



Enthymema XXII 2018

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

Sapienza Università di Roma

Abstract – Intervenire criticamente sulla narrativa prodotta dal mercato non è facile come sembra: per un verso, essa non richiede critica, semmai promozione pubblicitaria e semmai immedesimazione, una «sospensione dell'incredulità» spinta al massimo; per un altro verso, sembra inutile sprecare strumenti critici su testi semplici, destinati a una lettura rapida; pare più conveniente abbandonarla alle analisi 'di mercato' o al massimo alla sociologia della letteratura. A partire da un saggio di Daniele Giglioli, pubblicato in rivista nel 2014, ho voluto soprattutto evidenziare quali strumenti narratologici possano essere messi in opera su questo campo di analisi che non richiede l'analisi, quali strumenti possano essere ereditati dal dibattito 'classico', quali facciano maggiore o minore presa, quali siano in grado di produrre un disegno meno scontato ottenendo un risultato critico nel senso del rovesciamento dell'apparenza ideologica dominante.

Parole chiave – Romanzo; stile; autore.

Abstract – Critical analysis of market-produced narrative is not as easy as it seems: on the one hand, it does not require criticism and is rather advertising promotion or, if anything, identification, a «suspension of disbelief» pushed to the maximum; on the other hand, it seems useless to waste critical tools on same simple texts intended for rapid reading and it seems more convenient to abandon it to 'market' analysis or, at most, to the sociology of literature. Starting from an essay by Daniele Giglioli, published in 2014, we will above all highlight which narratological tools can be put into operation on this field of analysis that does not even require analysis, which tools can be inherited from the 'classic' debate, which are more effective, which are able to produce a less obvious reflection and to reach a critical result in the sense of the overthrow of the dominant ideological appearance.

Keywords – Novel; style; author.

Muzzioli, Francesco. "Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 155-63.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10642>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli
Sapienza Università di Roma

Come si può trattare criticamente la produzione narrativa destinata al mercato (intendo dire: le pubblicazioni delle grandi case editrici, i best seller più o meno popolari, il romanzo 'stagionale')? Si dirà che, se abbiamo un metodo, con esso possiamo trattare criticamente qualunque testo, dal grande capolavoro del passato al manoscritto del nostro vicino di casa destinato a rimanere inedito per sempre, per fortuna. Le cose, però, non sono così semplici: infatti, se l'obiettivo della critica fosse – come per lungo tempo si è creduto e alcuni ancora credono – rinvenire un valore estetico, allora la valutazione della narrativa italiana in corso potrebbe diventare esercizio davvero monotono: stante la carenza di qualità, per altro scontata in partenza da una testualità che pone al primo posto la vendita – quindi lasciando l'aspetto estetico ad una eventualità molto remota, comunque non richiesta. Non resterebbe altro che un rifiuto in blocco, un po' come avviene nel Ferroni di *Scritture a perdere*, per quanto al critico giudicante possa venire, alla fin fine, la tentazione di salvare il meno peggio. Lo storico della letteratura è bene edotto dal passato che le opere di grande successo nella loro epoca si bruciano tutte nell'attualità e non hanno durata ulteriore; si pensi a Jauss quando rammenta la diversa sorte di *Fanny* e di *Madame Bovary* (48-49), o anche a Benjamin quando parla dell'opera come un congegno a orologeria destinato a raggiungere solo nel futuro il proprio punto di «conoscibilità». Ugualmente fuori gioco si trova un critico che si rifaccia alla stilistica: in una produzione che non prevede lo stile e lo deprime prontamente, se mai comparisse, con le revisioni dell'*editing*, che cosa avrebbe da fare? Forse bisognerebbe rassegnarsi a pensare le due cose come sostanzialmente diverse, anche come trattamento. Non a caso, entrando nella questione degli *Studi culturali* americani, un critico incline alla mediazione come Jonathan Culler ha proposto una soluzione salomonica di non belligeranza: i due settori, gli studi culturali e gli studi letterari lavorino separatamente in base a due metodi diversi, i primi mediante un metodo «sintomatico» sostanzialmente di tipo sociologico (dove in pratica ci si limita al 'cosa' dice e non si badi al 'come'); mentre i secondi si avvalgano della «lettura attenta» (il *close reading*), quindi valutando il 'come' e quindi seguendo «i dettagli della struttura narrativa» e considerando le «complessità del significato» (Culler 69). Questa divisione del lavoro non è però del tutto soddisfacente in quanto i narratori odierni continuano a praticare, almeno nelle dichiarazioni di copertina, lo stesso genere romanzo di Manzoni e di Gadda (o, se preferite, di Flaubert e di Proust); e allora: come distinguerli? Inoltre, una 'critica dell'ideologia' che giustamente si volesse applicare, non credo potrebbe, in nessun caso, trascurare i piccoli dettagli. Ho visto quindi con interesse il lavoro ingrato che su questa materia si è sobbarcato Daniele Giglioli, critico agguerrito di ottime basi e di ampia prospettiva, per capire come si può 'aggiustare' il metodo critico nei confronti di questi testi per così dire 'senza valore'. Parto dall'idea che c'è sempre una dialettica critica tra metodo e testo: e quindi, come si adatta in questo caso – per usare i termini di Pasolini – «il periscopio all'orizzonte»? Penso che da questo tentativo avremo da imparare qualcosa sulle modalità della narratologia.

Per prima cosa, occorre dare uno sguardo al volumetto che Giglioli ha pubblicato nel 2011 dall'editore Quodlibet. Il titolo è programmatico, *Senza trauma*: indica la narrativa di una società postmoderna che ha fatto di tutto per allontanare il «reale traumatico» e quindi di una conseguente narrativa che deve gettarsi «all'estremo» per incidere su un lettore anestetizzato. Nel libro, il lavoro del critico procede secondo una suddivisione di massima, che appare abbastanza

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

ovvia, quella tra la scrittura di genere e l'autobiografismo dell'autofinzione. Dove l'aspetto più interessante è là dove Giglioli trasforma l'opposizione (che salta agli occhi: quasi fiction/non fiction) in una differenza che discende però dal medesimo principio: entrambi i settori partecipano ad una *strategia dell'oscenità*; la scrittura di genere – che in particolare è rintracciata nella forma del giallo – parte dall'idea che la realtà è finzione e quindi utilizza la finzione di svelamento di trame come una sorta di operazione al quadrato, di cura 'omeopatica'; l'autofinzione, dal canto suo, promette di arrivare per direttissima alla vita vissuta illudendosi che questo possa avvenire con l'espressione dell'identità individuale. Qui l'«angoscia paranoica» del sospetto generalizzato, là la «prossimità schizofrenica» dell'impulso a confessare (come si vede – e bastava quel titolo riferito al *trauma* – c'è un linguaggio psicoanalitico che viene privilegiato).

Se il libro terminava sul tratto comune della «esasperata enfasi sull'io» (Giglioli, *Senza trauma* 106) è da lì che parte il saggio pubblicato su *il verri*, n. 55, giugno 2014, "L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana". Il corpus si è modificato e si è ristretto, anche cronologicamente; nel libro erano presi in considerazione, in elenco alfabetico,

Eraldo Affinati, Niccolò Ammaniti, Silvia Ballestra, Alessandro Bertante, Gianni Biondillo, Massimo Carlotto, Mauro Covacich, Giancarlo De Cataldo, Diego De Silva, Valerio Evangelisti, Giorgio Fontana, Antonio Franchini, Giuseppe Genna, Helena Janeczek, Raul Montanari, Antonio Moresco, Gianluca Morozzi, Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Tommaso Pincio, Gilda Policastro, Laura Pugno, Isabella Santacroce, Roberto Saviano, Tiziano Scarpa, Antonio Scurati, Walter Siti, Emanuele Trevi, Vitaliano Trevisan, Simona Vinci, Wu Ming... (Giglioli, *Senza trauma* 11-12)

Nel saggio vengono chiamati in causa, invece, in ordine di entrata: Christian Raimo, Alessandra Sarchi, Alessandro Mari, Giorgio Falco, Davide Orecchio e solo di passaggio Scurati e Pecoraro.

Nel saggio, Giglioli sembra interessato, più che a costituire un mini-canone provvisorio, ad inquadrare il fenomeno narrativo in una situazione più ampia, in un orizzonte culturale, in una «condizione» che sarebbe condivisa dagli autori con gli stessi lettori. E l'orizzonte è quello della età del *narcisismo*, che porta ancora più avanti il cosiddetto individualismo borghese anche grazie all'apporto dei nuovi ritrovati della rete, social network e quant'altre connessioni ci avvolgano da ogni parte. Si è parlato di «omologazione», ma qui Giglioli preferisce raccogliere dal dibattito in materia il termine «omofilia», che indica maggiormente la partecipazione alla propria alienazione:

I sociologi della comunicazione hanno coniato il neologismo «omofilia» per designare quel comportamento, dominante nell'uso di Internet e dei social network in particolare, che porta l'utente a selezionare le sue ricerche e le sue frequentazioni sulla base di una mai scalfita identificazione con il simile. [...] L'omofilia determina tanto il carattere ricorsivo e circolare esibito dagli accessi degli utenti ai contenuti in rete (il che li rende facili prede degli algoritmi che prevedendone le mosse conferiscono ai gestori la possibilità di offrirgli la disponibilità di merci, servizi e prestazioni analoghe) quanto il tono invariabilmente melenso, quando non viri all'improvviso e spesso per futili motivi in attacchi di livore incontrollato, che domina su Facebook: conferma pigra o delusione stizzita. L'omofilia è l'antonimo dell'extralocalità. È l'opposto della sorpresa, è l'antidoto all'avventura, è la negazione del nuovo, è l'eterno ritorno del già-sempre-saputo, il trionfo di un "Noi" così saturo di "Io" da non poter accogliere al suo interno alcuna fenditura, negazione, contraddizione. La sua prestazione è la stessa – fino a coincidere di fatto – di quella dell'ideologia: non già velare la realtà, ma renderla performativa, fluida, accettabile, operabile. È un operatore che produce confidenza, appaesamento, dissimulazione del limite, cancellazione dell'antagonismo intollerabile, in disciplinata obbedienza agli imperativi dell'egemonia dominante, la quale ha tutto l'interesse a che ogni antagonismo venga rimosso in nome di un superiore anelito alla fusione, alla partecipazione, all'armonia – con delega in bianco a chi ha la responsabilità di produrla e di gestirla. (18-19)

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

Una condizione che ancora si svolge, secondo l'autore, nella sfera del postmoderno, portandolo a diffidare delle recenti indicazioni di una svolta realista, provenienti da ambiti pure a lui vicini (Luperini, Donnarumma, la rivista *Allegoria*¹), perché si tratta piuttosto di «riappaesamento», di una ritrovata «confidenza con il mondo narrato», volta alla conferma del senso comune. Ma come collabora la narrativa recente alla costruzione o produzione di questo orizzonte? La tesi di Giglioli, enunciata fin dal suo titolo, è quella di un appiattimento del personaggio sull'autore; in sostanza, il romanziere non inventa più personaggi diversificati, ma è lui l'unico personaggio possibile, non solo quando racconta in prima persona, ma anche quando lo fa alla terza. Bachtin, nel suo saggio "L'autore e l'eroe", legava il rapporto tra le due figure alla nozione di *extralocalità*, che sarebbe «l'amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell'eroe, lo sgombero di tutto il campo della vita a favore dell'eroe e della sua esistenza, la partecipe comprensione e il compimento dell'evento della vita dell'eroe, in qualità di spettatore impassibile in senso conoscitivo e etico» (Bachtin 14); ora, al dialogismo bachtiniano si sarebbe sostituita una sovrapposizione, una confusione, una «osmosi incontrollata»: «Il protagonista, in altre parole, pensa e vive come l'autore scrive: il suo sentire è strutturato come una pagina, l'informe della sua vita è predeterminato dalla forma artistica che il suo autore ha deciso di adottare. Tra personaggio e autore non c'è distacco, distanza, cesura, articolazione: sono la stessa cosa [...]» (Giglioli, "L'autore" 6).

Questa perdita di *extralocalità* nei contemporanei è indubbiamente sentita da Giglioli come un difetto, una incapacità. Egli però, vuole evitare – anche a costo di mostrarsi fin troppo generoso – di essere confuso con quanti deprecano il romanzo odierno in base alla valutazione estetica. Secondo Giglioli il problema non è la qualità: «Mari scrive "bene"...» (10) «un pregio indiscutibile della scrittura di Mari...» (11); «Siamo di fronte senza dubbio a un pezzo di bravura...» (14); «Della qualità degli autori presi in esame, chi scrive, per quel che vale, è personalmente convinto» (16). Ma l'apprezzamento non è sufficiente, perché si tratta, piuttosto di individuare una strategia, per altro una strategia di cui gli autori sono portavoce «preintenzionali». Si tratta, quindi, di elaborare un metodo che configuri il giudizio al di là del confine stretto della critica letteraria tradizionale (che dell'apprezzamento si sarebbe accontentata), tanto che, nel libro, Giglioli arrivava a domandarsi se non fosse uscito dal suo settore:

È critica letteraria ciò che abbiamo fatto? In senso stretto e letterale sì: il discorso è stato condotto attraverso l'analisi dei testi letterari. Ma non secondo ciò che il senso comune (spesso anche quello dei critici) intende per critica. Dove sono i giudizi di valore? Dove sono i sommersi e i salvati, lodi e condanne, bocciature e promozioni? E l'apprezzamento estetico? Non abbiamo piuttosto fatto della sociologia, della filosofia, della psicoanalisi d'accatto? Non abbiamo usato i testi come pretesti per parlare d'altro? Non li abbiamo trattati, loro e i loro autori, come sintomi piuttosto che come individui? (Giglioli, *Senza trauma* 101)

Vediamo dunque le caratteristiche del metodo che il saggio aiuta a delineare. Il riferimento insistito al «sintomo», potrebbe farci subito parlare di una lettura *sintomale*, proprio quella che Culler attribuiva come appropriata agli studi culturali. Tuttavia si nota subito una differenza decisiva: tale lettura non si fa omettendo, ma al contrario utilizzando proprio la «lettura attenta», il *close reading*. In altre parole, mentre sarebbe facile da prevedere una considerazione contenutistica e quindi una trafila che passi dalle tematiche ai problemi sociali (vedi, ad esem-

¹ Giglioli argomenta che il romanzo recente resta nel cerchio dell'«omofilia» e della fiducia nella narrabilità senza intoppi: «Confidenza, infine, con il mondo narrato, che solo la forza di un desiderio tanto più irrecusabile quanto più frainteso (farla finita con il postmoderno) ha potuto far sì che venisse confuso con un ritorno alla realtà, se non proprio con un ritorno al realismo [...]» ("L'autore" 21).

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

pio, Zucchi), invece Giglioli prende le mosse da un tratto stilistico-formale nient'affatto evidente, riguardante il rapporto autore-narratore-personaggio, ovvero le modalità dell'enunciazione. E lo fa, per altro, nel modo più classico della critica stilistica, con il prelievo di un «campione» scelto a rappresentare il testo nel suo complesso (non credo di dover suggerire a nessuno il nome di Auerbach): è così che, senza alcun altro preambolo, inizia il suo saggio, sul brano di Christian Raimo e su una questione di tempo verbale. Davvero può sembrare paradossale e degna di miglior causa l'analisi stilistica di una narrativa programmaticamente destilizzata dalle leggi non scritte di un mercato che non vuole scarti dal 'grado zero'. Giglioli stesso si pone l'interrogativo su «l'impiego della nozione stessa di stile, se è vero che non si dà stile dove ce n'è uno solo» («L'autore» 9). Ma va precisato che, nel suo caso, si tratta di una *stilistica integrale*, ispirata forse a Bachtin più ancora che ad Auerbach e non solo per l'imprestato del titolo e della nozione (extralocalità) che mancherebbe ai nuovi narratori, ma soprattutto per la prospettiva della narrazione come «gesto» pluriprospektivo. Anche lo stile più neutro ne è uno... Anche lo stile più neutro sottende una strategia, anzi... (E un altro nome significativo, che compare in una nota, è quello di Bottirolì, studioso della *metis* e dei registri stilistici, autore talmente ferrato che ancora nessuno, che io sappia, si è azzardato a discutere a fondo le sue posizioni).

Strategia, però, che viene scoperta dal critico e che, insomma, è inconscia all'autore. I termini allora s'incrociano: «L'ipotesi che ci guida è che sia in gioco qui, più che il sintomo di una strategia, la strategia di un sintomo, di cui Raimo, più che autore, è a sua volta un preterintenzionale portavoce. Qualcosa di più ha parlato per bocca sua, irrompendo da un'altra scena». La strumentazione critica di analisi linguistica passa allora sotto la supervisione della psicoanalisi e in particolare di quell'orizzonte psicoanalitico che oggi appare ineludibile, si parli di letteratura o di politica o di quant'altro: vale a dire il pensiero di Lacan. In realtà, in quella importante (dichiarativa) pagina 8, dietro Lacan si affaccia qualcos'altro, che non dovrebbe farsi troppo vedere. Forse un «nano gobbo», per usare quella famosa immagine di Benjamin ripresa a sua volta dall'automa scacchista di Poe: solo che, mentre ai tempi di Benjamin il nano era la teologia e l'automa il marxismo, oggi è proprio il marxismo a essere tenuto prudentemente fuori della porta del dibattito teorico (Bottirolì, nel suo *Che cos'è la teoria della letteratura*, lo esclude del tutto dal quadro). Nel saggio stesso di Giglioli, in fondo cos'è che emerge? L'«ideologia della forma»: vale a dire proprio quella che il marxismo ortodosso non ha mai accolto con favore e respinto come «formalismo borghese». E tuttavia basta la parola *ideologia* a richiamare tutto un mondo e un dibattito, tutta una questione a sfondo politico. E a richiamare, per prima cosa, Jameson e il suo *Inconscio politico* e con esso il grande progetto di un marxismo aggiornato e inglobante – e con Jameson, alcuni problemi di prima grandezza, che vedremo più avanti. E non a caso, dietro questi nodi psicoanalisi-marxismo spunta un'altra figura oggi dappertutto, quella di Žižek: Giglioli ne cita più avanti il *sublime oggetto dell'ideologia* e quindi conosce bene la tesi žižekiana che vede proprio in Marx l'inventore del sintomo.

I nomi di Jameson e di Žižek disegnano efficacemente il quadro di una analisi del postmoderno in chiave di 'sospetto' e demistificazione per molti versi ancora legata a quella modernità che dovrebbe essere trapassata. Come abbiamo visto, Giglioli non crede a un cambio di paradigma verso il realismo e anzi ritiene che l'omofilia narrativa sia «nel senso più letterale del termine post-moderna». Non c'è quindi altro da fare che adattare, integrare e raffinare il precedente modello. E le novità più recenti? Poco prima della fine del saggio l'autore mette in campo quelle che sono le tendenze critiche emerse *insieme* alle tendenze narrative prese in esame, ma il suo giudizio è di distanza, se possibile, ancor maggiore. Sentiamolo, perché tocca polemicamente degli spunti circolanti nel nostro seminario, e cioè la naturalezza indiscriminata di ogni narrazione e un certo 'funzionalismo' pragmatico di marca americana. La lucida critica di Giglioli va presa in considerazione e la riporto per esteso:

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

da qualche tempo è invalsa in molta teoria della letteratura l'idea che la società e anzi la specie umana si sia dotata di uno strumento quale è il testo artistico essenzialmente con funzione di *problem solving*. Hanno iniziato filosofi e teorici tedeschi tra la Scuola di Costanza e il gruppo di Poetik und Hermeneutik (segnatamente Odo Marquard); ha proseguito in relativa autonomia Franco Moretti, nella cui produzione critica, a cominciare da *L'anima e l'arpia* e dal *Romanzo di formazione* per arrivare a imprese collettive quali i cinque volumi de *Il Romanzo* da lui curati per Einaudi, la formula è leggibile in purezza; la generalizzano al fenomeno della narrazione tutta, pur diversamente apprezzando e dosando il complesso equilibrio tra racconto fattuale e racconto finzionale, gli attuali adepti della neuronarratologia e più in generale delle neuroscienze applicate alla letteratura. Non più scarto dal codice, rottura della norma, rinnovamento della percezione, conoscenza altra e straniata, il testo artistico è visto in buona sostanza come un ottimizzatore di competenze che permette a chi ne fruisce di adattarsi meglio possibile alla realtà.

Del tutto evidente è quanto questo funzionalismo di chiara derivazione darwiniana faccia il paio con quell'ansia di riappesamento di cui gli scrittori presi in esame testimoniano anche e anzi proprio quando fanno mostra di spingersi nei territori inquietanti dell'altro. Molto tempo è passato da quando la psicoanalisi poteva annoverare la detronizzazione di *Homo sapiens* operata da Darwin come una delle grandi ferite narcisistiche della coscienza moderna. A ogni male, dice il detto, la sua medicina, in questo caso omeopatica (restituiteci almeno l'Io, e poco importa se è una finzione, per parafrasare un personaggio di *Matrix* che si appresta a tradire i suoi compagni). Storie e stili sono utili, *servono*, in ultima analisi, soltanto a conservare la vita, e cioè a fluidificare la prestazione sociale, quasi fossero tutti modi di un'unica sostanza obbedienti a una versione quanto mai antierocica del *conatus* spinoziano. Non è questo il luogo per interrogarsi sulla produttività euristica di una prospettiva del genere. Ci limiteremo ad osservare come sia anch'essa insidiata dal pericolo della tautologia, nel momento in cui il riduzionismo sociologico viene rinforzato da un riduzionismo cognitivo il cui punto d'onore sembra essere in molti casi il tentativo di situare in qualche luogo del cervello una serie di operazioni svolte dalla mente; a tutto detrimento di quel terzo regno che sono i testi e più in generale il linguaggio. ("L'autore" 27-28)

Vi sono tuttavia ancora alcuni problemi che lo stesso Giglioli affronta, in modo più o meno frontale. Quello a cui dedica un certo spazio lo potremmo chiamare il *problema del moderno radicale*. Infatti, tra il grande romanzo polifonico bachtiniano e il romanzo attuale dell'io narcisistico c'è una fase di passaggio, la modernità novecentesca, dove già il testo viene incamerato da una figura autoriale fortemente egocentrica. È quello che Wladimir Krysinski, nel suo libro sul romanzo (*Il romanzo e la modernità*), ha chiamato il mono-dialogismo. I nomi? Quelli che fa Giglioli, Proust, Musil, Gadda, Céline, Beckett e Bernhard (ci mancano, a voler essere pignoli, Kafka e Joyce), vanno benissimo. Ora, è vero che questi grandi sperimentatori usavano a loro volta «un narratore intemperante, in perenne frenesia di commento, di intervento, di invettiva, di confronto e di rammemorazione» ("L'autore" 20), ma questo per una rivendicazione che non era altro che il risvolto di una autocritica: e cioè per

far posto nel linguaggio [...] a ciò che in esso non è immediatamente dato, disponibile, indiscutibile, sotto gli occhi di tutti: un'alterità non eticamente ma materialisticamente intesa come conflitto, potenzialità non ancora passata all'atto, futuro impregiudicato per cui vale la pena di pagare lo scotto di una parola senza garanzie, incerta, aperta, impaziente, più rivale che innamorata di se stessa. (20-21)

Nella fase attuale, invece, l'ambivalenza si è perduta e l'autore invadente si attesta sullo «spettacolo di una parola assediata da un eccesso di intimità, vicinanza, prossimità a se stessa» (21). Lo stesso discorso vale per quegli elementi stilistici che vanno pur riconosciuti agli scrittori attuali: ma, mentre in precedenza servivano allo straniamento e alla defamiliarizzazione (12), ora servono a rinsaldare la «medesimezza». Lo stile, che era un podio per proclamarsi

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

diversi, ora vale invece per essere riconosciuti *uguali*; prima lo stilema era nominale (era un célinema, un gaddema, un sanguinetema), adesso invece deve essere solo un «letteratema», cioè fungere da marchio di fabbrica della letteratura. Scrive Giglioli:

preziosismi, cultismi, veicoli metaforici peregrini, improprietà ipersemantizzate [...] Fanno “letteratura”, operano un rimando di secondo grado a un regime di scrittura in cui una combinatoria dei segni formali, in apparenza senza limiti ma in realtà fortemente normata, include gli scarti come conferma della regola (in letteratura su usa, si può e anzi si deve). (12)

Se del binomio benjaminiano tendenza/qualità Giglioli faceva salva la qualità, diversamente per la tendenza deve ammettere che l'unica spinta dell'autore odierno non riguarda la politica: «sulla scena rimane solo lo scrittore col suo desiderio di essere tale» (10).

Ed eccoci al punto più problematico, l'assenza della tendenza alternativa. Ci troviamo nell'orizzonte dell'analisi del postmoderno fatta da Jameson, di un sistema che ha omologato tutto: a questo punto, l'unica cosa che resta fuori sarebbe soltanto lo sguardo diagnostico del critico. Come dice Giglioli nel volumetto, di fronte al mondo dei libri-feticcio, dobbiamo riconvertire il feticcio in un sintomo: «Dove il feticcio nasconde, il sintomo rivela» (*Senza trauma* 104). Ora, indubbiamente, nell'ambito della narrativa prodotta per il mercato una alternativa è difficile, forse resta solo in qualche margine poco visibile; però poco visibile anche perché non lo si vuole vedere. Questa questione dell'alternativa, per quanto riguarda Giglioli, porta ad alcune oscillazioni nei finali: in *Senza trauma*, sembra che ci dovremmo aspettare una sorta di 'seconda fase' («Interpretata come un sintomo [la scrittura dell'estremo] ci mostra quale sia il terreno su cui poggiamo il piede. Il piede sinistro, quello debole. Ora si tratta di decidere dove mettere l'altro» (109). In “L'autore è l'eroe” incontriamo qualcosa di più, un soprassalto *costruttivo* o *progettuale*:

che l'Io sia la merce oggi più ambita è un assunto che non dovrebbe ormai sorprendere nessuno: lo attestano prove innumerevoli (l'identità nella teoria culturale, il leaderismo in politica, la customizzazione nei consumi, l'esibizionismo nei social network...). Una scrittura che si proponesse di nuovo di romperne la gabbia, di bucarne la corazza, di fessurarla non foss'altro per sorprenderlo e farlo vacillare, anche se certo in modi tutti diversi da quelli adottati dall'oggi esorcizzatissima letteratura del Novecento, potrebbe finalmente mandare in soffitta la sterile e paralizzante contrapposizione tra letteratura di consumo e letteratura di ricerca, arte e mercato, intrattenimento e “piaceri difficili”, consolazione e problema, rinnovando perfino la sempre imperfettamente compresa questione del rapporto tra struttura e sovrastruttura. (26)

E lasciamo anche di commentare quella letteratura novecentesca «esorcizzatissima» che forse basterebbe smettere di esorcizzare; e teniamoci al «rompere la gabbia», che per oggi è assolutamente bastante e configura un'utopia forte. Tuttavia, nell'ultimo paragrafo, il discorso sembra rientrare in un'azione più modesta, la lettura sintomale, magari con l'aggiunta di una prospettiva inopinatamente salvifica («Critica è completare, aprire e se necessario anche sfondare i testi; non correggerli, ma piuttosto, secondo il motto della scuola platonica cara a Walter Benjamin, salvarli», 28). Dove bisogna capire bene cosa si intende e cosa intendesse Benjamin con la redenzione, tenuti in considerazione il «carattere distruttivo» e la «mortificazione delle opere». A me pare che il nodo che viene al pettine, più che Benjamin è Bloch: è l'idea blochiana che ogni prodotto ideologico sia anche e *nello stesso tempo* contenitore di utopia. Una concezione ripresa non a caso da Jameson e intrisa nella sua visione del postmoderno. La critica cioè, in qualsiasi caso, opera la sua negazione, però con lo stesso gesto di una proiezione positiva. Giglioli ricorda il passo, da *L'inconscio politico*, secondo il quale: «la produzione di una forma estetica o narrativa dev'essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare “soluzioni” immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili» (Jameson 86, citato in Giglioli, “L'autore” 28) – che è il risultato della rilettura jamesoniana del brano di Lévi-Strauss

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti

Francesco Muzzioli

sulle pitture facciali delle donne Caduveo. L'ho commentato a lungo in altra sede e qui mi limito ad osservare che allora le produzioni estetico-finzionali avrebbero, per forza, i tratti della passività e della inconsapevolezza, non potrebbero mai proporsi di «rompere la gabbia», ovvero di «imprimere intenzionalmente contraddizioni immaginarie o formali *sulle* 'soluzioni' ideologiche, per *correggere* le contraddizioni sociali».

Ma qui siamo arrivati ai 'massimi sistemi' e attendiamo lumi, perché no? dallo stesso Jameson, negli ultimi tempi impegnato ad oscillare tra moderno e postmoderno. Ma, prima di concludere, se diamo uno sguardo d'insieme ai materiali del seminario, c'è da riscontrare certamente un *problema dell'autore*. Non c'è da stupirsi, perché lì si annida una contraddizione sistemica di oggi particolarmente acuta. L'autore è necessario, l'autore è indispensabile, il pubblico lo esige e anche la critica si fa sempre di più biografica. Ma tanto più diventa come un cavallo da corsa (la casa editrice si fa scuderia, punta su un autore che deve sfornare almeno un romanzo all'anno, ecc.), e tanto meno appare solida la sua figura di esecutore materiale, erosa – a quanto pare – da editing sempre più invasivi... Al punto che, forse, il vero autore è l'editore e l'autore 'firmaiolo' non è che un personaggio creato dall'editore-autore. Davvero, in tal caso, l'autore avrebbe preso il posto dell'eroe. Come abbiamo visto, Giglioli mantiene la 'presunzione di paternità' dell'autore, ma ne sottolinea la mutazione, collegandola, per via di sintomo, a una questione più vasta della stretta evoluzione letteraria. È il problema del soggetto, che è diventato un problema politico centrale. Ne ho discusso spesso in questi anni citando il lavoro di un teorico spagnolo da poco scomparso, Juan Carlos Rodríguez, che ha riflettuto, autonomamente da Jameson, sull'inconscio ideologico, mostrando come la letteratura collabori alla costituzione dell'«io sono». Sentiamo Giglioli, su questo punto, indubbiamente nevralgico:

L'ipotesi dovrà essere piuttosto questa. Se certi modi di narrare hanno corso, vengono cioè praticati e ricevuti; e se quei modi, insieme a molti altri tratti qui soltanto accennati (autofinzione, narratore-intrattenitore, autorialità intrusiva nel giornalismo, voce off al cinema, Io lirico in poesia; ma l'elenco è largamente incompleto) sono tutti incentrati sull'ipertrofia dell'Io; allora l'«ideologia della forma» che vi soggiace dev'essere insieme indice e fattore di una profonda trasformazione del soggetto.

Ma una trasformazione del soggetto è una trasformazione sociale, e non perché tra i due termini vi sia una relazione di rispecchiamento: piuttosto di coappartenenza, in quanto il soggetto è sociale per definizione, ciò che smentisce qualunque sua pretesa di solipsistica autonomia. Chi più si ritiene libero tanto più è sovradeterminato. A questo esito, l'ideologia della forma insieme contribuisce e reagisce, erigendo a mo' di risarcimento la finzione dell'Io, specularità che si pretende separatezza, e in quanto tale doppiamente illusoria: trent'anni di egemonia individualistica non sono trascorsi invano. Prestazione specifica dell'ideologia è infatti quella di far sì che nessun altro oltre che lei parli proprio quando i soggetti sono più convinti di essere loro a dire Io penso, Io sento, Io credo – e naturalmente Io racconto. («L'autore» 25-26)

A partire da questi problemi, occorre allora una narratologia che eviti qualsiasi naturalizzazione del narrare e proceda (con una retorica integrale) a individuare le strategie testuali, la strategia discorsiva in senso lato politica sottesa alla produzione letteraria.

Bibliografia

- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe*. Einaudi, 1988.
- Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*. Einaudi, 2006.
- Culler, Jonathan. *Teoria della letteratura, una breve introduzione*. Armando, 1999.
- Ferroni, Giulio. *Scritture a perdere*. Laterza, 2010.

Quando gli «strumenti critici» non sono richiesti
Francesco Muzzioli

Giglioli, Daniele. "L'autore è l'eroe." *Il verrì*, no. 55, 2014, pp. 5-28.

---. *Senza trauma*. Quodlibet, 2011.

Jameson, Fredric. *L'inconscio politico*. Garzanti, 1990.

Jauss, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?*. Guida, 1989.

Krysinski, Vladimir. *Il romanzo e la modernità*. Armando, 2003.

Rodríguez, Juan Carlos. *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Comares, 2002.

Žižek, Slavoj. *L'oggetto sublime dell'ideologia*. Ponte alle Grazie, 2014.

Zucchi, Enrico. "Padri e figli nel romanzo degli anni Zero: considerazioni critiche sul «complesso di Telemaco»". *Allegoria*, vol. 19, no. 75, 2017, pp. 7-22.