

# Letteratura e poteri: forme e funzioni del consenso e del dissenso

Mario Domenichelli

A partire dalle interrogazioni implicitamente poste dal titolo, cercherò di discutere, non di politica e letteratura, ma di una politica, o delle politiche della letteratura, il che sta a dire l'acquiescenza e l'assoggettamento della letteratura al potere politico, o, al contrario, la letteratura come espressione di dissenso, moto di ribellione nei confronti del potere, dei poteri costituiti (certo Foucault, e le sue interrogazioni radicali: «Che cosa è l'illuminismo?», «Che cosa è la critica?»)¹, o la letteratura come spazio negoziale di libertà d'espressione all'interno dello spazio politico in cui è inclusa. La letteratura può, del resto, al contrario, proclamare la propria autonomia, prendere posizioni e partito e schierarsi sul fronte di battaglia culturale in modo sia implicito sia esplicito.

La letteratura è certamente di per sé una categoria politica, ed è uno dei poteri riconosciuti, negoziati, o repressi o espulsi dalla πόλις (Platone, *πολιτεία*, II-III: sulla *παιδεία* e gli artisti liberi; e *Χ*, sulla politica di vigilanza repressiva sui poeti, in specie quelli teatrali, creature della mimesi). L'arte ha dunque un suo potere, quello mimetico, l'imitazione del mondo come è, come dovrebbe essere, come è stato; l'imitazione come esempio e criterio di giudizio sul presente, poiché *μίμησις* (*mīmēsis*) da *μιμεῖσθαι* (*mīmeisthai*), 'imitare' per l'appunto è connesso a *μιμέομαι* (*mīmeomai*), 'rappresentare',

---

¹ Foucault 1984: 38-39; Id. 1990: 35-63.

‘riprodurre’. Il *μῖμος* è il mimo, l’attore, l’artista, il poeta, è anche il *δημιουργός* che crea, per imitazione, il mondo a partire da ciò che ne ricorda, o meglio ancora, da ciò che ne vuole, ne deve obliare. La dialettica tra memoria e oblio è ciò che più conta nella mimesi, nella rappresentazione. *Mimnesco* (*μιμνήσχω*) significa ricordare, ma il tema riconduce a mimesi, come del resto anche a *Μνήμη* (*Mneme*), la musa della memoria. Sicché memoria e mimesi sono etimologicamente strettamente connesse. Tutto ciò deve avere a che fare con il mondo e con la verità da rammemorare. La memoria, del resto, ogni traccia mnestica, quale che ne sia il tipo, non può che rinviare a una rappresentazione, ed è dunque attività mimetica. Questo spiega anche perché la politica debba esercitare la sua vigilanza repressiva sulle rappresentazioni sia del presente che del passato, della storia, e dunque sulle attività mimetiche (*πολιτεία*, X) sul potere delle rappresentazioni.

La letteratura rimane, anche nell’epoca, diciamo, del suo tramonto, al quale non si deve credere, parte rilevante del potere intellettuale, comunque ‘organico’ a poteri costituiti, o che cercano di costituirsi (Gramsci). C’è una terza posizione, quella dell’intellettuale, e dell’artista comunque disorganici, figure di margine, e in perpetuo esilio.

Oltre a Foucault e a Gramsci, il mio terzo punto di riferimento per la comprensione del ruolo dell’intellettuale e del potere culturale, è Bourdieu. Ci interessa la sua definizione, di *champ du pouvoir*<sup>2</sup>, una nozione che implica non il potere in astratto, ma un’analisi politica e sociologica fondata sull’idea che si tratti sempre e comunque di una molteplicità di poteri i cui rapporti dialettici, spesso conflittuali, tracciano non solo dei fronti di battaglia, ma anche i confini dei campi nei quali la società organizza il consenso attorno al potere costituito attraverso le strategie di legittimazione e delegittimazione che ne caratterizzano l’azione e che definiscono gli spazi mutevoli di ciascun

---

<sup>2</sup> Bourdieu 1971: 7-26; Id. 1989; Id. 1992; Id. 1997: 48-66; Id. 1996; Id. 2000; Id. 2011: 126-139.

campo. Si tratta del «lavoro del dominio» che si esplica in primo luogo attraverso la suddivisione dei differenti campi di potere, in cui ogni potere afferma la propria legittimità, delegittimando con ciò altri poteri concorrenti. Ma tutti i campi di potere sono interconnessi in una dialettica interattiva tra il politico, l'economico, il finanziario, l'intellettuale e l'artistico, e il potere dei media di massa che fanno (e creano) comunicazione: il teatro una volta, l'editoria, la radio, la televisione, il cinema. Lo spazio del web è ancora terra incognita, e luogo di battaglia per l'informazione, la rappresentazione, la formazione di consenso, uno spazio in cui la lotta tra poteri antagonisti è ancora indecisa, libera, confusa, almeno fino a che, forse prevedibilmente, non sarà creata una authority globale in grado di gestire, anche tecnicamente, la libertà di parola.

Ogni *Champ de pouvoir* è gestito da una pluralità di poteri concreti, in alleanze e contrapposizioni mutevoli. Il campo letterario, ciò che la letteratura antica chiama *ῥητορικὴ τέχνη* (*ars oratoria*) è l'organizzazione discorsiva attraverso la quale il potere delle rappresentazioni può agire sulla mente collettiva dando forma all'immaginario e dunque alla memoria culturale e storica di massa come fondamento assiologico e di conoscenza comune in un dato luogo/tempo, oggi tendenzialmente globale. Il potere dominante, anche se in dialettica con altri poteri, è sicuramente il potere del mercato al centro stesso della *polis* globalizzata. Si tratta della condizione primaria dalla quale discende ogni altra forma di potere e ogni altro campo di potere a partire dai poteri politici. La letteratura, *lato sensu*, è ancora *l'instrumentum regni* per eccellenza nella costruzione degli apparati di consenso/dissenso. Nella *politeia* platonica la *mimesis* è lo strumento pedagogico primario della *paideia*, così come, del resto è anche lo strumento demagogico per eccellenza (libro X). Le attività mimetiche, rappresentative cioè, vengono controllate da tre poteri d'interdizione (il religioso, l'etico, il politico che in genere si legittima sui primi due). Per quel che riguarda la letteratura, diverse sono le forme di potere in gioco; il potere retorico, suasorio, delle rappresentazioni sulla mente individuale in quanto mente di massa e il potere discorsivo-argomentativo: queste due forme di potere sono

funzionali alla creazione di mondi immaginari che offrono lo specchio al mondo immaginario creato dall'ideologia attraverso cui la *polis* viene governata. Si tratta di quei poteri che Marx avrebbe chiamato sovrastrutturali, che non devono farci dimenticare che il potere strutturale, quello 'reale', è il potere del mercato, o i poteri che vi si misurano al centro stesso della *polis* condizionando ogni altro potere, compreso il potere politico che usa la letteratura come *instrumentum regni*, nella creazione di apparati di consenso, o dissenso. La mimesi per Platone può essere pericolosa per il potere costituito, nella misura stessa in cui può essergli utile come strumento pedagogico, nella pedagogia, così, come nella demagogia. Il buon mimetico, dunque, l'artista che s'adatta allo stato, e che imiti il discorso del buon cittadino sarà benvenuto perché utile, ma bandito chi volesse far inutile mostra della propria arte imitando ogni figura e ogni voce (*Politéia*, III 398: a-b). La *polis* esercita dunque potere di interdire la rappresentazione di quelle verità discordi nei confronti di ciò che andrebbe insegnato ai giovani e a tutti i *politai*. Le istanze censorie ci interessano poiché danno forma all'opera per pressione interna ed esterna, legittimando ciò che all'arte è concesso imitare, delegittimando ciò che in essa si deve tacere. La *condicio sine qua non* che rende il vero in forma comunicabile si trova in un più o meno discreto occultamento della verità profonda della rappresentazione, che è ciò in cui risiede tutto il potere che le è proprio sulla psiche collettiva e, con maggior forza, sulla psiche individuale.

Ogni progresso tecnologico che aumenta il numero di persone toccate dalla comunicazione richiede nuove forme di organizzazione del controllo. L'invenzione di Gutenberg, a metà Quattrocento, diviene poi lo strumento di propagazione di Riforma e Controriforma, quando sia i poteri costituiti sia i poteri costituendi, nel contesto di quella grande rivoluzione culturale che fu la Riforma, devono assicurarsi il potere di interdizione, così come quello di propagazione. Gli esempi paradigmatici, sono la creazione dell'*Index librorum prohibitorum* (1558, il primo catalogo, o registro è del 1559) e dello *Stationer's Register* in Inghilterra (1554), strumenti che permettevano di controllare la produzione a stampa. Negli stessi anni, c'è ovunque in Europa il

ritorno e lo sviluppo del teatro, un ritorno accompagnato da censure e da interdetti teatrali, ma anche, di converso, la promozione del teatro 'buono' e 'utile' come strumento pedagogico e di creazione di consenso<sup>3</sup>. Si pensi, in campo protestante, oltre alle politiche elisabettiane sulla stampa, anche al tentativo di ferreo controllo sugli spettacoli e, in campo cattolico, oltre al teatro 'scolastico' dei Gesuiti, alla creazione nel *grand siècle*, da parte del cardinal Richelieu, dell'Académie Française, e allo stretto controllo così esercitato sugli spettacoli, sul linguaggio, si direbbe sul pensiero stesso, attraverso una vera e propria poetica di stato. La poetica delle *bienséances* agisce non solo nel momento della rappresentazione, ma nel momento stesso del concepimento e della scrittura, sancendo così il principio primo dell'egemonia politica sulla produzione culturale ottenuta attraverso l'imposizione dei soggetti di discorso e dei discorsi politicamente corretti, nella stessa logica che si trova nell'Accademia dell'Arcadia in Italia nel secolo seguente.

Oggi si potrebbe forse dire che non vi sia scrittura che non sia, volente o nolente, performativa. Anche nell'Ottocento la scrittura romanzesca pare sovente condizionata da una sorta d'invidia transitiva, di desiderio d'altra vita. La scrittura dell'Ottocento pare spesso voler divenire teatro, soprattutto parrebbe volersi fare scrittura musicale per diventare melodramma, farsi teatro d'opera per averne il successo e il pubblico. Ci si pone così nella nostra tarda modernità un'interrogazione sulla relazione tra scrittura narrativa e scrittura performativa, tra scrittura romanzesca, e scrittura che prende corpo e sostanza di immagine semovente, di *moving pictures*, come veniva definito il teatro, come viene ancora definito il cinema, *the movies*. La scrittura romanzesca, ai giorni nostri, pare spesso comporsi per essere serializzata o al cinema o, anche di più, alla televisione. La scrittura romanzesca non solamente pare invariabilmente comporsi nella speranza di diventare film; il fatto è che essa si nutre dell'immaginario televisivo e cinematografico con l'intenzione, o la speranza, dichiarata o non dichiarata, di diventare soggetto, trattamento, copione per il

---

<sup>3</sup> Cfr. Pallotti – Pugliatti 2008.

cinema, o meglio ancora per una delle grandi serie HBO o STARZ, con i loro enormi investimenti, il loro sterminato pubblico planetario, i loro planetari profitti. Bisognerebbe dunque chiedersi quale sia il tipo di *master fiction* (Greenblatt), di *grand récit* (Lyotard), o meglio quale sia il tipo di storia, di narrazione storica alla quale si ispirano, che, sapendolo, non sapendolo, queste storie, spesso d'ambito *fantasy*, comunque riprendono.

Al proposito dovremmo chiederci a quale tipo di *master fiction*, o *grand récit*, a quale tipo, a quale principio di costruzione del senso comune, a quale mai visione del mondo si riferiscano, e dunque a quale idea politica, a quale comunità sognata, temuta, facciamo riferimento implicito se non esplicito i *peplum* americani come *Rome* (quella dell'ultimo stadio delle guerre civili, nella riscrittura *hard core* di William McDonald, John Milius e altri), o *Spartacus* (ideato e diretto da Steven De Knight, Joshua Donen, Sam Reimi, Robert Tapert). A quale idea di mondo anche troppo attuale nei rapporti di potere, di scontro di civiltà, fa riferimento il medioevo fantastico di *Game of Thrones*, tratto da David Benioff e D.B. Weiss dai romanzi seriali di George R. Martin (*A Song of Fire and Ice*, 1996, continuato con *Dance of Dragons*, 1996-2015)? Certo è più esplicita la rappresentazione di fantasia dei grovigli politici a Washington, in *House of Cards* dal romanzo di Michael Dobbs, già oggetto di una miniserie della BBC, e poi ripreso e adattato al piccolo schermo da Beau Willimon per la NETFLIX). Dovremmo anche chiederci la ragione di quell'estetica, diciamo, iperrealista se non *hard core*, all'insegna della *παρρησία*, del parlar franco più cinico e brutale nella rappresentazione della violenza e della sessualità in produzioni che raggiungono milioni di spettatori. Bisognerebbe dunque chiedersi quale sia l'idea di mondo e di società a cui si ispirano quelle rappresentazioni seriali, contro cui ammoniscono, che comunque riproducono e dunque preparano. Occorrerebbe rifletterci più seriamente e diffusamente di quanto non stia facendo io. Si tratta di investimenti e profitti miliardari, e di milioni di spettatori: una *paideia* (educazione, formazione del cittadino, cultura dunque) globale, direbbe forse Platone, ma intesa a produrre quale idea di mondo e di convivenza? Un'opera di successo anche duraturo come

*The Lord of the Rings* (1955) di Tolkien ha avuto milioni di lettori nel tempo, ma lo scatto decisivo che ne fa un'opera planetaria, globale, è il mutamento di canale, il cinema, nelle due trilogie di Peter Jackson (2001-2003, *The Lord of the Rings*, e ora, 2012-2014 – *the Hobbit*). E qui si deve ben capire che si tratta di molti, molti milioni di spettatori ... e di dollari: sei miliardi *The Lord of the Rings*, tre miliardi *The Hobbit* entrambe le trilogie han reso ben oltre il *budget*. Cito queste opere perché, *fantasy* come sono, si occupano in realtà di una trasposizione fantastica della storia occidentale tra prima guerra mondiale e anni Trenta-Quaranta, seconda guerra mondiale, e tutto narrato come trasposizione fantastica del mito di fondazione della democrazia occidentale (e globale), da un punto di vista finalmente fissato dalla pubblicazione di *The Lord of the Rings* nel 1954-55, al tempo della guerra fredda.

Si tratta dunque, tra romanzo e cinema, di una declinazione del *grand récit* occidentale, della *master fiction*, del mito di fondazione stesso dell'Occidente. Si tratta, dunque, anche del principio e fondamento del senso comune, affermato il quale, se ne declina l'assiologia, la gerarchia dei valori, e dunque una visione onni-impregnante che in un tempo o nell'altro, per una o l'altra istanza di potere, dà forma al modo di vedere il, e di porsi nel, mondo.

Questo ci riporta nella lunga scia degli studi gramsciani, e al *signifiant maître* che, assieme al *signifiant du savoir*<sup>4</sup>, in Lacan, indica ciò che governa da dentro i soggetti nell'ordine nel quale essi si inscrivono, l'ordine del conosciuto, del risaputo, comunicato come fosse segreto quando invece non è che ciò che tutti sanno, trattandosi semplicemente dell'orizzonte comune di senso, o di senso comune.

"Consenso", e "formazione", "conformismo", "organizzazione" dello stesso, governo delle masse, o meglio "egemonia culturale", fanno parte del dizionario dei *Quaderni*, insieme all'altro grande tema gramsciano, e cioè "l'intellettuale": cosa sia, quale funzione politica abbia, soprattutto chi mai sia l'intellettuale nella situazione che stiamo

---

<sup>4</sup> Žižek 2006: 57-58; Id. 2008: 22-23; Lacan 1991.

vivendo; e se sia vero che il lavoro intellettuale non può che essere organico a un qualche potere costituito o costituendo.

Enzo Traverso ha pubblicato di recente un interessante libriccino in cui è registrata la sua conversazione con Régis Meyran sulla crisi degli intellettuali ai nostri giorni<sup>5</sup>. Scrive Traverso che la fine degli intellettuali (*engagés*) coincide con la fine delle utopie nel secolo breve nel 1989 dopo la caduta del muro di Berlino e la fine del socialismo "reale"<sup>6</sup>. Nell'Ottocento, in situazioni diverse, i critici militanti, i letterati, erano anche intellettuali 'politici', Sainte-Beuve in Francia, Matthew Arnold in Inghilterra, De Sanctis da noi. Oggi la critica letteraria è politicamente irrilevante. L'ultimo intellettuale letterato e critico importante, e molto ascoltato è stato Edward Said, ma gli intellettuali, nel senso di influenti voci politico-culturali (Gramsci, o Sartre), all'inizio del terzo millennio sono Bauman, che è un sociologo, e sono stati Ulrich Beck, anche lui storico e sociologo, o Tony Judt, storico, infine Alain Badiou, o Žižek che usano molto la letteratura, ma sono filosofi di professione.

D'altronde è difficile dire cosa sia la letteratura, poiché, potenzialmente, letteratura è tutto ciò che è scritto o, meglio, tutto ciò che viene scritto diviene letteratura. Dopo alcuni, a volte molti, anni teologia, filosofia, storia, o infiniti altri tipi di rappresentazione, comprese le scienze dure, diventano letteratura che descrive, rivela, (ri)crea il mondo stesso che l'ha creata.

C'è, di contro, l'idea di una purezza della letteratura, più ancora della poesia come sogno di una scrittura assoluta, anzi della scrittura letteraria come processo di depurazione dallo spazio, dal tempo. Si tratta di una idea che ha ascendenze 'nobili', Valéry, Mallarmé, *la pureté*, la poesia come rappresentazione del diagramma del pensiero poetante come processo di purificazione: *Un coup de dès, Il cimitero marino*. Ma nella *pureté* stessa sta l'innesto di un'altra valenza 'politica' dell'opera, quella stessa che si trova nel Rimbaud del *Chant de guerre*

---

<sup>5</sup> Traverso 2013.

<sup>6</sup> La definizione di "secolo breve" è di Hobsbawm 1994 (vedi l'introduzione "The Century: A Bird's Eye View").

*parisien*, in occasione della guerra civile francese al tempo della Comune del 1871. La poesia può parlare della rivoluzione, la può rappresentare, ma non si tratta che di una menzogna, di una finzione. La poesia può essere in sé rivoluzione solo nell'ordine che le è proprio, quello del linguaggio. Questo scrive Julia Kristeva di Mallarmé in quel suo testo a suo tempo così fortunato *La révolution du langage poétique*<sup>7</sup> oggi in gran parte leggibile nel suo solo valore documentario, in chiave di storia delle ideologie. A distanza di anni, l'idea della poesia come atto politico rivoluzionario in sé si trova nel Mallarmé di Jacques Rancière<sup>8</sup>. Rancière ha un approccio assai complesso e interessante alla questione, a partire dall'idea che di politica si possa parlare solo a partire dalla comunità, e dalle attività che ne regolano, o ne vogliono regolare la vita, in un'ottica che fortemente condivido. Tuttavia, a mio modo di vedere, pensare che ciò che c'è di più politico in letteratura riguardi non tanto i discorsi ma le forme degli stessi, le polemiche, le rivoluzioni interne al sistema letterario (è questo ciò che credo di aver capito della visione della cosa in Rancière), è una prospettiva che nega di fatto la valenza politica della letteratura, e lo fa proprio attraverso le suddivisioni di campo, e la tracciatura di confini. È un effetto di potere, questa suddivisione. L'effetto 'utile' che se ne ottiene è il seguente: la letteratura può anche parlare di politica, lo fa spesso, ma nel momento in cui ne parla la trasforma in letteratura. Non è lecito pensare il contrario, che la letteratura, cioè, parlando di politica, possa farsi essa stessa politica e *instrumentum regni*, assunta che abbia consapevolezza del proprio valore politico. A nostro modo di vedere la letteratura non può cadere fuori dal mondo in quanto attività mimetica e mnemonica, in quanto dialettica tra memoria e oblio, come produzione di storie, di narrazioni, la letteratura è la forma stessa del discorso sociale, è memoria culturale che si esprime e prende forma nella *koiné*.

Ma il vero problema di cui si tratta di parlare, è quello che desumiamo dalla lezione di Gramsci: se la letteratura sia stata, possa ancora essere, nel senso lato che abbiamo detto, uno strumento di

---

<sup>7</sup> Kristeva 1974.

<sup>8</sup> Rancière 2006.

dominio, strumento pedagogico e demagogico, strumento egemonico di formazione di consenso sulla questione principale: quale sia stato, quale debba dunque essere il corso della storia, e dove la storia ci abbia portato, dove ci stia portando, dove ci debba portare, poiché di questo si tratta, né più né meno.

Un intellettuale italiano, degli anni che vanno dal dibattito Vittorini Togliatti, 1945-46, a proposito del *Politecnico* – e fino almeno al 1989, era quasi certamente comunista, più o meno ortodosso, e questo nonostante il 1956 e l'Ungheria, il 1968, e i carri armati sovietici a Praga; il 1977 e gli Indiani metropolitani, il 1989 e La Pantera ... Tutta una storia che, dalle nostre parti, attraversa il gramscismo dell'intellettuale di sinistra, un gramscismo diverso da Gramsci al punto tale che l'intellettuale in questione (io, per esempio, e credo non l'unico), nemmeno capiva bene che l'egemonia culturale non era la cosa contro cui combattere perché privativa di libertà di pensiero e parola, era la cosa da costruire invece, come presupposto dell'egemonia politica della comunità proletaria, la presa di potere del governo veramente democratico, il superamento di Lenin. Gramsci, ancora oggi, viene letto per quello che non dice affatto. Lo si prende spesso come un disvelatore degli *arcana regni*, non come il formulatore del principio egemonico della rivoluzione 'culturale' comunista, la cui organizzazione di discorso, e di pensiero, rende obsoleta ogni altra idea di mondo creando consenso attorno al trionfo del proletariato nella lotta di classe e di una nuova idea di stato. E pensare che E. P. Thompson leggeva il suo Gramsci esattamente secondo ortodossia. E questo infatti ritroviamo in un suo davvero illuminante saggio del 1965, pubblicato su "The Socialist Register"<sup>9</sup>. Non esattamente la lettura di Gramsci che trovi in Raymond Williams. Ed è il Gramsci di Williams quello che giunge al "Birmingham Centre for Cultural Studies", di Richard Hoggart e Stuart Hall. In Hoggart, in Hall, su spunto di Williams, la questione 'culturale', sovrastrutturale, liquida l'istanza economicistica, strutturale e, così, gradualmente, anche la

---

<sup>9</sup> Thompson 1965: <https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1965/english.htm>.

questione della lotta di classe attraverso la frammentazione per genere, per etnia, per gruppi, del fronte delle rivendicazioni.

Arte e letteratura plasmano la memoria culturale, ne salvano le figure, le interpretano, variandone il senso a seconda delle esigenze del presente. La memoria culturale è quanto è veramente in gioco nel nostro campo di studi. Lo insegna Benjamin in quel suo studio del 1937, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*<sup>10</sup>. Letteratura, storia, critica, sociologia, antropologia compongono la storia culturale attraverso i materiali più poveri raccattati nei negozi di rigattiere, nelle pattumiere della storia, ma materiali tanto più interessanti quanto più replicati e così obliati. Lo storico culturale fruga nell'oblio in cui riconosce il perduto, scartabella vecchie stampe, trova zone sensibili soprattutto in ciò che viene gettato (la vecchia pornografia, per esempio, in Fuchs, ma anche le statue di Venere come steli per lampadine da tavolino, e tutte quelle cose che sono *images survivantes*, come dice Georges Didi-Huberman nel suo splendido libro su Aby Warburg<sup>11</sup>, e che funziona perfettamente anche per *Passagen-Werk* di Benjamin<sup>12</sup>). Fuchs rappresenta il modello di ciò che deve fare lo storico della cultura, come dice Benjamin seguendo il suo modello, abolendo dunque le distinzioni di campo, e le frammentazioni, per riaggregare quel fronte frammentato e renderlo un fronte di lotta unitario, poiché, come egli stesso dice, nella sesta tesi di filosofia della storia (*Über den Begriff der Geschichte*) la lotta contro l'oblio, e per la rammemorazione, è la lotta contro un nemico dal quale nemmeno i morti, anzi i morti in primo luogo non possono essere al sicuro<sup>13</sup>.

Luperini in *Tramonto e resistenza della critica* (2013) compone una sorta di epicedio per l'intellettuale, forse anche un epicedio per la letteratura, e per la Cultura nel senso 'borghese', 'alto', del termine. Ne condividiamo il sentimento, naturalmente, anche se pensiamo che l'intellettuale borghese, interprete della cultura al singolare e con la C

---

<sup>10</sup> Cfr. Benjamin 1988.

<sup>11</sup> Didi-Huberman 2002.

<sup>12</sup> Benjamin 1972.

<sup>13</sup> Benjamin 1977: 253.

maiuscola, alla maniera di Matthew Arnold o di Sainte Beuve, o di Croce, l'intellettuale della cultura d'élite, resterà ancora a lungo fra noi, quali che saranno le sue trasformazioni e funzioni sociali future, quelle che ne fanno già ora un esperto comunicatore mediatico. L'intellettuale persisterà per la semplice ragione che si tratta di una figura di servizio dei poteri costituiti, quale che ne sia il tipo. Ma io credo che oltre gli "integrati" – ricordate Eco? – sopravvivranno anche gli "apocalittici", che sono l'altro aspetto di una funzione ineludibilmente parte dello stesso sistema.

Come diceva Judt? "Ill fares the Land", male va il paese, guasto è il mondo<sup>14</sup>. Ci riguarda, se è vero che il nostro mestiere nell'attuale stadio di massificazione non è in grado di assicurare il sapere critico e l'uso politico della ragione come critica al governo. Il filosofo, nella tassonomia della *polis* aristotelica non è presente, poiché se ne pone ai margini (ce lo ricorda Mario Vegetti ne *Il Coltello e lo stilo*) e di là si fa *hermeneutes*, interprete, della Legge per il *kybernetes*, per chi governa la città. L'intellettuale, nel senso di voce critica, di creatura del pensiero critico rispetto all'ordine costituito, nel nostro mondo parrebbe destinato ad accamparsi fuori dalle porte della città, per alimentare nella notte dello spirito piccoli fuochi rammemoranti a chi guarda nel buio dall'alto delle mura. Said – ce lo ricorda anche Luperini – vede l'intellettuale come figura d'esilio<sup>15</sup>, come voce d'esilio, che parla lingua d'esilio, lingua dunque, essa stessa, esiliante. Ed è la verità a essere lingua d'esilio, e a porsi in un esilio. È ironica cosa che, in tempi di crisi, come quelli che stiamo vivendo, chi ha vocazione intellettuale, in Italia, si trovi assai spesso nella necessità dell'esilio, comunque dell'emigrazione.

Il mondo in cui viviamo viene letteralmente organizzato, amministrato, soprattutto attraverso i media, che sono più importanti delle idee, come diceva una volta McLuhan (*the medium is the*

---

<sup>14</sup> Judt 2010.

<sup>15</sup> Said 1996.

message!)"<sup>16</sup>, un motto davvero terribile, che chiaramente indica una impossibilità di mutare il mondo

Brecht, dal 1927 al 1932, si occupa di comunicazione di massa; scrive sulla radio e sul cinema. Questi saggi si trovano in Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*<sup>17</sup>. Il primo saggio, polemico, è *Radio - eine vorsintflutliche Erfindung?* sulla "radio come nuova invenzione antidiluviana"; il secondo sulla radio semplicemente come mezzo di comunicazione. Ce n'è un terzo che coinvolge lo stesso Brecht direttamente, a proposito di *Der Ozeanflug*, il dramma musicale didattico in 17 sezioni, musicato da Kurt Weil e Paul Hindemith per il Bade-Badener Musikfest del 1929. Il breve testo su *Der Ozeanflug* è del 1930. *Die Oper, Der Ozeanflug*, scrive Brecht, non deve porsi al servizio della radio. *Der Ozeanflug* deve modificare la radio stessa, dettando i modi della rappresentazione radiofonica secondo lo schema della *Vermfremdung*, dello straniamento, e del teatro epico, attraverso una recitazione, un'esecuzione del testo volta a creare quella disciplina della mente, dello spirito, che è il fondamento della libertà. In *Der Dreigroschenoperprozess* (1931), scritto in occasione della versione filmica de *L'opera da tre soldi*, si tratta di usare il cinema per educare il gusto delle masse, egemonizzarne il gusto. Si tratta dunque di andare incontro al gusto delle masse per educarlo, modificarlo, creare i presupposti di un pensiero critico di massa. Il terzo intervento di Brecht sulla radio è del 1933, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, sulla funzione politica della radio, quando, nel 1933, la questione avrebbe dovuto essere molto chiara, e posta nei termini, non tanto di come, ma di chi può gestire, ha il potere di gestire, la comunicazione, i mezzi di comunicazione di massa. Senza radio, la *Reichs-Rundfunk-*

---

<sup>16</sup> McLuhan 1964.

<sup>17</sup> *Der Ozeanflug, Gesammelte Werke* 2. Stücke 2. Frankfurt am Main 1967: 565-585; cfr. Brecht 1967: 119-121 ("Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?"); *ibid.*: 121-123 ("Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks"); *ibid.*: 123-124 ("Über Verwertungen"); *ibid.*: 124-127 ("Erläuterungen zum Ozeanflug"); *ibid.*: 127-134 ("Der Rundfunk als Kommunikationsapparat") Su Brecht e i média: Wöhrle 1988; Müller 1989. Si veda Benjamin 1973.

Gesellschaft (RRG), e senza cinema (l'UFA) mi pare difficile immaginare il nazismo; e mi pare complicato immaginare il Fascismo, per come si è sviluppato, senza radio, l'EIAR e senza Cinecittà. Anche l'americanismo, allo stesso modo, è difficilmente immaginabile e comprensibile senza l'organizzazione della comunicazione di massa, la quale, se McLuhan aveva ragione, ha successo nella misura in cui dà forma omogenea alla mente di massa alla quale si adegua, e della quale stabilisce l'ordine.

Nell'era della massificazione, nella quale si ha il diritto alla libertà di parola, di scrittura, anche se questo non implica che si ha diritto di diffondere il proprio pensiero attraverso i canali della comunicazione di massa, la questione che veramente si pone è la seguente: godiamo veramente della libertà di pensare e di formarci la nostra opinione? Godiamo veramente della libertà di parola se nelle nostre parole spesso, con un effetto di ventriloquio, parla un'egemonia culturale? Si tratta di una questione di fondo nel mondo amministrato (*die verwaltete Welt*) di cui ci parla Adorno<sup>18</sup>. In questo mondo non ci resta che il guscio vuoto della nozione di individuo quale fondamento di ciò che ci si fa credere di essere. Ciò che noi crediamo di essere o che temiamo di essere è testimoniato dalla letteratura, *stricto et lato sensu*. La letteratura è anche il luogo del pensiero critico in quanto *pensée du dehors*, sentimento dell'alterità, ciò che Robert Musil nei suoi *Tagebücher* chiama *Andersdenken, Andersfühlen*<sup>19</sup>. È il luogo del pensiero critico che ci permette di alimentare dei piccoli fuochi di una speranza che non osa pronunciarsi se non nell'*Innerexil* nel quale ci troviamo, o meglio nel quale restiamo smarriti in questo nostro mondo senza memoria e dunque senza redenzione. Ed è un fatto, infine, che si debba inventare un nuovo linguaggio critico per confrontarsi con la cultura di massa.

---

<sup>18</sup> *Die verwaltete Welt oder : Die Krisis des Individuums*: si tratta della conversazione radiofonica tra Adorno, Max Horkheimer et Eugen Kogon alla Hessischer Rundfunk il 4 settembre 1950, in Max Horkheimer 1989: 121-142.

<sup>19</sup> Musil 1976: 1147; cfr. F. Rella 1981 16-18.

Ricordiamo tutti, forse, la sequenza finale di *Full Metal Jacket* di Kubrick, con i marines che avanzano in una qualche risaia vietnamita, ritmando il passo con una celebre marcia di Mickey Mouse. "Who's the leader of the Club/ That's made for you and me?/ M-i-c-k-e-y M-o-u-s-e!" Ecc. Brecht avrebbe detto che nemmeno Topolino è innocente, anzi che Topolino soprattutto non lo è.

La letteratura è dunque sia il luogo, o uno dei luoghi, in cui il dominio esercita l'egemonia culturale; per questa stessa ragione si tratta anche del luogo del pensiero critico che ci consente di alimentare quei piccoli fuochi di speranza nell'Innerexil a cui siamo consegnati in questo nostro mondo senza memoria. La guerra contro l'oblio è la guerra semi-clandestina che ci tocca combattere. Non possiamo perdere; sarà bene, dunque, rientrare da qualsiasi esilio in cui crediamo di essere. Fuori dal mondo, vivi, non si cade davvero, poiché, Fontenelle: "Ne prenez pas la vie au sérieux, de toute façon vous n'en sortirez pas vivant". Il fatto è che, infine, dobbiamo 'sporcarci le mani' con la cultura di massa, e continuamente reinventare, per misurarci con essa e i suoi mutamenti, nuovi linguaggi.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W., *La crisi dell'individuo*, Ed. Italo Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), trad. it. di Bianca Zagari, pref. di Cesare Cases, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., "Zeitschrift für Sozialforschung" (1937), *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2* (1966), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- Id., *Das Passagen-Werk*, hrsg. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- Id., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- Bourdieu, Pierre, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Cahiers de recherche de l'École Normale Supérieure*, 1 (1971): 7-26.
- Id., *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éd. De Minuit, 1989.
- Id., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Id., "Le champ économique", *Notes de la recherche en sciences sociales*, 119 (1997): 48-66.
- Id., *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996.
- Id., *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- Id., "Champ du pouvoir et division du travail de domination (1985-86)", *Actes de la recherche en sciences sociale*, V.190 (2011): 126-139.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.
- Id., "Der Dreigroschenoperprozess", *Versuche*, 3 (1931).
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.

- Foucault, Michel, "Qu'est-ce que les lumières", *Magazine littéraire*, 207 (mai 1984): 38-39.
- Id., "Qu'est-ce que la critique", *Bulletin de la Société Française de philosophie*, LXXXIV.2, (Avril-Juin 1990): 35-63.
- Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes, 1914-1991*, London, Michael Joseph, 1994.
- Horkheimer, Max, "Nachgelassene Schriften", *Gesammelte Schriften (1949-1972)*, Ed. G. Schmid Noerr, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1989: 121-142, XIII.
- Judt, Tony, *Ill Fares the Land* (2010), trad. it. *Guasto è il mondo*, Roma-Bari, Laterza 2011.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Lacan, Jacques, "Séminaire XVII, "Les quatre discours"", *L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil, 1991.
- Luperini, Romano, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- McLuhan, Marshal, *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Müller, Roswitha, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.
- Musil, Robert, *Tagebücher*, Ed. A. Frisé, Rohwolt, Reinbeck bei Hamburg, 1976, II.
- Pallotti, Donatella – Pugliatti, Paola, *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2006.
- Rella, Franco, *Miti e figure del Moderno*, Parma, Pratiche editrice, 1981.
- Said, Edward, *Representations of the Intellectual: The Reith Lectures*, London, Barnes & Noble 1996.
- Traverso, Enzo, *Où sont passés les intellectuels?*, Paris, éd. Textuel, 2013.
- Vegetti, Mario, *Il coltello e lo stilo*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- Wöhrle, Dieter, *Bertolt Brechts Medienästhetik Versuche*, Köln, Prometh Verlag, 1988.
- Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge (Ma), MIT, 2006.
- Id., *In Defense of Lost Causes*, London, Verso, 2008.

## Sitografia

Thompson, E., *The Peculiarities of the English* (1965)  
<https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1965/english.htm>,  
web (ultimo accesso il 15/11/2015).

## L'autore

### Mario Domenichelli

ha insegnato letteratura inglese, letterature comparate, letteratura Italiana, cultura Italiana, semantica nelle università di Urbino, Bologna, Cagliari, Pisa, Firenze, Middlebury College, Mogadiscio. È stato Coordinateur général del Réseau Européen de Littérature Comparée (REELC), e Presidente dell'Associazione per lo studio della teoria e della storia comparata della letteratura (COMPALIT). Ha diretto Il Centro Linguistico d'Ateneo dell'Università di Firenze (2000-2007). Ha pubblicato 180 saggi in miscellanee e riviste (su Modernismo, Conrad, Ford Madox Ford, T.S. Eliot, Ezra Pound, Shakespeare, il romanzo di formazione, il romanzo storico, le rappresentazioni della storia, sugli studi culturali, sul canone europeo. Tra i suoi libri: *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese tra Cinque e Seicento* (1994); *Cavaliere e Gentiluomo* (2002); il *Dizionario dei temi letterari* (2007, co-autore), *Lo scriba e l'oblio* (2012). Ha curato fascicoli monografici di riviste (Il petrarchismo ("In forma di parole")); la teoria letteraria in Europa ("Moderna"), Auerbach ("Moderna"); Cultura/culture ("Moderna"); Letterature migranti ("La modernità letteraria"). Ha curato atti di convegni e seminari (*The Spectre of a Rose. Intersections*, on T.S. Eliot; *Lo straniero, Lo spazio della Conversazione, Metamorfosi, mostri e labirinti*). Ha diretto il progetto di ricerca nazionale su "la guerra dei teatri" a cui ha contribuito con quattro saggi su Shakespeare, e teatro, potere e censura nell'*ancien régime*; ha curato edizioni/traduzioni di Pope, Swift ecc. (*Le memorie di Martino Scribleri*), Galsworthy, Dickens, Conrad, Kipling, Shakespeare.

Email: [mario.domenichelli@unifi.it](mailto:mario.domenichelli@unifi.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## **Come citare questo articolo**

Domenichelli, Mario, "Letteratura e poteri: forme e funzioni del consenso e del dissenso", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Ed. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it).