Sull'epoca della trascendenza letteraria

di Fulvio Papi

Starting From the Harad Weinrich's book, *Metafora e menzogna, la serenità dell'arte*, Fulvio Papi go through an analysis about the fate of literature, retracing steps of its progressive process of commodification that finally has robbed it of its transcendental sense. Before the contemporary age, critics and publishers used to divided literary currents in "metaphorical fields" as semantic circuits defined by the homogeneity of the elements they were filled of. The creation of a "Metaphorical fields" was able to engage the imagination of the reader, dealing him to make out a new meaning of the reality starting from the literary fiction. However the germ of commodification creeps in literature from the modern age, more specifically from the moment the reader enjoys "the serenity of art" through which he is allowed to interpret more freely literary works that since now turns in a good "looking for an author". But until the advent of contemporary, literary level doesn't die in favour of an economic earn: the final merchant destiny regarding literature has not replaced yet the cultural selection. Transcendent value is save right now, but its forgetness is going to arrive with the contemporary age when the commodification will take place with its own "diktat" that puts literature's sale potential as starndard of publication. Stylistic greatness is no longer the standard by which to evaluate the editability of a literature product. Sale forecast is the newrequirement.

Ho ripreso la lettura del libro di Harad Weinrich *Metafora e menzogna, la serenità dell'arte*, un insieme di saggi del filologo romanzo e del filosofo tedesco, pubblicato nella traduzione nella seconda metà degli anni Settanta – qualcuno potrebbe dire che ormai si tratta di pagine che appartengono ad un altro tempo, ma un testo filosofico ha sempre aspetti che possono sollecitare una riflessione teorica che, magari, può allontanarsi molto dall'originale, ma che, in altro ambito, ne porta il segno – .

Per quanto riguarda la metafora, lo studio si intrattiene su quell'oggetto chiamato dall'autore "campo metaforico" che è dato dall'appartenenza degli elementi che formano le metafore ad un "campo" che ne costituisce una loro omogeneità o un'appartenenza. Un campo metaforico può essere costituito dal "magazzino" o dalla "moneta" e, io aggiungo, il mare, il cielo, la pioggia, la medietà del comportamento umano, ecc.

In questa prospettiva ricordare “consiste nel saper localizzare i contenuti della memoria; «locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent, effigenda animo atque in loco collocanda», come si legge nel *De oratore* di Cicerone – anche se mi pare che, più che ad un campo metaforico, questo procedimento appartenga all’arte della memoria che si avvale nella sua organizzazione di luoghi memorativi o rappresentativi – .

Gli studi di qualche decennio fa hanno insegnato molto bene come l’arte della memoria abbia una lunga storia che la conduce dalla retorica alla metafisica, dove le figure diventano «le ombre delle idee» – ed è il titolo di un celebre scritto di Bruno nel periodo parigino – che costituiscono il tessuto ideale del mondo secondo le loro relazioni.

Per il nostro autore il campo metaforico non varca la soglia di un costume letterario prevalente, tanto è vero che nella storia letteraria i “campi metaforici” possono mutare secondo l’emergenza semantica che deriva da elementi, nonché nuovi e prevalenti, che intervengono ad offrire la circostanza di un campo metaforico precedentemente inesistente. È una ricerca, quella promossa dal nostro autore, sulle ricorrenze metaforiche, capace di importanti cognizioni sulle caratteristiche delle varie modalità letterarie.

Tuttavia, senza per altro qui minimamente impegnarmi in questa analisi, direi che i campi metaforici non hanno l’obsolescenza degli strumenti tecnici: essi appartengono a possibilità che si arricchiscono con l’ampliarsi e il trasformarsi dell’esperienza sociale, tanto che in poeti e scultori contemporanei, per usare il lessico del nostro autore, si possono trovare elementi che appartengono a campi metaforici che non hanno niente a che vedere con il mondo contemporaneo, se non come eredità di senso che la memoria letteraria trasmette da altre dimensioni storiche.

Quando Eluard paragona la Parigi occupata dai nazisti ad una “spada” richiede molto facilmente al lettore di ricorrere con la sua conoscenza all’immaginazione della spada, quand’essa aveva una sua nobiltà e la sua efficacia come arma.

A mio parere la metafora letteraria, come la conosco dalla letteratura dei romanzi moderni, mi pare un elemento molto importante per richiamare la sensibilità immaginativa del lettore ad un’esperienza realisticamente

possibile ma nient'affatto usuale e quindi importante per la capacità riproduttiva del senso dell'opera nella propria comprensione interpretativa.

Uno scritto che si costruisce senza evidenti metafore – non discuto la tesi suggestiva dei concetti come metafore usurate – non ha alcuno scopo di richiamare la partecipazione del lettore a un senso di nuova e insolita partecipazione, quanto una forma descrittiva di un fatto il cui senso appartiene ad una “regione ontologica” che ha tutt'altra finalità. La prosa giuridica, per esempio, come valica il suo confine, può assumere caratteri che non solo non sono necessari, ma sono completamente superflui in una scrittura che, come finalità, ha la decisione da prendere intorno ad un “fatto”. Il quale, ovviamente, non è la “realtà” ma l'ontologia necessaria alla prassi.

Tornando all'opera di Weinrich, l'analisi che più mi ha colpito è stata quella intorno alla “serenità dell'arte”. Un titolo che ha certamente un effetto di stupore per i lettori – anche “l'arte bella” di Hegel aveva un'altra serenità – che, come dice il nostro autore: «Al contrario è proprio qui (nelle opere m.d.a) che l'aspettiamo di meno. La serenità è chiaramente il più fragile di tutti i soggetti letterari. L'infelicità invece, come tutto ciò che non è buono, non-vero, non-bello, la negatività insomma, si presta evidentemente con maggior duttilità ad essere modellata dalle mani del poeta».

Per dargli ragione ricorderò solo che i tre romanzi più importati di Hemingway, un autore considerato, almeno prima di quello che poteva insegnare la sua tragica fine, come un esempio di vivacità, di energia, di sfida al mondo: *Addio alle armi*, *Per chi suona la campana*, *Il vecchio e il mare* sono un'eco, alla fine della negatività dell'esistenza, comunque costruita con un desiderio di senso che pare percepire in ogni momento un'ombra più fredda.

Allora la serenità dov'è? Il titolo di un capitolo del saggio dice: «La serenità dell'arte è una qualità irriducibile dipendente dal ruolo del pubblico». L'autore sostiene che «il lettore conserva nei confronti dell'opera letteraria una libertà inalienabile»; quindi attributi di questa relazione sono la distanza ideale dell'opera e la libertà del pubblico, e da questa relazione del tutto incerta nasce quella serenità che è indipendente dal carattere triste o gaio dall'opera d'arte. Inoltre l'opera d'arte «non costringe (come il pane), ma si offre come una merce, come dice Walter Benjamin, o come una prostituta sostiene

Baudelaire; così l'hanno intesa Aristotele, Racine e Schiller quando hanno meditato «sulle ragioni del godimento procurati da soggetti tragici».

L'arte dunque si offre sempre ad un pubblico di cui, per lo più, non conosce, con una buona approssimazione, le condizioni dell'opera. Forse non le immagina affatto, e può addirittura prendere la forma dominante di un riconoscimento di sé come desiderio di autore che poi, non è detto, non possa involontariamente provocare uno specchio di una sensibilità pubblica «in cerca d'autore».

Sul pubblico tuttavia il discorso dovrebbe essere più complesso. Se si vuol sostenere, nell'essenziale, cioè nella costituzione sociale delle abitudini prevalenti in ognuno, la lettura non cambia molto o molto poco, se non in qualche arricchimento semantico o a qualche tentativo di mimesi comportamentale – per esempio il famoso gilet giallo, quello del Werther Goethiano, come racconta un interprete di quel periodo di grande valore –, allora le cose stanno proprio così. Ma la considerazione mi pare troppo negativa, anche il pubblico può rappresentare per sé la «serenità dell'arte», e anche il «pubblico», che ha una sua relazione con la letteratura, cambia a seconda dei rapporti che, a livello idealizzato, entrano a far parte della sua costituzione sociale, una piccola frattura, una ferita silenziosa. È quanto più frequentemente desidero subire l'educazione particolare della frequentazione letteraria.

Dobbiamo necessariamente non dimenticare che la letteratura si presenta nella figura di merce che, secondo le possibilità del suo pubblico, ha anche una sua marginalità economica, un po' come la «prostituta» di Baudelaire, dove però la scelta semantica è tutta giocata all'interno delle parole prevalenti – il modo d'essere – nel lessico del poeta.

Non bisogna necessariamente dimenticare che la relazione con il pubblico, almeno nella letteratura di tempo fa, era segnata dal valore che gli esperti assegnavano all'opera stessa tramite una selettività che si componeva di più elementi che avevano ai loro vertici il livello letterario dell'opera, quale che fosse il fattore prevalente, e la destinazione comunque mercantile anche se questa considerazione si valeva di una selezione culturale.

Questa relazione stabiliva che, dal punto di vista sociale, la letteratura selezionava una sua élite secondo una condivisione di valore. Per fare un esempio, per ognuno facilmente comprensibile, quando Calvino e Vittorini erano dirigenti editoriali che orientavano la produzione, in entrambi i casi il candidato scrittore, per diventare pubblicamente scrittore, doveva raggiungere nella sua opera alcuni elementi di valore, che dovevano costituire una sorta di “trascendenza simbolica”, o ingresso in quello “Spirito” che aveva una sua forza e una sua attualità epocale ben oltre le teorie filosofiche e le critiche che ne negavano la verità, una “trascendenza” che riguardava direttamente l’ordine scritturale e la relazione di risveglio, testimonianza, educazione che ne doveva derivare. In due parole: una dialettica di senso.

Si può dire che, proprio nell’innovazione, veniva tramandato l’arco di una tradizione che, come sempre, sull’interpretazione fattiva garantisce un’omogenea discontinuità. E se non fosse così, come potrebbe essere che questi autori avessero le loro predilezioni letterarie e le loro educazioni culturali?

Il pubblico era certamente considerato essenziale, e l’offerta era ad un livello della speranza che quel pubblico la potesse accogliere nella sua stessa condizione di esistenza: l’educazione immaginativa, la forma di autostima, il di-vertimento insolito, la selezione della propria appartenenza intellettuale, morale e talora politica, se pur in forme diverse. Credo che si possa dire che il pubblico della letteratura, indipendentemente dal contenuto e dallo stile delle opere, era il luogo che doveva compromettere la serenità della letteratura, la sua autosufficienza, l’indipendenza dal suo regno. Questa diventava la forma plurale della propria vita, la circolazione “bastarda” che proprio in questa forma riusciva, almeno in parte, a compromettere il suo pubblico.

Anche senza ricordare il caso della madre di Madame Bovary, duramente contraria ai romanzi come pericolosa seduzione, l’antipatia per il “romanzo” non era poi un caso poco diffuso, specie in ambienti dove un’etica sociale era una condizione dominante. L’avversario capiva facilmente che la letteratura finiva per l’introdurre conoscenze, criteri di valori, esperienze che interagivano più o meno profondamente con le forme regolative più forti della

vita sociale e personale. La letteratura poteva rappresentare anche un leggero veleno sociale.

Per non perdere una memoria molto vissuta, ma egualmente, istruttiva, non dovremmo dimenticare che Madame Bovary – «oh immaginazione traditrice del quieto sapere femminile» – costò al borghese Flaubert la conoscenza dei tribunali francesi, segno che l'ipotetica serenità della letteratura di un "borghese" poteva inquinare proprio la moralità della sua classe sociale, proprio perché, come diceva Sartre, non era un borghese come tutti gli altri.

La trascendenza letteraria, la finzione, diciamo oggi, ha guadagnato l'impunità giudiziaria. Nessuno successivamente, sto parlando di regimi democratici opposti ai fascismi europei e al comunismo staliniano, avrebbe mai pensato di introdurre nella letteratura una censura giudiziaria o politica. Ma quanto la letteratura, proprio nella sua trascendenza, possa essere una spina nel corpo delle dittature ideologiche del Novecento, lo prova ampiamente la storia della letteratura russa e i suoi capolavori.

Nessuno "da noi" ha mai potuto trasformare con successo a livello giudiziario la "verità" di un autore. "La serenità" o la trascendenza dell'arte acquistavano una loro impunità, mentre allargavano ad uno spazio indefinito le loro forme espressive, il corpo sensibile dell'oggetto letterario.

Dos Passos e Proust sono incompatibili alla luce degli effetti sulla scrittura letteraria che derivano dalle loro "poetiche" e dal modo di relazionarsi a dominanti poetiche comunicative letterarie.

Proust e Joyce conducono ad una comprensione del senso della temporalità, come scoperte irriducibili, a mondi estranei, a educazioni estetiche, linguistiche e morali non compatibili, eppure nel lettore-pubblico compaiono accanto nella sua biblioteca. C'è un realismo, difficilmente definibile, nella trascendenza del letterario. C'è nella letteratura un'aurea – adopero la celebre parola di Benjamin in una dimensione laterale – che accomuna idealmente dal punto di vista della generalità del pubblico, simile in questo alla frequentazione di gallerie d'arte dove appaiono opere che corrispondono a concezioni delle figurazione che, quanto ai contenuti e al loro senso, non hanno nulla in comune.

Ci sono due romanzi più diversi, quanto al loro senso, che *Les liason dengereuses* e *L'Adolfe*? Eppure ad entrambi si può attribuire un'aurea che, dal punto di vista del politico, rappresenta la possibilità di una scoperta, di una dinamica morale, i suoi sorrisi perfidi, le sue ripulse, i suoi ideali. “Stare nella letteratura” significa essere inevitabilmente attratti e condizionati da esperienze diverse, insolite, conflittuali che lasciano un segno nell'incertezza quotidiana. Potrei evitare di aggiungere – inevitabilmente contro la tradizione di Lukacs – che, come Hegel, al termine al termine delle sue lezioni di estetica, parlava della morte dell' ‘arte romantica’, nel senso che essa non aveva più un carattere sostanziale, così oggi non si potrebbe parlare di una “trascendenza” della letteratura, intendendo con quest'espressione un'età moderna della letteratura che è lentamente scomparsa nella modernità.

Come dicevo, riprendendo Benjamin, la letteratura in quanto oggetti-libri è sempre appartenuta alla merce. Tuttavia la parola “merce” non va intesa come il disvelamento astratto di una condizione materiale ideologicamente occultata (Marx), ma piuttosto deve essere intesa come livello di mercificazione che ha a che vedere con la forma che assumono tutti i fattori di una produzione sociale: la figura dell'autore e il senso della sua autostima, la selezione dei testi, che nella sua forma letteraria, costituiscono le condizioni per un' “offerta” al pubblico, il quale, a sua volta, influenzato dalle forme dormienti della comunicazione, richiede un prodotto che sia assimilabile alle abitudini di un interesse e di un'intellezione, ormai da lungo tempo prevalenti.

È chiaro che la prova sull'efficienza di questo processo è il successo di pubblico. Un processo di trasformazione di questo tipo che segna un'età della letteratura ha certamente conseguenze rilevanti a livello della critica, come accennerò più avanti.

Un amico, in una di quelle conversazioni dove il gentile appare come un'esperienza elevata, mi disse: «Un buon libro, è un libro che si vende». Più che discorsi approfonditi questa proposizione riassume quella trasformazione “industriale” della letteratura, che oramai tutti conoscono e che muta la qualità dell'autore, il processo di produzione e selezione dell'oggetto letterario, la previsione quantitativa dell'effetto sul mercato.

È un livello di mercificazione molto più avanzato rispetto a quello che avevo indicato precedentemente come avvio, se pure in questo processo possono apparire opere di buon valore, anche se le forme di “realismo” necessarie per entrare in consonanza con l’aspettativa di mercato, rende di fatto difficile questo risultato.

Ho detto forme di realismo perché non esiste affatto una sola forma di realismo con il suo senso particolare. Calvino aveva visto perfettamente questo problema: in genere oggi viviamo in un lento oblio della forma di trascendenza della letteratura, che diventa oggetto di conoscenza di specialisti. La critica di quella letteratura ormai in dimenticanza, quando era buona critica, attraversava una pluralità di tecniche interpretative: da quelle formalistiche, alle biografiche, alle stilistiche, alle storicistiche con un “dosaggio” proporzionato alla caratteristica dell’opera.

Il problema era quello di produrre un nuovo testo che facesse emergere una buona comprensione del senso dell’opera e delle strategie letterarie dell’autore per ottenere la complicazione del suo lettore: un lavoro diverso e molto più difficile degli scritti promozionali che, anche quando sono discorsi compiuti, appartengono alla finalità ontologica della pubblicità, come rapporto tra la letteratura e la serenità del suo pubblico.