

La critica e la società di massa nei paesi di lingua tedesca

Durante la prima metà del Novecento, la critica – almeno quella accademica – non conosce la cultura di massa, o meglio e più precisamente: si rifiuta di conoscerla. A questa rimozione, che diventò per il mondo universitario un atteggiamento di lunga durata, contribuirono, da un lato, evidenti motivi elitari: la cultura di massa apparve come un fenomeno di cui si sospettava sì la vasta estensione, ma che, proprio per la sua estensione, non poteva pretendere alla dignità di essere presa, criticamente ed esteticamente, sul serio. Dall'altro lato, ci furono il fascismo e il nazionalsocialismo, cioè regimi politici tutti tesi all'elaborazione – in un certo senso artificiale – di una società di massa e di una sua cultura il più possibile omogenea e integrata. Solo che l'imposizione autoritaria di tale società richiedeva – per così dire – l'occultamento appunto del suo carattere di massa. È significativo che per il nazionalsocialismo tedesco il concetto e la parola di «massa» rappresentavano una specie di tabù, da evitare e da sostituire puntualmente col concetto di «Volksgemeinschaft» (comunità nazionale). Si diede così, durante gli anni Trenta, il caso di non pochi accademici meno elitari e pronti a glorificare i meriti della letteratura di consumo fascista o nazionalsocialista; ma questo compito fu sempre svolto col presupposto che tale letteratura non presentasse la minima affinità con una letteratura di massa o di consumo e avesse invece le sue origini mistiche nel cuore stesso della collettività nazionale.

Per lungo tempo la cultura di massa fu dunque, nell'ambito universitario, o disprezzata o occultata e coperta da altri concetti ideologici. Se accenno qui al periodo del regime nazionalsocialista, lo faccio anche perché la sua politica culturale ebbe delle conseguenze in una certa maniera dialettiche al di là degli anni Trenta e Quaranta. Difatti, i movimenti e regimi fascisti, la cui ambizione principale era consistita nella formazione di una società di massa imposta dall'alto con volontà autoritaria, avevano fortemente contribuito a rendere sospetta ogni idea di una cultura non elitaria, compromettendola e degradandola in maniera quasi irrimediabile. Queste conseguenze si fecero sentire intense e durature nel mondo germanico a causa del carattere particolarmente chiuso e rigido che aveva assunto la politica culturale del fascismo tedesco. Giacché l'unica resistenza, politicamente debolissima, che si era conservata nelle università del Terzo Reich non poteva andare oltre il rifiuto aristocratico della cultura di massa fascista (della sua letteratura di «Blut und Boden», del suo cinema, delle prime manifestazioni di un turismo massificato), quel rifiuto doveva apparire, nei primi decenni del dopoguerra, come l'espressione della

cultura antifascista per eccellenza. Se negli anni Cinquanta le università di lingua tedesca non parlavano (o parlavano pochissimo) di cultura (letteratura) di massa e di consumo, questo silenzio non si spiega dunque soltanto con l'indifferenza elitaria. C'entravano, allo stesso tempo, anche ostilità, paura e brutti ricordi: la cultura di massa; venne taciuta o respinta non solo perché era ritenuta di carattere basso, convenzionale e ripetitivo, ma anche perché portava dietro di sé l'ombra stigmatizzante del nazismo e della sua «völkische Kultur», cioè della cultura di massa «nazionale».

Questa situazione si mantenne pressapoco ferma fino a metà degli anni Sessanta, fino a quella «rivoluzione culturale» che almeno per l'ambito universitario comportò il movimento del sessantotto. Fra le lacune che la critica studentesca rivelò nell'insegnamento letterario, ci fu, da una parte, materialmente, la cosiddetta «Trivialliteratur», considerata ancora il più delle volte come un genere vero e proprio, e dall'altra, metodologicamente, la prospettiva marxista. E l'una e l'altra lacuna dovettero allora condurre al recupero dei lavori della «Kritische Theorie», più tardi chiamata «Scuola di Francoforte», cioè degli scritti di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno che già nell'esilio degli anni Trenta e Quaranta avevano trattato della cultura di massa con una prospettiva originale che non fu certo quella del marxismo ortodosso (che negli anni Trenta e Quaranta – non dimentichiamolo – sarebbe stato quello staliniano), ma che ebbe il suo punto di partenza in elementi centrali della teoria hegeliana e marxiana. Ciò non vuol dire che fino al '68 l'opera di Horkheimer, Adorno, Marcuse o Benjamin fosse rimasta trascurata o addirittura sconosciuta. Solo che era restata nel dominio dei pochi conoscitori – filosofi, sociologi, giornalisti molto colti – e in ogni modo non era entrata nel campo visuale dei critici letterari di funzione universitaria. Alla fine degli anni Sessanta però si verificò un rinnovamento dell'interesse per la «Kritische Theorie» che comprese ormai le più varie discipline letterarie, filologiche e storiche. Esso raggiunse i punti di massima intensità proprio nel riferimento a quei fenomeni che per Adorno e Horkheimer costituivano la cultura di massa, o detto con un termine introdotto da loro stessi: l'industria culturale.

Per spiegare lo svolgimento della critica di lingua tedesca in riguardo alla cultura di massa bisogna dunque innanzitutto precisare il significato che assume nell'opera di Adorno e Horkheimer il concetto di «Kulturindustrie». Esso risulta di prima importanza poiché non solo servì a legittimare il trattamento di una materia finora rimossa, ma determinò anche il punto di vista da cui i prodotti dell'industria culturale furono insieme analizzati e giudicati – il più delle volte con un rigore senza appello. Come testo principale è da considerarsi, più che il 'riassunto' del 1963 (*Résumé über Kulturindustrie*), il lungo capitolo *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug* nella *Dialettica dell'illuminismo*, un capitolo che fu scritto già nei primi anni Quaranta, come sintesi – per così dire – dell'esperienza dell'esilio californiano. Ora non possiamo più mettere in dubbio che la *Dialektik der Aufklärung* rappresenta uno

dei testi centrali del Novecento, non solo di quello tedesco. Lo ritengo centrale in quanto formula una visione di filosofia storica che si costituisce come la critica e antitesi all'altro progetto di teoria storica prodotto dal Novecento, cioè quello sviluppato da Max Weber in *Wirtschaft und Gesellschaft*.

Quanto più si rilegge la Dialettica dell'Illuminismo ormai a distanza di decenni, tanto più si scopre il suo intimo legame antitetico colla concezione weberiana dello sviluppo storico come processo diretto verso un continuo aumento del livello di razionalità che si manifesterebbe – secondo Weber – in un'organizzazione statale sempre più densa, controllata e scientifica. Se in Weber troviamo dunque la filosofia dell'illuminismo compiuto, la filosofia – se vogliamo – adeguata all'età della scienza e alla società di massa come dovrebbe articolarsi nei paesi più avanzati dell'Ovest e dell'Est, in Adorno e Horkheimer incontriamo appunto il capovolgimento di quel concetto. La 'teoria critica' ci presenta infatti con un accanimento di una tetra grandiosità il rovescio del processo di razionalizzazione, cioè tutto quello che la società economicamente, scientificamente, illuministicamente organizzata e amministrata comporta di violenza: violenza alla natura, alle pulsioni, alle differenze individuali e alle minoranze sociali.

Solo rendendoci conto di questa collocazione storica dei concetti adorniani, collocazione che si circoscrive come il tentativo di una critica radicale al pensiero weberiano della formazione necessaria di una società pianificata e lucidamente amministrata, possiamo intendere il significato che prende in questa critica il concetto di industria culturale. Industria culturale è infatti il termine con cui si indica la violenza repressiva che – secondo Adorno-Horkheimer – subisce da parte della società del capitalismo organizzato («organized capitalism») ogni progetto di un'arte autentica. Così si capisce anche l'atteggiamento di denuncia globale espresso già dal sottotitolo *Aufklärung als Massenbetrug*. Esso non viene spiegato a pieno né dalla critica anticapitalistica dei due autori né dalla loro esperienza traumatizzante del fascismo. Per arrivare ad una denuncia così universale ed apodittica come è quella adorniana, ci vuole qualcosa di più: cioè la possibilità di usare il fenomeno dell'industria culturale come il campo di dimostrazione privilegiato all'interno della strategia di argomentazione anti-weberiana.

Nella denuncia della cultura di massa si colpisce dunque in primo luogo il postulato weberiano di una società amministrata, sia essa di organizzazione capitalista o socialista. Di conseguenza, l'industria culturale diventa per Adorno-Horkheimer l'immagine esemplare e emblematica di ciò che viene da loro analizzato come un «Übergang zur verwalteten Welt» o una «Entwicklung zur totalen Integration» (M. Horkheimer-T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., 1971, p. XI). Così come l'equilibrio, la stabilità della società tardocapitalistica si fonderebbe sulla manipolazione degli individui, l'industria culturale manipolerebbe in maniera analoga i bisogni estetici dei consumatori: sarebbe insomma non una «cultura delle masse», ma una gigantesca «truffa delle masse» che verrebbero defraudate dei loro diritti estetici come – su un altro livello, ma nello stesso contesto

– dei loro diritti politici. Mi pare molto significativo sotto questo aspetto che in nessun'altra parte della loro opera Adorno-Horkheimer si siano visti obbligati a moltiplicare i riferimenti marxiani come appunto nel capitolo sull'industria culturale, parlando della cultura «propria dei monopoli», «sotto la legge del profitto» o «nella condizione e nello statuto di merce». Questa moltiplicazione di riferimenti marxiani non è affatto casuale perché appartiene in modo specifico all'intento adorniano di reinterpretare e salvare il pensiero di Marx, sempre in confronto all'analisi weberiana tutta dedita alla sola «verità effettuale delle cose». Si tratta qui innanzitutto di salvare il concetto marxiano del «depauperamento» («Verelendung»), adattandolo alla realtà ormai cambiata del capitalismo organizzato. Giacché il depauperamento economico analizzato e profetizzato da Marx non si era verificato nella società dei consumi, si trattava di dare a questo concetto un nuovo senso, intendendolo non più come categoria strettamente economica, ma come categoria culturale. La rigorosa critica che la *Dialettica dell'Illuminismo* compie nel confronto della cultura di massa non va dunque intesa semplicemente come manifestazione di atteggiamenti particolarmente elitari. Più preciso e più giusto sarebbe spiegarla come un ultimo tentativo – alquanto disperato – di mantenere fede al pensiero marxiano proprio in uno dei suoi punti insieme più vitali e più precari, cioè nella teoria del depauperamento. Ciò che si presentava economicamente come la società dei consumi e del superfluo, poteva secondo questa lettura venir visto – con chiaro indirizzo anti-weberiano – come la società del depauperamento non economico, bensì culturale.

Ora si sa che la cultura degli anni Trenta e Quaranta era negli Stati Uniti piuttosto ricca, almeno materialmente. Per vederci tanti tratti emblematici del depauperamento culturale, bisogna procedere ad un'analisi che si muova nel senso della sistematica didistinzione tra un'apparenza superficiale e una struttura profonda, un po' alla maniera dei moralisti francesi. Secondo quest'analisi, l'infamia dell'industria culturale risiederebbe nel fatto di invitare i consumatori colla promessa del nuovo e di offrire invece ciò che resta sempre uguale ed identico: «Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht» (p. 125). Per riuscire in tale impresa di truffa, la produzione di massa si concentrerebbe come mai prima sull'effetto, calcolatissimo per adempiere le direttive del mercato e per mascherare quello che la struttura profonda del prodotto conserverebbe di schematico: «Die Kulturindustrie hat sich entwickelt mit der Vorherrschaft des Effekts, der handgreiflichen Leistung, der technischen Details übers Werk, das einmal die Idee trug und mit dieser liquidiert wurde» (pp. 112 sg.). È proprio quel riguardo all'effetto, la sua elaborazione – per così dire – scientifica, che farebbe della cultura di massa una macchina di inganno e di frode: mediante la ricerca dell'effetto, l'industria culturale darebbe ai suoi prodotti una 'pseudo-individualità' all'unico scopo di nascondere il loro carattere vero che sarebbe quello di una merce perfettamente impersonale e seriale. Con quel carattere seriale la cultura di massa si rivela finalmente come la diretta negazione

di ciò che secondo Adorno-Horkheimer costituisce ogni forma di arte autentica: non produce il nuovo, ma riproduce – con qualche finta di falsa novità – uno schema ed uno stile sempre uguali. Così la critica giunge alla conclusione apocalittica: «Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen» (p. 108), o detto paradossalmente: «Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen» (p. 120) («Il nuovo dell'epoca della cultura di massa in confronto all'epoca tardolibera è l'esclusione del nuovo»).

Abbiamo qui il risultato centrale a cui tende tutta la critica-denuncia dell'industria culturale. La sua argomentazione essenziale potrebbe essere riassunta nella maniera seguente: «Guardate la ricchezza a prima vista illimitata della produzione culturale del neocapitalismo. Esaminata più da vicino, questa ricchezza risulta sola apparenza, mentre in verità e strutturalmente significa nient'altro che un depauperamento delle masse i cui bisogni vengono soddisfatti a forza di giochi di effetto, di truffa e di inganno». Ora è evidente che tale tesi che vede nell'apparente ricchezza il sostanziale depauperamento delle masse può essere sostenuta soltanto partendo da una determinata estetica. Si tratta della poetica delle avanguardie – per così dire – classiche come essa si era elaborata dalla seconda metà dell'Ottocento. È quell'estetica che con Baudelaire mette il sommo valore nella categoria del nuovo destinata a prendere il posto di ciò che una volta era considerato l'arte alta, mentre sostituisce ciò che era considerato l'arte bassa con la categoria del riproduttivo, schematico e convenzionale. Solo nell'ambito di questo paradigma assiologico, specifico dell'avanguardia, l'industria culturale può apparire come la zona del non-valore per eccellenza, una zona da cui non si aspetta altro che la puntuale conferma di ciò che è aspettato: la «Reproduktion des Immergleichen» (p. 120), che per la coscienza artistica moderna è la negatività assoluta.

Se ho dedicato finora uno spazio abbastanza ampio alla *Dialettica dell'illuminismo* e al concetto di industria culturale, questa attenzione particolareggiata si deve all'enorme influsso che la posizione adorniana ha esercitato ed esercita ancora su tutta una serie di studi che si occupano della cultura di massa nel senso della cosiddetta «Ideologiekritik», cioè della critica dell'ideologia (*ideologia* qui intesa secondo Marx e non secondo Mannheim). Essi seguono infatti un percorso assai caratteristico, tracciato per la prima volta dal modello di Adorno e Horkheimer. Questo percorso è formato da una figura argomentativa che vorrei descrivere come la riduzione della novità fittizia allo schema abilmente nascosto, ma messo in luce dall'acume critico. Cioè: il critico parte da una determinata novità dell'industria culturale, la analizza nelle sue componenti di forma e contenuto per svelarne alla fine la fondamentale schematicità. Trovata e dimostrata la schematicità del prodotto, si ritiene evidente la sua funzione conservatrice che servirebbe a mantenere il sistema sociale nel suo nefasto immobilismo.

Ora non c'è dubbio che questa prospettiva possa condurre e conduca assai spesso a risultati validi e illuminanti. Le rimane però un elemento di innegabile arbitrarietà. Questa arbitrarietà consiste nella direzione del percorso «variazione-schema». Sarebbe infatti immaginabile capovolgere la direzione dell'analisi critica, cioè seguire non più il percorso «variazione-schema», ma partire dallo schema e mettere in rilievo una (pur minima) variazione, sottolineando per esempio lo scarto operato dalla coppia Fruttero-Lucentini in rapporto agli schemi del giallo, sia di tradizione europea sia di stampo americano, oppure spiegando ciò che significhi per la Spy-Novel l'amplificazione narrativa sviluppata da certi romanzi (*The Looking-Glass War*, *The Honourable Schoolboy*) di John Le Carré. È questa la direzione analitica seguita normalmente quando ci occupiamo di un testo che fa già parte del canone letterario, quando cerchiamo per esempio di esplicitare le variazioni di un sonetto di Galeazzo di Tarsia in confronto al petrarchismo bembiano, oppure quando vorremmo mostrare la (ben relativa) individualità o pseudo-individualità di un personaggio romanzesco come Andrea Sperelli in confronto ai suoi modelli del *fin de siècle* francese. Allora, resi sicuri dal valore largamente riconosciuto del testo, non partiamo mai dalla variazione per arrivare allo schema, ma facciamo tutto il contrario: incominciamo col tentativo di ricostruire lo schema (perché uno schema c'è sempre) e arriviamo poi al trionfo della variazione resa chiaramente visibile appunto dalla ricostruzione dello sfondo schematico.

Ci accorgiamo dunque che la critica dell'ideologia, introdotta da Adorno-Horkheimer negli studi relativi alla cultura di massa, pecca, malgrado tutti i suoi meriti, di una certa mancanza di *fairplay*. Essa si traduce in un arbitrio che consiste meno nella condanna apodittica di ogni schematicità quanto piuttosto nella convinzione di poter fissarla in una sola area storico-sociale che sarebbe quella della società di massa e dell'industria culturale. Certo che la società di massa favorisce una produzione artistica che predilige lo schema collaudato e lo esaurisce generalmente fino all'ultimo effetto possibile. E altrettanto certa mi pare la necessità di una critica che conservi l'idea e l'ideale della scrittura enfaticamente nuova. Essa rischia di diventar eccessiva e illusoria nel solo momento in cui postula una zona culturale (letteraria) che si sottragga del tutto alla condizione della schematicità e la contrappone ad un'altra zona culturale (letteraria) che sia invece tutta schematicità. Abbiamo visto come la circoscrizione adorniana della schematicità artistica in una determinata zona storico-sociale, quella della società di massa di tipo neocapitalistico, si spieghi coll'intento di rinnovare e salvare la teoria marxiana del depauperamento delle masse. Senza voler mettere in dubbio l'alta nobiltà politica di quell'intento, mi pare tuttavia necessario rilevare come tale circoscrizione non sia priva di un elemento di idealismo esasperato.

Questo idealismo si manifesta ogni volta che Adorno-Horkheimer si riferiscono a ciò che resterebbe fuori dall'industria culturale, cioè a quel dominio (*per definitionem*) incontaminato dell'arte autentica che costituisce la norma implicita su cui la cultura chi' massa viene misurata, giudicata e annientata. Difatti, quanto più si cerca di vedere nell'industria culturale e nella sua schematicità gli indizi del

depauperamento, tanto più alta e irraggiungibile deve essere situata l'area dell'arte autentica che si suppone libera da ogni schema, convenzione o effetto bassamente calcolato, insomma: una zona in cui l'arte si realizza nella trasgressività della pura conoscenza. Ora, questa contrapposizione tra realtà e norma ideale, in fondo indispensabile per ogni sorta di critica dell'ideologia, trascura il fatto che, visto analiticamente, il tipo evolutivo fondato su uno schema e l'esaurimento sistematico del ventaglio delle sue variazioni non può essere considerato come un fenomeno specifico della cultura di massa. Risulta invece evidente per un'analisi nonidealistica che anche la scrittura più trasgressiva non si genera come «creatio ex nihilo», ma suppone sempre un nucleo schematico di convenzioni di stile, genere o motivo. In fondo, lo stesso uso di un linguaggio qualsiasi, letterario o musicale, non è pensabile senza l'adattamento almeno provvisorio e parziale a certi schemi di ordine grammaticale, mentre assolutamente libero da ogni schematicità sarebbe solo il rifiuto categorico di ogni comunicazione, cioè il silenzio.

Bisognerebbe dunque rendersi conto del fatto che il tipo evolutivo descritto dalla storia del romanzo poliziesco, cioè un fenomeno caratteristico della cultura di massa, non si differenzia categoricamente dal tipo evolutivo che tracciano le storie del romanzo (oppure dell'epopea) quattrocentesco e cinquecentesco, della tragedia classica o del sonetto di tradizione petrarchista. Senza dubbio, vi sarà, per ogni storia, una figura propria che si evidenzia in un particolare rapporto tra schematicità e trasgressività, ma quella figura propria dovrebbe ogni volta venir ricercata e definita storicamente, non presupposta e postulata ideologicamente. Dall'altra parte, se un genere di massa come il giallo può generare testi in varia misura trasgressivi, la letteratura di avanguardia, dal canto suo, non appare più aprioristicamente salva dal produrre testi in varia misura schematici. Di fronte all'invecchiamento del concetto stesso di avanguardia letteraria, mi sembra difatti innegabile che anche la rottura sistematica di ogni convenzione possa trasformarsi, nell'attesa del pubblico specializzato, in uno schema: un pensiero del resto assai familiare proprio all'ultimo Adorno della disincantata *Teoria estetica*. Arriviamo così al fenomeno paradossale di una tradizione dell'avanguardismo constatabile non soltanto nella ripetuta richiesta di rotture e trasgressioni, ma addirittura in una certa ripetitività dei loro metodi e procedimenti formali. Basta pensare per esempio al progetto di una liberazione del significante (liberazione dall'obbligo di rappresentare un significato, un senso, una verità) proposto dal gruppo *Tel Quel*. Come viene realizzato nei testi-«romanzi» di Philippe Sollers mediante la soppressione degli «scherni» di sintassi e punteggiatura, esso non può non ricordare la tradizionalità di tali soppressioni postulate già dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista* per «liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino».

Come c'è una tradizione del romanzo poliziesco che accomuna, in un gioco calcolato di ripetizioni e innovazioni, la narrativa di Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler e Patricia Highsmith, c'è dunque anche una tradizione della prosa di avanguardia che può certo ritenersi ricca di innovazioni,

ma che conosce anch'essa – malgrado tutti i tentativi di liberarsene – le sue ripetizioni di genere. Con questo non vorrei negare che un testo di Sollers possa effettivamente risultare uno strumento di conoscenza molto più produttivo di qualsiasi romanzo proveniente dall'area della cultura di massa, romanzo della Highsmith, di Eric Ambler, di John Le Carré e così via. Non mi pare però lecito derivare quel giudizio di produttività conoscitiva ed estetica dalla sua sola appartenenza ad un determinato campo di letteratura, in questo caso al campo della letteratura di avanguardia. Come la provenienza di un romanzo dai generi specifici della cultura di massa non dovrebbe più automaticamente significare la sua condanna, neanche l'appartenenza di un testo all'area dell'avanguardia dovrebbe garantirgli a priori la sua esaltazione ad opera di rottura e innovazione. Piaccia o non piaccia, non sapremo ormai fare a meno di un'ulteriore differenziazione resa necessaria proprio dall'allargamento del campo delle nostre ricerche. Esso comporta infatti la consapevolezza della relatività di ogni innovazione. Dacché il concetto di avanguardia è stato – per così dire – demistificato, ci accorgiamo del fatto che non esiste un'innovazione assoluta e genericamente garantita. Si tratta invece sempre di un'innovazione relativa, in rapporto a un determinato genere, a un determinato pubblico, a una determinata situazione comunicativa. E sarà proprio il compito della critica da venire rilevare e definire quella relatività, cioè far vedere – per ogni testo – la sua consistenza, i suoi risultati e i suoi limiti.