

## Introduzione: cos'è la letteratura?

Se c'è una teoria letteraria, sembra ovvio ci debba essere anche qualcosa cui tale teoria si riferisce, e che si chiama letteratura. Possiamo iniziare, dunque, ponendoci la domanda: cos'è la letteratura?

Ci sono stati vari tentativi di definire la letteratura. Essa può essere, ad esempio, descritta quale scrittura «immaginativa»: nel senso cioè di finzione, di scrittura che non è letteralmente vera. Ma basterà riflettere un solo istante su che cosa generalmente viene compreso nella denominazione «letteratura», per concludere che tale definizione non funziona. La letteratura inglese del Seicento include Shakespeare, Webster, Marvell e Milton. Ma si estende anche ai saggi di Francis Bacon, ai sermoni di John Donne, alla biografia spirituale di Bunyan e alle pagine, difficilmente incasellabili, scritte da sir Thomas Browne. Potrebbe, all'occorrenza, annettere persino il *Leviatano* di Hobbes, o *La storia della ribellione* del conte di Clarendon. La letteratura francese del Seicento contiene, assieme a Corneille e Racine, le massime di La Rochefoucauld, le *Orazioni funebri* di Bossuet, l'*Art poétique* di Boileau, le lettere di Madame de Sévigné alla figlia, gli scritti filosofici di Cartesio e Pascal. La letteratura inglese dell'Ottocento comprende Lamb (ma non Bentham), Macaulay (ma non Marx), Mill (ma non Darwin o Herbert Spencer).

La distinzione tra «fatto» e «finzione» non sembra dunque molto efficace, anche in considerazione del fatto che essa è spesso opinabile. È stato affermato, ad esempio, che l'opposizione che noi stabiliamo tra verità «storica» e «artistica» non è valida nel caso delle antiche saghe islandesi<sup>1</sup>. Nell'inglese della fine del Cin-

quecento e dell'inizio del Seicento, la parola «novel» (romanzo) sembra fosse usata sia per eventi reali che di fantasia, e persino le notizie di cronaca non sempre potevano essere considerate veramente tali. Romanzi e notizie non erano né chiaramente fatti né chiaramente fantasia: la nostra distinzione netta tra queste categorie non sarebbe stata adatta? Gibbon riteneva senza dubbio di star scrivendo la verità storica, e forse lo pensavano anche gli autori della *Genesis*: ciononostante, essi sono oggi letti come «fatti» da alcuni e come «finzione» da altri. Newman sicuramente pensava che le sue meditazioni teologiche fossero vere; eppure, per molti lettori di oggi, esse sono «letteratura». Inoltre, se la letteratura include spesso la scrittura dei fatti, essa esclude d'altra parte gran parte della «finzione». I fumetti di Superman, o i romanzi di Mills e Boon<sup>3</sup>, pur essendo finzione, non vengono generalmente considerati letteratura, sia pure con la «elle» minuscola. Infine, il fatto che la letteratura sia una scrittura «creativa», o «immaginativa», vuol forse dire che la storia, la filosofia, le scienze naturali sono prive di creatività o immaginazione?

Forse c'è bisogno di un approccio completamente diverso. Forse la letteratura deve essere definita non in base al fatto di essere finzione o immaginazione, ma al particolare modo in cui viene usato il linguaggio. Secondo tale ipotesi, la letteratura è un tipo di scrittura che, per usare le parole del critico russo Roman Jakobson, costituisce una «violenza organizzata commessa ai danni del linguaggio ordinario». La letteratura trasforma e intensifica il linguaggio ordinario, devia sistematicamente dal parlare quotidiano. Se alla fermata dell'autobus qualcuno mi si avvicina mormorando: «tu per sempre inviolata sposa del silenzio»<sup>4</sup>, io mi rendo immediatamente conto di essere in presenza del letterario. Lo so perché la struttura, il ritmo, la risonanza delle parole esprimono una ridondanza rispetto al significato puro; perché, come direbbe tecnicamente un linguista, c'è una sproporzione tra i significanti e i significati. Il linguaggio, cioè, attira l'attenzione su se stesso, fa sfoggio del proprio essere, diversamente da una frase inerte come «non sai che c'è lo sciopero degli autobus?».

E tale era infatti la definizione del «letterario» proposta dai formalisti russi, gruppo formato da Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Osip Brik, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum e Boris Tomaševskij. I formalisti, che emersero in Russia negli anni prima della rivoluzione bolscevica del 1917, furono attivi per tutti gli anni venti

finché non vennero ridotti al silenzio dallo stalinismo. Gruppo militante e polemico, essi rigettarono il simbolismo quasi mistico che aveva influenzato la critica letteraria prima di loro, e con spirito scientificamente pratico spostarono l'attenzione sulla realtà materiale del testo letterario stesso. La critica doveva dissociare l'arte dal mistero e occuparsi piuttosto di come un testo letterario concretamente funzionava: la letteratura non era pseudoreligione, o psicologia, o sociologia, ma una particolare organizzazione del linguaggio. Essa aveva proprie leggi, strutture e strumenti, che dovevano essere studiati in se stessi invece che ridotti a qualcos'altro. Il lavoro letterario non era né un veicolo di idee, né una riflessione sulla realtà sociale, né l'incarnazione di una qualche verità trascendentale: esso era un fatto materiale, il cui funzionamento poteva essere analizzato come si potrebbe esaminare una macchina. Era fatto di parole, non di oggetti o sentimenti, ed era un errore vederlo come l'espressione della mente dell'autore. L'*Eugenio Onegin* di Puškin, arrivò un giorno a dire con grande disinvoltura Osip Brik, sarebbe stato scritto anche se Puškin non fosse nato.

Il formalismo fu essenzialmente l'applicazione della linguistica allo studio della letteratura; e, dal momento che la linguistica in questione era di tipo formale, si preoccupava cioè delle strutture della lingua piuttosto che di ciò che essa voleva effettivamente dire, i formalisti trascurarono l'analisi del «contenuto» letterario (nel quale vedevano sempre presente il pericolo della psicologia o della sociologia) per lo studio della forma letteraria. Lungi dal vedere la forma quale espressione del contenuto, essi capovolsero il rapporto, individuando nel contenuto una mera «motivazione» della forma, un'occasione, un'opportunità per un particolare tipo di esercizio formale. Il *Don Chisciotte* non è la storia di un personaggio che si chiama così; tale personaggio sarebbe piuttosto un mero espediente per tenere insieme vari tipi di tecnica narrativa. *La fattoria degli animali* non sarebbe, per i formalisti, un'allegoria dello stalinismo: al contrario, lo stalinismo fornirebbe semplicemente una utile opportunità per la costruzione di una allegoria. Fu questa insistenza perversa che attirò sul nome dei formalisti l'ostilità e una fama negativa. Sebbene essi non negassero che l'arte avesse un rapporto con la realtà sociale – alcuni di loro ebbero addirittura dei legami coi bolscevichi – provocatoriamente sostennero, nel contempo, che tale rapporto non riguardava il lavoro del critico.

I formalisti iniziarono considerando il lavoro letterario come una sorta di arbitrario assemblaggio di «artifici», che solo più tardi arrivarono a vedere come elementi interrelati, o «funzioni», all'interno di un sistema testuale totale. Gli «artifici» comprendevano i suoni, le immagini, il ritmo, la sintassi, il metro, la rima, le tecniche narrative, insomma l'intero armamentario formale degli elementi letterari: e quello che tutti questi elementi avevano in comune era il loro effetto «straniante» o «defamiliarizzante». Ciò che era specifico del linguaggio letterario, o che lo distingueva da altre forme di discorso, era che esso «deformava» il linguaggio ordinario in vari modi. Sotto la pressione degli artifici letterari, il linguaggio ordinario veniva intensificato, condensato, torto, compresso, esteso, capovolto. Era una lingua «straniata», e a causa di ciò anche il mondo quotidiano era improvvisamente reso non familiare. Insomma, mentre nella routine dei discorsi di ogni giorno la nostra percezione della realtà e il rapporto con essa divengono esausti, ottusi, o, per dirla coi formalisti, «automatizzati», la letteratura, viceversa, forzandoci a una consapevolezza straordinaria del linguaggio, rinfresca queste reazioni abituali e rende gli oggetti più «percepibili». Dovendo affrontare il linguaggio in un modo più vigoroso e consapevole del solito, il mondo che quel linguaggio contiene è vivacemente rinnovato. La poesia di Gerard Manley Hopkins offre un esempio particolarmente vivido di ciò. Il discorso letterario strania o aliena il discorso ordinario, ma così facendo, paradossalmente ci consente un più pieno e più intimo possesso dell'esperienza. La maggior parte del tempo respiriamo l'aria senza esserne consapevoli, essendo essa, al pari del linguaggio, l'elemento stesso in cui ci muoviamo. Ma se l'aria improvvisamente si inspessisce o si infetta, noi dobbiamo badare al nostro respiro con una inusitata attenzione, il cui effetto può essere una accresciuta consapevolezza della nostra vita corporea. Leggiamo il messaggio scarabocchiatoci da un amico senza fare troppa attenzione alla sua struttura narrativa; ma se la storia si interrompe e ricomincia, se si sposta continuamente da un livello narrativo a un altro, se procrastina il suo momento culminante per mantenere la suspense, allora non solo diveniamo acutamente consapevoli di come essa è costruita, ma si accresce anche il nostro coinvolgimento. Una storia, come direbbero i formalisti, ricorre a espedienti di «ostruzione» o di «ritardo» al fine di trattenere la nostra attenzione; e nel linguaggio letterario tali espedien-

ti vengono messi a nudo. Fu ciò, che spinse Viktor Šklovskij a osservare con malizia che il *Tristram Shandy* di Sterne, con quella continua ostruzione che quasi impedisce del tutto il decollo della sua principale linea narrativa, è «il più tipico romanzo della letteratura mondiale».

I formalisti, dunque, vedevano il linguaggio letterario come una specie di violenza linguistica, una serie di deviazioni dalla norma che fa sì che la letteratura sia uno «speciale» tipo di linguaggio, contrapposto a quello «ordinario» che comunemente usiamo. Ma individuare una deviazione significa essere in grado di identificare la norma dalla quale essa si scosta. Sebbene quello di «linguaggio ordinario» sia un concetto assai amato da alcuni filosofi del gruppo di Oxford, il linguaggio ordinario dei filosofi di Oxford ha ben poco in comune col linguaggio ordinario degli scaricatori del porto di Glasgow. Il linguaggio di cui entrambi i gruppi sociali si servono per scrivere lettere d'amore differisce di solito dal modo in cui si rivolgono al parroco locale. L'idea che ci sia un singolo linguaggio «normale», una moneta corrente condivisa da tutti i membri della società, è un'illusione. Qualunque linguaggio reale è costituito da una gamma estremamente complessa di discorsi, differenziata in base a classe, religione, sesso, rango eccetera, e che non può assolutamente essere unificata in una singola, omogenea comunità linguistica. La norma per alcuni, può viceversa essere la deviazione per altri: «ginnel» invece di «alleyway» [ambidue le parole vogliono dire «vicolo», ma la prima si usa solo nel nord dell'Inghilterra] può essere poetico a Brighton ma normale a Barnsley. Il più prosaico testo del quindicesimo secolo può oggi sembrarci poetico a causa della sua arcaicità. Se dovessimo incappare in un isolato brano di scrittura di una civiltà da lungo tempo scomparsa, non saremmo in grado di dire, dalla sua semplice lettura, se si tratti o meno di poesia, dal momento che non conosciamo i discorsi «ordinari» di tale civiltà. E anche se delle indagini ci dovessero rivelare che ci troviamo di fronte a una «deviazione» dalla norma, ciò ancora non dimostrerebbe che si tratta di poesia, giacché non tutte le deviazioni (si pensi al gergo) sono poetiche. Senza essere informati sul modo in cui la scrittura realistica funzionava nella civiltà in questione, non potremmo escludere che si tratti di un brano di letteratura «realistica».

Non è che i formalisti russi non si rendessero conto di ciò. Essi sapevano che la norma e la deviazione fluttuano da un contestò

sociale (o storico) all'altro; che in tal senso la «poesia» dipende dal punto in cui ci si situa nel tempo. Il fatto che un linguaggio fosse «straniante», non garantiva che tale sarebbe stato sempre e dovunque, ma semplicemente che lo era contro lo sfondo di una certa normalità linguistica, scomparsa la quale quel linguaggio avrebbe potuto cessare di essere percepito come letterario. Se tutti usassero frasi come «tu per sempre inviolata sposa del silenzio» nelle normali conversazioni da pub, tale tipo di linguaggio cesserebbe di essere poetico. Per i formalisti, in altre parole, la «letterarietà» era una funzione delle *mutevoli* relazioni tra un tipo di discorso e un altro, e non una qualità data per l'eternità. Loro obiettivo non era definire la «letteratura» ma la «letterarietà», cioè quegli speciali usi del linguaggio che possono trovarsi nel testo «letterario», ma anche in molti altri luoghi fuori di esso. Chiunque ritenga che la «letteratura» sia definita da tali usi speciali, deve accettare il fatto che si trovano più metafore nella città di Manchester che nella poesia di Marvell; che non c'è meccanismo «letterario» – metonimia, sineddoche, litote, chiasmo, eccetera – che non sia frequentemente usato nel discorso quotidiano.

Però, benché si rendessero conto di ciò, i formalisti continuano a ritenere che lo «straniamento» fosse l'essenza del genere letterario, individuando quest'ultimo nel contrasto tra un tipo di discorso e un altro. Ma come la metteremmo se, sempre in un pub, il mio vicino di tavolo dicesse la frase: «questa scrittura è uno scarabocchio»? Sarebbe da considerare «letteratura» o «non letteratura»? In realtà si tratta di letteratura, dal momento che la frase si trova nel romanzo di Hamsun *Fame*. Ma come faccio io a saperlo? Dopotutto, tale atto verbale non concentra in modo particolare l'attenzione su di sé. Io so che è letteratura perché so che la frase proviene dal romanzo di Hamsun *Fame*. Cioè che è parte di un testo che io ho letto come «finzione», che si annuncia come «romanzo», che può essere incluso in un programma di letteratura per l'università, eccetera. Insomma, il *contesto* mi dice che si tratta di letteratura. Ma la frase in se stessa non ha alcuna proprietà intrinseca o qualità che la distingua da altri tipi di discorso, e chiunque potrebbe benissimo pronunciarla in un pub, senza essere ammirato per la sua abilità letteraria. Considerare la letteratura nel modo in cui la consideravano i formalisti vuol dire vedere ogni sua forma alla stregua della *poesia*. Non per niente i formalisti, quando gli capitò di volgere la loro attenzione alla prosa, spesso si

limitarono a estendere ad essa la tecnica usata per la poesia. Ma è opinione di molti che la letteratura contenga parecchie cose escluse dalla poesia: ad esempio, una scrittura realistica o naturalistica che non è particolarmente incentrata su di sé o «esibizionistica». Il lettore talora apprezza la qualità di una narrazione proprio in quanto essa non attira un'eccessiva attenzione su di sé; ne ammira la concisione e la semplicità, la sobrietà e i toni sommessi. E che dire poi delle barzellette, dei cori e degli slogan calcistici, dei titoli di giornale, degli annunci pubblicitari, i quali sono spesso verbalmente esuberanti, ma non per questo considerati letteratura?

Un altro problema che riguarda lo «straniamento» è che non c'è alcun tipo di scrittura che, con un certo grado di fantasia, non possa essere letta come straniante. Prendiamo un enunciato prosaico e privo di ambiguità come quello che si può vedere nella metropolitana di Londra: «Dogs must be carried on the escalator» [«Portare i cani in braccio sulle scale mobili»]. Esso non è così privo di ambiguità come sembrerebbe a prima vista: vuol forse dire che si è obbligati a portare dei cani sulle scale mobili? Che magari non è consentito usare le scale mobili se non ci si munisce di qualche randagio da tenere tra le braccia? Molti avvisi apparentemente lineari contengono ambiguità del genere. Tale è il caso dell'indicazione «Refuse to be put in this basket» [«I rifiuti devono essere messi in questo cestino»], ma anche «Rifiutate di essere messi in questo cestino», per esempio, o del cartello stradale britannico «Way out», se letto da un californiano [nel primo caso il significato è «uscita», nel secondo «inconsueto, d'avanguardia»]. Ma, lasciando perdere tali ambiguità e tornando all'avvertimento della metropolitana di Londra, è evidente che anche esso può essere letto come letteratura. Si potrebbe rimanere colpiti dal repentino, minaccioso *staccato* dei suoi primi ponderosi monosillabi; essere poi sbalzati, con la rotonda allusiva di «carried», nella suggestiva immagine di un cane zoppo cui si presta aiuto; cogliere addirittura, nella cadenzata cantilena della parola «escalator», un'imitazione dello srotolarsi e del continuo andare su e giù di una scala mobile. E se tali fantasie dovessero sembrare sterili, basterebbe riflettere che non sono poi molto più sterili del voler udire il rumore dei fioretti che si incrociano nella poetica descrizione di un duello: con la differenza, anzi, che l'avviso della metropolitana ci mostra come la letteratura possa essere non solo una questione di scrittura che agisce sulla gente, ma anche della gente che agisce sulla scrittura.