www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

1 *WALTER BENJAMIN: DI ALCUNI MOTIVI IN BAUDELAIRE*

Walter Benjamin ci mostra una reinterpretazione molto ricca, molto originale e molto non ortodossa del marxismo, non c'è una poetica normativa, non c'è una prescrizione, cioè di imposizione di un certo tipo di arte. Anche se non c'è una poetica prescrittiva o una estetica rigida, però c'è una estetica, una poetica che si caratterizza in un certo modo.

La posizione di Benjamin che è nato nel 1892 ed è morto nel 1940, è una posizione che si connota per essere una posizione Marxista, ma da un altro lato vicino a una estetica d'avanguardia. Questo ci dice che **l'idea dell'arte** che ha Benjamin è per molti aspetti opposta all'idea che si andava diffondendo nell'unione sovietica, come abbiamo ricordato dal marxismo veniva derivata una estetica rigida, una poetica prescrittiva che guardava al realismo e in particolare al realismo narrativo ottocentesco, come all'unico modello d'arte possibile.

Nel caso di Benjamin, invece, l'idea dell'arte è un'idea più vicina a quella dell'avanguardia, c'è un'idea che piuttosto che immaginare una riproduzione del mondo così com'è, immagina una negazione del mondo. Benjamin è vicino ad autori di arti che diventano non figurative, in particolare alla pittura, per l'espressionismo attratto. L'immagine dell'arte che ha Benjamin è l'immagine di un'arte critica. La sua non è un'arte antirealistica, ma è un'arte che non ha un'opzione a priori a favore del realismo che accetta un tipo di rappresentazione formale che tende a decostruire il reale, a mostrarlo diverso da com'è, proprio per accentuare il proprio significato critico. Oltre ad avere una poetica non prescrittiva, in Benjamin una forte spinta antiautoritaria, una forte spinta antiautoritaria che rimanda non soltanto alla posizione individuale di Walter Benjamin, ma alla posizione del gruppo intellettuale di cui lui faceva parte.

È il gruppo intellettuale che si chiama "**scuola di Francoforte**", cioè un gruppo di cui prima approssimazione di studiosi della società, fondato nel 1924 a Francoforte quindi in Germania. Questo gruppo di studiosi che erano più o meno tutti marxisti, erano più o meno tutti di un marxismo radicale, erano spesso autor legati alla psicanalisi, autori per di più anche ebrei, quasi tutti, molti di Berlino, che con l'avvento del fascismo, del nazismo si trovavano in grave difficoltà. Qui la vicenda controversa e drammatica nel 1933: gli esponenti della storia del Francoforte si dovettero trasferire a Parigi, poi però i nazisti arrivarono anche a Parigi e a quel punto gli esponenti della scuola di Francoforte scapparono tutti negli Stati Uniti. Alcuni dei nomi di questi studiosi sono Theodor Wiesegrund Adorno, che insieme a un altro membro della scuola di Francoforte Marx Horkheimer, hanno scritto uno dei libri più straordinari e più importanti, della riflessione filosofica e sociologica, cioè insieme filosofica e sociologica del secondo 900, pensiamo a quel libro che si intitola "Dialettica dell'Illuminismo" che mostra come nella storia dell'Occidente ci sia una sorta di logica complessiva che comincia della civiltà greca, per cui l'uomo domina la natura e altri uomini, l'uomo si fa strumento di una affermazione che diventa autoritaria, violenta.

Rispetto a questi autori, ricordiamo: Herbert Marcuse filosofo che è stato il punto di partenza della contestazione negli anni 60. Marcuse andò a insegnare a Berkeley e i suoi libri come in particolare, "L'uomo a una dimensione", "Eros e civiltà", sono stati punti di riferimento prima della rivoluzione americana degli studenti di Berkeley nel '62-'63 poi della contestazione francese, italiana, tedesca, quindi è alla radice del '68. Erich Fromm è stato punto di riferimento della psicanalisi, di un certo tipo di psicanalisi fortemente

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

progressista, il suo saggio "L'arte di amare" è stato per molti decenni un best seller da milioni da copie nel mondo. Questi studiosi si sono tutti trasferiti negli Stati Uniti, tutti tranne uno, che è Benjamin. Egli stava per scappare, era sulla strada dell'Atlantico e sui Pirenei venne fermato lui e alcuni suoi altri compagni di viaggio da pattuglia della polizia di Franco, polizia franchista quindi fascista a sua volta. Furono messi in carcere per una notte e Benjamin pensò che fosse finita, che il giorno dopo lo avrebbero torturato. Piuttosto che subire questo destino, Benjamin si suicidò, morì così, nel 1940 a soli 48 anni.

Benjamin ha una visione ricca e stimolante di quella che è **la cultura della società occidentale dopo l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa**. Adorno e Horkheimer escono dal nazismo, vanno negli Stati Uniti e si rendono conto che la civiltà urbana industriale è diventata una civiltà opprimente, negli Stati Uniti non ci sono i lager, ma siamo tutti allineati, tutti costretti a partecipare senza sosta all'universo del consumo. In questo senso i mezzi di comunicazione di massa esercitano una violenza e la posizione di Horkheimer e Adorno è una posizione di critica senza appello e senza speranza alla condizione dell'uomo all'interno della società occidentale, che è la società della cosiddetta industria culturale, cioè una cultura diventata economia.

Benjamin ha una visione ricca perché in un certo senso è ambivalente, davanti ai cambiamenti che sono anche cambiamenti tecnologici, Benjamin nota una costitutiva irreversibile ambivalenza dei media. L'avvento dei mezzi di comunicazione di massa cambia tutte le arti, cambia anche la letteratura ma in generale, davanti all'avvento di mezzi di comunicazione di massa possono succedere delle cose opposte. I mezzi di comunicazione di massa possono essere degli strumenti di una dittatura di massa più capillare di quanto non siano state tutte le dittature del passato, perché penetra nelle menti e arriva dovunque. In questo Benjamin è ancora vicino alla analisi di Adorno e Horkheimer. I mezzi comunicazione di massa possono spingere da un lato ammazzare gli ebrei, da un altro lato a comprare senza sosta. Ma la radice sono degli strumenti di demistificazione. Però Benjamin insiste anche sul fatto che media proprio nelle loro nuove considerazioni dettate e legate anche alla tecnologia, sono portatori di democrazia, di consapevolezza e persino di diffusione della cultura.

Lo sfondo teorico che sta dietro gli autori della scuola di Francoforte è uno sfondo in cui l'indagine sociologica, ricerca sociale, è in realtà una ricerca sociale che non vuole essere una ricerca di puri dati, non vuole essere una ricerca positivistica, in questo tutti gli autori della scuola di Francoforte polemizzano contro l'ingenuità della sociologia occidentale e americana. C'è un fortissimo sfondo filosofico in cui la parola dialettica che già in dialettica nell'illuminismo ritorna persino Hegel, ripreso della sua profondità teorica, naturalmente ritorna anche Marx, ma un Marx letto di nuovo con grande originalità come portatore di un pensiero critico che può intrecciarsi, così accade per gli autori della scuola di Francoforte con la psicoanalisi e persino con il pensiero nietzschiano. Ecco in Benjamin e nei suoi compagni della scuola di Francoforte ricostituita la scuola del sospetto di cui abbiamo parlato a proposito di Max, c'è quindi un atteggiamento che è sempre rivolto a una demistificazione delle dinamiche culturali, a leggere che cosa c'è dietro una certa dialettica. D'altra parte il pensiero degli autori della scuola di Francoforte particolarmente complesso perché prende atto anche delle problematiche epistemologiche, che cos'è la scienza sociale, la filosofia della scienza quindi applicata all'ambito delle scienze storico-sociale e adopera in questa chiave altri strumenti come per esempio la filosofia dei valori che è una filosofia che prospera in Germania nei primi anni del 900 ma ancora e questa è una prospettiva originale, Benjamin e gli autori della scuola di Francoforte ma in questo caso soprattutto Benjamin ha un pensiero utopico

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

che guarda a un futuro di rinnovamento dell'umanità ma in maniera particolarmente originale o vicina a quella di un altro grande filosofo che si chiamava Ernst Bloch, Benjamin accosta il pensiero utopico alla prospettiva dell'ebraismo, ha una prospettiva in cui una certa lettura della scrittura del vecchio testamento porta Benjamin a unire una certa immagine del passato della condizione umana nel mondo con una certa immagine del futuro, quindi d'un certo senso la possibilità di una salvezza in senso religioso va a mescolarsi con l'immagine di salvezza in senso storico.

All'interno della posizione di Benjamin c'è una tensione particolare, ha l'esistenza intesa in senso fisiologico. Studieremo un autore che è Jean-Paul Sarte, un autore che in un certo senso tecnico all'esistenzialismo filosofico, uno dei grandi riferimenti dell'esistenzialismo. L'**esistenzialismo** è un tipo di filosofia che vuole pensare all'esistenza, perché l'esistenza viene intesa come singolarità, singolarità è in fondo quello che il pensiero non può pensare, perché il pensiero è generalizzante, il concetto non tiene conto dell'individuo, deve portare a affermazioni che hanno un carattere condivisibile, invece il paradosso dell'esistenzialismo è un tipo di filosofia che vuole pensare alla singolarità. Lo sforzo è quello di mettere a fuoco la prospettiva che nello studio delle cose della realtà della storia introduce quella variabile quasi sempre dimenticata ma che non può essere dimenticata che è: il singolo, l'individuo, l'esistenza. Da questo punto di vista possiamo capire meglio come l'attenzione al singolo, unita a una metodologia che nel marxismo ripone una privilegiata attenzione alla dimensione storica, fa si che Benjamin guardi alla storia come qualcosa che non è un continuum, non è una continuità, ma è continuamente percorse da fratture, da cambiamenti irreversibili; in questo Benjamin è molto poco hegeliano, è esistenzialista ed è anche molto ebraico, guarda a una certa idea della dimensione storica.

Quadro: "Angelus Novus" è un quadro di Paul Klee che Benjamin descrive nel seguente modo: «C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». Paul Klee è maestro del l'espressionismo astratto insieme a Kandinsky, è una storia in cui c'è l'importanza della esperienza dei singoli, la storia è esperienza, la storia è da un lato un susseguirsi di catastrofi che si accumulano verso il cielo, e da un altro lato è la spinta verso un futuro che comunque ci sarà. Come dice Benjamin «ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta» appunto la tempesta della storia.

Dobbiamo concentrarci sul senso dell'indagine di Benjamin sui cambiamenti che intervengono nell'arte e anche proprio nella letteratura. Il mondo cambia e "ciò che ci succede fa sì che noi per certi aspetti ci perdiamo e per certi altri ci guadagniamo". Quindi non è come penserebbero Adorno e Horkheimer l'universo dei nuovi mezzi di comunicazione solitamente ci penalizza e ci toglie qualcosa, c'è una ambivalenza del moderno legata alla ricchezza della esperienza di una popolazione del mondo che sempre più va diventando una popolazione della città. Benjamin è attento a individuare i cambiamenti dell'arte in rapporto ai cambiamenti della struttura della esperienza, la storia è la esperienza della storia. Cambiamenti nella struttura della esperienza significano

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

anche cambiamenti della struttura dei sentimenti, l'arte cambia perché in questo contesto trova nuove esperienze, nuovi sentimenti che si preoccupa di mettere in scena.

Benjamin assegna una importanza decisiva a un cambiamento tecnologico che è una discontinuità, potremmo dire una catastrofe. Questa data è il momento dell'invenzione della fotografia, con la fotografia la storia cambia per sempre e la storia della cultura cambia in modo radicale, con uno strumento che è tutt'uno con una trasformazione tecnologica che sta per produrre i mezzi di comunicazione di massa; dopo la fotografia l'uomo si trova davanti a una novità che è quella che Benjamin chiama "**riproducibilità tecnica**". Infatti, il titolo di uno dei suoi più importanti saggi è un'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, dove c'è tutta una serie di problemi. La fotografia ci dà qualcosa di nuovo, è una macchina che rifà le cose tutte uguali, che può fare milioni di copie della stessa cosa e davanti a questa trasformazione, Benjamin ci mostra che la nostra vita è cambiata per sempre. C'è la vita dell'uomo prima della fotografia e c'è la vita dell'uomo dopo la fotografia.

Benjamin ci ricorda che l'uomo aspira a una verità di carattere assoluto, aspira alla totalità ma la sua condizione dell'universo capitalistico, è una condizione in cui si perde una totalità immediata, una totalità intuitiva. L'uomo del capitalismo può anche arrivare a una verità di carattere generale, ma ci arriva attraverso dettagli, attraverso dei campioni. Il metodo per campioni sarà al centro della storiografia letteraria, della stilistica di un altro gigante della critica che si chiamava Erich Auerbach. Quindi l'uomo moderno non arriva alla totalità di colpo, intuitivamente, ci arriva faticosamente attraverso i dettagli, l'uomo moderno è allineato e cerca di aprirsi verso la possibilità di arrivare a una verità vera, che arriva alla totalità attraverso un faticosa attività di interpretazione, non l'intuizione ma l'interpretazione; non è un caso che Benjamin si collochi su una linea che ritroveremo in un altro autore, in questo caso l'autore è Hans Robert Jauss che da uno speciale peso proprio alla ermeneutica, cioè quella parte della filosofia che implica la tecnica dell'interpretazione.

Benjamin si concentra proprio sulla **condizione dell'arte** e ci mostra che con l'avvento della fotografia, l'arte cambia le sue funzioni, il suo pubblico e le condizioni di diffusione. Secondo lui dell'arte ci sono 2 tipi di valori:

1. c'è un valore di sacralità, lui lo chiama «kultwert», un valore cultuale, di culto, una sacralità dell'arte.
2. c'è quello che lui chiama «austellungswert» cioè un valore espositivo, che è anche detto valore comunicativo.

Nell'arte c'è sempre il valore cultuale e il valore espositivo, ma con l'avvento delle tecnologie, della riproduzione e con l'avvento in particolare della fotografia, il rapporto fra i 2 termini cambia totalmente. Prima della riproducibilità tecnica, l'arte era un'arte dell'aura un valore cultuale.

Che cos'è l'aura? (pp. 84)

«L'aura è l'apparizione unica di una distanza per quanto possa essere vicina». Benjamin ci sta dicendo che l'arte ha un'aura, perché si produce una volta sola, ognuno ha la sua

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

esperienza dell'arte, l'arte si colloca in una dimensione assiologia, diversa da noi. L'avvento della fotografia fa cadere l'aura.

La riproducibilità tecnica da un lato rappresenta un colpo tremendo all'aura e quindi al sacro dell'arte, alla sua dimensione alta. Perché la riproducibilità tecnica ammazza la autenticità. Dall'altra parte anche davanti alle copie di un quadro, capiamo che le cose sono cambiate. È chiaro che siamo di fronte a un cambiamento radicale nella intensità dell'esperienza, certo che guardare Klee dal vivo e capire tutta la grana del colore, i contorni, che Klee ha segnato, non sono quello che possiamo vedere da una fotografia; è chiaro che qui si segna un cambiamento in cui con la crisi dell'autenticità, legata alla riproducibilità tecnica, che fa cadere l'aura, si ha una crisi di realtà, di esperienza. Il quadro dal vivo non è come il quadro riprodotto. Però Benjamin ci sta dicendo un'altra cosa, che il quadro riprodotto non è neanche niente, il quadro riprodotto è un'altra modalità dell'esperienza. Ecco così che ci rendiamo conto che la totalità dell'esperienza auratica, è una totalità autoritaria che ci viene imposta, siamo costretti a intuire il mondo da qualcosa che resta al di sopra di noi. Con la fotografia le cose cambiano, in fondo noi dobbiamo ammettere che il quadro di Klee che prima potevano vedere solo in pochi che andavano al museo, ora lo vedono tutti, è riprodotto.

La riproducibilità tecnica non è soltanto la privazione di una esperienza assoluta, è la possibilità di una esperienza nuova, è la possibilità che tutti accedano a un certo tipo sapere. Ci accorgiamo così che la caduta dell'aura implica non una crisi definitiva dell'arte, ma una sua differente condizione. Ecco che tornando alle categorie di Benjamin dove c'è riproducibilità tecnica crolla o cade il valore cultuale o cade l'aura, ma non è che non resta niente, aumenta il valore espositivo e comunicativo e l'arte può arrivare dovunque. Benjamin ci mostra che la cultura di massa può essere una cultura che domina, che persuade anche a valori di violenza, di aggressività, di tradizionalismo identitario ma dall'altro lato ci mostra che quella stessa riproducibilità tecnica dare delle nuove chance. È profondamente democratica e come dice lui persino rivoluzionaria. Sottolinea che bisognerà passare nel nuovo mondo dalla effettivazione della politica che è quella che fanno i fascismi, il nazismo in particolare, cioè una politica che viene abbellita, presentata come sublime e travolgente, alla politicizzazione dell'estetica. Questa è la copia antitetica su cui si chiude il saggio "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Bisogna imporre, dice Benjamin, all'estetizzazione della politica.

Dobbiamo ritornare alla dimensione letteraria, il saggio che leggiamo è un saggio che si intitola "**Di alcuni motivi in Baudelaire** ". È un saggio in cui Benjamin mostra il significato straordinario della poesia die Baudelaire cioè del "Le fleur du mal" del 1857 nella storia della poesia, nella storia della letteratura, nella storia delle arti di tutto il mondo industriale capitalistico. La condizione auratica è quella che produceva un certo tipo di esperienza, diciamo un 'esperienza piena ma un 'esperienza anche autoritaria. Benjamin la chiama Erlebnis, cioè esperienza in senso stretto. Ora, l'esperienza dell'aura, l'esperienza di un universo pre riproducibilita´tecnica, prefotografia, è un 'esperienza che viene distrutta dalla nuova condizione industriale urbana. L'uomo che vive nelle città, più che una Erlebnis a quella che Benjamin con parola da lui inventata è una "Choc Erlebnis", cioè esperienza dello choc. L'uomo moderno vive in continuazione l´esperienza dello choc, è il trauma della vita metropolitana, delle disarmonie continue che sperimentiamo in continuazione ma è anche lo choc dell'arte fuori contesto, lo choc di un'arte che non sta più nel suo museo. L'opera avviene dappertutto, arriva da tutti.

Benjamin parta da una riflessione che viene sintetizzata da uno straordinario poemetto in prosa "Petite poeme prose" di Charles Baudelaire che si intitola "Pert d'aureole" cioè

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

"perdita di aureola". È evidente che la perdita di aureola è simile alla caduta dell'aura perché l'aura è un po' come l'aureola che c'è intorno all'arte. Un poeta che naturalmente ha un'aureola, vedete c'è tutta un'idea della poesia come qualcosa di prestigioso, quindi il poeta cammina con la sua aureola in testa. Ma ecco la metafora di Baudelaire: ma il poeta cammina nella folla in mezzo alla gente, qualcuno lo urta, una gomitata, una spinta involontaria. L'aureola cade e cade nel fango. E´caduta per sempre. Il poeta, ci dice Baudelaire, non si preoccupa di raccoglierla ma si diverte al pensiero che qualcun altro possa raccoglierla e possa rimettersela in testa senza accorgersi che è infangata per sempre. La metafora è chiara: l'arte perde un prestigio, ma diventa democratica. L'arte e in particolare la letteratura non può più perseguire il sublime. L'arte moderna è un'arte consapevole della perdita dell'aureola, cioè della caduta dell'aura. Un'arte consapevole della fine della propria stessa autorevolezza, quindi della fine del prestigio, che è di nuovo una perdita ma anche la condizione di una nuova democrazia e di un nuovo abbassamento di stile che consente di rappresentare l'esperienza quale noi, nella modernità urbana industriale percepiamo. Benjamin riprende anche un termine che è di una grande scrittore, Bertold Brecht che parlava di straniamento, il termine tedesco è Verfremdung. Straniamento che vuol dire che l'arte ci impedisce l'immedesimazione. L'arte della caduta dell'aura, l'arte della perdita dell'aureola, è un'arte che ci nega il patetico. È un'arte che appunto pone al proprio centro l'esperienza dello choc. Ed ecco la rappresentazione che stiamo per vedere che è una rappresentazione di qualcuno che va per le strada e vede una donna e si innamora. Baudelaire intitolata "A une passante" cioè, "a una passante". Il poeta è in un contesto cittadino, è in mezzo alla folla e Benjamin ci dice come la rappresentazione che fa Baudelaire è una rappresentazione propria di una "Choc Erlebnis", di una esperienza dello choc. Noi dobbiamo notare come la forza della proposta di metodo di Benjamin, è nel notare l'integrazione fra lo choc come tema, l'esperienza che viene rappresentata come appunto rappresentazione di un trauma e l'uso degli strumenti formali. Baudelaire forma quanto mai classica (è un sonetto) sottoposta a una serie di urti, di traumi, di choc. Forma classica nel genere poetico e anche forma classica nel verso perché Baudelaire adopera il verso alessandrino che è il verso più classico della tradizione francese, un verso doppio settenario anche se il francese ha un'accentazione molto diversa dall'italiano comunque, è per prestigio il corrispondente francese dell'endecasillabo. Da un lato abbiamo un genere illustre che usato è per rappresentare una condizione amorosa dove il verso classico viene a sua volta spezzato, contratto. C'è la presenza di "enjambement", la presenza di stacchi, di segni di interpunzione forte all'interno del verso, la contraddizione tra il tema amoroso e elementi che sono degradanti. C'è, un'ambivalenza costante che un corto circuito fa l'alto e il basso che è uno choc poetico, tematico e anche formale che coincide con lo choc dell'esperienza che viene messa in scena.

Questa poesia è uno degli esempi possibili per mostrare come intorno a Baudelaire la poesia dell'occidente ruoti come su un perno, cambi completamente. È da qua che comincia la poesia moderna, nata intorno all'ultima metà del XIX secolo soprattutto alla fine. Quindi la poesia è dedicata a una passante che il poeta ha amato per una volta e cioè per sempre. "Oh tu che avrei amato, oh tu che lo sapevi".

- "La via assordante urlava attorno a me" e notate la strada che urla che è in contraddizione con lo stile nobile del sonetto, è una frattura formale, cos'è questa storia che la strada urla?
- poi passa questa figura sublime di donna, alta, magra in dolore maestoso, più esattamente è in lutto forte. "Passò una donna sollevando e facendo ondeggiare

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

con una mano fastosa il festone e la balza". Quindi una signora che si tiene la gonna per non farla strisciare sul selciato stradale e agile e nobile con la sua gamba di statua

- notiamo ancora che il punto non è alla fine della strofa, come si fa di solito, ma è dopo il primo verso della seconda strofa quindi a spezzare l'armonia sintattica e l'armonia strofica.
- Ed ecco il poeta, ma guardate che razza di poeta, "io contratto come un pazzo, bevevo nel suo occhio, cielo livido dove germoglia l´uragano, la dolcezza che affascina e il piacere che uccide". Notate l'ambivalenza emotive chef a tutt'uno con l'ambivalenza dell'esperienza del moderno. "Dolcezza che affascina, piacere che uccide". Queste donne ambivalenti sono al centro di un'esperienza ambigua della femminilità che in tutta la cultura dell'occidente dal tardo romanticismo in avanti è quella che poi vorrà, dal decadentismo in avanti, l'immagine della dark lady.
- Ma vediamo come continua Baudelaire: "un lampo poi la nota, bellezza fuggitiva il cui sguardo mi ha fatto improvvisamente rinascere, ti vedrò soltanto nell'eternità, letteralmente non ti vedrò più che nell'eternità" ed ecco l'ultima stupefacente terzina, sottinteso ti vedrò altrove, molto lontano da qui, troppo tardi, forse mai, perché io ignoro dove tu fuggi, tu non sai dove io vado. Ed ecco di nuovo quest'ultimo verso sfolgorante: "oh tu che avrei amato, oh tu che lo sapevi".

Ecco come Benjamin commenta questi versi straordinari. Benjamin sottolinea che in teoria il topos, sullo stereotipo letterario messo in gioco è quello, naturalmente come si dice in francese ancora del "coupe de foudre" del colpo di fulmine, dell'amore al primo sguardo però Benjiamin commenta: l'estasi del cittadino, ovviamente in questa poesia, è un amore non tanto primo quanto all'ultimo sguardo. Notiamo questa affermazione paradossale: l'incontro fuggevole che è il nostro continuo choc è una promessa di felicità e una perdita e noi siamo alle prese continuamente con promesse di felicità e di perdita. È un congedo per sempre che coincide con la poesia nell'attimo dell'incanto. Così, continua Benjamin, il sonetto presenta lo schema di uno choc, di una catastrofe ma essa ha colpito insieme al soggetto anche la natura del suo sentimento. Ciò che contrae confusamente il corpo non è la beatitudine di colui che invaso dall'eros in tutte le istanze del suo essere ma piuttosto qualcosa dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario. Ma torniamo all'affermazione di fondo: non un amore al primo ma un amore all'ultimo sguardo o forse detto in un modo che precisa, è un amore dove il primo sguardo coincide con l´ultimo. È un amore dove balenano le infinite possibilità che sono al cuore dell'esperienza della modernità urbana piena di incontri. Notiamo come Benjamin si concentri sulla compresenza di elementi della tradizione della poesia alta a cominciare dalla metrica, e di elementi di abbassamento, l'urlo, la contrazione, ancora questo abbandono che non può essere pienamente tragico perché resta anche paradossale. Che amore è quello della donna che ho appena intravisto per strada o come scherzavo prima, il mio amore per la ragazza bella che ho intravisto un attimo in metro per tre stazioni e poi fine? Non è il sublime, è la fine del sublime ma è di nuovo un'ambivalenza, la compresenza alto-basso. Questo choc poetico letterario, come vedremo più avanti e al centro dell'esperienza capitale della letteratura contemporanea e cioè del romanzo moderno, quello che comincia per alcuni nel 1600, per altri nel 1700 o 1800 ma è non a caso un argomento centrale nei due autori che leggeremo dopo che sono il filosofo ma anche critico russo Michail Bachtin e il filologo e critico tedesco Erich Auerbach. Ma notiamo ora la compresenza clamorosa di questa poesia dell'abbassamento e dell'innalzamento degli aspetti degradati e degli aspetti nobili, di un sublime esibito ma impossibile che fa tutt'uno con una vita quotidiana che è cambiata per sempre. Ora

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

davanti a questa chiara e choc Erlebnis, cioè esperienza dello choc, dobbiamo ricordarci che questa esperienza dello choc è di nuovo l'esperienza di un universo urbano in cui la letteratura cambia e cambia in un contesto in cui è nata la fotografia, cambia in un contesto in cui ormai esiste è per sempre irreversibilmente la riproducibilità tecnica.

L'analisi di Benjamin è straordinaria perché sa fare delle connessioni impreviste fra fenomeni molto diversi. Nella città c'è non la gente, non il popolo, non la plebe, c'è la folla. La folla è una cosa diversa, la folla è interclassista, la folla è la dimensione in cui si perde l'aureola. Ma oltre alla folla, Benjamin insiste nelle ultime pagine del saggio su come la civiltà contemporanea abbia creato in tutti i modi con le sue tecnologie, quello che Benjamin chiama il comfort, la comodità che serve a smussare e padroneggiare il trauma. Benjamin inizia una cavalcata sorprendente in cui ci mostra come la dimensione del comfort sia una dimensione che spesso ci impedisce di renderci conto della complessità sociale oltre che tecnologica, sociale vuol dire anche economica, marxisticamente che sta dietro alcuni fenomeni banali, fenomeni che sono elementari istantanei e nascondono nella loro istantaneità una complessità socioeconomica. Il primo esempio chef a vi lascerà stupiti perché è una tecnologia che sembra poco tecnologia. Bene, sta parlando Benjamin del fiammifero. Ma pensate cos'è l'invenzione del fiammifero che avviene nella seconda metà dell'800 anzi quasi alla metà dell'800. Il fiammifero rende l´atto istantaneo di accendere il fuoco che per secoli e millenni era stato un atto che richiedeva una sapienza, una competenza che tutti quelli che hanno provato ad accendere fuochi per qualsiasi motivo sanno quanto sia tutt'altro che scontata. Col fiammifero il gioco è fatto in un attimo. Ma qui Benjamin comincia una specie di cavalcata dove passa dal fiammifero al telefono e il telefono di Benjamin era ancora un telefono con le rotelline e con la necessità di chiamare il centralino, ma poi passa alla macchina fotografica che con un click in un istante ci permette di riprodurre una realtà e pensate alle macchine che poteva vedere Benjamin negli anni ´30. Ma lui già immagina come diventerà la macchina del future. Già comincia a sottolineare che il futuro della tecnologia è la miniaturizzazione. Macchine sempre più efficienti, macchine sempre più piccole che rendono possibile a tutti adoperare gli strumenti tecnologici. Quindi le conseguenze sociali della riproducibilità tecnica sono anche la possibilità che tutti si impadroniscano della tecnica, che tutti passino da fruitori a produttori niente di meno.

Benjamin ci ricorda come nella vita urbana ci siano altri fenomeni in cui per così dire la complessità viene smontata e ci mostra la catena di montaggio in cui tutti fanno gesti semplicissimi. Benjamin mette in parallelo la catena di montaggio col luna park. Il luna park è un'altra immagine della modernità. È la produzione di un mondo che mette in scena l'esperienza dello choc come divertimento. Pensate all'autoscontro, pensate a quelle giostre che, scusate la parola, vengono chiamate "calci in culo", pensate alle montagne russe. Lo choc istituzionalizzato che si fa a divertimento di massa per cui la gente paga. E ancora è parte di questa dimensione tipicamente industrial, tipicamente alienante ma che diventa divertimento e persino dipendenza il gioco d´azzardo dove ci sono delle serie casuali, delle serie senza significato che ci avvincono di una sequenza ripetitiva che è a sua volta produttrice di choc, che è non trauma e basta, ma promessa di felicità e perdita, esattamente come la passante di cui ci parla nel meraviglioso sonetto. Esattamente come gli incontri delle vite di tutti dentro l'universo urbano. Tanti incontri che promettono incontri reali e sostanziali, tanti incontri che forse, dico forse, si perdono nel nulla. Ma quello che ho cambiato è appunto l´ambivalenza e ancora la chiave di volta nel discorso di Benjamin è mostrare l'interazione fra un contesto sociale, la critica sociologica riprende lui con una forma e un metodo molto particolari, dicevo il

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

contesto sociale, le variazioni culturali, ma anche le variazioni dei testi, le variazioni formali. Solo che le variazioni formali, tutto il resto coincidono con dei cambiamenti. Ecco la prospettiva della singolarità, ecco la prospettiva soggettiva esistenziale dei cambiamenti nei sentimenti. La società non produce solo manufatti, non produce solo ideologia, non produce neanche soltanto testi. La società produce i propri soggetti. La società ci cambia dentro, ci cambia nelle idee ma ci cambia anche nei sentimenti. L'arte si preoccupa di mettere in scena questi sentimenti.

Con Benjamin abbiamo capito che la trasformazione della società non è qualcosa di indipendente dalle vicende della nostra psicologia perché con la società si trasformano anche i soggetti e Benjamin studia in maniera molto originale le trasformazioni del soggetto. Il fatto che i soggetti cambino, cioè le esperienze e i sentimenti e leggendo Baudelaire abbiamo capito come questo riguardi il processo di modernizzazione e il cambiamento radicale della poesia che con Baudelaire ruota di 180° e se via diventare poesia simbolista, sia legata appunto ad una trasformazione di tutta la realtà sociale. Con Benjamin abbiamo visto come i processi di modernizzazione e quindi ciò che accade agli intellettuali e agli artisti, la perdita dell'aureola, implichi un cambiamento della funzione dell'arte; l'arte della civiltà capitalistica avanzata, l'arte del mondo urbano, tecnologico è caratterizzato ormai dalla riproducibilità tecnica, è un'arte che vive in un contesto più ampio di media e anche di mass media. Parlare di caduta dell'aura rispetto all'avvento della riproducibilità tecnica significa parlare della caduta del sublime caduta dall'alto stile che legata alla caduta del prestigio del poeta o dell'artista; ma la caduta del sublime è appunto la perdita di quella dimensione cultuale o il suo indebolimento con implicazioni dell'incremento invece del valore espositivo quindi della Dimensione comunicativa dell'arte ma implica con la caduta punto dell'alto stile la fine dello stile sublime la possibilità stessa del realismo.

Sia Bachtin che Auerbach ci parlano della importanza fondamentale nella letteratura moderna del romanzo. Quindi con Bachtin e con Auerbach studieremo come quel cambiamento irreversibile della letteratura moderna, quel cambiamento così vicino alla questione della perdita d'aureola di Baudelaire e della caduta dell'aura di Benjamin abbia a che fare col trionfo del romanzo, con la possibilità del realismo. La letteratura moderna apre lo spazio del realismo, uno spazio che per molti aspetti non era mai stato possibile. C'è una dimensione realistica anche nelle letterature antiche e classiche e della prima modernità, per non parlare del Medioevo ma quello che fa romanzo è qualcosa di nuovissimo, di qualcosa di molto radicale che determina un cambiamento irreversibile.

Quali sono gli elementi importanti di questo cambiamento irreversibile?

Gli **elementi formali sono 4**:

a. Cade il principio di auctoritas: c'è l'obbligo di fare riferimento agli auctoress, agli autori di prestigio e ai loro modelli. Vale la pena di notare che questo cambiamento di atteggiamento è simile in letteratura e nella scienza. La scienza moderna nasce apposta proprio in relazione alla caduta del prestigio degli autori, conta la verifica sperimentale. In un certo senso anche la letteratura apre la possibilità di una percezione sperimentale, cioè spregiudicata della realtà. Una percezione spregiudicata perché non vincolata l'imitazione dei modelli. Virgilio doveva imitare i modelli, il classicismo cinquecentesco doveva imitare i modelli, in

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

particolare come sapete Boccaccio e Petrarca ecco il romanticismo che crolla il principio di auctoritas in certe aree in realtà comincia a crollare anche prima.

b. Il romanzo avvia una libertà formale radicale: Qual è lo stile che caratterizza il romanzo? Tutti, tutti possono essere usati ci sono romanzi di ogni genere. Ma è chiaro che se un certo tipo di realismo a un certo punto ha prevalso, ma poi ne sono intervenuti molti altri di stili e di modelli, ma di principio non c'è uno stile vietato nel romanzo tutti sono ammessi il romanzo cerca di comunicare quindi sarà comprensibile spesso realistico ma la libertà formale è assoluta chi scrive un romanzo può usare qualsiasi tipo di parole e qualsiasi tipo di generi testuali.
c. la libertà non soltanto più formale ma verso la realtà: cioè il romanzo è pronto ad accogliere in sé nel proprio organismo testuale nei propri testi qualsiasi tipo di contenuto qualsiasi tipo di aspetto della realtà come vedremo con Bachtin anche gli aspetti meno nobili. L'epica non può fare così, è stata per millenni la grande forma narrativa dell'Occidente, ma l'epica non poteva cogliere al proprio interno determinati argomenti, nessuno si immagina per esempio Achille mentre ha dei rapporti sessuali, è escluso che si possono rappresentare questi argomenti, il romanzo invece può raccontare qualsiasi cosa
d. il romanzo ha una prospettiva una prospettiva di avvicinamento alle cose: questo significa di demistificazione, anche il romanzo è il luogo della caduta con l'auctoritas dell'aura perché si accosta ad ogni aspetto della realtà con una potenziale libertà anche di atteggiamento; c'è nel romanzo una tendenziale possibile demistificazione e comunque la prospettiva del romanzo come dice Bachtin è quella della contemporaneità, non c'è una distanza. Achille, Ettore, Enea sono lontani, gli eroi del romanzo sono come noi e questo è un punto di partenza un punto decisivo per i cambiamenti legati all'avvento che diventa un trionfo del romanzo.

2 BACHTIN: IL LINGUAGGIO COME CONCEZIONE DEL MONDO

Bachtin è un autore di eccezionale complessità e nasce come filosofo, anche come linguista ma è un filosofo che anche un filosofo del linguaggio e in realtà alcuni suoi studi potrebbero essere caratterizzati, come in particolare quello su Rabelais, come studi piuttosto antropologici o storico antropologici. Ma diventato famoso in Occidente quando è stato tradotto nel 1968 il suo libro su Dostoevskij, libro che è arrivato nel 68 in cui Bachtin sistematizza applicandola un attore strategico certe sue tesi. Bachtin era nato nel 1895 ed è morto pochi anni dopo essere arrivato da noi, nel 1975. Bachtin viveva in una Russia diventata Unione Sovietica perché pur essendo un marxista era un marxista eterodosso, un marxista su posizioni non compatibili con la rigidezza dei dogmi di Stalin e dello stalinismo. Bachtin era un intellettuale molto autonomo e come tutti gli intellettuali non era gradito alle autorità. Proviene dal formalismo dal cosiddetto formalismo russo, grande movimento che avvia la storia della critica formale del ventesimo secolo. Ma era capace di mescolare la critica formale con una prospettiva marxista mancano prospettiva di filosofia del linguaggio e di filosofia teoretica aggiungendo che la forza e originalità del suo pensiero ha a che vedere con la conoscenza molto precoce della filosofia fenomenologica, cioè della fenomenologia di Edmond Husser. Fenomenologia che in Russia ha avuto un grande maestro che si chiamava Gustav Speck. Bachtin era troppo autonomo, a Bachtin fu vietato a un certo punto di pubblicare libri, tanto è vero che alcuni suoi libri sono probabilmente suoi anche se non li ha firmati e coi nomi di N.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Volosinov, ma soprattutto a un certo punto rischiava di essere mandato in un lager e di morirci; si è salvato ma ha avuto la fortuna di essere gravemente malato. Aveva una malattia che si chiama osteomielite cronica per cui le sue ossa ha un certo punto diventano molli richiamare disfarsi e fu colpito anche da una cancrena che lo costrinse a farsi amputare una gamba per non morire. Proprio perché così malato non è finito in un lager. È stato però costretto non pubblicare esiliato prima nel Kazakistan senza possibilità di svolgere la sua attività intellettuali pubblica quindi in condizioni di estrema povertà, estrema difficoltà anche esistenziale poi dopo 15 anni fu concesso di insegnare in una scuola della Moldavia. Ha continuato però a studiare e produrre opere di spessore. Solo agli inizi degli anni 60 li è stato concesso di ripubblicare, addirittura nel 1963.

Per Bachtin non solo c'è un **rapporto tra linguaggio e ideologia** ma più profondamente l'uomo è un ideologo, perché usa il linguaggio, che il fatto che noi parliamo che usiamo il linguaggio implica che siamo in senso largo ideologici. Perché il linguaggio in quanto tale è orientamento nei confronti della realtà, il linguaggio non è mai neutro e pensiamo al fatto che linguaggio usa dei pronomi e fa riferimento ad un io e una relazione fra l'io e gli altri, oltre che una collocazione dell'io nello spazio e nel tempo. Il linguaggio è orientato, questo significa che nel linguaggio emerge una ultima istanza sul mondo, c'è una visione del mondo, il linguaggio è orientato non è mai linguaggio neutro, è sempre linguaggio di qualcuno che guarda alla realtà. Qui da questo punto di vista usare il linguaggio significa avere un'ideologia, è una integrazione radicale fra i due aspetti non è soltanto una compresenza parziale. Bachtin studia con eccezionale originalità le implicazioni di un aspetto che di solito sfugge alla linguistica perché è difficile da afferrare, l'intonazione; l'intonazione è una chiave di volta del linguaggio, difficile da afferrare quasi inafferrabile ma portatrice delle sfumature emotive e della soggettività che si sta esprimendo e quindi di dimensioni fondamentali del significato che passano attraverso l'intonazione.

La **teoria del romanzo** di Bachtin poggia su una teoria generale del linguaggio. Bachtin pone una domanda che molto raramente viene posta sia dai linguisti che dai filosofi. La domanda è: ma le parole da dove vengono? da dov'è che noi ricaviamo le parole? La risposta è: dagli altri, le parole non sono nostre. Tutti noi veniamo al mondo e apprendiamo le parole perché le sentiamo dire da qualcuno, è così che si impara la lingua. Significa di nuovo che abitiamo il linguaggio ma linguaggio non ci appartiene.

Bachtin trae conseguenze radicali da questa constatazione che a posteriori sembra quasi ovvia. A pp.120 ci sono le parole del saggio di Bachtin "**La parola nel romanzo**" cui però Bachtin parla della parola in generale e dice: «ogni parola viva non si contrappone nello stesso modo al proprio oggetto. Tra la parola e l'oggetto, tra la parola il parlante c'è il mezzo elastico spesso difficilmente penetrabile delle altre parole delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema». Vuol dire che quando noi parliamo non possiamo usare le parole come se si confrontassero direttamente con gli oggetti, con le cose di cui parlano. Le parole sono parole che hanno un corpo molto ampio, un corpo molto profondo perché dentro le parole ci sono le parole stesse pronunciate dagli altri. Noi quando parliamo orientiamo di nuovo parole che ci vengono dagli altri e nelle quali noi conserviamo il ricordo dell'uso che gli altri ne hanno fatto perché attraverso questo ricordo che impariamo ad usare le parole, perché ne cogliamo il significato e le valenze contestuali.

A pp.130 scrive Bachtin: «in sostanza la lingua come vivente concretezza ideologico sociale come opinione pluridiscorsiva si trova per la coscienza individuale al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semi altrui» non è nostra, cos'è la parola nostra? parola nostra è una parola che noi riusiamo, riorientiamo installandoci la

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

nostra intenzione, ma l'installiamo non a partire da una parola neutrale e personale, nessuno di noi usa le parole perché le ha studiate sul vocabolario, ma in partenza le apprendiamo dalle labbra altrui negli altri contesti e al servizio delle altre intenzioni.

Quali sono le **conseguenze** di queste affermazioni?

a. La prima constatazione è che linguaggio è un codice condiviso. Bachtin sviluppa questa costatazione nella direzione per cui le parole sono parole degli altri che ogni soggetto orienta e rende in qualche misura visione del mondo ideologia.
b. La seconda costatazione fondamentale è che il linguaggio è sempre contestuale. In questa prospettiva Bachtin si avvicina ad uno dei più grandi filosofi e filosofie del linguaggio in particolare del XX secolo, cioè Ludwig Witgenstein, il quale diceva che un'espressione ha significato solo nella corrente della vita. Questo significa che le parole significano in quanto usate in contesti, il linguaggio non è qualcosa di morto che viene sistemato come insetti morti dentro il dizionario, linguaggio vive, esiste solo come vivente operazione dentro contesti.

La posizione di Bachtin senso di teoria del linguaggio, si colloca nella direzione che anticipa alcune delle più grandi correnti della linguistica del Novecento e oltre, la teoria degli atti linguistici, fatta nascere da Austin con il suo straordinario volume "How to do thing with words?" Come fare cose con le parole, perché le parole non sono solo parole, sono azioni e cose. Bachtin anticipa le idee della pragmatica linguistica, la quale studia punti contesti al di fuori dei quali linguaggio non vive. Anticipa le idee della linguistica testuale, una linguistica che studia le unità più grandi della frase partendo da unità che chiama discorsi o testi. L'idea di Bachtin che il linguaggio sia fatto delle parole degli altri che tutti riutilizzano, diventa un discorso sulla verità. Bachtin nasce filosofo la sua filosofia si chiama filosofia del dialogo. Bachtin parte dal presupposto che oltre il linguaggio è la verità che è fatta di parole altrui, riutilizzate, che è fatta di incontro fra soggetti e fra punti di vista. È una prospettiva profondamente democratica, estranea al regime staliniano e ai suoi presupposti teorici. È chiaro che non c'è verità senza dialogo, è chiaro che la verità è frutto di un confronto e chiaramente in questo tipo di atteggiamento Bachtin ha una posizione che è non solo fortemente etica e morale, ma fortemente politica.

Bachtin parte dalla constatazione delle caratteristiche portanti del linguaggio, ma mostra che la letteratura moderna da il massimo del rilievo alla dimensione dialogica che della letteratura. Quindi filosofia del dialogo è un'idea della letteratura che è tutta puntata sul dialogismo, sulla pluralità. Per Bachtin, comunque, le parole sono sempre riorientate. Bachtin ci dice che nella lingua non resta nessuna parola e forma neutra, nessuna parola di nessuno. La lingua è tutta saccheggiata, tutta penetrata da intenzioni e accentuata, cioè intonata potremmo dire. La lingua per la coscienza che egli vive non è un astratto sistema riforme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. La lingua è concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Tutte le parole hanno molti aromi che rimandano al contesto da cui nascono. È chiaro che tutto questo riguarda anche il linguaggio letterario. La parola letteraria adopera il linguaggio. La manodopera, riorientandolo, in relazione a contesti che sono quelli di provenienza delle parole, ma anche con testi testuali, discorsivi e quelli letterari in specie.

Un altro punto importante è che le ricerche di Bachtin vanno in direzione analoga, a quella di un grande psicologo e clinico proprio di quegli anni e proprio sovietico che si chiamava Vygotskij che sviluppa una teoria della psiche umana, su basi cliniche, in cui va

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

scoprendo che il pensiero umano non è un monologo. Quando pensiamo non monologhiamo, ma dialoghiamo. Le forme del nostro pensiero sono forme che citano continuamente parole altrui, discorsi altrui, veri o immaginati. In questa direzione si vada accogliendo quel tipo di rappresentazione letteraria che noi ritroviamo, per esempio, nel nostro Pirandello. Questi personaggi ossessionati, scissi, che discutono nella testa con gli altri e talvolta discutono anche apertamente con gli altri, ma il modello pirandelliano ha le sue radici nel modello di Dostovskij.

I due grandi autori su cui Bachtin concentra la sua attenzione sono Dostovskij, che è il maestro di una parola che Bachtin chiama "bivocale", parola polifonica, parola in cui entrano in gioco due soggetti almeno. Dall'altro lato l'altro suo grande autore è Francois Rabelais, autore nel XVI secolo del "Gargantua e Pantagruel" che si connota a sua volta per una lingua molto ricca, plurilinguistica: tanti registri, tanti linguaggi, linguaggi settoriali e locali, ma anche pluridiscorsiva cioè polifonica, portatrice, non soltanto di molti linguaggi, ma di molti discorsi, di molte voci cioè di molte prospettive. Polifonico non è un sinonimo di plurilinguistico, che implica i tanti linguaggi, polifonico implica tante prospettive, il romanzo è polifonico, il romanzo moderno.

La letteratura moderna dà il massimo rilievo alle caratteristiche del linguaggio, che è dialogico, che è per sua natura polifonico, fatto di ripresa di parole degli altri. Il romanzo fa del dialogismo, della pluralità, della pluridiscorsività sociale, la sua regola. Stiamo per arrivare sulla trattazione specifica del saggio "**La parola nel romanzo** ", ma prendiamo atto che in questo grande saggio scritto nel '34-'35, quindi siamo negli stessi anni delle riflessioni di Benjiamin sulla riproducibilità tecnica, Bachtin parte da un problema classico, tradizionale. Si pone la domanda che è: "che cos'è il romanzo e quindi di che cosa si occupa la sua stilistica del romanzo?" Il punto di partenza è che questa volta la risposta non c'è, perché il romanzo comprende tutto, però romanzo è un tipo di testo, è un testo e quindi, come testo d'arte, è soggetto a giudizio estetico. Il romanzo è unitario proprio perché sentito come forma d'arte, che implica un giudizio di gusto, di valore. Che cosa sorregge l'unità estetica del romanzo? Bachtin dice con apparente paradosso che l'unità estetica del romanzo è sostenuta dalla sua pluralità, cioè dal fatto che il romanzo non è unitario, ma è composto di una pluridiscorsività sociale, ma questa sua pluralità è il suo specifico, è la sua unità peculiare. La pluralità è l'unità. Il romanzo è fatto di questo, di tante forme, sennò non è romanzo.

Da che cosa nasce il romanzo moderno? Dal punto di vista della storia culturale-letteraria, Bachtin vede le radici del romanzo in due grandi tradizioni:

a. una colta propriamente letteraria → è la tradizione dei generi che la tradizione classica chiamava serio-comico, che è un insieme di generi minori che restano marginali nella storia dell'occidente, dominata piuttosto dai generi maggiori quelli della narrazione epica e della poesia che diventerà lirica. Il serio comico comprende generi come: I Mimi, la poesia bucolica, la favola, il romanzo ippocratico, i simposi, la satira di Menippo detta menippea, la satira romana e i dialoghi socratici che parlano dei massimi problemi, di queste ancelle tipo la eternità o mortalità dell'anima e il rapporto dell'anima e la vita terrena dell'uomo. I dialoghi platonici, che riprendono la figura di Socrate, hanno uno stile che è serio-comico. Parlano di problemi altissimi, nobilissimi, le massime questioni dell'esistenza, e addirittura dell'essere, questioni antologiche, ma le affrontano con una modalità quasi scherzosa, che è appunto quella del dialogo socratico consolidatosi nella scrittura, nei dialoghi platonici. Allora il serio comico ci rende conto di una tradizione che è rimasta sotterranea nella storia della letteratura dell'occidente, e

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

ad un certo punto riprende quota e si afferma. Nel suo mirabile libro su Dostoevskij, Bachtin ha voluto mostrare la presenza sistematica delle tracce dei generi serio comici, nei romanzi di Dostoevskij. Romanzi popolati da una costellazione di personaggi tormentata e trascinata in un continuo dialogo interiore che diventa alle volte un dialogo espresso pubblicamente. La prima tradizione da cui nasce il romanzo moderno è la tradizione dei generi serio-comici che poi diventano il romanzo, in quanto luogo estremo del serio-comico. Una tradizione che ha avuto un'importanza, poi si è inabissata, è rimasta un sottotraccia e poi si è riaffermata con forza in maniera radicale, esplosiva.

b. una invece popolare → è la tradizione della cultura del carnevale. Bachtin scrive nel '40 e lo pubblica 25 anni dopo a causa del regime staliniano uno straordinario libro "L'opera di Rabelais e la cultura popolare", che studia la tradizione del carnevale in tutte le culture europee arrivando fino alla estremità orientale della Russia, e questo per alcuni millenni. Era normale che nel mondo del carnevale ci fossero alcuni giorni in cui ogni scherzo vale, ma la società fosse aperta ad un capovolgimento sistematico dei ruoli, tutto si poteva fare e venivano resi possibili degli atti che solitamente erano vietati. Il carnevale è caratterizzato da un atteggiamento critico, un atteggiamento di demistificazione. Nel carnevale non c'è l'aura, non c'è l'auctoritas, c'è il capovolgimento, la critica del tutto. C'è una demistificazione che diventa contestazione del potere, ma anche affermazione del presente contro il passato. Affermazione della vita contro gli schemi e contro le autorità. Affermazione della corporeità, affermazione contro la morte della continuità della vita. Affermazione ancora, ricordiamolo, che evidentemente mettere radici in una cultura pagana che poi viene cristianizzata, ma che conserva la forza delle sue radici pagane, che valorizzano il corpo e gli aspetti anche più discutibili, più grevi. Nella valorizzazione carnevalesca emerge un elemento comico che si traduce anche in quello che Bachtin chiama il realismo o naturalismo sordido. C'è la messa in scena, la rappresentazione o la evocazione, degli aspetti più grevi della nostra corporeità, e quindi, la dimensione del mangiare e del bere ma poi addirittura di peggio, la dimensione della defecazione, degli umori corporali. La cultura del carnevale è spregiudicata, è realistica di un realismo estremista. La cultura del carnevale sta però nelle radici, di quella che Bachtin chiama Carnevalizzazione della letteratura tipica del romanzo, ecco che romanzo può rappresentare tutto, che il romanzo ci può presentare anche in contesti nobilissimi questioni che rimandano al naturalismo sordido.

Questa è carnevalizzazione, quindi siamo di fronte alla capacità della cultura del carnevale di introdurre un atteggiamento demistificante. Questo lo vediamo bene nel passaggio dall'epos al romanzo, lo vediamo bene nella dimensione epica che parla di un mondo "altro", di un mondo di dei e di eroi, mentre il romanzo parla delle persone comuni. Ecco però che questo chiama in causa la **dimensione stilistica**. Attraverso la radicalizzazione del segno comico e la carnevalizzazione possibile di tutti gli aspetti della rappresentazione, il romanzo mette in gioco un rimescolamento senza pari. Il romanzo mescola diverse voci, diversi orientamenti sul mondo, diversi discorsi, diversi generi discorsivi (generi testuali), diversi stili e diverse lingue, intese anche come lingue di settore, lingue di gruppi sociali, di professioni, legate a determinate identità e a determinati contesti. Il romanzo mostra la sua unità nella pluralità, che consiste nel tenere insieme tutti questi elementi. Il romanzo tiene insieme tutti questi elementi e si caratterizza come pluridiscorsività sociale. Dire questo termine significa per Bachtin dire anche qualcos'altro, significa che il romanzo chiama in causa quello che lui chiama "**l'uomo parlante**", colui

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

che è nel mondo e usa il linguaggio. Per lui, inoltre, l'uomo parlante è un ideologo, proprio perché parla e si esprime, chiama in causa un orientamento verso la realtà, un'ideologia. Ecco che così la questione che avevamo intravisto con Marx poi con Gramsci nel confronto fra linguaggio e ideologia, qui è risolta in un'altra maniera. Il romanzo moderno è più ideologico di altre forme di arte, proprio perché mette in scena la pluridiscorsività sociale, la polifonia dell'uomo nella realtà.

Nel suo saggio Bachtin vuole consolidare questa indagine e avviare una nuova stagione della stilistica del romanzo. Per Auerbach si tratta di costruire una stilistica letteraria. Ma nel caso specifico di Bachtin, che il saggio "La parola nel romanzo "comincia ad abbozzare quella che potrebbe essere la ricerca sul romanzo. Qui arriva un passaggio fondamentale, (pag. 115) in cui Bachtin consolida le sue ipotesi in una proposta che mostra come il romanzo, come totalità, come fenomeno pluristilistico si componga a partire da alcune unità stilistiche, cioè di alcuni fattori, alcuni elementi, che sono eterogenei. Bachtin ci produce un primo abbozzo in cui sintetizza quelle che lui chiama le **unità stilistico-compositive della totalità romanzesca**, che sono cinque:

a. la narrazione artistico-letteraria diretta dell'autore: qui Bachtin non ha ancora davanti a sé lo strumento della narratologia, qui dice dell'autore e oggi noi diremmo più del narratore. Ma diciamo quella narrazione che artistico-letteraria perché un romanzo, ma che in qualche modo mette in scena un narratore autoriale, esterno.
b. la seconda quella che in russo si dice "scaz", cioè la stilizzazione delle varie forme della narrazione orale o racconto diretto, quindi c'è la narrazione autoriale, unità stilistico-compositiva uno, e c'è la stilizzazione delle forme della narrazione orale, lo scaz, unità stilistico-comparativa due
c. la stilizzazione delle varie forme della narrazione semi-letteraria scritta privata: tipo le lettere, i diari. Qui cogliamo la prospettiva bachtiniana, cioè il romanzo include al proprio interno altri generi. Generi narrativi che non sono esattamente letterari, che sono bensì semi-letterari, formalizzati ma fino ad un certo punto e sono generi privati, che il romanzo include al proprio interno ribadendo il proprio carattere plurale, pluridiscorsivo.
d. le forme del discorso letterario: dice Bachtin, noi potremmo piuttosto dire discorso colto ma extra-artistico dell'autore, ragionamenti morali, filosofici, scientifici, declamazione retorica, descrizioni etnografiche, informazioni protocollari. Bachtin ci dice che dentro il romanzo, letteratura e anche arte, ci sono forme di discorso extra-artistiche, cioè altri generi discorsivi. È normale che il romanzo includa al proprio interno tanti generi testuali, come appunti, i ragionamenti filosofici, o morali, o scientifici. Pensiamo a come Manzoni all'interno dei Promessi Sposi, includa le citazioni testuali delle grida, le citazioni testuali dei saggi degli storici, come il Ripamonti sulla peste di Milano, le citazioni delle leggi del tempo. Quindi una serie di discorsi. Ci sono testi che sono fatti soltanto di un conglomerato di altri testi, e citiamo un romanzo molto divertente di Andrea Camilleri intitolato "La concessione del telefono" dove non c'è un narratore ma ci sono solo altri testi. Dunque, la quarta unità stilistico-compositiva sono le forme del discorso extra-artistico dell'autore che riporta, cita, modula, modifica altri testi.
e. i discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti: Bachtin ci ricorda che nel romanzo i personaggi hanno un linguaggio connotato, connotato da un punto di vista individuale, cioè psicologico, culturale, linguistico. I personaggi del romanzo sono più verosimili dei personaggi dell'epica che hanno un linguaggio uniforme, vengono individualizzati, ma questo produce un'ulteriore pluralità.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

A partire da qui, è possibile andare a studiare nel dettaglio come la pluridiscorsività sociale del romanzo si organizzi, come sia una plurivocità piena di individui diversi, ma artisticamente organizzata e unitaria.

Ultima questione: il romanzo si afferma irresistibilmente producendo un effetto valanga, a catena. Non è che il romanzo vince soltanto, ma il romanzo modifica tutto il sistema letterario. Quindi va introducendo nell'ambito di tutte le forme artistiche, dimensioni espressive che sono tipicamente romanzesche. Bachtin inventa un neologismo, e dice che **la letteratura si romanzizza**, si adegua alla plurivocità discorsiva del romanzo. La letteratura si carnevalizza. La letteratura romantizzata è una letteratura carnevalizzata, la letteratura spregiudicatamente aperta ad ogni forma e ogni contenuto.

Questo ci porta ad una affermazione caratterizzata dalla mescolanza degli stili, dall'apertura ad ogni contenuto. È da qui che ripartiremo, guardando la stilistica di Auerbach, stilistica centrata sulla messa a fuoco della pluralità stilistica e pluralità tematica del romanzo. È una chiave anche storica in cui il romanzo è l'espressione del crollo del sistema plurimillenario degli stili, cioè di un sistema che imponeva un vincolo rigido fra le scelte di stile e le scelte di contenuto. Questo sistema crolla e dal lato di Auerbach rivedremo in un modo leggermente diverso ciò che Bachtin ha messo a fuoco in maniera originale e geniale.

3 *JEAN-PAUL SARTRE: LA SCOPERTA DEL LETTORE*

La **comunicazione letteraria ha 3 componenti**:

- il contesto (da cui nascono testi ed autori)
- la produzione (il testo, dunque la rappresentazione letteraria)
- i lettori e il pubblico cioè la ricezione

Jean-Paul Sartre, con una metodologia ha messo a fuoco in maniera geniale, non soltanto l'importanza del lettore che può sembrare qualcosa di scontata, ma il fatto che la comunicazione letteraria senza il lettore non esiste. Una cosa è il testo e una cosa è quello che Sartre chiama: **l'oggetto letterario**.

In un passo Sartre dice che il senso dei testi non è contenuto nelle parole, perché il senso del testo, il senso delle parole stesse del linguaggio, è qualcosa che si realizza attraverso il linguaggio ma non è dato in partenza. Detto con le sue parole precise: «**l'oggetto letterario quantunque si realizzi mediamente il linguaggio non è mai dato nel linguaggio**». Il significato, il senso dei testi è prodotto attraverso un intervento che è un intervento attivo, non è passivo. Chi legge fa qualcosa, chi legge in qualche modo produce a sua volta, crea senso. Il senso di un testo esiste solo grazie a qualcuno che lo fa scaturire da testo stesso. L'oggetto letterario è il testo letterario attivato da qualcuno, ma non c'è un

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

senso senza che qualcuno l'attiva, le parole non lette sono segni sulla carta, macchie nere d'inchiostro ma non hanno un significato. Quindi il senso esiste solo nell'attività di qualcuno che lo fa scaturire da quello che è in qualche misura presente nei libri, nelle pagine e nei testi che non sono ancora un oggetto letterario.

Per capire come mai proprio Sartre arrivi alla percezione acutissima, geniale dell'importanza fondativa del lettore, il lettore non fa solo un'operazione aggiuntiva, il testo esiste grazie al lettore, ma non c'è testo realizzato senza letture, per usare l'espressione di Sartre stessa: «**l'oggetto letterario è una strana trottola che esiste quando e in movimento**», cioè o è in movimento o non esiste.

Qual è la prospettiva di partenza di Sartre? La prospettiva di partenza è una prospettiva di cui abbiamo già accennato parlando di Benjamin, ed è una prospettiva legata a una delle più grandi correnti filosofiche del XX secolo, cioè l'**esistenzialismo**, una corrente inaugurata nell'Ottocento dal pensatore danese Kierkegaard. Qual è il problema dell'esistenzialismo? Come dice la parola stessa è pensare all'esistenza. L'esistenza di per sé è qualcosa che entra in conflitto con il concetto, perché l'esistenza è la singolarità. Cioè l'esistenza è la concretezza di un soggetto che vive mentre vive, ma pensare soggetto che vive mentre vive, pensare l'assoluta differenza l'unità e l'unicità inconfondibile di un soggetto vivente, è per un certo aspetto il contrario del concetto perché dove c'è il concetto c'è generalizzazione, dove c'è il concetto la singolarità sparisce. La sfida dell'esistenzialismo è quella di concettualizzare l'esistenza e la singolarità, cioè l'assolutamente unico.

Qual è la categoria portante del tentativo di pensare la singolarità e l'esistenza quindi il soggetto che vive mentre vive? Questa categoria è la **categoria della possibilità**. È stato Kierkegaard il primo a notare che la possibilità è la più pesante delle categorie. Perché la possibilità è una categoria così strategica? Perché la possibilità è per definizione ciò che non è dato, ciò che non è predeterminato, ciò che non è ecco l'opposto necessario. Nel momento in cui noi viviamo siamo di fronte in continuazione a delle possibilità e a delle scelte. La vita in continuazione è costellata di alternative e di scelte che vogliono dire confronti con la possibilità, con il non necessario perché se c'è alternativa non c'è una necessità, non è tutto già stabilito. In questa prospettiva l'esistenzialismo accentua una percezione della realtà con una connotazione fortemente etica. Sottolinea la necessità di scegliere che è in qualche modo una condanna. Sartre dirà proprio così: condannati a scegliere, che in questa nostra condanna siamo continuamente costretti a rapportarci con gli altri che ci mettono nella necessità di scegliere tra alternative, fare o non fare qualcosa.

Sartre riprende la pesantezza della possibilità, per citare Kierkegaard, ma percepisce in modo molto più radicale la realtà intesa come il tutto di cui anche noi ne facciamo parte come un'opposizione tra il soggetto/colui che porta l'esistenza, che confronta con la possibilità e il mondo. Il soggetto è quello che porta il possibile, il mondo, l'essere necessario. Il soggetto si confronta con qualcosa che è già presente, è pesante. Qui sta la radice della percezione di fondo che caratterizza il protagonista di uno dei libri più famosi di Sartre, intitolato "La nauséé". La nausa, il protagonista Antoine Roquentin sente tutto il mondo nella sua greve insensatezza, lui contro il mondo. Il mondo è insensato ed è in questo senso nauseante, nausea è percezione dell'insensatezza del mondo a cui noi soltanto possiamo dare luce di senso e comprensione di rivelazione.

Il libro più filosofico e famoso di Sartre s'intitola "**L'essere e il nulla**" uscito nel 1943, riprende l'antitesi di un altro grande libro che fonda l'esistenzialismo filosofico moderno e cioè:

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

"Sein ut Zeit", cioè "Essere e tempo" di Martin Heidegger. Sartre adopera una metodologia che è affine a quella di Heidegger. Il modo in cui Sartre radicalizza l'antitesi tra il soggetto e il mondo, soggetto che chiamo il per sé (intendendo il per sé come coscienza) e mondo, essere che lo chiama con l'in sé (qualcosa che appunto sta in sé e non è di per sé dotato di significato) quindi il **soggetto è il per sé** che si confronta con **l'essere che è l'in sé**. Ma il soggetto proprio perché in qualche modo lacera la greve compattezza dell'essere può negarlo, è questo il motivo per cui il titolo è "l'essere e il niente". L'essere è la consistenza del cosmo tutto, il niente è la coscienza che quanto apertura di una luce, spazio di consapevolezza rende nullo tutto l'essere nella sua totalità. Il soggetto è, starei per dire una luce che può negare e in qualche modo nega in quanto luogo dei possibili l'essere in quanto luogo della necessità.

Sartre è un grande filosofo ma anche un grande scrittore che ricevette nel 1964 un Nobel anche se in realtà Sartre rifiutò di andare a ritirare, l'unico nella storia, lui proprio non c'è andato per motivi politici.

Sartre radicalizza l'opposizione tra il soggetto e il mondo e la radicalizza perché il soggetto è appunto il luogo dei possibili, è il contrario delle necessità che caratterizza l'essere con le sue ferree regole, regole che sono regole fisiche, biologiche, geologiche, astronomiche. Il mondo va in base a regole il soggetto no. Il soggetto può rompere le regole. Dire che il soggetto è il luogo dei possibili significa dire che il soggetto è il luogo d'esercizio della libertà. Ecco l'accento sartriano, soggetto è libertà, soggetto è possibilità nel senso di possibilità di fare qualcosa e Sartre dirà possibilità di cambiare il mondo e di cambiare la realtà. Il suo percorso è molto interessante in cui Sartre da un lato studia la coscienza come facoltà che non è strettamente passiva, quindi la coscienza non si limita a registrare l'essere con le sue leggi e le sue necessità, la coscienza è uno spazio d'iniziativa perché può negare il mondo, essere il nulla che si contrappone all'essere. In questo senso la coscienza può fa trascendere l'essere, tutti noi trascendiamo l'essere nel momento stesso in cui siamo coscienza ed esercizio dei possibili, quindi libertà.

C'è un aspetto a cui Sartre si dedica spesso, scrive parecchi studi su questo e che gli sembra strategico per capire la possibilità della coscienza di essere attività, cioè qualcosa di attivo. Questo argomento è l'**immaginazione**, che ci mostra che la coscienza può negare il mondo, la coscienza può inventare qualcosa che non c'è. Quindi noi possiamo farlo e questo ci segnala che non tutto è necessario, qualcosa che mostra chiaramente che il soggetto è attivo.

Il suo riferimento teorico che come accennato lo accomuna a Martin Heidegger e il suo riferimento teorico, è la **fenomenologia di Husserl**, un grande pensatore del Novecento, pensatore che ha creato una nuova fenomenologia, nella quale la conoscenza filosofica deve arrivare all'evidenza dei fenomeni. Per arrivare all'evidenza dei fenomeni secondo Husserl è necessario fare quell'atto che viene chiamato "riduzione fenomenologica" o "epoché". L' epoche è una sospensione del giudizio, cioè per arrivare a una verità pura bisogna liberarsi dei pregiudizi e pensare i fenomeni nella loro purezza, nella loro piena evidenza. Per pensare i fenomeni, bisogna però avere ben chiaro come lavori il pensiero. C'è il pensiero e la coscienza non sono una mera passività ma sono qualcosa che Husserl e con lui Sartre vede come un dirigersi verso. La coscienza detto alla Husserl "la coscienza è intenzionalità" e si può arrivare al senso del mondo, alla verità dell'essere attraverso le intenzioni di una coscienza pura, cioè purificata dai pregiudizi.

Sartre percepisce che pensare nel senso di essere coscienti, è intenzione cioè movimento verso quindi ancora attività. Per Husserl la coscienza è tensione verso, ma è tensione verso

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

perché coscienza è coscienza di qualcosa, non c'è una coscienza nuda. Allo stesso modo essere coscienti significa essere coscienti di qualcosa. Non c'è coscienza astratta dal movimento verso, dalla coscienza di qualcosa. Quindi le cose appaiono nell'orizzonte intenzionale del soggetto. Le cose sono coscienza, le cose esistono nella loro astratta ed insensata esteriorità, ma queste cose vanno percepite da qualcuno. Il lettore è l'unico che rende possibile le parole. L'essere è in qualche modo le parole, ma è il lettore che le svela. Così l'essere, nella realtà non si svela da solo, si svela solo grazie a una coscienza. Solo grazie alla intenzionalità di qualcuno che percepisce le cose.

Quindi l'essere per Sartre si manifesta nella coscienza. Coscienza che può legarlo nella coscienza che nulla rispetto a essere stesso. La coscienza non è astratta ma è coscienza di qualcosa e quindi è intenzione, tendere verso quindi è attività. Quindi essere coscienti è in qualche modo agire, cioè esercitare la propria libertà nell'universo dei possibili. Quindi coscienza uguale all'attenzione, uguale attività, uguale azione, uguale libertà, uguale scelta. La **coscienza è libertà** nella chiave del Sartre e dunque scelta. Pur attraverso le astrazioni Sartre arriva a un'idea molto operativa, la coscienza è libertà, quindi l'esercizio da libertà.

Nel '43 Sartre si allea con i partigiani, combatte nella resistenza e ha un atteggiamento forte attivismo, e l'atteggiamento antifascista e sarà quell'atteggiamento di chi poi costruisce attraverso l'esistenzialismo anche una posizione politica.

È nota la conferenza del 1947 di Sartre intitolata "l'esistenzialismo è un umanismo". E proprio del '47 è anche il libro di cui leggiamo una parte. Il libro intitolato "**Che cos'è la letteratura**" un ampio saggio uscito sulla grande rivista fondata dal Sartre "L'età moderna" insieme a lui la fondò a Simone de Beauvoir e altri grandi intellettuali del suo tempo, come Maurice Merleau-Ponty per esempio.

L'esistenzialismo di Sartre è un **esistenzialismo etico**, che prospetta un forte attivismo, diverso da quello di Heidegger per il quale l'esistenza è un essere per la morte, è coscienza della morte che ci porta a liberarci dello autentico e a capire che nostro essere del mondo, nostro esserci che Heidegger deve essere consapevolezza della nostra finitudine. Non che Sartre non si è consapevole della finitudine, ma a lui interessa sottolineare che siamo attivi, che siamo portatori di libertà e quindi chiamati a esercitarla. Anche il contesto storico influisca al di là di ragionamento astratto della logica, c'è l'idea dell'impegno d'infatti è proprio Sartre a fondare il concetto che è ancora oggi che avviciniamo a lui, il concetto d'impegno, intellettuale deve impegnarsi che vuol dire deve fare qualcosa per cambiare il mondo, in qualche modo deve entrare in politica.

C'è un'affermazione molto forte con la quale stabiliamo il collegamento tra le affermazioni generali di Sartre e l'uso che di queste affermazioni fa nella lettura della dinamica della comunicazione letteraria. L'oggetto letterario si realizza mediante linguaggio, ma non è dato nel linguaggio. Quindi l'oggetto letterario si realizza solo quando qualcuno legge. Conseguenza non banale, ma molto concreta è che nessuno scrive per sé stesso. Scrivere significa praticare un'azione che è socialmente rilevante, anche se solitaria. Scrivere significa anche se poi non pubblicheremo, anche se ci tenemmo nel cassetto le nostre pagine, stiamo ipotizzando qualcuno che lo leggerà. Quindi scrivere non è un'azione solitaria. Non si scrive per sé stessi. Affermazione fondamentale sulla quale si incardina ragionamento complesso che Sartre mette all'opera in "Che cos'è la letteratura" ma c'è una prospettiva che dobbiamo mettere a fuoco subito. Il momento in cui Sartre dice che il testo non vive senza lettore, che l'oggetto letterario esiste solo quando è in movimento, ci sta ricordando che il testo non si

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

esaurisce in sé stesso. Il testo che deve diventare un oggetto letterario, chiama in causa il futuro, nessun testo si esaurisce in sé, i testi sono sempre proiettati verso il futuro. E il futuro non è mai tutto scritto. Il futuro è impossibili. Ecco la intuizione profonda di Sartre e rapporto della sua prospettiva filosofica. In che cose la letteratura, quindi ci ricorda che tutti testi sono fatti per il futuro, per un lettore che sarà chiamato dal testo, per comunicarli qualcosa e spingerlo a fare qualcosa. Il libro "**Che cos'è la letteratura**" è diviso in 3 parti:

1. Parte 1 – **che cos'è scrivere?**
2. Parte 2 – **perché si scrive?**
3. Parte 3 – **per chi si scrive?**

Tutti i tre capitoli del libro hanno una formulazione interrogativa. Anzitutto il che cos'è scrivere? Sartre ricorda che le arti figurative fanno degli oggetti, fanno delle cose, dei manufatti che restano. Dal punto di vista di Sartre la letteratura intesa soprattutto come narrativa è qualcosa che non si riduce a un oggetto ma ci mostra anche che le parole non solo soltanto parole. Le parole fanno cose. Come abbiamo già intravisto in Bachtin, nelle parole implicita un'operazione, non c'è soltanto un comunicare concetti, c'è uno spingere verso qualcosa. Ed ecco che Sartre (pp.170) mette a fuoco l'infondatezza della tradizionale opposizione filosofica tra parole e cose. Per Sartre non c'è questa opposizione, è infondata.

Quindi la parola non è solo parola. La parola è azione. Notiamo due affermazioni di fondo: la prima, siamo dentro il linguaggio come dentro il nostro corpo, lo sentiamo spontaneamente. La seconda affermazione è una parola si può vivere o incontrare, le parole si vivono e si incontrano. Davanti alle parole non ci si domanda soltanto "che cosa dicono?" ma "verso che cosa spingono?". Dette quelle parole di Sartre davanti alla domanda relativa allo scopo della scrittura, se ne impone subito un'altra che la segue che non è meno importante, e la domanda è "che aspetto del mondo vuoi svelare?" e questa domanda diventa "quale cambiamento vuoi apportare al mondo con questa rivelazione?" C'è da un lato la dichiarazione che le parole sono azioni. Ma proprio perché sono azioni le parole svelano e spingono verso un cambiamento. In qualche modo la parola inerte viene meno alla natura stessa della parola. Ogni scrittore vuole svelare e agire. C'è un'importante conseguenza di questa affermazione. La conseguenza è una **polemica contro la critica accademica**, cioè quella critica un po' astratta che dà per scontato che a tutti piaccia studiare notizie erudite, ma non è così. Non è vero che a tutti piace, i testi ci interessano se ci parlano di noi. I testi ci interessano se chiamano in causa le nostre vite. La polemica di Sartre con la critica è una polemica che si incarna in affermazione molto dure nel confronto dei critici. Sartre arriva dire che i critici sono dei custodi di cimiteri. La letteratura deve essere vita, deve cambiare la realtà. Sartre questo lo dà come presupposto indispensabile.

La letteratura è affare di vivi e per quanto riguarda la seconda parte Sartre insiste sulla domanda "perché si scrive?" e a questa domanda da una risposta, dicendo che si scrive perché vogliamo sentirci come Dio. Scriviamo perché vogliamo sentirci creatori del mondo. Scriviamo perché vogliamo sentirci più essenziali. Perché il soggetto non è necessario, non è essenziale. Il soggetto è il luogo dei possibili. Creiamo un mondo che facciamo noi. Siamo artisti in particolare, siamo scrittori proprio per sentirci creatori. Quando creiamo succede che ci liberiamo di quella percezione per cui il mondo esisterebbe anche senza di noi. Quando noi ci limitiamo a percepire ci accorgiamo che l'oggetto si impone a noi e noi sentiamo di essere inessenziali. Il cielo, le montagne, la compagna potrebbero esistere anche senza di noi. È proprio questo quello che non vogliamo, è proprio questo che cerchiamo di smentire. Vogliamo creare ma quel punto il

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

nostro atto di creare diventa dominante. Siamo così attivi che la nostra attività sorpassa l'oggetto. Cioè il mondo del testo che noi creiamo ma non possiamo abitare.

Detto in maniera sartriana è vero che lo scrittore deve rileggersi, ma quando si rilegge non può diventare come il lettore vero e proprio, cioè non può trovarsi nell'attesa di quello che succederà dopo, perché lui sa già tutto. Lo scrittore ha fatto il mondo ma quel mondo non funziona per lui. Lui lo ha fatto ma quel mondo è costruito per qualcun altro che lo abiterà, che vivrà il mondo del testo come un mondo di possibili che si realizzano sotto ai suoi occhi. Chi ha creato il testo è essenziale come creatore, ma inessenziale gli diventa il testo.

Sartre ci sta dicendo che proprio perché ha costruito il mondo del testo, il mondo del testo chiede a qualcun altro che percepisca sé stesso. Il testo crea un mondo, ma quel mondo non è percepibile da chi lo ha creato, ma percepibile dal lettore. Sartre dice che il testo è un compito proposto alla generosità del lettore, quindi il lettore non è che soltanto percepisce, ma crea e dà vita a quel mondo, che non avrebbe vita se non ci fosse lui. Il lettore è a suo modo essenziale. Chi crea è essenziale rispetto al mondo che crea, ma così viene in luce l'antitesi per cui chi percepisce è un soggetto che si percepisce inessenziale rispetto all'oggetto che già c'è prima di lui, ma chi crea capovolge questa dinamica, è essenziale in quanto soggetto, ma mostra che la sua creazione è inessenziale.

La **prospettiva esistenzialistica** di Sartre, cioè la sua idea della coscienza come libertà e come azione, vada a incardinarsi in una sua idea, non solo dell'immaginazione ma dell'arte e del linguaggio, quindi anche della testualità. Il testo è un mondo virtuale, è un mondo che è condannato a restare un insieme di possibilità se non ce qualcuno che fa vivere queste possibilità, chi fa vivere queste possibilità le farà vivere in modo condizionato, non con totale libertà rispetto alle strutture del testo eppure anche se sarà condizionato non sarà privo di libertà, sarà chiamato a un'operazione al tempo stesso passiva e attiva. Chi legge in qualche modo è un creatore e in altro modo Sartre come Bachtin dice che chi legge è un traduttore, questa prospettiva già ci porta verso un'altra prospettiva, cioè la **prospettiva dell'interpretazione**, significa fare proprio quello che era altrui, significa far vivere quello che altrimenti non vive perché resta lo stadio di virtualità. Per Sartre una prospettiva ancora più radicale, chi legge crea, ma la sua creazione è necessaria è la creazione del lettore che dà vita al mondo del testo, altrimenti questo mondo resta virtuale, questo mondo non esiste.

Sartre dice che **il testo è un Appel** (che vuol dire "chiamata"). Chi legge un testo è chiamato, gli viene imposta una missione, ecco la forte curvatura etica, leggere è una presa d'atto che una presa di responsabilità. Ci interessa notare come Sartre mette a fuoco il fatto che il testo non funziona da solo, che il lettore compie un'operazione fondante dotata di una forte autonomia. Il testo chiama al futuro, anche se non vogliamo essere troppo attivisti, dobbiamo prendere atto che nessun testo si esaurisce nel suo presente e che il testo suscita il futuro e i lettori non sono già scritti. I lettori ci saranno e non ci saranno.

Dal punto di vista di Sartre **il testo e persino l'autore sono determinati dal contesto**, in questo senso il contesto dice Sartre è una forza da dietro, ma dice ancora che il **pubblico invece è un'attesa**, un vuoto da colmare un'aspirazione (pp.184) quindi il pubblico è un'attesa, è un possibile, ma è chiaro che il pubblico se lo considereremo nella prospettiva del contesto in cui vive a sua volta determinato, ma rispetto la dinamica del testo un pubblico non c'è ancora. Il testo disegna dei pubblici possibili ma li deve trovare

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

e quindi come dice Sartre il pubblico colma un vuoto, il lettore non c'è ma arriva e per definizione arriva dopo. Il pubblico è un'ipotesi, comunque il lettore va oltre, il testo gli disegna la strada ma il lettore va oltre e conseguenza consistente, cioè molto forte di questa affermazione è che comunque quello che il testo dice, l'oggetto letterario esiste solo perché qualcuno gli dà esistenza, resta virtuale se non c'è nessuno che lo rende attuale.

Sartre come spesso gli capita è volutamente provocatorio, perché **parla dello scrittore e gli fa una critica pesantissima**, e poi rovescia questa critica. Sartre dice che lo **scrittore non fa niente**, in modo più sartriano: "**lo scrittore consuma e non produce**" anche se è funzionale, ma di per sé lo scrittore compie un'operazione che non ha una precisa valutazione economica, non c'è un rapporto tra il lavoro che viene fatto dallo scrittore e il compenso che riceverà sotto forma di percentuale di diritti di autore, che non ha niente a che fare con il lavoro che fa. Questo però segnala che le opere sono gratuite incommensurabili, il fatto che lo scrittore consuma e non produce significa che lo scrittore è un parassita. Sartre dice proprio così, dice che la sua attività è un'attività inutile, quindi lo scrittore è un parassita qualcuno lo deve pagare anche se lui non produce niente, non serve a niente.

Sartre **capovolge quest'affermazione**: il fatto che lo scrittore non produce e consuma significa che lo scrittore è estraneo alla logica economica, questo però è un punto di forza perché questa estraneità diventa la sua libertà, l'inutilità diventa la sua utilità. Lo scrittore parassita è inutile, ma proprio nel modo in cui è inutile diventa utile perché lo scrittore è il portatore di coscienza, proprio perché è estraneo alla logica della società e dell'economia lo scrittore si può far portatore della rivelazione. Lo scrittore è il soggetto attivo di una rivelazione che gli è consentita proprio per la sua estraneità che diventa la sua libertà. Lo scrittore quando rappresenta la realtà, la rappresenta in un modo che diventa rivelatore in quanto rivelatore è un modo critico, in quanto critico spinge al cambiamento.

Sartre pensa che sia una necessità che la scrittura produca una consapevolezza morale che diventa una consapevolezza politica che diventa azione e mette a fuoco il fatto che lo scrittore in quanto tale è portatore di una coscienza inquieta.

In ogni attività intellettuale c'è l'ideologia e quindi c'è la falsa coscienza, ma questo è il punto di vista della vis a tergo. La prospettiva della vis a tergo, la prospettiva del testo guardato da dietro, dal punto di vista della società che lo fa nascere ma abbiamo capito che Sartre guarda le cose in tutt'altra prospettiva, guarda le cose dal punto di vista del lettore, dal punto di vista di qualcuno che non è mai predeterminato. Il lettore in quanto coscienza è attività, il lettore in quanto coscienza è esistenza, intesa quindi come luogo dei possibili. Il lettore mette all'opera, realizza dei possibili, ma lo scrittore in quanto tale, è colui che consente una visione rinnovata, è colui che apre alla scoperta di ciò che l'ideologia non vorrebbe farci conoscere.

Sartre individua "l'**essenza**" **della necessità** del lettore nel processo della comunicazione letteraria. Sartre ci parla dell'oggetto letterario come qualcosa che è diverso dal testo, perché il testo è una virtualità, ma l'oggetto letterario è il testo nel momento in cui qualcuno lo legge. Questa lettura è l'unica sua condizione di possibilità, cioè è ciò che rende possibile una vera e propria vita del testo che altrimenti non è vivo ma potrebbe esserlo

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

4 *IAN WATT: LE ORIGINI DEL ROMANZO MODERNO*

Ian Watt, un grande critico scozzese, ci mostra in che modo il romanzo moderno diventa possibile. Ian Watt sviluppa questa riflessione in maniera particolare che ci comincia a far toccare un tema, quello dell'**editoria**. Ian watt non è così conosciuto come merita, ma è fondamentale il suo libro da cui abbiamo tratto il pezzo che studiamo intitolato in inglese "**The rise of the novel**" la nascita del romanzo tradotto in italiano con "Le origini del romanzo borghese" dove questo borghese connota un clima culturale degli anni '60/'70. Il libro di Watt è un libro di poco precedente, è del 1957; Watt è nato nel 1917 e l'opera "The rise of the Novel", il cui sottotitolo suona studi su De Foe, Richardson e Phielding, quindi è dedicato al romanzo del 600 - 700 inglese, il primo grande romanzo moderno, questo libro è il libro di una vita: Watt non è così conosciuto anche perché ha scritto pochissimo, perché dedicava ai suoi libri anni.

Questo libro "**Le origini del romanzo borghese**" è un capolavoro della critica, ed è un testo esemplare perché si fonda su anni e anni di ricerche d'archivio, in cui Watt è andato a esplorare il mondo, con infinita pazienza quelle che sono le **dimensioni reali della lettura**: chi legge, come mai ce la fa a leggere, quali sono le precondizioni che rendono possibile la lettura in genere? Ma in particolare quell'impressionante ampliamento del pubblico dei lettori che coincide con l'affermazione del romanzo. La società della modernità avanzata implica uno sviluppo dell'urbanizzazione di servizi, implica lo sviluppo di ceti acculturati, ma non è così immediato immaginare che a questi ceti corrisponda anche l'affermazione massiccia che arriva fino ai giorni nostri di un genere letterario in particolare che è il romanzo.

Il metodo di Watt è particolare perché studia i romanzi occupandosi non tanto dei temi che trattano, ma **dei rapporti tra le strutture formali dei testi, il come sono fatti, e il pubblico**. Il pubblico nel senso che le strutture formali si modulano in maniera da far sì che la letteratura diventi esperienza. Questo è il tema centrale di Watt: si occupa di come la letteratura divenga esperienza al punto da farsi senso comune, da entrare nella percezione quotidiana della vita. Anche per Watt, la chiave di volta dell'affermazione del romanzo moderno sta nel suo realismo, cioè, in una nuova maniera di conoscere il mondo. Il **realismo** ha dal punto di vista di Watt la necessità di alcune **precondizioni**, che coglie sotto **due grandi fronti**:

1. aspetto epistemologico, cioè il romanzo viene affrontato in chiave di epistemologia, la filosofia della scienza: qual è il sapere che consente, come mai lo consente, quali sono le precondizioni teoretiche che stanno dietro, il mondo culturale che lo rende possibile.

2. l'aspetto economico, qui vedremo in quanti modi Watt vada articolando quelle precondizioni economiche e gli aspetti strutturali che conosciamo a partire dall'espressione di Marx

Per quanto riguarda le **CONDIZIONI EPISTEMOLOGICHE** della nascita del romanzo, Watt ci ricorda che si ha il romanzo moderno laddove diventa possibile il realismo, ma il realismo lo abbiamo già visto con Bachtin e con Auerbach, ha un atteggiamento nei confronti del mondo che implica il rifiuto del principio di imitazione che vuol dire rifiuto della auctoritas dei classici, per sostenere invece la necessità di un accesso autonomo alla realtà dei sensi, quindi anche rifiuto della tradizione e l'atteggiamento che postula una scoperta libera senza vincoli della realtà, una scoperta che avviene mediante i sensi. Non è il

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

sapere delle autorità tradizionali, non è una volta di più l'ipse dixit di Aristotele, dei filosofi che rispettavano la cosmologia aristotelico-tolemaica. L'uomo moderno è come lo scienziato, qualcuno che conosce sperimentando, verificando da sé. Però è fondamentale che questo atteggiamento passi anche nel romanzo. È la convergenza profonda e coerente di ciò che consente la nascita della scienza moderna con ciò che consente la nascita del realismo. Qui Watt indaga a lungo sulle novità della percezione realistica e quindi del romanzo che il realismo consente, se il romanzo alimenta il realismo o viceversa, ma è chiaro che si alimentano insieme. Ci sono molti elementi della cultura del 500 e 600 che contribuiscono alla nascita di questo atteggiamento, Watt ci ricorda la novità dell'atteggiamento del protestantesimo della libera lettura delle sacre scritture, della libera interpretazione, è un elemento di scontro tra il movimento della riforma protestante, il luteranesimo in particolare, e poi il calvinismo e la chiesa cattolica. Quindi c'è una logica anche da questo punto di vista perché il romanzo si sviluppi in un paese come l'Inghilterra. Dal punto di vista filosofico due sono i grandi pilastri a cui Watt rimanda, che sono i punti di riferimento dell'epistemologia moderna, scientifica e poi romanzesca. Questi **due punti di riferimento** sono:

- da un lato **Cartesio** → con la necessità di arrivare ad un punto di partenza sicuro della conoscenza, e quindi con un atteggiamento di nuovo di rifiuto del sapere precostituito, la necessità di accedere in questo caso attraverso il razionalismo ha un punto di partenza inequivocabile
- dall'altro **John Lock** → come fondatore del sensismo, come filosofia che rimanda a una conoscenza che è frutto dell'osservazione fatta con i sensi. La conoscenza vera è sperimentale.

Watt traccia degli **elementi di connessione tra alcuni aspetti formali e la cultura del tempo**:

- Watt nota che il romanzo si sviluppa a partire da un impianto narrativo che ha a che fare col modello dell'autobiografia, cioè del racconto in sé di qualcuno che scopre la realtà individualmente, ma che acquisisce le esperienze del proprio passato e si rende conto che sono le esperienze passate a essere la causa della propria vita. L'intreccio del romanzo moderno ha radici che sono di tipo autobiografico, perché stabilisce un nesso profondo fra il tempo e l'identità. Noi siamo quello che siamo perché che siamo diventati quello che siamo, le esperienze ci hanno formato e sono state la causa di quello che noi poi siamo diventati. Quindi è una narrazione di non fiction, l'autobiografia che sta alla radice della fiction moderna. Il romanzo racconta delle storie che se non fossero vere potrebbero esserlo.
- Questo è un altro punto forte: il romanzo racconta storie che sono nuove, storie che potrebbero essere storie di tutti noi. Qui Watt ci ricorda che il romanzo che sta nascendo nell'Inghilterra seicentesca, si chiama "novel" perché ha a che fare con l'aggettivo latino "novus", il romanzo racconta storie nuove. Ciò è importante perché nel momento in cui racconta storie nuove, marca una differenza radicale, irriducibile fra sé e la tradizione dell'altra grande narrazione della storia dell'Occidente, cioè l'epica. Tutta la letteratura classica, l'epica ma anche la drammaturgia e la tragedia in particolare, si erano fondate su storie conosciute, i miti sono già conosciuti, sono preesistenti al racconto che ne viene fatto nei generi della classicità. Quindi il genere della classicità raccontano storie note, quello che importa è il modo in cui lo raccontano. Ripetono storie già conosciute e di personaggi che nei generi illustri sono personaggi importanti. Tutt'altra cosa per il

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

romanzo moderno, perché nel momento in cui è novel, cioè storia che racconta persone non conosciute, racconta anche persone normali. I romanzi del 600 - 700 inglese si occupano di storie comuni, di storie con cui la gente deve potersi riconoscere. Quindi cogliamo una importanza non solo della novità della storia, ma anche dei nomi dei protagonisti, che devono essere nomi di individui particolari, rappresentati nel contesto della società a loro contemporanea. Quindi la progressione autobiografica, la dinamica per cui il dopo è causato dal prima e il soggetto raccontato acquisisce delle esperienze che causano le sue azioni successive, ha a che fare anche con l'integrazione profonda tra i personaggi e il loro contesto.

- Di qui un'altra nuova specificazione che ci mette a fuoco Watt: l'importanza dello spazio e della descrizione. Le due cose non coincidono, ma sono correlate; cioè spazi ben definiti perché sono gli spazi che contribuiscono a determinare quei destini. Li dobbiamo conoscere nei dettagli. Nella classicità e fino alla letteratura del 500 non esiste niente di simile alla descrizione del romanzo moderno, che va costruendo uno spazio sulla scorta di quello che viene percepito.
- Punto decisivo della prospettiva di Watt è che il romanzo tende a simulare l'esperienza reale. Il romanzo costruisce la storia come qualcosa che deve riprodurre un equivalente dell'esperienza. Per questo non ci può essere imitatio, non ci può essere auctoritas o un atteggiamento di rispetto della tradizione, ma un atteggiamento laico che coincide con l'atteggiamento culturale che sta dietro l'imprenditoria moderna.

Per quanto riguarda l'**ASPETTO ECONOMICO**:

- l'editore moderno è una figura nuova, che si differenzia da quelli che erano stati gli stampatori librai: i Manuzio, i Bodoni, quelli che hanno cominciato a fare la grande stampa moderna, che erano piccoli imprenditori con piccole botteghe che facevano tutto: componevano il libro, lo stampavano, lo rilegavano, lo vendevano lì. Ma nel mondo moderno le cose cambiano perché le macchine di stampa si evolvono e il romanzo è anche contemporaneo, eccoci qui alla dimensione economica, alla dimensione dei mezzi di produzione, delle macchina da stampa che diventano molto più performanti, più veloci ed efficaci, ma sono macchine costose, ovvero chi le compra deve ammortizzare le spese che ha fatto per procurarsele, il che significa che chi le compra, l'imprenditore che stampa, ha bisogno di farle funzionare sempre, ha bisogno di ammortizzare producendo senza sosta e quindi stampando quello che gli capita.
- Lo stampatore nella modernità industriale si separa dall'editore. Lo stampatore è quello che stampa di tutto. Le macchine da stampa costano troppo perché l'editore se le possa permettere. L'editore usufruisce del servizio di stampatori, ma l'editore fa un lavoro di raccordo. È colui che fa lavorare altri, e quindi: raccorda la produzione degli autori, la composizione del testo, quindi dai manoscritti al testo che poi andrà in stampa, che è un passaggio delicato, e altre operazioni come la correzione delle bozze, la rilegatura e a seguire delegherà ad altri anche la vendita. Quindi l'editore moderno nasce in un nuovo contesto imprenditoriale ed è il coordinatore di altri lavori.
- L'editore moderno è alle prese con un genere moderno che è il romanzo che ha una peculiarità trascurata dalla critica, cioè è il primo genere letterario della storia che nasce a stampa. I romanzi moderni sono subito generi stampati, non sono

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

generi che hanno una tradizione manoscritta. Lo scrittore scrive a mano, ma per poi stampare, non c'è la trasmissione dei manoscritti. Il romanzo si trasmette stampato. Questo comporta un problema, cioè la necessita di imprenditori che si facciano carico della stampa, di investimenti onerosi, ma che chiedono l'accesso al credito, e poi la necessità di rientrare dall'investimento. Per rientrare dall'investimento bisogna che le cose stampate siano vendute. Il che accade per biglietti da visita fatti su commissione o manifesti pubblicitari, ma non è così per la letteratura che è un oggetto fragile dal punto di vista economico, perché ha bisogno di un pubblico, come ci ha insegnato Sartre, può anche darsi che il pubblico non lo trovi.
Watt qui mette a fuoco tutte le precondizioni che rendono possibile l'esistenza di un pubblico. Abbiamo visto che il pubblico è necessario, che il romanzo si inserisce in un contesto culturale ed epistemologico e in quanto opera stampa e opera narrativa, di solito è di dimensione considerevoli.

Di cosa c'è bisogno perché i romanzi possano essere letti? Le **precondizioni** a cui Watt ci richiama sono:

1. L'alfabetizzazione → la società, fino a un tempo relativamente vicino a noi, ha riservato la lettura a ceti privilegiati e sconsigliato l'alfabetizzazione a ceti non abbienti. Watt ci spiega tutte le sue ricerche e ci mostra quanta ostilità la società aristocratica o alto borghese dell'Inghilterra abbia escluso ceti non abbienti. Qui certo che c'è tutta un'altra storia che corre a fianco, che è quella della scolarizzazione, la necessità di far andare a scuola gente. È una storia conflittuale perché è normale che i ceti al potere abbiano cercato sempre di escludere dalla cultura i ceti poveri. La forza della trasformazione capitalistica spinge verso una nuova realtà urbana che ha bisogno di ceti alfabetizzati. Quindi si avvia un processo complesso di progressivo accesso all'alfabetizzazione. È una storia però lunga e quindi è la storia della conquista della possibilità stessa di alfabetizzarsi, dello sviluppo della scuola, aggiungendo che saper leggere non è ancora saper leggere letteratura. Quindi c'è anche la necessità che la letteratura stessa si costituisca in modo tale da essere capace di arrivare a un pubblico ancora non alfabetizzato, o di alfabetizzazione recente.
2. La formazione di un ceto medio → abbiamo già accennato ai processi di urbanizzazione, al passaggio di nuovo massiccio, epocale dalle campagne alle città che si ingrossano, l'industria che cresce, condizioni spesso infernali dal punto di vista della sanità, bambini che lavorano. Sappiamo che cosa è stata l'accumulazione originaria del capitale nel capitalismo delle origini, ma non dobbiamo dimenticare che questo processo sviluppa con l'industria, delle infrastrutture e dà luogo a un incremento di un ceto medio che è destinatario primario della lettura, o meglio, va avvenendo un avvicinamento fra il ceto aristocratico e alto borghese o dei proprietari terrieri che aveva avuto il monopolio della lettura, e ceti che si alfabetizzano e marciano verso una acculturazione crescente, arrivando fino ad avere la possibilità di cambiare il proprio status. La modernità è una società nella quale parte il cosiddetto ascensore sociale. Una certa necessità dell'ascesa. Ma dietro la necessità dell'ascesa c'è la necessità dello studio. C'è necessità di accedere a una condizione culturale in cui è evidente che i nuovi ceti capaci di leggere, sono ceti che hanno bisogno di saperi, spesso spendibili in campo direttamente lavorativo, ma anche di svago.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

3. L'aumento del benessere → se ci sono condizioni disperanti per molti ceti è evidente che la formazione di un terziario e di una borghesia, di un ceto medio, in genere di tutte le stratificazioni della borghesia, piccola, medio, medio-alta, alta, questa formazione implica un aumento di benessere, una condizione nella quale più persone hanno più del necessario. Ci sono sempre più persone che non hanno il minimo per campare, o poco più. Hanno una disponibilità ulteriore di denaro. E qui stiamo ritornando all'argomento di prima, l'argomento del libro, perché per poter leggere bisogna aver qualche soldo in più. I libri non sono necessari. Si può campare anche senza leggere, molti campano senza leggere. Ma qui stiamo notando il processo in cui si spalancano le strade, le disponibilità di spese che non sono necessarie e che sono non esattamente di acquisizione di strumenti per il lavoro, ma sono spese che servono a intrattenersi. Si legge per imparare, ma anche per divertirsi e usare il proprio tempo.
4. L'usare il proprio tempo → la modernità industriale inventa il tempo libero, è una dimensione nuova con la quale Watt ci mostra come il suo modo di fare critica, il suo modo di fare storiografia, che va a penetrare negli eccessi della vita quotidiana. Watt ci parla di tutto quello che succede per rendere possibile il tempo libero, che implica una disponibilità economica, ma anche il fatto che ci siano delle attività che vengano delegate, che vengono esternalizzate.
5. Le donne → contribuiscono alla nascita del romanzo moderno. La civiltà della lettura ha sempre vissuto delle fasi di espansione, nelle quali le donne sono state determinanti; le donne che erano escluse dalla lettura, le donne che lentamente vi accedono. Nel passaggio fra l'età medievale e l'età borghese, Giovanni Boccaccio dedicava la sua opera capitale alle donne, il "Decameron" che testimonia di un altro grande passaggio storico in cui l'espansione della lettura coincide con l'espansione di una narrativa e con l'aumento della possibilità delle donne di leggere. Qui c'è una serie di questioni che sono culturali, ideologiche e che l'accesso delle donne alla normale scolarizzazione sarà un processo ancora più lungo e faticoso. Ma dove nasce la civiltà del romanzo ci sono le donne, che leggono più degli uomini, ma che leggono anche perché hanno guadagnato il tempo libero. Come mai le donne hanno più tempo libero? Quello che sta succedendo e che va di pari passo con il movimento che fa nascere l'industria moderna, è l'esternalizzazione di molte attività. Ci sono molte cose che si facevano in casa e che in una società urbana-borghese passano a essere comprate perché fatte fuori casa. Ad esempio, il pane si faceva in casa, ma il pane comprato dal panettiere è il segnale che ci sono tante famiglie che non fanno più il pane in casa. Una produzione esternalizzata, che libera tempo per le donne. Ancora, filare, tessere e cucire. Le attività industriali, della prima rivoluzione industriale, sono attività legate alla manifattura e al tessile. Quindi anche questo significa che c'è una produzione più ampia, ma è normale che le donne non facciano più i vestiti in casa, ma se li comprino. Altre due materie: le candele e il sapone. Sono tutte attività che ci mostrano come la dinamica di liberazione del tempo sia fatta di tante produzioni che erano casalinghe e che diventano esterne, che contribuiscono al lancio dell'industria, ma spostano la disponibilità di tempo delle giornate. Quindi la gente ha più tempo e ha qualche soldino in più con la quale compra le cose che prima faceva in casa. Anche la presenza delle donne è determinante nell'ascesa di una civiltà romanzesca.
6. La presenza di servi → i servi delle famiglie aristocratiche e poi anche alto borghesi. I servi, i domestici, i maggiordomi, le cameriere, le cuoche, sono un personale che, in prima approssimazione, fa parte dei ceti non abbienti ma, in seconda approssimazione, vive vicino a persone che sono colte o molto alfabetizzate e hanno persino libri e biblioteche. È una vicenda che è stata rappresentata in opere

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

fondamentali, ad esempio "Quel che resta del giorno", in questo romanzo si parla della simpatia che non può diventare altro fra un maggiordomo e una domestica che non a caso hanno a che fare con i libri dei padroni. Si tratta di una dimensione peculiare, caratteristiche sì della società inglese, anche di altre società.

7. Costo del libro → la stampa che in poco tempo produce tanti testi sono testi che hanno bisogno di avere un prezzo più basso, avranno un prezzo più basso perché sono prodotti in più copie. Qui entra in gioco tutta un'altra storia, tutta un'altra epopea su cui Watt si concentra, cioè l'epopea dei libri che via via costano un po' meno. Ma Watt ci spiega che i libri all'epoca avevano un prezzo non tanto più grande di quello che hanno oggi. Però i salari medi erano un decimo di quelli di oggi, quindi è chiaro che era difficile comprarsi un libro se il libro continuava a essere un libro di grandi dimensioni, con una carta e rilegatura di qualità, quindi c'è una vicenda lunga e complicata che riguarda la merceologia, il cambiamento fisico dell'oggetto- libro che diventa più economico, cioè diventa più piccolo, magari fatto di carta scadente, con una stampa minore, con una rilegatura economica. Comincia la lunga strada che porta dai grandi libri di pergamena della prima modernità ai moderni paperbacks. E qui Watt per esempio ci ricorda come sia normale che i primi romanzi vengono stampati in tanti volumi. Qui avviene una operazione di fidelizzazione simile a quella che produrranno in un futuro che deve ancora arrivare, guardato dall'epoca di Robinson Crusoe e di Richarsdson, cioè il futuro dei romanzi d'appendice. Però questi romanzi escono spesso in un volumetto, poi in un altro ancora e ammontano, per arrivare alla loro composizione finale, a svariati volumetti. Per esempio, Tom Jones è uscito in sei volumi. La prima edizione costava più del salario medio di un bracciante, che non se lo poteva permettere, ma poi si è abbassato e sono comparsi a fianco a questo processo di produzione di testi sempre meno costosi, ma il pubblico dei lettori ha degli altri strumenti che sono le biblioteche circolanti, cioè delle piccole biblioteche su ruote che circolavano e che concedevano libri in prestito con abbonamenti sostenibili anche da una persona di reddito basso. C'erano anche opuscoli dove c'era un romanzo abbreviato, delle brevi storie criminali, un racconto di un avvenimento straordinario, delle poesie. Qui c'è tutto un universo che merceologico e che è di generi di scrittura.

Quindi abbiamo visto due grandi fronti, quello epistemologico che consente la nascita del realismo nella percezione di vita della realtà e da un altro lato quello economico. Ci sono tante cose che devono accadere perché ci sia il pubblico. Ecco di nuovo che mettiamo nella carne viva della società l'intuizione fenomenale di Sartre, e capiamo quanto sia complicato far nascere i lettori, quanto sia complicato il processo di costruzione materiale dei soggetti della lettura.

A questo punto Watt ha un altro guizzo, cioè ci mette a fuoco il fatto che nella condizione di espansione faticosa e costante dei lettori, anche **le caratteristiche formali dei testi devono dare il loro contributo**. Watt mostra **due aspetti che sono legati alla dimensione economica ma che incidono direttamente su come sono fatti i libri**:

1. La velocità di scrittura → uno scrittore che deve produrre dei volumetti che poi verranno pagati, e ci vuole molto tempo ancora prima che arrivi la legge sul diritto di autore, ha bisogno di scrivere in fretta. Ad esempio, un aneddoto di storia editoriale, che riguarda in questo caso un editore dell'800 italiano, Pelino di Roma, editore che aveva bisogno di incitare i propri scrittori a produrre tanto in modo da vendere sempre di più. Era un editore di romanzi popolari. Si dice che Perino abbia inventato un espediente per spingere i suoi scrittori a fare delle storie più appassionanti per il

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

pubblico. E decise di pagare i suoi scrittori non più per numero di pagine, ma di pagarli a morto. Per ogni morto che c'era nelle loro storie, lui li pagava un tot. Era una trovata che istigava a produrre storie tenebrose, violente e accattivanti per il pubblico. Si racconta di nuovo, che uno scrittore ebbe un idea geniale: in una puntata di un suo romanzo che pubblicava a puntate per Perino, fece la rappresentazione di un naufragio, una puntata 470 morti, e Perino ricevette questa puntata e fu shockato si racconta che l'autore della puntata incriminata del naufragio, era alla finestra che aspettava quello che sarebbe avvenuto e cioè di vedere l'editore Perino in carrozza che andava verso casa sua e che avendolo intravisto al balcone si sporgeva dalla finestrella della carrozza gridando "i naufragi valgono come un morto", perché evidentemente non era disponibile a pagare cifre gigantesche per una puntata. Stiamo toccando l'aspetto per cui la lettura è condizionata nel profondo da una dimensione economica, quindi gli autori devono essere veloci, hanno bisogno di scrivere tanto, di farlo in fretta, di produrre per poi poter guadagnare, è una macchina che si deve alimentare, che alimentano gli scrittori ma che alimentano anche gli editori.

2. La prolissità → gli scrittori della prima parte dell'espansione dell'attività del libro, sono spesso prolissi. Quando noi leggiamo libri come il Tom Jones piuttosto che la Pamela di Richardson, e altri libri di quella epoca, li troviamo lentissimi e li troviamo costellati di infinite descrizioni. Ma ci spiega Watt, quella operazione che a noi sembra prolissità era la facilitazione al lettore, era la costruzione paziente e dettagliata di un mondo dove il lettore aveva bisogno di entrare, fatto con tanti dettagli proprio perché il lettore ci doveva entrare piano prendendo confidenza.

Watt ci ricorda che **la civiltà del romanzo cambia le regole della cultura**, nel senso che introduce una nuova mescolanza tra il valore, anche estetico, da un lato, e dall'altro lato questa capacità di attrarre e di divertire, i nuovi testi della modernità sono testi che mescolano in maniera nuova l'informazione e divertimento. Questo accade nel romanzo, ma anche in una molteplicità di generi che non sono necessariamente minori, perché coincidono in taluni casi con "inaudibile" della storia culturale. Watt cita riviste come lo Spectator, il Gentleman's Magazine, cioè riviste che infatti offrivano testi colti e di qualità e anche testi esteticamente validi, con divertimento. Questa situazione si ripeterà anche in Italia, qualche decennio più tardi, in una rivista italiana fondamentale per la storia della nostra cultura, in cui mostra questa mescolanza di testi seri, come per esempio recensioni, articoli sulla scolarità, sulla storia della letteratura, a testi leggeri come oroscopi, barzellette, finti episodi di cronaca giornalistica che in realtà erano delle invenzioni narrative, raccontini, un po' di tutto. La rivista è "Il caffè" dei fratelli Verri che esce tra il 1764 - 1766 che esibisce una simile mescolanza di informazione e divertimento. La stessa mescolanza la ritroviamo in un'altra rivista seria, quella di Silvio Pellico, uscita tra 1819 e 1821, famosa per la sua pagina azzurra e nel "Conciliatore" trovate questa stessa mescolanza. La mescolanza di alto e basso è caratteristica del romanzo, ma ha a che fare con un pubblico diverso, che ha bisogno di intrattenimento e di immedesimarsi con persone normali come lui, ha bisogno di divertirsi e di occupare il proprio tempo libero. Lo statuto della letteratura moderna è uno statuto che è legato all'egemonia del romanzo, ma proprio per questo è legato alla conquista del pubblico. Il pubblico ci deve essere, è il lato Sartre, il pubblico non c'è per natura, il pubblico deve essere messo nelle condizioni di esserci, nel senso di essere in grado di leggere, da tanti punti di vista, perché sa leggere e può comprarsi un libro.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

5 HANS ROBERT JAUSS: L'ESTETICA DELLA RICEZIONE

Abbiamo accertato che a un certo punto della riflessione sulla letteratura, viene messa a fuoco con nettezza non solo la presenza della figura del lettore, ma il fatto che il lettore è determinante perché la letteratura esista. Come abbiamo visto con Sartre l'oggetto letterario non è il testo, il testo è una virtualità, l'oggetto letterario è in l'unica volta che la letteratura esiste. La letteratura esiste solo così: esiste come una trottola che proprio perché in movimento esiste, altrimenti non esisterebbe.

Detto con le parole di Hans Robert Jauss, **la letteratura esiste soltanto come comunicazione letteraria**, come la totalità della comunicazione letteraria con tutti gli elementi in gioco, ma questi elementi in gioco devono includere il lettore, altrimenti non c'è letteratura.

Jauss ha un modo di ragionare, che è un modo di tipo triadico: **tesi, antitesi, sintesi**. Sullo sfondo del metodo di Jauss, come sullo sfondo di molti pensatori soprattutto di area tedesca, c'è ancora la dialettica di Hegel. Il pensiero di questo filosofo ha dato origine anche alla costellazione delle filosofie posthegeliane a cominciare dal marxismo, dall'esistenzialismo e dalla stessa filosofia di Nietzsche. Jauss nota che c'è un'estetica della produzione che si occupa dei processi di produzione del testo, che vogliono dire l'autore ma soprattutto il contesto da cui nascono i testi. Questa estetica della produzione va a coincidere in larga misura con l'estetica marxista. All'estetica della produzione, la tesi, si contrappone l'antitesi, l'estetica che Jauss chiama della rappresentazione cioè di quei metodi di indagine sul testo letterario che si occupano delle forme del testo, delle forme della rappresentazione letteraria. Con **l'estetica della rappresentazione** Jauss fa riferimento a metodi di indagine sul testo che sono quelli del formalismo, inteso in senso stretto come il formalismo russo, delle scuole che ne sono derivate e del metodo strutturalista.

L'estetica della ricezione, dal punto di vista di questa modalità argomentativa di Jauss, nasca come sintesi, quindi: tesi estetica della produzione, antitesi estetica della rappresentazione, sintesi estetica della ricezione.

Siamo in presenza non soltanto di un importante critico, ma anche un filologo romanzo che secondo quella che è la tradizione germanica interpreta la filologia romanza come un'estensione temporale che va dalla fine dell'Impero Romano, fino ai giorni nostri. Jauss era nato nel '21 ed è morto non anziano nel 1997. Jauss è il fondatore di una scuola dell'estetica della rappresentazione detta anche scuola di Costanza perché è all'università di Costanza che Jauss insegnava e in cui ha dato origine a questa scuola ha una data precisa. Spesso i movimenti e le scuole hanno una data di partenza ma non sempre c'è una data precisa, qui la data c'è ed è il 13 aprile 1967, siamo in un periodo di turbamento, siamo a ridosso della contestazione del '68, siamo in un periodo in cui si tenta di ripensare il marxismo in forma democratica, più liberale ed è questo il marxismo che starà poi dietro ai movimenti giovanili di contestazione. **Nella triade tesi, antitesi, sintesi** si sente fra le righe anche una somiglianza politica con quella che allora si chiamava "**la terza via**", che era un'altra ipotesi che non fosse né liberalismo capitalista né il comunismo. Quindi né il liberalismo che produce disuguaglianza né l'uguaglianza forzosa dei regimi ma la terza via ed è stata teorizzata da alcuni partiti comunisti europei che hanno fatto il passo oltre la teoria rivoluzionaria comunista per affermare in modo netto che i partiti comunisti erano integrati al sistema parlamentare e che stavano elaborando

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

une terza via. Nell'elaborazione della terza via in politica, un posto di rilievo lo ha avuto proprio il partito comunista italiano, all'epoca diretto, cioè che aveva come segretario, Enrico Berlinguer. Dobbiamo ricordare anche il partito comunista spagnolo diretto all'epoca da Santiago Carrillo, meno il partito comunista francese di George Marchais che restò più stalinista.

Tornando alla **scuola di Costanza** ricordiamo un teorico che si chiamava Wolfgang Iser, autore di un testo fondamentale intitolato "L'atto della lettura" che inquadra la dinamica della comunicazione letteraria su uno sfondo fenomenologico, in parte vicino allo strutturalismo ma soprattutto fenomenologico. La teoria di Iser prenderà il nome di teoria della risposta estetica a fronte della réception esthétique, estetica della ricezione in senso stretto di Jauss. La scuola di Costanza nasce il 13 aprile 1967, perché Hans Robert Jauss pronuncia una prolusione che celebra il sessantesimo compleanno dell'allora direttore dell'università di Costanza che si chiamava Gerhard Hess, altro grande studioso di letteratura e di filologia. Jauss pronunciò questa prolusione, la quale aveva all'inizio un titolo ampio che poi è stato molto corretto, e il titolo era: "Che cosa significa e per quale scopo di studia la storia della letteratura." In realtà poi scrivendola Jauss ci mise un titolo più duro, più polemico, un titolo che suonava "la storia della letteratura come provocazione della scienza della letteratura", dove Jauss voleva dire che il suo metodo era un nuovo metodo storiografico, una storiografia della letteratura, ma una storia diversa, una storia che non si appiattiva su quelle che erano diventate letterarie, spesso raccolte di dati, di nozioni, di nomi, di titoli ma che apparivano come dei dati bruti, dei fatti; da un altro lato però oltre al rifiuto della vecchia storia letteraria, voleva polemizzare con quello che si chiama la literaturwissenschaft cioè la storia della letteratura che pretendeva, sulla scorta delle metodologie formalista, di avere un oggettivismo, un'obbiettività, una neutralità scientifica che appariva a Jauss come una mistificazione. Jauss voleva provocare la scienza della letteratura, che si finge neutrale e obbiettiva, attraverso non la tradizionale storia della letteratura ma una nuova storia della letteratura.

Che cosa c'è in questa nuova storia della letteratura? Questa nuova estetica della letteratura è l'estetica della ricezione che non è soltanto un'estetica ma anche un'ermeneutica, cioè una teoria dell'interpretazione. **L'estetica della ricezione** è un modo per rimettere in gioco tutta la percezione della letteratura che deve essere complessivamente percezione della comunicazione letteraria. O intendiamo la letteratura come comunicazione letteraria o stiamo parlando di qualcosa che non esiste, che viene mistificata, che si finge che esista ma davvero non c'è. Tutto quello che diciamo della letteratura è già comunicazione letteraria in atto, non c'è una storia della letteratura dove la letteratura parla da sola in cui i testi si rendono capaci di comunicare non si sa in quale modo. I testi comunicano sempre perché c'è qualcuno che li legge e Jauss sottolinea che ogni comunicazione letteraria richiede di necessità un lettore, o c'è il lettore o non succede niente. Nella comunicazione letteraria c'è sempre in gioco un lettore e questo lettore è un interprete, ecco il ruolo di chiave di volta della teoria ermeneutica, cioè della teoria dell'interpretazione. L'ermeneutica è quella parte della filosofia che si occupa dell'interpretazione, non a caso nasce in un contesto religioso e poi diventa una branca autonoma, importante della filosofia del '900 e anche del primo scorcio del XXI secolo.

Che cosa fa il lettore? Il lettore in quanto interprete leggendo un testo ha delle esperienze che sono sue, ma sono legate al testo che sta leggendo. Ogni lettore vive l'esperienza degli altri, più vive l'esperienza messa in scena dal testo. Quindi il lettore è un interprete e in quanto interprete quando legge fa proprio qualcosa che non è suo, rende suo

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

qualcosa che è altro da sé stesso. Queste esperienze sono nostre e non sono nostre, in partenza non lo sono ma noi dobbiamo farle nostre. Dobbiamo far diventare parte del nostro vissuto quanto era parte dei vissuti altrui, ma come parte dei vissuti altrui questi dimostrano di non essere davvero esistenti finché non c'è qualcuno che li fa propri.

ELEMENTI PRINCIPALI:

1. Per lui la **letteratura è un'esperienza**. Se parliamo di testi c'è qualcosa di più rarefatto, se ci incolliamo ai contenuti, ci perdiamo di vista le forme ma le forme non bastano, le forme creano esperienze. Anche per esempio Auerbach insisteva sui caratteri di esperienza, le forme estetiche diventano modi di vivere la realtà.
2. Jauss insiste sul fatto che la letteratura è esperienza perché il fatto estetico non è qualcosa di rigido, sempre lì da rimettere in luce, il **fatto estetico è un evento**. Quindi questi sono i primi due elementi fondamentali che la letteratura è esperienza non solo della letteratura ma esperienza che si fa esperienza di vita attraverso i testi, e che il fatto estetico è un evento ed è molto vicino all'idea sartriana di oggetto letterario. Appunto oggetto letterario come quella strana trottola. Ma dire che è un evento significa dire che ogni volta è nuovo, che a ogni lettura succede qualcosa che non c'era prima. La letteratura vive così, con gli eventi che accadono quando qualcuno legge e fa esperienza.
3. Un terzo elemento, il lettore che interpreta in realtà **dà anche dei giudizi**, quindi la sua interpretazione non è solo un fatto di esperienza e anche di conoscenza e di emozioni, ma implica un giudizio che ha a che fare con i parametri interpretativi che il lettore ha ma che non coincidono con quelli che hanno dato luogo al testo. Quindi il testo vive grazie al fatto che c'è qualcuno che dà luogo a un evento dell'esperienza, che dà luogo ad eventi nuovi, che esprime un giudizio anche questo diverso, non del tutto previsto da quello che era previsto dall'opera ma più o meno previsto a seconda della distanza cronologica, geografica e culturale. Ricordate il pasto di carne umana dei cannibali di cui parlava Gramsci, qualcosa del genere.
4. Quarto elemento il fatto che **ogni evento dell'esperienza modifica l'opera**, cioè l'opera non è più la stessa. Questo è un passo oltre rispetto a quanto aveva detto Sartre. Non c'è solo l'opera che è offerta, come diceva Sartre, alla generosità del lettore. L'opera cambia proprio perché non esiste l'opera senza l'esperienza che la fa vivere. In questo senso l'opera che nasce dall'esperienza del lettore è un'opera nuova, c'è solo quando qualcuno la legge.

Questo metodo vuole sottolineare che la vita della letteratura è qualcosa di concreto, non si può astrarre, è fatta di operazioni reali, di soggetti reali che grazie alla letteratura provano esperienze. In questa chiave è d'obbligo essere consapevoli della prospettiva teorica filosofica a cui Jauss fa riferimento. Quando Jauss pensa alla teoria dell'interpretazione ha in mente un filosofo che è Hans George Gadamer, è un filosofo tedesco, la sua opera più importante è "Wahrheit und Methode" ("Verità e metodo") del 1970 ed è l'opera capitale dell'ermeneutica novecentesca.

Gadamer, che Jauss riprende, ragiona in filosofia e rispetto all'idea di verità, in modo analogo a quello che Jauss svilupperà rispetto alla teoria della letteratura. È Jauss che riprende Gadamer. Per Gadamer la verità intesa come verità filosofica non è mai qualcosa di astratto. La verità si dà solo come esperienza della verità, cioè c'è qualcuno

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

che esperisce la verità, qualcuno che la prova e la trova. Questo significa che la verità si dà solo in relazione a dei soggetti. Ma dire che **la verità** si dà solo in relazione a dei soggetti vuol dire che si dà solo in un dialogo perché ognuno trova la sua verità interagendo con la verità degli altri, che è anche la verità degli altri contenuta nei testi. Jauss riprende Gadamer applicando l'idea dell'esperienza della verità come qualcosa che accade in un soggetto grazie al dialogo all'esperienza che avviene nella lettura che è la ricezione: il processo della ricezione che avviene nel momento in cui interagiamo con un testo e lo interpretiamo ricavandone delle esperienze.

Ci sono analogie profonde con quello che Watt rilevava a proposito delle linee portanti del realismo in letteratura, ma prima ancora in filosofia, e cioè il realismo romanzesco cerca di costruire un analogo dell'esperienza quindi produce esperienza e la lettura diventa esperienza. Con una prospettiva più teorica filosofica, Jauss sviluppa una riflessione in cui mette in gioco questa esperienza in relazione anche a un'idea della storia. Qui dobbiamo marcare una piccola differenza fra il metodo di Jauss e la filosofia di Gadamer, perché Gadamer era più ottimista, cioè ipotizzava che attraverso il dialogo ci potesse essere quella che lui chiama fusione degli orizzonti, cioè i soggetti hanno ciascuno un orizzonte dell'esperienza, che può essere anche segnato dai testi ma i soggetti possono arrivare a una totale fusione, a una contemporaneità.

Jauss è meno fiducioso, ha un'idea per cui il dialogo rappresenta sempre una serie di discontinuità. Non ci sarà mai una fusione, la sua è una filosofia po' costruttivista: siamo noi che costruiamo un'interpretazione nuova, è chiaro che lo facciamo a partire dal testo, non è che mi invento tutto io, devo tener conto del testo da cui si parte. Però Jauss non pensa che ci sia una fusione degli orizzonti, non c'è mai perché la storia è discontinua. Questo ci dice qualcosa perché fra gli autori che abbiamo studiato che ha un'idea fortemente discontinuista, che ha un'idea tragica della storia, l'angelo della storia, Paul Klee ricordiamo Benjamin, non a caso un altro autore con cui Jauss dialoga intensamente.

- La lettura, l'interpretazione, il processo della ricezione, attualizza una potenza di senso che viene attualizzata ancora una volta in modo radicale perché l'attualizzazione è la condizione d'esistenza.
- Secondo elemento importante, per Jauss la lettura è un atto conoscitivo, ma è anche un atto emotivo. È uno degli elementi con cui Jauss polemizza in maniera violentissima, con la scuola di Francoforte soprattutto, con Adorno. Perché la scuola di Francoforte si propone come teoria critica della società, ma in quanto tale sostiene un'estetica in cui le opere non producono immedesimazione, cioè non producono un abbandono emotivo perché viene visto come consolatorio, come cedimento alla logica del potere, qui del capitalismo, del comunismo. Se ci divertiamo non riusciamo ad essere critici. Di qui la preferenza non solo di Adorno per le opere che sono anticatartiche, antiempatiche, per le opere critiche anche perché non ci consentono un abbandono emotivo. Con questa prospettiva Jauss polemizza duramente sostenendo che in realtà non c'è esperienza estetica se non c'è una qualche componente emotiva, anzi lui dice proprio componente di immedesimazione, di empatia. In una parte della sua opera summa del 1982 "**Esperienza estetica dell'ermeneutica letteraria**", Jauss produce una sorta di tabella dei vari gradi di immedesimazione previsti dalle opere, tutte le opere producono una qualche immedesimazione, un grado di coinvolgimento emotivo. Quindi su questo Jauss è più moderno di Adorno, che ha un'estetica intellettualistica che arriva a negare con qualche motivo l'abbandono

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

dell'emotività che diventa anche una negazione totale dell'emotività, che vuol dire un'idea dell'arte tutta intellettuale. In questo Jauss è molto più realistico, non solo realistico ma riconosce una componente che viene emarginata, per motivi anche politici da Adorno, e cioè l'importanza del piacere. Dire che l'opera d'arte produce emozioni significa anche dire che un'opera d'arte produce anche del piacere.

L'ermeneutica è l'operazione di interpretazione che attualizza la potenza del significato ma è anche un'operazione che non è soltanto intellettuale ma è anche emotiva, che coinvolge la totalità della persona, non solo cervello ma tutto il corpo, quindi anche il piacere.

C'è un testo importante tra i tanti che ha scritto Jauss della fine del '70 – '77 dedicato alla letteratura medievale che si intitola "**Alterità e modernità della letteratura medievale**" dove alterità e modernità sono qualcosa di vicino all'alterità e l'appropriazione. La letteratura medievale ci mostra Jauss è altra. Davanti a un testo medievale abbiamo bisogno di sussidi interpretativi, pensiamo a quello che ci succede davanti alla divina commedia, abbiamo bisogno che ci spieghino perché è troppo diversa. E d'altra parte è troppo diversa ma in realtà no, è nostra. La tradizione medievale è la tradizione da cui nascono le letterature romanze, tutte le letterature e anche le lingue moderne, quindi la letteratura medievale è perfetta per capire la dinamica dell'ermeneutica, perché evidenzia il fatto di essere alta ma fa vedere che in qualche modo è nostra, è alla radice della nostra cultura.

Jauss sostiene con la sua idea della terza via che era l'estetica della recezione, quella che lui chiama una rivoluzione copernicana della critica, bisogna fare una rivoluzione copernicana della critica e nella sua famosa prolusione Jauss produce delle tesi. C'è questa nuova storia letteraria che è provocazione della scienza della letteratura. Invece è qualcosa che deve capovolgere il modo di studiare i fatti letterali. Per guidarci in questo percorso Jauss formula **sette tesi** per un pubblico di accademici. Noi andremo a leggere e a commentare le prime quattro (la tesi cinque e la tesi sei sono relative alle possibilità di rinnovamento metodologico della storiografia letteraria, la settima e ultima tesi si preoccupa di riagganciare gli studi letterali, quindi la storia letteraria alla storia collettiva). Una storiografia che ha bisogno di qualche altro passo per andarsi a incontrare in maniera appropriata con gli altri rami della storia e con tutta quanta la storiografia.

1. La **prima tesi** → sostiene che è necessario uscire da un obiettivismo storico, cioè dalla fiducia di una neutralità e un'oggettività nel discorso storico che non esiste. Quindi sostituire al tradizionale obiettivismo storico, un'estetica della ricezione dell'efficacia dove non si tiene mai conto di fatti che vanno considerati per così dire post testum, i fatti vanno considerati durante la relazione dialogica che fa la storia della letteratura. Quindi lo storico della letteratura non può raccontare a posteriori fingendosi obbiettivo, ma deve ridiventare lettore e riavere l'esperienza di cui parla. Quindi deve collocare anche la sua valutazione estetica nella catena storica dei lettori, deve rapportarsi all'esperienza che la letteratura ha creato, che ci sono state nel corso della comunicazione letteraria e rapportarle con la sua. Quindi tesi prima, la necessità di passare a un'estetica della ricezione e dell'efficacia che parli di eventi e non di fatti, perché i fatti sono un'astrazione, pretendono di essere concreti ma in realtà non esistono.
   La necessità di un'estetica della ricezione dell'efficacia che affronti non fatti fintamente oggettivi ma eventi.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

2. Nella **seconda tesi** → Jauss elabora riprendendo il concerto di orizzonte di Gadamer in concetto di orizzonte d'attesa. Sono le aspettative dei lettori nei loro paladini estetici, culturali, politici che agiscono nel momento in cui si rapportano ad un'opera, sono legati a molti fattori, alla tradizione culturale, i modelli estetici di riferimento, la formazione personale. Jauss ci ricorda che quando leggiamo non andiamo nudi davanti all'opera, non siamo una tabula rasa che mette in azione la propria esperienza suscitata dall'opera, ma stiamo già formati. È così importante perché chiaramente si potrebbe obiettare un'estetica della ricezione, che dedicandosi all'esperienza della lettura e identificando la letteratura tutta con l'esperienza della letteratura, questa teoria rischierebbe di essere soggettiva, cioè legata ad una percezione di un individuo singolo. Se conta soltanto l'esperienza allora ogni esperienza è diversa. Jauss duramente attacca un'ipotesi di questo tipo e respinge anche obiezioni importanti perché la lettura della letteratura come esperienza non si riduce a una prospettiva di carattere psicologico o anche sociologico, ma comunque soggettivo. L'esperienza che si costruisce in base agli orizzonti di attesa è qualcosa che possiamo leggere in relazione a elementi che sono oggettivati nel testo che ci fanno vedere in che modo lo scrittore ha costruito l'opera facendo riferimento all'orizzonte d'attesa del suo tempo, non a una molteplicità di monadi di soggetti staccati ma a un contesto letterario e culturale e storico di cui tiene conto. Quando uno scrittore scrive, scrive in un certo modo perché tiene conto di un orizzonte d'attesa. Ecco che ritroviamo una volta di più l'idea che chi scrive non scrive per sé stesso. Quando io scelgo, per esempio, un certo stile è evidente che sto facendo riferimento a un tipo di pubblico che ne tengo conto. Jauss quindi abbozza gli elementi principali dell'orizzonte d'attesa che si oggettivano nell'opera, quindi chi interpreta? Chi legge? il lettore ma in particolare il critico può tener conto dell'oggettivazione dell'orizzonte d'attesa e gli elementi di cui deve tener conto sono tre:
    - Il genere, scegliere un certo genere letterario implica una certa collocazione rispetto all'orizzonte d'attesa.
    - Secondo elemento è il rapporto stesso di un'opera con le altre opere del tempo, quindi dal punto di vista delle scelte formali così come dei temi e anche del genere. Ma per capire un'opera, nel processo di ricezione abbiamo bisogno di capire come si rapporta alle altre opere.
    - Terzo elemento la lingua, intesa in questo caso come lingua che va valutata in una direzione differenziale, cioè nella distanza che la lingua di quell'opera mostra rispetto alla lingua del suo tempo. La distanza che la lingua poetica mostra, la lingua pratica. L'ipotesi dell'opposizione tra lingua poetica e lingua pratica è un'ipotesi che negli ultimi anni è stata abbastanza messa da parte. Si percepisce che Jauss ragiona in termini oggi non più tanto attuali, però resta l'ipotesi di fondo, cioè le scelte linguistiche di un autore rendono conto della sua operazione in relazione di un orizzonte d'attesa rispetto al quale lui si colloca vicino all'orizzonte d'attesa del tempo o lontano. Il problema semmai è la tendenza che poi Jauss avrebbe a sua volta corretto facendo un po' di autocritica a identificare come un valore, la distanza, il cambiamento, quindi l'originalità. In realtà non è detto che un'opera sia bella perché linguisticamente originale. La ricezione incide non solo sulla ricezione ma anche sulla scrittura, chi scrive tiene conto della ricezione.

Sostiene che l'orizzonte d'attesa non è un fatto soggettivo ma è oggettivato, nella scelta del genere, nel rapporto con le opere del tempo, nella scelta della lingua. Specie di quella lingua artistica in relazione della lingua pratica.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

3. **Terzo tesi** → è il concetto che Jauss chiama distanza estetica. Distanze e differenza si avvicinano. La distanza estetica è la determinazione della capacità di un'opera di modificare l'orizzonte d'attesa dato. Cioè un'opera che produce un divario forte rispetto all'orizzonte d'attesa in cui è nata rispetto l'orizzonte d'attesa dato è un'opera che produce appunto una distanza estetica. Qui c'è un rischio di cadere in una sottolineatura, in una enfatizzazione esagerata dell'originalità, della novità intesa anche come scarto. Jauss vuole sottolineare anche che sul piano storico ci sono opere che producono un cambio di orizzonte che quindi fanno scaturire una distanza estetica e opere che invece non producono questo effetto. Si illude che questa distanza estetica costituisca un criterio per la determinazione del valore, cioè più un'opera produce distanza estetica e più è bella. Per esempio, un capolavoro assoluto della poesia italiana del Novecento, di "Ossi di seppia" di Eugenio Montale, 1925 non è un'opera che produce una distanza estetica, anche perché è un'opera più tradizionale delle altre di quegli anni, che in un primo tempo non viene totalmente riconosciuta nella sua efficacia e valore. Perché ha degli stilemi che in parte sembrano un pochino vecchi, poi ci si accorgerà che quel vecchio era più nuovo del nuovo. Cioè opere molto innovative all'apparenza in realtà meno innovative nella sostanza. Jauss ci ricorda che ci sono opere che non vengono capite ma che producono una grande distanza estetica. E un altro esempio è quello di Giovanni Verga che ha prodotto molte opere di grande successo e che oggi si leggono quasi soltanto per storia letteraria. È stato grande, perché ha scritto opere che all'inizio nessuno leggeva come I Malavoglia e novelle rusticane, quindi il discorso può essere analogo a quello che Jauss fa in relazione alla letteratura, in particolare alla narrativa francese dell'800. Jauss si sofferma sul caso di due opere diciamo così simili per tematica. Due opere che parlano di donne, di mogli inquiete che poi finiranno per tradire il marito. Donne che vivono una vita che sentono come non soddisfacente e che hanno bisogno di uscirne. Stiamo parlando chiaramente di "Madame Bovary", siamo nel 1857, che non ebbe tanto successo. Nello stesso 1857 usciva un'altra opera letteraria intitolata "Fanny", che era l'opera letteraria scritta e pubblicata da uno scrittore che si chiamava Feydeau e la sua Fanny che raccontava di una vicenda di adulterio in un ambiente borghese, ebbe un successo straordinario che si prolungò per alcuni anni, perché era un'opera più accattivante, raccontata nella forma del racconto soggettivo, del romanzo di confessione. Invece Madame Bovary è un'opera difficile, un'opera che adoperava in modo sistematico la tecnica della focalizzazione interna, quindi del punto di vista di Emma Bovary, ma con un narratore esterno e non giudicante che ci costringeva ad entrare nella prospettiva di Madame Bovary. Madame Bovary all'inizio non ebbe tanto successo perché era un po' difficile, era un'opera che era un po' oltre l'orizzonte d'attesa. Ecco qui la distanza estetica. Cioè Madame Bovary stava facendo distanza estetica. Non si adeguava all'orizzonte d'attesa così com'era ma ne creava uno nuovo. Non a caso Madame Bovary avrà un successo che comincia tardi e poi diventa inarrestabile. Jauss ha raccontato che l'originalità, la forza era anche una forza di trasgressione dal punto di vista tematico dei contenuti ed è significativo che a quell'epoca ci siano molte opere che subiscono dei processi per oscenità. Perché erano opere che parlavano di argomenti da romanzo pornografiche, ma in opere alte, il limite tra alto e basso non c'è più. Si sono rimescolati. Il primo autore che nel 1857 subisce un pesante processo è Charles Baudelaire, "Le Fleur du mal" vengono processate e Baudelaire viene condannato e costretto a ritirare l'opera e a togliere alcuni testi ritenuti troppo scabrosi e provocanti dalla sua opera. A Flaubert le cose vanno molto meglio, vince il processo. Era un processo con l'accusa di istigazione all'adulterio. Lo vince perché il suo avvocato era

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

un bravo narratologo. Perché contro l'accusa di incitazione all'adulterio il suo avvocato spiega bene alla corte che quei pensieri d'adulterio, quelle incitazioni, quella estasi al fronte dell'ipotesi di tradimento del marito non sono pensieri dell'autore, ma sono pensieri di Emma Bovary, cioè il personaggio. L'avvocato di Flaubert aveva capito bene il discorso indiretto libero. Coloro per cui i pensieri che sembrano del narratore non sono del narratore, ma sono del personaggio. Cioè, il narratore si confonde con il personaggio. Ma il narratore essendo autoriale e dicendo poco si confonde con l'autore. Il caso di Madame Bovary è un caso molto limpido di un'opera che proprio perché troppo innovativa ha faticato ad affermarsi in un contesto che segue i paradigmi concretizzati nei propri orizzonti d'attesa. Poi però questo orizzonte d'attesa viene modificato e la stessa opera Madame Bovary che attraverso le esperienze e gli eventi della lettura e della ricezione va modificando quell'orizzonte d'attesa, va modificando in sostanza la letteratura del suo tempo.
Ci sono opere che producono la distanza estetica, cioè, uno scarto rispetto all'orizzonte d'attesa del tempo in cui nascono. Sono capaci di produrre nuovi orizzonti d'attesa.

4. **Quarta tesi** → è la differenza ermeneutica che è la necessità per il lettore di oggi di capire qual era l'orizzonte d'attesa del tempo e quali altri orizzonti d'attesa hanno interagito con l'opera. Quindi la differenza ermeneutica è una maniera di collocarsi all'interno dell'orizzonte d'attesa del tempo, di capire quali erano le domande a cui quel testo rispondeva. Quali erano i problemi che affronta e che cosa ci si aspettava al tempo da un'opera letteraria. Quindi il lettore di oggi capisce l'opera e il suo tempo perché sta altrove, anche proprio perché ha una distanza. Anzi, una differenza ermeneutica, una differenza di orizzonte d'attesa.
   Tesi dedicata a un confronto tra l'orizzonte d'attesa, ma nella chiave della differenza ermeneutica e non più della distanza estetica. Cioè della necessità di costruire un orizzonte d'attesa del tempo e di confrontarlo con il proprio per capire che cosa succede a quell'opera.

Jauss ci ricorda che **il processo dell'interpretazione** è affine a un processo, la traduzione. Interpretare e tradurre un testo alto da noi, nelle nostre esperienze, dal nostro vissuto. Ogni confronto con un'altra lingua e cultura è un atto interpretativo. **L'estetica della ricezione** ipotizza una sintesi fra l'indagine sociologica e formale. Una sintesi che chiama in causa la totalità del processo della comunicazione letteraria e lo fa attraverso la situazione dell'importanza della ricezione, cioè del lettore, del processo interpretativo che è un processo complesso in cui entriamo in gioco con tutta la nostra esperienza, con le nostre conoscenze ma anche con le nostre emozioni e con i nostri piaceri.

6 *ROBERT ESCARPIT: SUCCESSO E DURATA DELLE OPERE LETTERARIE*

Escarpit nasce anglista e comparatista, si è però presto dedicato agli studi non solo sulla sociologia della letteratura, quindi sulla ricezione reale delle opere, ma anche alla comunicazione in genere, con un'attenzione speciale alla dimensione editoriale. Robert Escarpit è il fondatore di una scuola, detta la "Scuola di Bordeux", quindi dopo la Scuola di Costanza, l'estetica della ricezione, passiamo alla scuola di Bordeaux.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Un **saggio** che parla del **successo e della durata delle opere letterarie**, in realtà è diviso nettamente in due:

- una prima parte dedicata alla questione dell'editoria, ci servirà a mettere le basi per una consapevolezza della dimensione editoriale per quanto riguarda il libro di letteratura nella modernità e nella contemporaneità.
- nella seconda parte invece Escarpit si occupa della sopravvivenza delle opere letterarie, cioè della loro durata e delle dinamiche che ne consentono la durata o viceversa, nella maggior parte dei casi, le fanno morire. Dobbiamo subito prendere consapevolezza del fatto che le opere letterarie riescono a sopravvivere nella memoria collettiva in un numero molto limitati di casi.

Torniamo quindi alla riflessione su Escarpit, mettendo a fuoco anzitutto il modo in cui Escarpit fin dai suoi primi studi si mostra subito consapevole del fatto che la dimensione letteraria è tridimensionale, nel senso che ha sempre tre componenti in gioco, che sono gli scrittori, le opere, ma anche i lettori. Da questo punto di vista Ecarpit è subito in sintonia con quelle che saranno poi le posizioni dell'Estetica della ricezione, ricordando che il saggio che noi leggiamo si colloca in un importante raccolta di saggi intitolata "**Letteratura e società**", uscita nel 1970, quindi molto vicina dal punto di vista temporale alle origini dell'Estetica della ricezione, che è nata nel 1967.

Escarpit mostra un'altra cosa importante del libro, che è dal nostro punto di vista abbastanza originale, perché ancora non l'abbiamo vista, cioè abbiamo visto che già Sarte e poi Jauss mostrano una differenza netta tra il testo come spazio virtuale e quello che Sarte chiama l'oggetto letterario, quello che il grande critico italiano Brioschi chiamava l'opera, cioè il testo nel momento in cui viene attivato da un lettore. A questa consapevolezza Escarpit aggiunge anche la coscienza che il testo, o meglio l'oggetto letterario è una realtà duplice, per certi aspetti anche fragile, perché è una realtà che al tempo stesso cosa e significato, cioè cosa perché è un oggetto merceologico, non solo letterario, è un prodotto, un prodotto che si vende, un libro è qualcosa che va sul mercato. Da un altro alto un libro è un conglomerato di significati, significato ma spiega subito che si tratta di una polisemia: il testo letterario ha una pluralità di significati, e questo è uno dei suoi elementi di forza.

PRIMA PARTE DEL SAGGIO → riflessione che Escarpit fa a proposito della dimensione editoriale. Escarpit ci ricorda che l'editoria come noi la conosciamo è una realtà relativamente recente nella storia, e abbiamo già accennato parlando di Watt, della nascita del romanzo moderno. L'editoria letteraria come noi la conosciamo in realtà nasce fra la fine del '700 e l'inizio dell''800, in Inghilterra, ma in generale in Europa bisogna arrivare all'inizio del XIX secolo per avere l'editore così come noi lo conosciamo. Nei primi secoli della stampa, esisteva una figura di stampatore-libraio, come alcuni grandi personaggi, pensate per esempio a Manuzio, questi stampatori componevano i libri con grande qualità nella composizione, che è il processo attraverso il quale un testo viene riprodotto nei caratteri di stampa che erano all'inizio dei caratteri mobili, e potete anche valutare quante difficoltà ci sono nel momento in cui la ricchezza della scrittura a mano viene uniformata e passata alla dimensione della stampa. Lo stampatore componeva dal manoscritto alla stampa, stampava sui torchi a mano, quindi un numero limitato di copie, seguiva tutto, addirittura sin dalla fabbricazione della carta, la rilegatura, e poi questi prodotti in quantità limitata li vendeva. Questo processo si modifica nel momento in cui la stampa fa grandi progressi tecnologici, diventa più veloce, più ed efficace e meno costosa, può produrre tante copie a grande velocità, ma questo significa che chi

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

possiede i mezzi di stampa non è un editore, ma qualcuno che fa solo la stampa che deve far lavorare le proprie macchine a tempo pieno, per ammortizzare i costi di acquisto e manutenzione. Banalmente, uno stampatore può fabbricare non soltanto libri e giornali ma anche locandine, pubblicazioni, biglietti da visita ecc., perché ha bisogno che le sue macchine lavorino. In questo contesto la stampa si separa nettamente dall'editoria, ed è in questo contesto che nasce la figura dell'editore moderno, come qualcuno che "non fa niente" (Watt), cioè esattamente non fa materialmente, ma si incarica di coordinare le varie fasi della produzione dei libri, e quindi coordina la stampa, la rilegatura ecc., per poi avviare il prodotto nei canali di vendita. Qui si apre un altro fronte, anche il passaggio dall'editore alla commercializzazione è un passaggio non solo molto articolato, che richiede un grossista, un distributore e dei librai (punti vendita), ma è un passaggio che porta via un enorme quantità di denaro, nel senso che grosso modo nel processo di commercializzazione si perde qualcosa come i 2/3 del prezzo di copertina (cioè il libro che si comprate è un libro in cui il 65% circa va a distributori, grossisti, librai, quindi quello che resta è un 35% che va all'editore).

Escarpit ci dice che l'editore che nasce in una certa epoca relativamente recente, val la pena di sottolineare che in questa epoca relativamente recente che nasce la letteratura così come noi la conosciamo. Nasce la letteratura che vede il trionfo del romanzo, nasce la letteratura che vede un progressivo processo se non di marginalizzazione, di "lateralizzazione" della poesia, che diventa sempre più un prodotto elitario. L'editore moderno è alle prese con dei rischi, al di là di quanto ci mette, che sono legati alla specificità del prodotto il libro. Perché i rischi? Anzitutto perché l'editoria è una economia, un'azienda, che dal punto di vista economico è uno schema a Y, cioè presenta un'unica commercializzazione, ma un duplice investimento. Quindi, da un lato l'editore venderà il libro, ma da un altro lato deve pagare almeno due produttori di materia prima, che sono l'autore e lo stampatore. L'editore rispetto a quello che ci può guadagnare spende molto.

L'altro elemento che configura una situazione di difficoltà strutturale della produzione di libri, del lavoro editoriale, è il fatto che, a differenza di altri prodotti, ad ogni libro c'è un'altra industria, nel senso che non è dotato di quella continuità, di quella tipizzazione che hanno i prodotti. Se vuoi comprate un'automobile, certo vedete il modello nuovo, certo vedete gli optional, certo vedete una serie di elementi che sono innovativi, ma complessivamente è ben chiaro che cosa volete comprare. Con il libro succede invece che ogni libro per quanto abbia degli elementi di continuità con i libri usciti prima, ma ogni libro è diverso, non c'è una standardizzazione elevata del prodotto libro. Partendo dal presupposto che lo schema a Y dà uno scarso profitto rispetto a quelle che sono le spese e l'unicità del libro configura una situazione ogni volta incerta, l'editore è chiamato a costruire una strategia di controllo del rischio. A questo punto Escarpit configura quelle che possono essere alcune **caratteristiche, modalità di produzione editoriale**, lui ne individua tre in sostanza, ne vedremo una ma poi un'altra che divide in due, due dimensioni abbastanza ben distinte.

a. La prima tipologia è una tipologia che ha uno spazio relativamente limitato, quella che lui chiama editoria di conservazione, cioè in cui l'editore fa un po' di più lo stampatore e produce dei libri belli, che vengono venduti e quindi vengono pagati soprattutto in relazione al loro status di oggetto. Quindi sono i libri d'arte, e sono più vicini per questo aspetto alle opere d'arte, quindi se ne fabbricano pochissimi che più o meno si vendono, perché si ha un pubblico di riferimento abbastanza

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

preciso. In realtà questo status, questa tipologia di editore è molto rara e molto ridotta.

b. Gli altri due tipi che convergono a definire quella che è l'editoria in senso stretto, quindi l'altra tipologia di editoria non di conservazione ma una editoria che si assume i rischi della sua produzione, e che per intenderci per farci capire la dinamica Escarpit mette a fuoco una coppia:
   - un'editoria di consumo
   - un'editoria sperimentale

   L'editore è chiamato a controllare il rischio della sua produzione, attraverso un avvicinamento a una relativa probabilità dello smercio, ha dei mezzi molto limitati per raggiungere questi scopi, e fra i mezzi limitati c'è appunto quello di produrre delle edizioni di cui si sa che saranno vendute, cioè in particolare libri prodotti da autori famosi, libri che rientrino in generi altamente commercializzabili, libri che tendono il più possibile a mostrarsi simili a dei libri, libri nei quali c'è un investimento limitato.

In realtà, questo Escarpit non lo dice, di solito questi libri sono prodotti dai grossi editori, che possono investire grosse cifre, stampando moltissime copie degli autori appunto su cui più o meno va sicuro. Qui ci sarebbe da percorrere una lunga storia di casi editoriali, di autori che hanno avuto successo con editori di nicchia, con un piccolo editore che li ha lanciati, perché poteva correre il rischio di lanciarli, e poi appena hanno avuto successo sono stati inglobati in un grande editore, che li paga di più, gli dà degli enormi anticipi, ed è disponibile a supportarlo su tirature che un piccolo editore non potrebbe sopportare.

Quindi l'editoria di consumo è un'editoria che cerca di rischiare poco, nel senso di investire su autori che sono già consolidati, che sono già di successo. La realtà, qui entreremo di nuovo un altro ambito molto problematico, perché non è detto gli autori hanno avuto successo, e i tipi di libri che hanno avuto successo, riproposti abbiamo ancora successo.

Vi cito velocissimamente un caso celebre, quello di Oriana Fallaci, che aveva avuto negli '70-'80 un enorme successo con il libro "Un uomo", che parlava della sua storia d'amore con Alekos Panagulis, un leader dei socialisti greci, finito in carcere. Il libro ha avuto un successo enorme, è stato per molto tempo il long seller, non solo best seller, più redditizio della storia dell'editoria italiana. Ad un certo punto la Rizzoli, contando sulla notorietà di Oriana Fallaci, investì un sacco di soldi su un altro suo libro, "Insciallah", dedicato alla guerra civile in Libano. Pensando che avrebbe avuto sicuramente lo stesso successo, e per raccogliere più possibile dalla notorietà della Fallaci, l'editore stampò in prima tiratura 800.000 copie, che per l'Italia era una cifra veramente enorme. Nonostante strategie di vendita costrittive, per esempio i librai non potevano rendere le copie invendute ecc., "Insciallah" vendette, in approssimazione, circa 200.000 copie, che su 800.000 sono un bagno di sangue, che si tradusse poi enormi pile di volumi della Fallaci in vendita con sconti mirabolanti, che bisognava in qualche modo vendere.

Questo caso vi dice che Escarpit ha ragione, ha ragione nel senso che ogni libro è rischioso, ogni libro è unico, non interessa che il libro in questione sia di un'autrice che fa dei successi di pubblico impressionanti, e "Inschallah" non è "Un uomo", la Fallaci di quest'altro libro non è la Fallaci dell'altro libro.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Caso opposto è quello de "Il nome della rosa" di Umberto Eco, in cui l'autore era anche in dubbio se pubblicarlo o meno, o anche "Gomorra" di Saviano, che viene pubblicata in una collana sperimentale della Mondadori, "Strade blu".

Stiamo dicendo che ogni libro è appunto un unicum, ma ogni libro produce dei rischi, ma dal punto di vista della strategia editoriale, nessun editore si può permettere di fare editoria solo di consumo, Escarpit dice infatti che ogni editore deve fare un'editoria anche sperimentale, e sperimentale non vuol dire necessariamente un libro d'avanguardia, vuol dire un libro che sia nuovo, che sia innovativo. L'editore per rischiare meno qualche volta deve rischiare di più, o almeno deve rischiare un po', cioè deve rischiare su autori nuovi, titoli nuovi, generi nuovi, deve mescolare, in modo variabile, la componente di continuità e di conferma dei bestseller, editoria di consumo, e la componente di novità, di originalità, di ricerca letteraria e in generale culturale.

Quindi, da questo punto di vista, non c'è nessun editore che sia solo di consumo, e non c'è nessun editore che sia solo sperimentale, se uno sperimentale non vende chiude rapidamente, quindi il bravo editore mescola le due dimensioni. È normale che gli editori più grandi siano più di consumo e rischino meno, dall'altra parte i testi che gli fanno vendere molto possono servire anche a stampare, produrre testi che vendono poco, che sono di alto livello culturale, pensate alla collana dei meridiani Mondadori, un'eccelsa collana di testi, di opere complete, di gruppi di opere di autori classici con un apparato enorme, libri molto costosi, libri che però all'editore costano un po' di più di quello che rendono e che però mostrano di nuovo una tipologia produttiva in cui quello che si guadagna dall'editoria di consumo viene investito altrove.

Di nuovo, Escarpit ci ricorda che anche i grandi classici assomigliano, da certi punti di vista, all'editoria di consumo, ma c'è un'altra componente che invece è quella innovativa, e quindi l'editore più piccolo avrà probabilmente una strategia per certi aspetti opposta e complementare, quindi più testi originali, testi innovativi, testi a rischio, e meno testi di consumo, ma sempre un po' l'uno un po' l'altro. Quindi le percentuali sono molto variabili, ma gli editori devono fare sempre qualcosa di originale, perché inevitabilmente ogni libro è diverso, quindi tanto vale rischiare e cercare nuove strade.

In realtà, c'è una strategia caratteristica attraverso la quale gli editori si sostengono, si irrobustiscono, e creano una tradizione: il termine lo trovate anche in Escarpit, è un termine diffuso tra chi si occupa di libri, ovvero che l'editore deve fare un **catalogo**, cioè deve costruire un pacchetto via via più cospicuo di libri che garantiscono una continuità di vendita, anche se non necessariamente su grandi numeri.

Banalmente, l'editore Einaudi pubblicando Auerbach, in particolare "Mimesis", sa benissimo che non venderà 200.000 copie, ma sa anche che pur essendo un libro di critica letteraria venderà sempre, perché è un libro importante, fondamentale, questo fa sì che "Mimesis" venga ancora ristampato, riedito perché vende, è un libro di catalogo. Non tutti i libri posso diventare di riferimento, ma è normale che l'editore punti su libri che non siano soltanto di instant-book, legati al contesto immediato, ma che abbiano una possibilità di durare, e per questo un editore diventa forte quando ha un catalogo forte di libri che comunque venderanno del tempo.

SECONDA PARTE DEL SAGGIO → la questione della durata delle opere. Lo studio della durata delle opere viene articolato da Escarpit su due questioni, che fanno riferimento a due studiosi e a due loro opere.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

a. Da un lato Escarpit fa riferimento a un saggio pubblicato alla fine del XIX secolo da uno studioso francese, **Alfred Odin**
Odin mette a fuoco un catalogo di oltre 1000 autori che hanno operato fra il 1490 e il 1900. Odin scrive proprio a cavallo del passaggio fra XIX e XX secolo. Mette a fuoco un insieme di personalità molto rilevanti, un insieme che lo porta a costruire un catalogo di 13.000 nomi, dei quali 6300 circa sono dei letterati, ma stringendo un po' il territorio poi Odin arriva a identificare dei letterati di talento, che abbiano una notorietà durevole. Escarpit riprende l'elenco di Odin, lo sposta, perché tiene in conto soltanto gli intellettuali dell'età della stampa e arriva un po' più vicino a noi nel tempo, ma modifica un pochettino il catalogo e arriva comunque a identificare circa 1000 nomi di letterati di talento, che hanno una durata. Questo ragionamento è preceduto da un'altra domanda, che è una domanda all'apparenza molto astratta: "che cos'è la letteratura?" La letteratura è la memoria che la società ha della letteratura, è l'immagine sociale della letteratura, è ciò che viene percepito come letteratura. Mille scrittori circa sono la memoria sociale, ma da dove arriva questa memoria sociale? Arriva per Odin, e per Escarpit che rifà a modo suo il catalogo, dai manuali, dalle enciclopedie, dai libri di riferimento, pensate per esempio alla funzione che hanno i manuali di scuola, cioè è normale che la gran parte degli autori di letteratura che vengono ricordati siano quelli che abbiamo visto nei manuali. Pensate alla funzione enorme che alla scuola della fabbricazione memoria collettiva. Il discorso che fa Escarpit è un discorso drammatico, lui parla di una geologia della letteratura, di una stratificazione temporale del ricordo, che a che fare con quello che resta nella memoria collettiva. Nella memoria collettiva è normale che questi mille autori, se facciamo riferimento a delle persone reali, siano davvero molto meno. Che cosa può ricordare una singola persona, qual è la sua memoria della letteratura? Una persona di cultura media, ma anche medio alta, avrà in testa 150 – 200 autori, ma una persona di cultura medio bassa ne avrà in testa pochissimi (Escarpit ha fatto degli studi per esempio sui militari di leva, in quel caso potevano ricordare 2, 3, 4 autori). Quindi una persona di cultura medio bassa ricorda a spanne (attraverso studi sociologici, mirati proprio su un pubblico concreto attraverso dei questionari distribuiti) si ricordano dai 4 ai 20 autori.
Ci si confronta innanzitutto con il numero di autori che nel periodo corrispondente viene archiviato nella biblioteca nazionale di Paris e il confronto fa spavento perché se mille autori sono ricordati in quel periodo all'incirca ci sono centomila autori nella biblioteca nazionale di Paris. Qui Escarpit parla addirittura di geologia della conoscenza, in questa geologia della conoscenza la memoria storica istituzionale conservata nelle biblioteche è cento volte più grande della memoria che è nei libri di uso comune. Ma c'è un'altra memoria che è la memoria delle persone, da un lato la memoria pubblica arriva a circa mille nomi per quel periodo e da un'altra parte la memoria individuale è ben più bassa, la persona di cultura media, ricorda Escarpit, può ricordare 150 – 200 autori, potremmo anche fare le prove e fatele anche voi. Una persona molto colta può arrivare persino a sapere più di quei mille nomi, in realtà una persona poco colta ne sa da 4 a 20, se fate le indagini in un gruppo di lettori che ha un livello culturale basso, Escarpit per esempio ha fatto delle ricerche importanti sui militari di leva e vedrete che il tasso di sopravvivenza è ben più basso e quindi pure il tasso di memoria. Quindi in questa geologia della conoscenza l'erosione del patrimonio letterario è spaventosa, ciò che muore è molto di più di ciò che vive, come dire, c'è una partita davvero drammatica.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

b. Da un altro lato Escarpit fa uso di un saggio di uno studio americano, **Harvey Lehman**, un saggio del 1937 dedicato alla identificazione dell'età della migliore prestazione o della massima creatività.
A seconda dei campi si può individuare un'età della migliore prestazione, però via via che ci spostiamo verso i campi intellettuali questa questione diventa più confusa, c'è ancora per le arti, nel senso delle arti figurative o post figurative ci si può arrangiare con il valore delle opere usato come misura in qualche maniera oggettiva, con la produzione letteraria è chiaro che siamo in grave difficoltà. Qual è l'età più produttiva per uno scrittore?
Però Lehman ci prova e in sostanza Escarpit ci mostra che il suo studio fa una valutazione molto intelligente che parte da presupposti di grande interesse anche se poi trae delle conclusioni sbagliate, la conclusione sbagliata è che l'età della migliore prestazione per gli scrittori è intorno ai quarant'anni.
Le ricerche di Lehman mettono a fuoco la dinamica della sopravvivenza delle opere letterarie.
Escarpit studia Lehman e lo ripropone a modo suo, identificando quello che lui chiama le **due leggi di Lehman**.
    - La prima legge di Lehman → il residuo della produzione contemporanea tende ad essere ugualmente importante al residuo della produzione passata. Cioè, gli scrittori deceduti compongono il cinquanta percento degli scrittori viventi ricordati. Significa che gli autori vengono ricordati fino a un certo punto e poi sono sempre di più quelli dimenticati. I dimenticati aumentano, proprio perché i ricordati hanno una percentuale stabile.
    - La seconda legge di Lehman → un'opera scritta dopo i quarant'anni ha meno possibilità di durata di un'opera scritta prima di quest'età. Come dire, gli scrittori che si affermano in un'area un po' prima dei quaranta, questi scrittori vengono ricordati di più. Lehman allora ne deduce che lo scrittore quarantenne è al massimo della sua capacità produttiva, al massimo della sua esplicazione del suo talento e per questo viene ricordato di più. Escarpit ci dice che non è vero che i quarant'anni sono l'età della migliore produzione, l'età del miglior libro, non stanno così le cose. Intorno ai quarant'anni lo scrittore che non è più troppo giovane e non è ancora troppo anziano viene riconosciuto, se fosse troppo giovane pochi se ne sarebbero accorti e se fosse troppo anziano molti starebbero cominciando a dimenticarlo, invece no: lo scrittore è nel pieno della sua fama perché è nel pieno della sua riconoscibilità sociale. Lo scrittore diventa tale perché qualcuno lo riconosce, quindi intorno ai quarant'anni lo scrittore viene riconosciuto come tale. Questo significa che viene riconosciuto come tale da un gruppo di lettori che grossomodo suo coetaneo che si riconosce e questo dà all'autore maggiore probabilità di essere noto. Questo riconoscimento non è eterno, dura un periodo che Escarpit quantifica in circa quindici anni in cui uno scrittore riconosciuto in un certo gruppo sociale generazionalmente a lui vicino, la sua fama si alimenta con questo gruppo sociale che poi ad un certo punto comincia a declinare e non ha più peso sufficiente sull'opinione pubblica. La crisi di riconoscibilità è un viaggio verso l'oblio e può essere definitiva. Nella maggior parte dei casi è definitiva ma in realtà è possibile che uno scrittore abbia una seconda chance. La seconda chance è quella dopo una prima fase di dimenticanza lo scrittore torna in

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

auge così tanto che diventa un classico, diventa uno scrittore che entra nella memoria collettiva.

Il discorso di Escarpit ci mostra con nettezza l'importanza e la problematicità dell'edizione editoriale ma ci ricorda anche il rapporto della sopravvivenza degli autori e dei testi con un certo pubblico. Pochi ce la fanno, pochi sono ricordati, è possibile l'oblio anche per gli autori enormemente ricordati, esempio: se non ci fosse stata la ripresa romantica William Shakespeare sarebbe stato condannato alla dimenticanza come gran parte degli autori del periodo elisabettiano, poi la voga romantica ha rilanciato Shakespeare come il più grande di tutti per fortuna e oggi Shakespeare è quell'autore imprescindibile come Omero e Dante Alighieri che tutti ricordiamo. Una continuità del riconoscimento sociale o una ripresa dopo una fase di dimenticanza ha conferito all'autore una presenza che a noi può sembrare eterna ma Escarpit ci insegna che di eterno qui non c'è praticamente niente e l'eternità della memoria è costruita da tanti elementi, tanti autori che lui ci illustra molto bene.

7 SCHULZ-BUSCHHAUS: EDITORIA ED EVOLUZIONE DEI GENERI

Ulrich Schulz Buschhaus era un grande filologo romanzo di lingua tedesca, non tedesco perché era di origine austriaca, scomparso prematuramente nel 2000, quando aveva poco meno di 60anni.

Metteranno in gioco (lui e Bordeaux) da un lato la letteratura, ma la letteratura in quanto non soltanto testualità ma anche editoria, proprio per questo entrerà in gioco il pubblico, a parlare di pubblico significa parlare dei processi di valorizzazione, quindi questioni che ora dovreste avere più chiare, perché abbiamo letto e studiato un po' insieme da un lato Escarpit con il suo discorso sull'editoria, ma come vedremo Schulz Buschhaus in particolare si richiama anche a Watt. E da un altro lato, Pierre Bordeaux con il suo ragionamento sulle dinamiche del gusto, cioè sull'esercizio del giudizio estetico, come un habitus sociologicamente e storicamente determinato.

Studioso austriaco, che era nato nel 1941 e morto nel 2000, ora ci interessa di lui in particolare un discorso molto lucido, complessivo e che può davvero restare come un punto di riferimento sulle dinamiche che entrano in gioco nel momento in cui nasce quella che potremmo chiamare provvisoriamente letteratura moderna, letteratura contemporanea, diciamo la letteratura come noi la conosciamo.

Schulz Buschhaus nota che la nascita della letteratura, chiamiamola moderna di quella letteratura che in sostanza è coeva, contemporanea, della Rivoluzione Francese, la letteratura dell'età borghese, crea un cambiamento profondo nelle dinamiche della valutazione estetica, o nei processi di valorizzazione. Restiamo per qualche momento sulla letteratura, chiamiamola Ancien Régime, sulla letteratura preborghese, sulla letteratura classica e post-classica, che precede l'età del romanzo, che appunto va in qualche modo sgretolandosi dalle parti dell'evoluzione francese dell'avvento della letteratura moderna, aggiungendo per un momento che voi sapete bene che la letteratura moderna nasce dallo sgretolamento dei modelli classici, e lo sapete in parte da Bachtin e molto di più da Auerbach, dalla sua constatazione che l'età del romanzo, l'età della realtà rappresentata della Dargestellte Wirklichkeit è l'età del realismo perché è l'età della morte dei vincoli rigidi tra stili e generi. Quindi già Auerbach ha parlato chiaramente di generi e di rapporto fra generi e le regole costitutive della letteratura.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Schulz Buschhaus mostra che il sistema della letteratura preborghese, ossia la letteratura Ancien Régime, presenta con molta evidenza nel suo sistema dei generi una caratterizzazione tipologica che diventa però una distinzione assiologica. Detto in altri modi la caratterizzazione tipologica è una certa definizione dei generi letterari, o meglio dei blocchi, delle aree, e la distinzione assiologica, l'assiologia è ciò che si occupa della valutazione, del valore, dell'axios.

Che cosa stiamo dicendo? Stiamo dicendo che nella letteratura preborghese c'è una sorta di equivoco di fondo, di sovrapposizione e cioè che una tendenza a giudicare più belli i maggior valore estetico i generi che sono collocati in alto nella scala delle valutazioni. I generi alti, i generi di stili nobili come l'epica, come la tragedia, come la poesia lirica. È evidente che c'è una tendenza a confondere una descrizione, una fenomenologia obbiettiva, c'è l'identificazione dei generi con una valutazione. Generi alti sono migliori tendenzialmente dei generi bassi, sono più importanti, sono non a caso, dedicati ai problemi massimi dell'esistenza.

Quindi, c'è, una sorta, come dire, pasticcio di partenza, di equivoco fondativo, però tra virgolette, diciamo equivoco ma riconosciamo in questa tipologia che diventa un'assiologia, una evidente derivazione, un riflesso di una caratterizzazione che è sociale e giuridica e cioè generi alti sono migliori dei generi bassi esattamente come le classi alte si ritengono migliori delle classi basse. Schulz Buschhaus ci mostra che c'è una profonda dimensione ideologica che è anche socioeconomica quindi, del sistema classico di generi, un sistema evidentemente collocato su una dimensione verticale. C'è una tipologia che diventa una assiologia, cioè che diventa un criterio di valutazione, ma ora ci interessa notare che questo criterio appunto si genera un'opposizione che è verticale, l'alto verso il basso e questa classificazione che diventa un'assiologia ha evidenti incontri riscontri appunto ideologici.

Che cosa accade però con l'avvento della modernità? Mentre la letteratura Ancien Regime è fondata sostanzialmente sull'auctoritas, cioè sul riferimento alle autorità, cioè ai modelli del passato che bisogna riprendere, la modernità genera una dinamica molto diversa che ha a che fare con l'affermazione dell'individualismo borghese, e in arte con l'affermazione del romanticismo, una dinamica in cui il valore è piuttosto che legato all'aspetto dell'auctoritas, all'originalità, alla libertà individuale nella creazione.

Osserviamo che se non si obbedisce più ad una rigida classificazione dei generi, tipologia che diventa assiologia, l'organizzazione del sistema letterario che si è sgretolato, che è un sistema non più sistematico, che è un sistema legato all'affermazione di una libertà di rappresentazione che può essere per certi aspetti assoluta, e come sapete il romanzo è l'espressione di questo crollo del sistema, cioè di crollo di vincoli tra stili e generi di un lato contenuti. Ma se il criterio diventa la libertà creativa, l'individualità, pensate al concetto di genio, l'assiologia e la tipologia da verticali diventano orizzontali. Cioè il valore è l'andare avanti, quando il valore è cambiare, è quasi al contrario, non più riferimento ai valori del passato ma viceversa rifiuto a ciò che è stato già fatto, per fare qualcosa di nuovo.

Il grande valore, il grande protagonista dei processi di valorizzazione della modernità dal romanticismo in avanti è il nuovo, e diventa in parte un dogma, si parla addirittura di "nuovismo", ma parlare di un valore legato al nuovo, quindi all'originalità significa anche parlare di un disvalore legato al vecchio e legato alla ripetizione, alla ripresa di qualcosa che c'era già prima.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Ora è evidente che il valore del nuovo, significa sottolineare, il valore dell'unico ed imporre l'unicità di qualsiasi opera, quello che Schulz Buschhaus chiamerà **nominalismo estetico**, nominalismo perché un'unica opera è un valore che in qualche modo isolato, a che cosa? Al disvalore del ripetitivo, del già visto.

Questa rappresentazione è falsa, è falsa perché voi sapete bene che la letteratura, è letteratura in quanto costruita comunque all'interno di modelli riconosciuti come tali, non c'è letteratura senza tradizione, anche l'avanguardista rifiuta qualcosa che deve evocare nel momento stesso in cui lo rifiuta. La legge rifiutata è presente proprio mentre la si rifiuta. Schulz Buschhaus arriva a dire che questa enfatizzazione, questa sottolineatura in radicalizzazione del valore assoluto del nuovo è addirittura, lui la chiama, la **crepa interiore della cultura borghese**. Il paradosso della letteratura moderna sta nel fatto che da un lato enfatizza, esalta l'originalità, originalità vuol dire novità, quindi vuol dire al limite l'innovazione trasgressiva ma, ecco la crepa della cultura borghese, che la letteratura moderna è la letteratura che nasce anche dall'orientamento verso il profitto, una letteratura che deve vendere. Voi sapete del complesso rapporto, tra, diciamo, dimensione estetica e vendibilità del romanzo. Ma è il romanzo il traino della letteratura moderna. Tutta la letteratura moderna nasce da una nuova possibilità di diffusione che è legata da una leggibilità e a tutte quelle circostanze anche materiali oltretutto che culturali che abbiamo visto in particolare studiando Watt.

Quindi, dire che il valore è nuovo, significa ideologicamente, ideologicamente nel senso dell'ideologia in accezione critico negativa, sostenere che bisogna essere sempre nuovi quando in realtà per vendere bisogna essere riconoscibili. Bisogna quindi appartenere ad una continuità, l'assolutamente nuovo non è riconoscibile.

Quindi in un certo senso il romanticismo mente, l'avanguardia mente ancora di più. Non bisogna confondere di nuovo, ma in base a criteri diversi la tipologia con l'assiologia, cioè il testo innovativo con il testo bello. Detto a modo mio, un testo può essere molto innovativo e trasgressivo, ma essere bruttissimo, non è affatto detto che le opere innovative siano quelle belle, e viceversa quelle che sono in qualche maniera legate a modelli del passato siano quelle brutte.

È evidente che c'è un equivoco, o meglio una questione che è ideologica, una falsa coscienza in questo. Schulz Buschhaus, un altro saggio importante che è del 1979, mostra che questa crepa interiore della cultura borghese, questa mistificazione, che è anche un equivoco, che il nuovo sia sempre il valore e la ripetizione sia sempre disvalore, si può vedere particolarmente bene in quella area di testi letterari che la cultura tedesca usa chiamare "Triviale Literature", cioè letteratura banale, adesso viene tradotto con letteratura d'intrattenimento, letteratura di consumo. È qualcosa che assomiglia a quello che i francesi poi avrebbero definito paralittérature, cioè una letteratura che non è esattamente una letteratura ma qualcosa che sta a fianco della letteratura. Cosa s'intende con paraletteratura? C'è un altro termine molto chiaro, "**letteratura di genere**", cioè quella letteratura, in particolare quella narrativa, soprattutto romanzesca, quella narrativa che si caratterizza, soprattutto per l'appartenenza a dei generi, i generi molto chiari, con l'implicita affermazione che se è di genere vuol dire che si adegua ad un modello esistente, quindi non può essere tanto bella, perché non è tanto nuova, è un margine di ripetitività, di serialità. Di cosa stiamo parlando? Siamo concreti, parlo di letteratura, di letteratura di genere, stiamo parlando di giallo, di spy story, stiamo parlando di porno, stiamo parlando di rosa, stiamo parlando di fantascienza, di horror, quindi di quei generi che appunto, che sono forti, nel senso che hanno una struttura di genere che

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

è forte, ma che viene in qualche misura, ritenuta svalutata, proprio perché sono di genere certi romanzi sarebbero meno belli.

Chiaro che una letteratura di genere come quella pornografica, o come quella rosa forse peggio ancora, tende ad essere più screditata. Il punto è che c'è un errore di partenza e l'errore di partenza è quello di confondere la descrizione, la tipologia con la valutazione, l'assiologia, come se la letteratura di genere fosse meno bella perché di genere. Vuol dire che è ripetitiva, cioè che il libro invece che essere unico, invece che dedicarsi all'assoluta libertà, unicità o essere interpretabile in chiave di nominalismo estetico, si colloca in un contesto di genere. Ma proprio il problema della letteratura di genere mostra una confusione evidente fra le categorie di genere che sono descrittive e i giudizi di valore, che sono invece valutativi. In realtà il valore è una cosa e il genere è un altro. In generale in ogni tipologia testuale ci sono libri brutti e belli. Sono due cose diverse. Il giudizio da un lato e la descrizione delle forme, ma è chiaro che dobbiamo ricondurci al pregiudizio come dice Schulz-Buschauss, al pregiudizio nuovista, al pregiudizio che un testo dev'essere nuovo, dev'essere diverso per essere bello.

È chiaro che il romanticismo e ancora di più all'avanguardia mettono in discussione le strutture di genere proprio perché impongono i valori della libertà espressiva della novità, quindi nel senso testuale. Però in realtà i generi non sono mai morti del tutto; anche l'autore più romantico o avanguardista si richiama in qualche modo a qualche genere, magari per spaccarlo, per farlo a pezzi. Noi siamo molto più in là rispetto all'attacco, all'inizio della letteratura borghese, siamo entrati in un'epoca che ha già visto una lunga evoluzione della tradizione elativa ma anche della trasgressione, dell'avanguardia , della stagione sperimentale; in fondo la letteratura continuerà sempre a sperimentare, ma è chiaro a tutti e basta che vi guardiate attorno, che le avanguardie sono morte e sono morte da un bel po'; le avanguardie si collocano all'inizio del '900, negli anni '10, ma anche un po' '20 e a fatica un po' '30. Poi c'è una rinascita di movimenti avanguardistici attorno al 1960 come la neoavanguardia detta anche "gruppo 63" in Italia appunto perché negli anni 60-70 c'è una nuova vena trasgressiva che si collega poi alla stagione culturale e politica della contestazione; poi questa vena trasgressiva si spegne e c'è un grande ritorno della narrativa, della narratività, che vuol dire della legittimità del rispetto in qualche modo delle regole e questo ritorno è stato spesso anche chiamato post-moderno. Che cos'è uno dei tratti più evidenti del **post-moderno**? Uno dei tratti più evidenti è il ritorno massiccio dei generi. Però Schub-Buschhauss mette in guardia dall'uso troppo disinvolto, che è un abuso del concetto di post-moderno e di post-modernità. Esattamente c'è un post-modernismo, cioè una fase che segue a quella sperimentazione, a quello sperimentalismo non avanguardistico che nei paesi di lingua inglese chiamano "post-modernism". Difatti il dibattito nasce negli Stati Uniti e si parla di post-modernism, ma poi più in generale si è parlato non più di post-modernism, ma di post-moderno, il che è una cosa leggermente diversa, anzi molto diversa. Proprio per questo Schulz-Buschauss suggerisce a scanso di equivoci di evitare il termine post-moderno e di preferire il termine post-avanguardia, che caratterizza quel ritorno a una narrativa leggibile e distesa, che nella nostra storia narrativa è segnata in particolare dal "nome della Rosa", romanzo di successo scritto da Umberto Eco, che era uno dei fondatori del gruppo 63 e dall'avanguardia è passato a una narrativa di alto livello, ma anche di grande complessità culturale, ma anche di grande successo; c'è un effetto tutt'altro che trasgressivo e di leggibilità su proporzioni di milioni e milioni di copie. Eco è veramente esemplare di questo fenomeno. Siamo nel 1980 e siamo appunto all'inizio della nuova stagione della legittimità e della comunicabilità.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

Qui Schulz-Buschauss dopo averci suggerito che c'è una letteratura che è bene chiamare post-avanguardia e non post-moderno, ci ricorda che il discorso va certamente messo in relazione anche col fatto che la letteratura moderna è in buona misura letteratura del trionfo del romanzo e qui sulla scia di Watt, Schulz-Buschauss ci ricorda che il romanzo non è soltanto un genere testuale o letterario, è qualcosa che ha una dimensione anche di carattere imprenditoriale e sapete le questioni economiche, la necessità di un certo sviluppo della stampa, è una dimensione mediatica. Il romanzo è stato spesso guardato con sospetto dalla cultura dell'establishment, c'è voluto tanto perché diventasse una forma riconosciuta senza problemi e questo è dovuto anche a una sua caratteristica che è al tempo stesso mediatica e comunicativa e diciamo psicologica e persino morale. Il romanzo, proprio come ci ricordava Watt, si costituisce come un analogo dell'esperienza privata, simula l'esperienza privata; il che vuol dire che concede a tutti di avere esperienze che altrimenti non avrebbero e concede a tutti in qualche modo di vivere altre vite. Ciò comporta una componente forte di libertà in questo caso di libertà dell'esperienza, libertà che significa anche irresponsabilità, voyeuerismo, guardare le vite private degli altri, cioè vedo il privato e vivo quindi esperienze molto private che altrimenti non avrei mai potuto toccare.

Anche questo è un elemento che lo rende sospetti ai gruppi di potere letterario. La diffidenza della critica non è un'ipotesi, è una realtà molto concreta. Schulz-Buschauss cita uno studio di un bravo francesista tedesco, che si del 1986, in cui studia oltre 800 romanzi francesi e in particolare si concentra sulle prefazioni. In questi 800 e rotti romanzi francesi ci sono sempre delle prefazioni. In tutte queste prefazioni evidentemente gli autori sentono il bisogno in qualche modo di difendersi, di mettere avanti le mani e di dire " questo è un romanzo, però è bello e portatore di valori ", quindi sentono evidentemente una difficoltà, una critica incombente sul romanzo in quanto genere, in quanto portatore di una forma comunicativa e anche un po' troppo corriva, un po' troppo vicina alla gente, vista quindi con sospetto come abbiamo intravisto anche con un sospetto con componenti moralistiche, troppo libero e troppo vicino a una realtà scabrosa fatta anche di rapporti carnali, di sessualità. Quindi il romanzo fa fatica ad affermarsi anche perché è visto con un sospetto che ha a che vedere con la sua dimensione di genere.

L'ultimo passaggio determinante per il ragionamento di Schulz-Buschauss , è quello che sottolinea, come faceva già il titolo, **il rapporto tra il trionfo del romanzo e la dimensione editoriale.** Nel romanzo in particolare, ma più in generale in editoria, Schulz-Buschauss nota che c'è un rapporto abbastanza vistoso fra la categoria problematica del genere, abbiamo visto genere tende a implicare un tasso di ripetizione e quindi di serialità e quindi di disvalore, dove c'è genere sembra che non si possa fare qualcosa di veramente bello ovviamente per una critica che ha un atteggiamento più tradizionale, una critica che è tesa al nominalismo estetico. Schulz-Buschauss ci ricorda che questa prospettiva, ecco che torniamo alla questione della crepa interiore della cultura borghese, è una prospettiva parziale e limitativa che non rende conto, anzi nega una realtà evidente, cioè che in editoria spesso le collane hanno una connotazione di genere. Si ricorda per esempio un caso francese, la collana dei "Voyages extraordinaires" di Jules Verne che è su quel confine che dal romanzo d'avventura ottocentesco porta alla fantascienza, ma che ci ricorda in particolare anche un caso italiano che tutti conoscete che è fin troppo esemplare, quello dei gialli di Mondadori. Nel 1929 l'editore Mondadori di controtendenza rispetto alla crisi economica ai tempi del fascismo, tempi non facili, compra l'esclusiva dei diritti d'autore da un lato delle opere di Gabriele d'Annunzio, ma anche sulle opere della Walt Disney (d'Annunzio e Topolino). In quell'epoca si inventa anche una collana storica, una collana di romanzi, chiamiamoli polizieschi provvisoriamente, che in Italia erano

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

ancora poco diffusi. È una collana che ha la caratteristica di essere fatta di libri che escono come dei periodici, cioè con periodicità settimanale, ma l'invenzione ha talmente successo, che i gialli Mondadori che sono una collana, diventano l'emblema del genere poliziesco. Si chiamano gialli perché adoperano per antonomasia il nome di una collana che è la definizione di genere. Non è una questione rigida, ci sono collane che non sono di genere, ma universali, però che cosa mostra questo nesso? Mostra con evidenza un conflitto di prospettive, una dicotomia forte, un'antitesi fra quello che tende a vedere il critico e quello che tende a vedere l'editore. Il critico tende a cadere in questa valutazione, in cui il nuovo è il valore, il nuovo è l'assoluto, il valore è quindi l'unicità e il critico tende a interpretare secondo i criteri del nominalismo estetico. L'editore ha un'altra prospettiva: non gli interessa l'assoluto valore, l'assoluta unicità, ma ha bisogno che i testi siano riconoscibili. Il compratore, cioè quel cliente di un prodotto che è il libro ha bisogno di comprare un libro perché sente che quel libro gli dà delle esperienze positive, belle in modo generico, che gli danno qualcosa di più nella vita rispetto al suo vissuto. Quindi l'editore ha bisogno che si manifesti una continuità, una riconoscibilità, ha bisogno che il lettore che ha avuto un'esperienza positiva da un certo tipo di libro, pensi di poter fare altre esperienze positive con un tipo di libro che pare analogo; in questo senso quindi se il critico ragiona in termini di unicità e di nominalismo estetico, l'editore ragiona piuttosto in termini di riconoscibilità o di genericità, ma inteso come criterio di genere, riconoscimento di genere e in genere riconoscimento di una ripetizione che da questo punto di vista è un valore, cioè il lettore vede qualcosa che assomiglia a quello che già sa e se assomiglia a qualcosa che gli ha dato sensazioni positive, conoscenze ed emozioni, è più probabile che lo compri. Quindi c'è una sorta di conflitto fatale, da una valutazione che mira alla pura identificazione del valore in quanto tale, normalmente identificato con il nuovo, invece a una prospettiva che mira all'identificazione di continuità, che mira a controllare il rischio mostrando di nuovo una riconoscibilità, cioè un valore perché riconducibile ad altri valori che abbiamo sperimentato.

Schulz-Buschauss ci mostra anche che non è un caso che la logica del nuovo sia ingannevole anche perché destinata a morire; è quella che era la logica del romanticismo, ma ancora di più dell'avanguardia, è un serpente che si mangia la coda perché il nuovo a tutti i costi diventa la regola del nuovo, che è tutt'altro nuovo se è una regola; dove nell'avanguardia il nuovo diventa trasgressione e la trasgressione se è una regola, non è più trasgressione. A forza di fare qualcosa che è per forza diverso, evidentemente ricado in una regola rigida, ricado in una ripetizione dello stesso gesto, quindi il paradosso dell'avanguardia è una regola a sua volta e come tale funziona a tempo limitato, per pochi anni come abbiamo visto nelle avanguardie. Ma oggi come oggi le avanguardie non le troviamo più, la logica dell'avanguardia si è suicidata, si è erosa da sola, è una logica che non può continuare all'infinito, perché dove la trasgressione diventa norma, non è più trasgressione.

Non a caso quello che è accaduto, ci ricorda Schulz-Buschauss, è non un post-moderno, ma post-avanguardia e questa implica con il declino dell'esigenza della trasgressione, il ritorno della comunicazione e il ritorno alla leggibilità e alla narratività. Quindi ritornare alla leggibilità, alla narratività e alla comunicazione significa che la letteratura degli ultimi decenni è una letteratura tesa a riconquistare il proprio pubblico, che non cessa di essere letteratura anche di valore. La letteratura mescola innovazione e ripetizione, ma il passaggio fra la letteratura preborghese e la letteratura borghese ha comportato una lunga enfatizzazione del nuovo, una sorta di dogma della novità che è durato per un tempo di non meno di 150 e anche più anni e che adesso si è eclissato. Sappiamo

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

riconoscere la letteratura in tutte le sue componenti sia di ripetizione inevitabile e di innovazione, anzi è vero che ogni innovazione si delinea sullo sfondo delle regole che va innovando, non c'è il nuovo assoluto in semiotica, nelle strutture linguistiche. Il nuovo è nuovo sullo sfondo di una regola, di una novità rispetto a quanto già si conosceva.

8 *VITTORIO SPINAZZOLA: LE ARTICOLAZIONI DEL PUBBLICO NOVECENTESCO*

Ci occupiamo del suo saggio che trovate nel volume, un saggio dedicato alle articolazioni del pubblico novecentesco. Vedremo che parlare di articolazioni del pubblico significa anche parlare di articolazione dei testi, di stratificazioni, di differenziazioni, di complessità (dico di complessità, ma non di valore). Spinazzola è milanese, è nato nel 1930 ed è mancato quest'anno.

È stato un grande critico letterario, è stato anche un grande critico cinematografico e un fondatore di riviste, un pioniere negli studi di storia dell'editoria (tant'è vero che è il fondatore del master di editoria che la Statale fa con la fondazione Mondadori), è stato anche un pioniere dello studio della letteratura di consumo (per l'atteggiamento di cui ora stiamo per parlare), cioè: questa disponibilità a studiare ogni tipologia di produzione letteraria, ma anche in generale artistica.

Diciamo che il mio punto di partenza per capire la prospettiva di Spinazzola è quello di renderci conto che Spinazzola parte dal presupposto che la letteratura non è soltanto quello che piace ai letterati, bensì **la letteratura è tutto ciò che viene ritenuto letteratura**, cioè tutto ciò che piace (in misura più o meno grande) al pubblico, dove per pubblico si intende qualsiasi tipo di pubblico. Detto in maniera molto semplice: i gusti della gente comune contano.

Abbiamo visto come Bourdieu studia tutti i gusti e le loro articolazioni, ma la prospettiva di Spinazzola è quella di un critico letterario che si muove sempre su un fronte della valutazione dei testi. Qui non ci sono soltanto i testi di cui i letterati dicono che "è bello", ci sono anche i testi di cui le persone comuni dicono che è bello. Ci possono essere appunto dei testi che hanno successo anche se non piacciono alla gente (ad esempio Fabio Volo). Spinazzola ci ricorda che ci sono tanti tipi di lettori, tanti tipi di testi.

Qui Spinazzola dice delle cose davvero molto originali che bisogna sottolineare con forza: Spinazzola ci ricorda che la lettura è un'azione complessa, artificiale, che si impara lentamente, nella quale si progredisce tramite una lunga formazione, c'è quella che lui chiama una **pedagogia della lettura** che è ancora più complessa se si parla di una categoria letteraria. Non basta dire che uno sa leggere, bisogna sapere che cosa sa leggere. È chiaro quindi che c'è una progressione e stratificazione dal punto di vista di una pedagogia nel senso dei processi di formazione, dovrebbe essere evidente che un professore di seconda media o delle superiore non può far leggere 'I Malavoglia', è un testo troppo difficile. Verga verista è un autore che troppe volte viene fatto leggere come se fosse facile, con l'aiuto dei vari 'Rosso Malpelo' o 'La lupa', invece è un testo estremamente difficile. Bisognerebbe valutare a quale livello si collocano i propri lettori.

Questo ci ricorda che leggere è un'attività faticosa e quindi Spinazzola ci regala già due concetti importanti che non abbiamo ancora visto già visto: la **pedagogia della lettura** e la **fatica di leggere** (fatica che raramente viene riconosciuta dagli intellettuali o

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

riconosciuta solo in modo dispregiativo). Spinazzola fa un discorso molto articolato sulla lettura, sviluppa una teoria della lettura che nasce nel contesto della critica letteraria e che tiene conto di vari elementi, i quali sono formali, sociologici, psicologici.

Con grande acutezza Spinazzola ci ricorda che puntare l'attenzione sulla lettura, non significa cadere nel soggettivismo, in questo c'è una vicinanza con l'affermazione di Jauss: quando ci diceva che l'orizzonte d'attesa non è un fattore psicologico, ma è oggettivato nei testi. Spinazzola ci ricorda che l'attività di lettura non è esattamente un'attività soggettiva perché è un'attività che comporta una dinamica costante tra l'interiorizzazione e la socializzazione. Non c'è solo l'una o l'altra, non è un fatto solo solitario, o meglio, si legge da soli ma quando si legge si mette in gioco una complessa esperienza che è anche di socializzazione perché si rapporta a strutture condivise, a valori condivisi, a modelli culturali. Quando leggiamo siamo da soli, ma no non è vero, non siamo tanto da soli; tanto è vero che pensiamo i pensieri degli altri. Spinazzola ci ricorda anche che letteratura non è soggettiva e non può essere pura variazione, dove c'è letteratura c'è tradizione, vale a dire dei codici socialmente condivisi. Ci sono codici che vengono interiorizzati ma che fanno comunque capo a qualcosa che è sociale, collettivo e dei codici della tradizione letteraria una parte fondamentale sono i così detti generi.

La letteratura dell'età contemporanea/moderna mette in gioco una nuova e complessa dinamica che Spinazzola mette a fuoco mostrandoci una compresenza tra le tradizioni (che sono "*strutture strutturate e che sono anche strutture strutturanti*", cioè i codici della letteratura vengono appresi e permettono di creare nuova letteratura, chiunque scriva ha imparato dei codici/procedimenti e li applica codificandoli, ma c'è una dialettica tra il vecchio e il nuovo e il realismo, vale a dire il rifiuto del principio d'imitazione, la necessità di adeguarsi al reale. Quindi il paradosso della letteratura dell'età del realismo (che è la letteratura moderna e dell'età del romanzo consiste nell'essere presenti, in quanto letteratura, ad una tradizione, ma in quanto realismo ad un anti tradizione, a un rimandare alla realtà piuttosto che ai modelli. La letteratura della modernità vive una nuova complessità, nel senso di una nuova relazione tra la ripresa di una tradizione e la novità che rappresenta un accesso alla realtà in modi ancora inediti, non ancora usati. Spinazzola si rende conto che in questa dinamica, in Italia in particolare, c'è una complicazione che è data dalla presunzione e dall'orgoglio di casta (Spinazzola richiama Gramsci) che complica le cose perché rende più difficile l'accesso spregiudicato alle differenti tipologie di prodotto.

Bisogna stare attenti perché non ci sono solo tanti lettori, ma tante tipologie di lettori, ci sono diversi livelli di lettore perché ci sono diversi livelli di alfabetizzazione (primaria ed ulteriore, acquisita tramite modelli, forme e codici condivisi).

È chiaro che parlando di letteratura non c'è soltanto un problema di competenza, di astratta conoscenza, c'è un problema di valutazione, stiamo parlando di giudizio estetico, di quel processo attraverso il quale qualcuno dice che qualcosa gli piace oppure no e in particolare che un libro, un prodotto culturale gli piace o non gli piace.

È evidente che (conoscendo le dinamiche del '600/'700 inglese) il pubblico della modernità si va allargando. Ci sono molte è complesse precondizioni che consentono l'allargamento, non è facile allargare il pubblico, i processi sono lenti e complessi, avvengono attraverso l'alfabetizzazione e altre variabili. La modernità, in particolare la tarda modernità e l'età del secondo dopo guerra e dagli anni del boom in avanti sono momenti in cui vi è un aumento di benessere, un aumento di disponibilità dei prodotti culturali, il decollo di un'industria culturale e quindi di una produzione di massa

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

determinano nuove variabili all'interno delle quali non bisogna pensare che l'allargamento del pubblico comporti un degrado delle esperienze culturali e della letteratura letteraria perché l'allargamento è anche un processo di democratizzazione, più persone possono leggere. Ma tutte queste persone non saranno sullo stesso livello, queste persone potranno percorrere vari gradini sulla scala delle complessità che porta da un prodotto meno complesso ad un prodotto più complesso. Ribadisco che: prodotto meno complesso e prodotto più complesso non coincidono con la scala di valori, più complesso non significa più bello e viceversa, ma ci sono valori all'interno di ogni tipologia di testo.

Spinazzola ci ricorda che nella letteratura moderna molte cose cambiano, in particolare cambia l'esperienza, la modernità cambia le modalità dell'esperienza, cambia il nostro rapporto con la realtà, con gli altri e con le emozioni. Quindi l'esperienza che cambia si collega al fatto che **cambiano anche le esperienze estetiche**, che il modo di fruire il bello e i prodotti passibili di valutazione estetica, valorizzazione, di esercizio del gusto e della distinzione, sono portatori di un altro modo di essere. Spinazzola fa una storia super rapida dei cambiamenti dell'esperienza estetica facendo riferimento ad alcune dimensioni della nostra esteticità, della nostra esperienza dell'estetico e dell'arte in generale. Chiaro che il **cinema** ci mette davanti a un'esperienza di particolare intensità, un'esperienza non solo di particolare intensità, ma caratterizzata per esempio da un tempo in qualche modo rigido, da un tempo di fruizione che non è modulabile come quello della lettura. Cioè siamo davanti a dei pezzi di vita, chiamiamoli così, che si sviluppano davanti ai nostri occhi, e se siamo al cinema, in quell'atmosfera, buia, raccolta, che consente una peculiare densità di esperienza. Molto diversa ancora, è l'esperienza del **fumetto**, davanti al fumetto, abbiamo viceversa un'esperienza, direbbe McLuhan, fredda. Il fumetto è un medio, un freddo perchéé ci fornisce una quantità di dati relativamente limitata, e davanti a questi dati non dobbiamo integrare: ci sono fumetti più pieni e meno pieni, ma anche il fumetto definisce un altro tipo di esperienza.

Ancora fondamentale, pensate a come è cambiata la **poesia**. Spinazzola insiste sulla nuova intensità dell'esperienza della poesia moderna, sul fatto che la poesia moderna, si colloca in un'area peculiare, sotto certi aspetti, come dire è un'altra area della letteratura, è un'area in cui in qualche modo l'intensità, ma la stessa difficoltà dell'esperienza della poesia configura una sorta di versione laica del sacro, la poesia dell'assoluto, quella che nasce appunto con Baudelaire e con il simbolismo, ma in generale anche la poesia del 900. continua sulla strada che mette in gioco fra i vari tipi di poesia, ma in modo privilegiato, un tipo di poesia che ci parla di un'esperienza di un'intensità superiore, di un'esperienza in qualche modo della verità, di una verità che altrimenti non si raggiunge. Potremmo parlare anche delle **serie televisive**, che sono molto cambiate negli ultimi tempi.

Il saggio di Spinazzola è un saggio del 1996 rielaborato ancora nel 2001, ma è un saggio che ci mette davanti a che cosa? Ci mette davanti al fatto che l'industria culturale, la modernità avanzata ci fa vedere una abbondanza, che vuol dire una varietà di offerta culturale. La varietà non è il valore, non stiamo dicendo che è tutto bello, ma non stiamo dicendo neanche che è tutto brutto, non stiamo neanche dicendo che democratizzare significa degradare, che a offrire a molti significa facilitare tutti. È chiaro che l'ampliamento del pubblico implica una nuova complessità, una nuova complessità che coincide con una **stratificazione dei prodotti culturali**. Spinazzola ci ricorda fra le altre cose, che la modernità avanzata, produce un altro fenomeno caratteristico che è quello che lui definisce acutamente **l'elitarismo massificato**, c'è un grande pubblico medio, un

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

pubblico caratterizzato da lettori di competenza media che però sono in qualche modo bisognosi di un'esperienza elitaria, un'esperienza estrema ed eccezionale, sono quelli che vengono anche chiamati gli snob di massa, si parla di snobbismo di massa. Quindi l'elitarismo massificato è un caso particolare che ci mostra come esista una produzione destinata a una massa, ma che si qualifica come di alto livello. Qui Spinazzola ci propone una sorta di classificazione che rende conto dei processi di valorizzazione a tutti i livelli, cioè dell'esercizio del giudizio estetico in ambito letterario appunto a tutti i livelli. Spinazzola ci propone un sistema fatto di vari strati: 4 strati che sono disposti in modo scalare in relazione alla complessità strutturale dei testi chiamati in causa. Insistendo che la complessità di struttura non è però coincidente con il valore, ancora una volta non è che quello più complesso è quello più bello. Ci sono valori a tutti i livelli, così come è possibile che un soggetto percorra tutti i livelli, sia fruitore di prodotti di vari tipi, ma appunto questi prodotti si collocano da una complessità maggiore, a una complessità minore. Sono non meno qualificati, ma sono diversi per complessità strutturale. Questi livelli sono:

a. **1 livello** → la **letteratura** che Spinazzola definisce **avanguardistica** o sperimentale o iperlettrratura.
   Spinazzola si riferisce a testi di eccezionale complessità, ma nei quali viene, lui dice, istituzionalizzata l'antiistituzionalità, dove vigila la regola della trasgressione. Testi fortemente avanguardistici, testi comunque fortemente sperimentali, cui potremmo evocare dei giganti di questa modalità espressiva, penso ad esempio a uno scrittore anzitutto come Carlo Emilio Gadda, penso a un altro scrittore siciliano Vincenzo Consolo, o a un altro scrittore siciliano come D'Arrigo, a Mastronardi. Scrittori caratterizzati da una fortissima componente sperimentale. In qualche caso sono scrittori fortemente d'avanguardia, siamo comunque davanti a una testualità che richiede un lettore estremamente avvertito, estremamente competente, al limite un lettore professionale.
b. **2 livello** → la **letteratura istituzionale**, che potrei chiamare anche letteratura tradizionale relativamente.
   Il secondo livello è quello della letteratura istituzionale che comprende la narrativa i cui modelli si rifanno alla tradizione narrativa, diciamo Ottacentesca e poco oltre. Testi che sono fortemente leggibili, anche se possono essere estremamente complessi. In questo contesto, Spinazzola, ci colloca molti grandi autori, li ha già citati Elsa Morante, Alberto Moravia, per esempio Primo Levi, Dacia Maraini, o come Antonio Tabù. Scrittori che sono comunque leggibili, che comportano però una complessità, che li rende però leggibili anche a un pubblico, non dico incolto, ma con una cultura media, che è in grado di fruirne, in grado di leggerli anche perché proprio questi testi non sono così trasgressivi, non sono così innovativi e rispettano le istituzioni della letteratura, cioè i codici condivisi che dicevamo, in questo senso sono testi appunto istituzionali.
c. **3 livello** → la **letteratura di intrattenimento**.
   Terzo livello, scendendo, quella che Spinazzola chiama la letteratura di intrattenimento, dove immette alcune tipologie, anzitutto la letteratura di genere, comprendendo la letteratura di genere, la comicità, anche i libri dei comici possono rientrare qua, i libri per esempio di Paolo Rossi, ma anche persino della Littizzetto. Poi un certo tipo di letteratura di genere che può essere appunto letteratura di gialli, ma non solo letteratura di spy stories, letteratura erotica, letteratura che comunque ha a che fare con una forte componente di piacere in cui la dimensione formativa è minore, ma conta molto appunto la ricerca del

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

divertimento, dell'intrattenimento, magari anche dell'informazione, tanto vero che accanto ai libri appunto dei comici, dei giallisti, degli scrittori di genere Spinazzola colloca anche una tipologia testuale e letteraria particolare che è quella dei giornalisti scrittori, che scrivono testi di complessità variabile, ma comunque testi sempre molto comunicativi che si collocano poi sui confini tra la fiction e la non-fiction, ma che hanno a loro volta, come tratto molto forte, molto caratterizzante quello di rientrare in una dimensione di intrattenimento

d. **4 livello** → la **para letteratura** o letteratura marginale.
   Il quarto tipo è quello che Spinazzola chiama la para letteratura o letteratura marginale. Qui si sente che il tempo è passato, nel senso che Spinazzola fa riferimento a una categoria che sta morendo, che sta morendo perché si è sviluppata internet. Spinazzola parla di testi che hanno come loro tratto distintivo quello di andare non tanto nelle librerie, quanto nelle edicole, e quindi ad esempio le collane narrative in edicola, come gli stessi gialli Mondadori, come Segretissimo, come le collane di fantascienza periodica della stessa Mondadori. Qui stiamo parlando di un criterio legato a una collocazione distributiva, piuttosto che produttiva, e qui diciamo che questa letteratura marginale per certi aspetti non c'è più. Possiamo riflettere sul fatto che questa letteratura è in parte andata a finire nella rete, in parte forse non esiste più, o almeno non più come tale. D'altra parte, resta valida la proposta di Spinazzola perché di nuovo ci propone una coscienza limpida della varietà di forme che coincide a una varietà di competenze. Le articolazioni del pubblico novecentesco sono appunto i differenti strati di competenza, che ripeto possono anche stare tutti in una sola persona, che consentono di accedere a diverse tipologie di prodotti. Quindi complessità di testi e articolazioni del pubblico.
   Le articolazioni del pubblico novecentesco come abbiamo visto appunto alla fine del secondo millennio, noi siamo ormai nel terzo, e soprattutto è dal 2004 che c'è un internet, la cosiddetta internet 2.0, il web 2.0 che consente con l'interazione da qui nascono i social, quindi molte cose cambiano in quel momento, in cui non solo i blog letterari, ma hanno un'altra dimensione di scrittura condivisa entra in gioco.

Però il messaggio fondamentale è che il sistema letterario ci obbliga a prendere atto di questa nuova complessità del pubblico, e dobbiamo farlo senza la puzza sotto il naso, senza l'atteggiamento di pregiudiziale rifiuto che spesso hanno i critici, non soltanto i critici accademici, ma anche i critici militanti dei giornali. Spinazzola dice in modo perentorio "indietro non si torna", significa che non è che tutto vada bene, ma le cose sono molto cambiate, l'alfabetizzazione è andata avanti, l'alfabetizzazione che va avanti, ora vedremo se va anche indietro perché c'è questo rischio di cui si parla, ma complessivamente il pubblico negli ultimi decenni si è allargato in maniera enorme: pubblico reale o pubblico potenziale, sapete che in Italia la letteratura non va molto forte, ma qui il discorso andrebbe molto davvero differenziato, anche perché pare che negli ultimi tempi ci sia stato una ricrescita della lettura. Non è che dire che ci sono valori a tutti i livelli della nostra torta dei vari strati del sistema letterario significa fare confusione, significa come avrebbe detto Hegel "entrare in una notte in cui tutte le vacche sono nere o sono grigie" non si fa conclusione, ma ci si rende conto di una diversità di articolazioni, di testi di articolazioni del pubblico che coincide con una complessità, anche del sistema di valori. Qui dobbiamo prendere atto che ci sono tanti valori diversi, ci sono tanti prodotti diversi, rispetto ai quali il giudizio non è già prefabbricato, non può essere un pre-giudizio, cioè se è sul livello 1 è bello, se è sul livello 3 è meno bello, se è sul quarto fa schifo. Bisogna tener conto che l'atto di valutazione è sempre diverso e paradossalmente

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

mettere in gioco tutte le tipologie di opere, non significa togliere le responsabilità al critico, significa dargliene ancora di più. Il critico ancora di più, è chiamato a giudicare, è chiamato a spiegare alla gente dove stanno i valori importanti, è chiamato appunto a rendere conto in qualche modo del perché di un giudizio, de perché del riconoscimento, o del non riconoscimento dei valori. Quindi i critici in qualche modo sono ancora importanti proprio perché ci sono tanti prodotti, proprio perché il pubblico è vario, è variegato e ha deferentissimi livelli di competenza.

Naturalmente i critici sono quelli che scrivono recensioni, ma sono anche quelli che scrivono saggi, quindi a questo punto i critici sono anche gli accademici che scrivono i saggi specialistici, gli accademici che fanno anche i corsi di letteratura.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari