

[2833] EPILOGO.

Tutta la storia della letteratura è stata accompagnata da sforzi più o meno sistematici di sottoporre a valutazione e interpretazione le opere considerate importanti. Ma quali sarebbero le opere importanti? Dai tempi di Quintiliano sono stati definiti dei canoni di capolavori, secondo le norme estetiche dominanti in ciascuna epoca, e il Classicismo del XVIII secolo sembrava aver raggiunto una “canonizzazione” definitiva. Ma il Preromanticismo, in quello stesso secolo, e il Romanticismo del secolo XIX hanno sovvertito per sempre le regole e le norme dell'estetica classicista, che sono state sostituite da impressioni più o meno soggettive e da concetti scientifici o pseudoscientifici. Fu l'inizio della critica letteraria moderna.

Ancora a metà del XVIII secolo uno degli ultimi classicisti, il celebre dottor Samuel Johnson¹, inaugurava la critica positiva delle opere compatibili con il canone dominante, come i drammi di Shakespeare. Le sue norme di giudizio e di interpretazione erano quelle del “buon senso” tipicamente inglese, e in parte le motivazioni psicologiche dell'emozione estetica.

Il passo successivo fu la critica esercitata dal grande poeta romantico Coleridge², al quale si devono concetti fondamentali come quello della [2834] struttura autonoma delle opere, quello della distinzione tra “*imagination*” creatrice e “*fancy*” irresponsabile, o quello della “*suspension of disbelief*” di fronte a opere incompatibili con le nostre credenze e ideologie, per rendere possibile una valutazione puramente estetica, e infine le prime ricerche sulla differenza tra linguaggio poetico e prosa discorsiva. Sfortunatamente, i lavori critici di Coleridge ci sono pervenuti in uno stato frammentario, ovvero conservati sotto forma di annotazioni a letture e a conversazioni; la sua critica è arrivata a essere pienamente compresa solo più di cent'anni dopo la sua morte. La critica letteraria inglese del XIX secolo prese altre direzioni. Matthew Arnold³ fu un grande moralista, che considerava la poesia come “*criticism of life*” (critica della vita). Gli *scholars* delle antiche università di Oxford e Cambridge, così meticolosi quando si trattava dei testi dell'Antichità, confidavano, per quanto riguardava i testi poetici moderni, nelle loro impressioni soggettive. Un esempio può essere George Saintsbury (1845-1933), che ebbe tuttavia il merito di avere anche apprezzato, per primo, i valori letterari del romanzo moderno.

Non dovrebbe essere necessario ricordare che il Classicismo di Weimar si basò sulla critica di Lessing⁴, il preromanticismo tedesco su quella di Herder⁵ e tutto il Romanticismo europeo sugli

¹ N. d. t.: Su Samuel Johnson cfr. cap. 6.2, p. 1071.

² N. d. t.: Su Coleridge cfr. cap. 7.1, pp. 1403 ss.

³ N. d. t.: Su M. Arnold cfr. cap. 8.2, pp. 1879 ss.

⁴ N. d. t.: Su Lessing cfr. cap. 6.4, pp. 1253 ss.

⁵ N. d. t.: Su Herder cfr. cap. 6.4, pp. 1263 ss.

insegnamenti di August Wilhelm Schlegel⁶, le cui idee a proposito del dramma coincidevano con quelle di Coleridge; ma i concetti di suo fratello Friedrich Schlegel⁷ sulla storia letteraria rimasero purtroppo incompresi, e sono risorti soltanto ai nostri tempi. La critica letteraria in Germania prese poi la strada del positivismo. Alla fine del XIX secolo era dominata dal danese Georg Brandes⁸, nemico dichiarato del Romanticismo e difensore del Realismo, del Naturalismo e di una poco definita critica “scientifica”.

[2835] La terra promessa della critica letteraria del XIX secolo fu la Francia. Sainte-Beuve⁹ entrò nella letteratura come paladino della poesia romantica, di Lamartine, Hugo e Musset, un terreno che poi abbandonò per dedicarsi al passato della Francia, ai “classici” e ai “moralisti” dei secoli XVII e XVIII. Possessore di un “buon gusto” impeccabile, un po’ borghese e con rare manifestazioni di libertinismo, brillava soprattutto per la penetrante analisi biografico-psicologica degli autori; era più un letterato che un critico vero e proprio. Il suo impressionismo ebbe un’influenza travolgente, trasformando la critica francese in una “scuola impressionista”. L’attività critica di Anatole France ne è un esempio tipico. In scrittori di responsabilità minore questo impressionismo produsse risultati il cui successo ci appare oggi incredibile. Émile Faguet (1847-1916), scrittore elegante e arguto, fu legato ai propri preconcetti al punto di scrivere una storia della letteratura francese che non menzionava Baudelaire né Zola. E Jules Lemaître (1853-1914), dominato dal più angusto nazionalismo, esaltò Racine per disprezzare, tra le righe, Shakespeare, arrivando a esorcizzare lo svizzero Rousseau come uno “straniero”.

Accanto a questi impressionisti superficiali o frivoli sorsero dei tentativi di introdurre nella critica letteraria alcuni concetti dello scientismo che, in altri ambiti, dominava il secolo. Taine¹⁰, certamente influenzato da Herder, spiegò l’evoluzione letteraria mediante i tre fattori della “razza” dell’“ambiente” e del “momento”, ma è piuttosto alla sua arte di grande scrittore che dobbiamo gli splendidi saggi, davvero chiarificatori, su Racine e su Balzac. Brunetière¹¹ ebbe l’idea infelice di descrivere l’evoluzione della letteratura come una specie di “lotta per la sopravvivenza” darwinista tra i generi letterari; tuttavia le sue conoscenze della storia letteraria francese erano vaste, e i suoi saggi solidamente fondati, anche quando inaccettabili; e dobbiamo a questo conservatore reazionario la scoperta del “libertinismo” filosofico di [2836] Molière. Il suo discepolo Gustave Lanson (1857-1934) scrisse la più bella storia della letteratura francese; dal suo maestro ereditò il disprezzo per Baudelaire, e credette di fare un lavoro rigorosamente scientifico osservando mille

⁶ N. d. t.: Su A. W. Schlegel cfr. cap. 7.1, pp. 1376-1377.

⁷ N. d. t.: Su F. Schlegel cfr. cap. 7.1, pp. 1370-1372.

⁸ N. d. t.: Su Brandes cfr. cap. 8.2, p. 1915.

⁹ N. d. t.: Su Saint-Beuve cfr. cap. 7.4, pp. 1681-1683.

¹⁰ N. d. t.: Su Taine cfr. cap. 8.2, pp. 1906 ss.

¹¹ N. d. t.: Su Brunetière cfr. cap. 9.1, pp. 2099-2101.

“allusioni” e “influenze” nei versi di Lamartine. In confronto a questo scientismo parve una boccata d’aria fresca l’impressionismo dichiarato di Gourmont¹², che fu il grande critico dell’epoca della poesia simbolista. La critica letteraria francese venne parzialmente rinnovata da Albert Thibaudet (1874-1936), che arricchì le sue considerazioni stilistiche sulle opere di Maurras e di Barrès con l’analisi dell’ideologia degli autori, fallendo tuttavia nel voler periodizzare la storia della letteratura francese moderna mediante il teorema delle generazioni. Senza molta ingiustizia si può affermare che nei primi tre decenni del XIX secolo la critica letteraria francese, per quanto letta con rispetto in tutto il mondo, era la più arretrata.

Influenze tedesche, e specialmente hegeliane, informarono la critica del grande italiano Francesco De Sanctis¹³, il primo ad abolire la differenza, così radicata, tra forma e contenuto dell’opera d’arte, unificando la personalità poetica dell’artista e astraendo da questa la sua personalità “empirica”. Le sue critiche riguardanti Petrarca, Machiavelli, Leopardi e Manzoni, e soprattutto le sue esegesi di certi episodi della *Divina Commedia* rimangono insuperate. Romantico per temperamento e sistematico in quanto hegeliano, De Sanctis scrisse la storia della letteratura italiana come storia civile della nazione, una sintesi grandiosa che era tuttavia incompatibile con lo spirito scienziato dell’epoca. Poi venne quasi totalmente dimenticato, e le cattedre di letteratura italiana delle università furono quasi tutte occupate da discepoli del grande poeta Carducci¹⁴, che condannando le “sintesi” ispirate dall’estetica hegeliana, sosteneva il lavoro limitato ma scientifico dell’edizione critica e dell’esegesi [2837] letterale dei testi. Solo a partire dagli inizi del XX secolo le opere disperse di De Sanctis furono ripubblicate dal filosofo Benedetto Croce¹⁵, che riabilitò il grande precursore. L’estetica di Croce, che considera le opere d’arte come espressioni del “lirismo” (o valore poetico) degli autori, permise di separare nettamente gli elementi “poetici” dagli elementi “non poetici”, cosa che gli suggerì una revisione generale dei valori consacrati dalla storia letteraria italiana ed europea, la condanna parziale di autori come Fogazzaro, Pascoli e D’Annunzio e, infine, l’eliminazione dei valori non poetici dall’opera di Dante. Sebbene quest’opera di eliminazione incontrasse forti resistenze, il prestigio della filosofia di Croce in Italia era così grande che fino agli anni 1920 si poté parlare di “dittatura dell’idealismo”.

La critica letteraria russa, informata da motivazioni ideologiche e sociali, rimane fino a in certo punto ancor oggi sotto l’influenza di Belinskij¹⁶, che ruppe con l’estetismo romantico di Puškin esigendo una letteratura di autentica contemporaneità, attenta ai problemi politici e sociali della Russia, e proclamando Gogol’ l’iniziatore di tale letteratura nuova. Belinskij ispirò direttamente la

¹² N. d. t.: Su Gourmont cfr. cap. 9.1, p. 2127.

¹³ N. d. t.: Su De Sanctis cfr. cap. 8.2, p. 1911.

¹⁴ N. d. t.: Su Carducci cfr. cap. 8.2, pp. 1838 ss.

¹⁵ N. d. t.: Su Croce cfr. cap. 9.2, pp. 2381 ss.

¹⁶ N. d. t.: Su Belinskij cfr. cap. 7.2, pp. 1537-1538.

critica radicale degli anni 1860: Dobroljubov¹⁷, che spiegò la situazione della Russia mediante l'esegesi di *Oblomov* e dei drammi realisti di Ostrovskij, e Pisarev¹⁸, che arrivò a proclamare la fine della letteratura propriamente letteraria e attribuì alle lettere soltanto il ruolo di preparare l'azione che all'epoca venne chiamata "nichilista". Il punto debole di questi radicali era la mancanza di un'ideologia sistematica e ben definita. Solo alla fine del secolo il marxismo arrivò ad assumere questo ruolo; e Georgij Valentinovič Plechanov (1856-1918), il fondatore di quella che allora era chiamata la socialdemocrazia, fu il primo ad analizzare opere letterarie, come quelle di Ibsen e Zola, in base alla loro sostanza ideologica, "smascherandole" come espressioni della mentalità piccolo-borghese ed esigendo una corrispondente revisione dei valori della letteratura russa.

[2838] Uomini come Coleridge, Friedrich Schlegel, Belinskij, Sainte-Beuve e De Sanctis furono senza dubbio dei grandi critici letterari, e non vi è alcun motivo per disprezzarli. E' certo però che la critica letteraria moderna si avvale di metodi sempre più sistematici e sempre più sottili. Il XX secolo è propriamente il secolo della critica, che ha smesso di essere un genere letterario per assumere la dignità di disciplina scientifica, o quasi scientifica, e per stabilire una specie di letteratura o metaletteratura, al punto di perdere di vista, a volte, la stessa letteratura.

Discepolo di Carducci ma ammiratore di Croce fu Renato Serra¹⁹, autore di un libro su Pascoli, il primo a sfidare la teoria del lirismo, correggendo il concetto di espressività col criterio puramente estetico di "gusto", nozione che era già stata quasi ovunque abbandonata e che Serra purificò dal sospetto di arbitrio impressionista. Serra morì presto, vittima della Prima Guerra mondiale, ma il suo concetto di "gusto", che egli aveva introdotto anche in saggi su Maupassant e Kipling, fu accettato perfino da un crociano ortodosso come Luigi Russo (1892-1961), che riscoprì il dimenticato Verga e si distinse per la veemente polemica contro coloro che pretendevano di "superare" la critica di Croce. Un ex-romantico come Attilio Momigliano (1883-1952), autore del miglior libro su Manzoni, utilizzò il vecchio e rinnovato concetto di "gusto" per scoprire l'emozione umana in autori apparentemente aridi come Goldoni e Parini, e per rivelare e interpretare le contraddizioni interne dell'opera del Tasso. "Critica del gusto" fu quella di Giuseppe De Robertis (1888-1963), che elaborò un proprio metodo per l'analisi stilistica dei versi del Leopardi e per chiarire l'ermetismo della poesia di Ungaretti. La critica di De Robertis appare oggi superata dalle tendenze all'interpretazione sociologica; ma osserviamo [2839] che il problema del "gusto" è stato studiato in maniera esaustiva anche dal marxista Galvano Della Volpe (1895-1968). L'idealismo filosofico di Croce incontrò, fuori dall'Italia, dei discepoli in Germania, dove Karl Vossler (1872-1949) basò su di esso la propria linguistica idealista e un nuovo metodo per la lettura

¹⁷ N. d. t.: Su Dobroljubov cfr. cap. 8.1, pp. 1795-1796.

¹⁸ N. d. t.: Su Pisarev cfr. cap. 8.1, pp. 1795.

¹⁹ N. d. t.: Su Serra cfr. cap. 10.1, pp. 2522-2523.

dei testi, l'analisi stilistica. Il grande virtuoso di questo metodo di analisi stilistica fu Leo Spitzer (1887-1960), che seppe illuminare un autore mediante l'interpretazione di una strofa o addirittura di un unico verso, come per Villon o Racine, o di un brano o di una frase, come per Cervantes o Proust. Né Vossler né Spitzer disprezzarono le relazioni tra lo stile personale e il gusto letterario di una società in una determinata epoca. Queste relazioni furono il tema di Erich Auerbach (1892-1957), che nella sua opera *Mimesis* (1946) ha verificato, attraverso i secoli, la dialettica tra il "nobile" stile ipotattico e il "plebeo" stile paratattico; questa sua storia del Realismo nella letteratura brillava anche per le analisi stilistiche e sociologiche di brani ben scelti di Dante, Cervantes, Shakespeare, Saint-Simon, l'abbé Prévost, Stendhal e molti altri. Il metodo dell'analisi stilistica ha incontrato molti adepti anche in Spagna, e in particolare Dámaso Alonso (1898-1990), nel suo studio su Góngora e altri poeti dell'epoca barocca; ma Alonso ha saputo anche indicare i limiti del metodo.

[2840] Al polo opposto si colloca l'impegno del materialismo dialettico nella critica letteraria. Le equazioni un po' semplicistiche di Plechanov tra la produzione letteraria e la situazione sociale sono state abbandonate. L'ungherese György Lukács (1885-1971), che ha scritto la maggior parte delle sue opere in tedesco e che ha sviluppato una teoria marxista del romanzo tracciando una netta linea di divisione tra Realismo e Naturalismo, ha dedicato particolare attenzione a Thomas Mann e ha riabilitato i realisti tedeschi del XIX secolo come Gottfried Keller, Raabe e Fontane. Walter Benjamin (1892-1940), più un critico della cultura che della letteratura, ha dissepolto il teatro barocco tedesco e ha scritto eccellenti saggi su Baudelaire, Gide, Kafka, Brecht e Döblin. In Francia Lucien Goldmann (1913-1970) ha studiato il pensiero religioso di Racine e ha tentato una sociologia del romanzo moderno, compreso il *nouveau roman*. I marxisti italiani hanno raccolto gli stimoli di Antonio Gramsci²⁰ sulle relazioni tra la cultura, gli intellettuali e il popolo. Oltre a Della Volpe, già menzionato, si segnalano Giacomo Devoto (1897-1974), per i suoi studi di stilistica sociologica, Gillo Dorfles (1910-2018), per la sua ricerca sulle oscillazioni del gusto artistico, e soprattutto Umberto Eco (1932-2016), studioso del "kitsch" e della "cultura di massa".

Esistono linee di comunicazione e affinità tra la critica italiana, la critica tedesca e, in parte, la critica dei marxisti. A questo riguardo la critica inglese ha preferito un orientamento radicalmente differente. In primo luogo, sotto [2841] l'influenza molto forte di T. S. Eliot²¹, che ha fatto epoca come critico della poesia che ha creato concetti nuovi, sebbene non del tutto chiari, come quelli di "objective correlative" (correlativo oggettivo) e di "dissociation of sensibility" (dissociazione della sensibilità), suscitando una nuova attenzione per i grandi drammaturghi elisabettiani, riabilitando Donne e gli altri poeti metafisici, nonché la satira di Dryden. La sua immensa influenza sul mondo

²⁰ N. d. t.: Su Gramsci cfr. cap. 10.2, p. 2766.

²¹ N. d. t.: Su T. S. Eliot cfr. cap. 10.1, pp. 2609 ss.

anglosassone ha cominciato a declinare solo quando ha manifestato la sua adesione a un classicismo mal definito e a un anglo-cattolicesimo che gli ha ispirato attacchi contro “eretici” come Hardy e D. H. Lawrence. I suoi seguaci rimangono numerosi tra i poeti e i critici, ma nelle università inglesi è stato superato dal severo Frank Raymond Leavis (1895-1978), la cui rivista “*Scrutiny*” è riuscita a collocare nelle cattedre universitarie quasi tutti i suoi collaboratori; Leavis ha condotto una revisione generale della storia della poesia inglese, disprezzando i romantici e osteggiando il gruppo di Auden e Spender; moralista ma non puritano, ha preteso dalla letteratura una “*high seriousness*” (elevata serietà), esigenza di fronte alla quale si salvavano soltanto, tra i romanzieri di lingua inglese, Jane Austen, George Eliot, Conrad e D. H. Lawrence. Per molto tempo Leavis è stato il dittatore della critica letteraria inglese.

Negli Stati Uniti si è preferito Ivor Armstrong Richards (1893-1979), che ha finalmente riscoperto la critica di Coleridge distinguendo nettamente tra il “*meaning*” (significato) della poesia e la “*statement*” (affermazione) della prosa discorsiva, e dimostrando l’incapacità della maggior parte dei lettori moderni colti di riconoscere gli autentici valori poetici. Il suo discepolo William Empson (1906-1984) ha riconosciuto nell’ambiguità la radice della poesia, concetto che ha trovato molti seguaci nelle università nordamericane. I criteri di Richards e di Empson hanno preteso uno studio più accurato del testo letterario, quella “*close reading*” (lettura attenta) che astrae radicalmente [2842] da tutte le spiegazioni biografiche, psicologiche e storiche per dedicarsi solo allo studio della parola, del verso, della pagina scritta. E’ questo il dogma del “*new criticism*”, che fino agli anni 1950 ha dominato gli Stati Uniti²².

Il suo maggior rappresentante è Richard Blackmur (1904-1964), che non è stato superato da nessuno nell’elucidazione dei testi di Henry James, Cummings, H. H. Crane e Wallace Stevens; particolarmente coraggioso è stato lo smascheramento di Pound. Infine, Blackmur ha preteso, accanto alla critica delle parole, anche la critica delle cose. Un atteggiamento simile è stato quello di Kenneth Burke (1897-1993) nei suoi studi sulla poesia come “*symbolic action*” (azione simbolica); in effetti, Burke si è già allontanato dal *new criticism* quando ha esercitato una critica ideologica e quando ha ammesso l’utilizzo della psicanalisi nell’interpretazione delle opere letterarie. Ma Cleanth Brooks (1906-1994), studiando più la “*texture*” (trama, tessitura) che la “*structure*” (struttura) delle opere, è rimasto un “*new critic*” ortodosso, che ha cercato e trovato l’“*ambiguity*” (ambiguità) ovunque. Il più rigoroso adepto del gruppo è, tuttavia, William K. Wimsatt (1907-1975), che in collaborazione con Monroe C. Beardsley (1915-1985), in alcuni celebri articoli della “*Sewanee Review*”, ha denunciato la “*intentional fallacy*”²³ (l’impossibilità di riconoscere le

²² St. E. HYMAN, *The Armed Vision*, New York, 1948.

²³ N. d. t.: “Fallacia intenzionale”.

intenzioni del poeta, al di là dei versi da lui pubblicati) e la “*affective fallacy*”²⁴ (l'impossibilità di provare, per empatia, gli autentici sentimenti del poeta). La critica di Wimsatt, separando rigorosamente l'opera letteraria dall'ambiente interiore ed esterno dell'autore, giunge a negare l'elemento umano della letteratura.

[2843] L'egemonia del *new criticism* è rimasta sempre limitata ai circoli universitari nordamericani. Al di fuori di quelli si è preferita la critica di Edmund Wilson (1895-1972) e Lionel Trilling (1905-1975), ispirata ad un umanesimo tipicamente anglosassone, che non disprezza gli elementi ideologici né lo studio psicologico degli autori. Sia Wilson che Trilling si sono serviti anche dei metodi della psicanalisi. L'influenza della psicanalisi sulla critica letteraria moderna è del resto enorme, sebbene molti critici utilizzino in maniera un po' meccanica i metodi di Freud. Ma è eccezionale il caso del francese Gaston Bachelard (1884-1962), che ha costruito sulla psicanalisi tutto un sistema di critica letteraria e di filosofia.

In Europa il *new criticism* degli americani e l'analisi stilistica dei tedeschi hanno perso il loro prestigio quando si è presa conoscenza, con grande ritardo, del formalismo russo²⁵ che in Unione Sovietica aveva dominato tra il 1920 e il 1939, per quanto vivacemente combattuto dai critici marxisti. Capo del gruppo fu considerato Viktor Borisovič Šklovskij²⁶, difensore dell'autonomia della creazione letteraria: come avviene nel romanzo di Sterne, al quale il critico aveva dedicato il suo primo lavoro, la radice delle opere letterarie sarebbe solo la tecnica linguistica degli autori, il loro uso delle parole; gli intrecci delle opere sarebbero solo il prodotto delle convenzioni letterarie delle rispettive epoche. Boris Michajlovič Ejchenbaum (1886-1959) ha voluto dimostrare questa tesi: nel suo famoso saggio intitolato *Come è fatto «Il cappotto» di Gogol*, il primo pubblicato nel volume *Poetica* del 1919, opera di vari autori, ha spiegato l'origine del celebre racconto in una serie di giochi di parole e di battute piuttosto che nelle considerazioni ideologiche che la tradizione attribuiva a Gogol'.

[2844] Lo studio degli artifici linguistici come base della critica letteraria lo ha portato anche a riabilitare la poesia di Nekrasov, che la critica tradizionale aveva condannato come “giornalistica” e “grossolana”. Il seguito Ejchenbaum ha fatto concessioni alla tendenza sociologica: nei suoi libri su Lermontov e Tolstoj ha studiato le relazioni tra l'autore e il pubblico. Le relazioni tra la letteratura e la vita sono state la preoccupazione anche di Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943), che è arrivato a trasformare i suoi studi biografici su Griboedov e Puškin in romanzi storici; ma la sua opera principale tratta della lotta tra Classicismo e Romanticismo nella poesia russa degli inizi del XIX secolo, per arrivare a determinare la posizione di Puškin nella storia letteraria. Nemico dichiarato

²⁴ N. d. t.: “Fallacia affettiva”.

²⁵ V. ERLICH, *Russian formalism*, The Hague, 1955.

²⁶ N. d. t.: Su Šklovskij cfr. cap. 10.1, p. 2539.

della critica "biografica", Boris Viktorovič Tomaševskij (1890-1957) si è dedicato a sottili distinzioni tra la poesia e la prosa, diventando il maggior conoscitore della metrica e del ritmo della versificazione russa. E Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) ha prodotto un importante lavoro sulla morfologia della fiaba, base di successivi studi sull'arte narrativa.

Di tutti i formalisti russi Roman Ósipovič Jakobson (1896-1982) è di gran lunga il più conosciuto: lasciata l'Unione Sovietica, ha fondato il circolo linguistico di Praga, nel quale il ceco Jan Mukařovský (1891-1975) si è distinto per i suoi studi sul grande poeta ceco Mácha. In Francia Jakobson, che si dedicava ancora soprattutto agli studi di linguistica, entrò in contatto con Claude Levi-Strauss, il fondatore dell'antropologia strutturalista, e questa intesa tra linguistica strutturale e strutturalismo ha avuto la più profonda influenza in Francia, la cui critica letteraria è stata completamente rivoluzionata. [2845] Tra gli strutturalisti francesi che si dedicano principalmente o anche alla critica letteraria il primo posto spetta a Roland Barthes (1915-1980), i cui studi su Racine e su un racconto di Balzac (*S/Z*, 1970) hanno suscitato vive polemiche; ma viene già accettata la nuova disciplina da lui fondata, la semiologia, campo nel quale si è distinta la bulgara Julia Kristeva (1941 - vivente) con la sua teoria del testo.

In confronto con i grandi critici letterari del passato, persone come Barthes, Jakobson, Spitzer, Lukács, Della Volpe, Blackmur e Bachelard sembrano appartenere a una nuova specie. Non sono poeti, né scrittori, né letterati o giornalisti letterari, e nemmeno dilettanti di letteratura, ma specialisti in linguistica, in psicologia e psicanalisi, in sociologia e marxismo, in estetica e filosofia. La maggior parte delle loro opere è inaccessibile a chi sia estraneo a queste scienze. La critica letteraria moderna non si rivolge al grande pubblico. Si aggiunga a ciò il fatto che i nuovi metodi critici sono utilizzati principalmente per l'interpretazione degli scrittori più difficili del passato o dei contemporanei: gli inglesi e i nordamericani, quando non si occupano di Shakespeare, si interessano a Donne e agli altri poeti metafisici, come Blake, Wordsworth, Keats e Joyce; i francesi preferiscono Racine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Proust; i tedeschi interpretano Hölderlin, Rilke e Trakl; gli italiani offrono letture sempre diverse di Dante, Ariosto, Machiavelli, Leopardi e dei loro poeti ermetici come Ungaretti, Quasimodo e Montale, quando non scoprono profondità inattese in Manzoni. Sono rari i grandi autori moderni che vengono letti dal grande pubblico (Hesse e Malraux sono delle eccezioni). In generale, la letteratura che si definisce o viene definita seria ha un'indole rigorosamente elitaria: è una letteratura per iniziati. Anche nei paesi culturalmente più sviluppati la grande letteratura viene letta soltanto da una minuscola percentuale dei potenziali lettori.

Questa indole elitaria della letteratura seria non è un fatto di oggi. Nel 1897 il censimento demografico realizzato nella parte europea della Russia rivelò [2846] che il 61% della popolazione

maschile adulta e l'82% di quella femminile non sapevano leggere né scrivere. Questi numeri significano che la letteratura di Gogol' e di Čechov, di Tolstoj e di Dostoevskij poteva essere letta solo da una piccola minoranza del popolo russo, e sicuramente venne effettivamente letta soltanto da una minoranza ancor più piccola. Il fatto che si trattasse di un paese sottosviluppato com'era la Russia zarista non costituisce un argomento. La letteratura più antica esistente in Europa, quella di Dante e Leopardi, Manzoni e Verga, è stata scritta nel corso dei secoli per una minoranza ancor più insignificante. Infatti il censimento del 1871, il primo realizzato nell'Italia da poco unificata, rivelò un 61,3% di analfabeti nella popolazione maschile adulta e un 75% in quella femminile. Il fatto che si trattasse di un paese poverissimo, umiliato e arretrato per secoli non vale come argomento. I due paesi più civilizzati e meglio sviluppati d'Europa all'inizio del XIX secolo erano la Francia e l'Inghilterra. Per quest'epoca non esistono statistiche affidabili; ma le autorità francesi calcolarono, nel 1819, che il 75% della popolazione francese adulta non sapeva leggere, e Jeffrey affermò, nel 1803, che in Inghilterra solo 100.000 persone erano in grado di leggere un libro.

Oggi non accade più nulla di tutto questo. La popolazione europea è interamente alfabetizzata. Ma le tirature dei libri, anche di quelli di grande successo, non sono proporzionali a questa massa di potenziali lettori. In un recente congresso di editori e librai tenutosi a Nizza è stato affermato che su quattro francesi uno soltanto arriva a leggere un libro all'anno. Forse il numero non è esatto, ma è lecito domandarsi di che tipo sia quell'unico libro letto. Certamente, la produzione di materiale stampato è enorme. Ma la stragrande maggioranza di questi libri non appartengono a quella letteratura la cui storia costituisce l'argomento del presente lavoro. Le statistiche dell'UNESCO rivelano che una parte molto grande della letteratura censita è costituita da romanzi polizieschi; tra questi il caso di Simenon è una rara eccezione, ed è meglio non parlare del valore letterario di autori come Edgard Wallace, Aghata Christie e Dorothy Sayers, che sono comunque i migliori della specie. Né si può considerare letteratura, nonostante le vivaci difese, la "*science-fiction*"; per convincersene, basta leggere saggi, ad essa non certo ostili, come *New Maps of Hell* (1960) di Kingsley Amis, o la *Histoire de la science-fiction moderne* (1973) di Jean Sadoul. Nel conto entrano anche le tirature astronomiche dei *best-sellers*, come i romanzi di spionaggio e [2847] di avventure, il grande successo della letteratura commercialmente pornografica, e tutto ciò che si chiama *kitsch*. Accanto a una letteratura nota per essere elitaria, ne esiste un'altra che si dice "popolare", che Hoggart²⁷ definisce come letteratura prodotta a fini esclusivamente commerciali. Quando si parla, al riguardo, di "cultura della povertà", bisogna aggiungere che questa cultura non si limita, nel caso, alla povertà economica, e che è consumata da tutte le classi sociali della popolazione, dai meno istruiti come dagli educatori.

²⁷ R. HOGGART, *The Uses of Literacy*, London, 1957.

Questi fatti, così importanti per la comprensione della nostra civiltà contemporanea, non appartengono e non possono appartenere alla storia della letteratura. Ma si tratta di prodotti del medesimo ambiente sociale, economico e culturale che produce la letteratura stessa. Certi incontri tra letteratura e subletteratura sono inevitabili. Graham Greene ha suddiviso le sue opere in due categorie, quella dei romanzi propriamente detti e quella dei *thriller*; ma in seguito ha rivisto tale classificazione, promuovendo alcuni *thriller* al rango di romanzi e, in compenso, degradando alcuni suoi romanzi al livello dei *thriller*. Alcuni romanzi di spionaggio di Eric Ambler (1909-1998) sono letterariamente superiori a romanzi molto “seri” che hanno ricevuto premi letterari a Parigi o in altre capitali. Per altro verso, Hoggart riporta una pagina di un volgare “romanzo di *gangsters*” che somiglia in maniera sconcertante a una famosa pagina di *A Farewell to Arms* di Hemingway.

Lo stesso Hoggart ha reso omaggio all’abilità artigianale di coloro che producono la subletteratura commerciale. Ma questo fatto aggrava i dubbi di coloro che pretendono di fare della letteratura seria. Non sanno più per chi scrivere. La letteratura è capace, o ancora capace, di corrispondere alla vita? A questa domanda rispondono negativamente il *nouveau roman*, il “teatro dell’assurdo” e l’affermazione di Adorno secondo cui «dopo Auschwitz non si può più fare poesia». Il realismo viene rifiutato. Qualunque finzione letteraria sarebbe impossibile, per mancanza di credibilità dei “fatti” inventati.

[2848] Essendo impossibile inventare finzioni degne di fede, rimane solo da abolire la frontiera tra l’arte e la vita. Nel teatro sarebbe auspicabile la partecipazione del pubblico agli avvenimenti rappresentati sul palcoscenico, e questi dovrebbero essere dei fatti realmente accaduti, dove il lavoro del drammaturgo si limiterebbe alla trascrizione dei relativi documenti. E’ nato in tal modo il “teatro della documentazione”, il cui primo esempio è stato *Der Stellvertreter* (Il vicario, 1963) di Rolf Hochhuth (1931-2020), con dialoghi tratti da documenti relativi alla condotta di papa Pio XII che durante la Seconda Guerra Mondiale non volle intervenire nella questione della persecuzione degli ebrei da parte di nazisti. L’opera ha ottenuto un successo internazionale e ha provocato scandalo. Subito dopo è venuta l’opera di Heiner Kipphardt (1922-1982) sull’interrogatorio di Robert Oppenheimer, l’inventore della bomba atomica, che le autorità statunitensi avevano sospettato di avere rapporti con agenti comunisti. E Peter Weiss²⁸, in *Die Ermittlung* (L’istruttoria, 1965) ha trascritto gli atti dei processi contro i torturatori nazisti del campo di concentramento di Auschwitz.

Il “teatro della documentazione” fa a meno di una base letteraria: il lavoro del drammaturgo si riduce quasi a zero. E’ un “antiteatro”, e potrebbe far parte solo di un’“antiletteratura”, nello stesso

²⁸ N. d. t.: Su Weiss cfr. cap. 10.2, p. 2776.

senso in cui il critico francese Claude Mauriac ha definito “*alittérature*”²⁹ il *nouveau roman*, i cui autori non pretendono di raccontare intrecci coerenti o comprensibili né di spiegare psicologicamente i personaggi. Da qui manca solo un passo alla pubblicazione di opere narrative nelle quali si comunichino soltanto dei fatti indagati dall'autore. L'italiano Danilo Dolci (1924-1997) ha pubblicato i risultati delle sue ricerche sulla miseria dei suburbi di Palermo. La negra brasiliana Carolina Maria de Jesus (1914-1977) ha trascritto, o fatto trascrivere, [2849] i diari della sua vita in un miserabile quartiere di São Paulo, opera che è stata tradotta in varie lingue e altamente elogiata da un romanziere come Alberto Moravia. L'antropologo nordamericano Oscar Lewis (1914-1970) ha registrato su nastro magnetico i racconti autobiografici di una famiglia di operai e prostitute di un sobborgo di Città del Messico; da questa opera è nato il concetto di “cultura della povertà”. Il tedesco Hans Magnus Enzensberger (1929-2022), autore di “antipoesie” e di saggi di aspra critica sociale, ha trascritto l’“interrogatorio a L'Avana” di alcuni ribelli catturati dalle autorità castriste. Martin Walser (1927-2023), che già aveva scritto romanzi di contestazione, ha abbandonato, almeno temporaneamente, la creazione di finzioni letterarie per pubblicare, col titolo di *Vorleben* (Vita precedente, 1978) i ricordi autobiografici di una prostituta e assassina il cui nome ha celato sotto lo pseudonimo di Ursula Trauberg. Un mero *reportage*, per quanto letterariamente elaborato, è la relazione di un omicidio nel libro di Truman Capote (pseudonimo di Truman Streckfus Persons, 1924-1984) dal titolo *In Cold Blood* (A sangue freddo, 1965).

Enzensberger e Walser hanno accolto con entusiasmo il giornalista Günther Wallraff (1942 – vivente) e il suo libro *Dreizehn unerwünschte Reportagen* (Tredici reportage indesiderati, 1969); sotto falso nome e con falsi documenti, Wallraff è riuscito a entrare come impiegato in fabbriche, uffici, ospedali e manicomi, raccogliendo una documentazione scandalistica su abusi e violenze e redigendo relazioni che si leggono come fossero racconti, pur non essendo tali.

Basandosi sulle proprie esperienze e su quelle di Wallraff, Enzensberger e i suoi amici hanno proclamato, nei volumi XV (1968) e XVII (1970) del loro periodico “*Kursbuch*”, la “fine della letteratura”. Questo proclama ha coinciso con i dibattiti, soprattutto in Italia, sulla “morte del romanzo”; dopo *Ulysses* e *Finnegans Wake* non avrebbe più senso scrivere [2850] opere narrative. Gli editori di “*Kursbuch*” non ignoravano l'avanguardista francese Philippe Sollers (1936-2023), prosatore ermetico e seguace del maoismo, che già nel 1976 aveva parlato di “fine della letteratura”. Ma è posteriore e di origine differente l'introduzione al volume *The New Journalism*³⁰ di Tom Wolfe, che condanna l'ambizione di tanti giovani giornalisti nordamericani di scrivere “il grande romanzo americano”, raccomandando loro di scrivere, piuttosto, dei grandi *reportage*.

²⁹ N. d. t.: A-letteratura, dove la “a” ha valore di negazione.

³⁰ Tom WOLFE, E. W. JOHNSON edit., *The New Journalism*, London, 1975.

L'iniziativa di Tom Wolfe, che si riferisce anche ai reportage di Norman Mailer e Truman Capote, coincide con le tendenze di Enzensberger, Martin Walser e Wallraff. Ma la dichiarazione di Sollers ha un'altra origine: la sua prosa ermetica e addirittura deliberatamente incomprensibile rende vana la speranza di una comunicazione col lettore. Non proclama propriamente la morte della letteratura, ma della lingua: la mancanza di una relazione diretta tra la lingua e la realtà, mancanza che già Joyce avrebbe percepito, al punto di fare a meno, in *Finnegans Wake*, della comunicabilità attraverso la lingua. Un movimento precursore è stato, in questo senso, quello della poesia ermetica, non tanto di Ungaretti e di Montale quanto piuttosto dei dadaisti, dei surrealisti e di Michaux.

Sulla strada che conduce a questa fine del linguaggio si trova l'“antipoesia” del cileno Nicanor Parra (1914-2018), che partendo dal Surrealismo e incontrandosi con i *beatniks*, ha inteso liquidare la poesia tradizionale e il lirismo. Nei suoi “antipoemi” sarcastici sembra realizzare in versi ciò che Henry Miller ha voluto fare in prosa, e cioè dire quello che gli altri libri omettono. Inconfondibile è anche, in Parra, l'influenza di Majakovskij.

Queste tendenze si ritrovano nel tentativo della “poesia concreta” di infrangere il dominio della sintassi sostituendola con la conquista dello “spazio”, tramite una collocazione significativa delle parole nella pagina. I “concretisti” fanno riferimento soprattutto agli ideogrammi cinesi che Pound aveva scoperto, a “*coup de dés*”³¹ di Mallarmé e a Majakovskij. Il loro modello diretto [2851] è la poesia del boliviano di origini svizzere Eugen Gomringer (1925-2025). La “poesia concreta” ha ottenuto fama internazionale; bisogna menzionare l'inglese Sylvester Houédard (1924-1992), l'austriaco Ernst Jandl (1925-2000) e il gruppo dei brasiliani Augusto de Campos (1931 – vivente), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), riuniti intorno alla rivista “*Noigrandes*” (1952).

Non si può prevedere se si tratti, nel caso della poesia concreta, di una tendenza destinata a crescere o di un mero episodio. In ogni caso, essa è un ulteriore sintomo dell'esaurimento del concetto tradizionale di letteratura. Il precursore di questa tendenza antiletteraria è stato Rimbaud, che all'età di diciannove anni smise di scrivere versi; e il testimone principale è oggi Samuel Beckett, la cui ultima parola è il silenzio.

³¹ N. d. t.: Riferimento alla poesia di Mallarmé dal titolo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Un tiro di dadi non abolirà mai il caso).