



Il giudizio di qualità sui testi estetici. Quali strumenti metodologici?

Maria Pia Pozzato

1. Definizioni di “testo estetico”

Una questione trascurata in tempi recenti è la possibilità o meno di arrivare a individuare alcuni criteri per formulare un giudizio di qualità sui testi estetici, o quanto meno a vocazione estetica. Si tratta di un problema estremamente complesso, che ha coinvolto per decenni discipline diverse, dall'estetica alla sociologia, dalla critica letteraria alla semiotica senza dimenticare, per lo meno dalla seconda metà del Novecento, gli studi massmediologici. Per riprendere degnamente una discussione così articolata bisognerebbe scrivere un corposo libro, probabilmente destinato a sembrare pur sempre incompleto e parziale. Quella che propongo qui è invece una riflessione dichiaratamente limitata, che funge da “sasso nello stagno” per rilanciare il tema. Oltre a evidenti lacune di citazione della sconfinata letteratura inerente, questo articolo presenta anche una parzialità di tipo metodologico poiché sarà privilegiato soprattutto l'approccio semiotico. Il punto chiave è infatti il seguente: quale potrebbe essere il contributo specifico della semiotica attuale nell'ambito controverso del giudizio di qualità sulle opere?

Mi sono personalmente occupata del tema in passato, a più riprese. Per esempio, ho riflettuto sulla qualità di due bestseller di Alessandro Baricco e Susanna Tamaro, usciti a metà degli anni Novanta¹. La conclusione dell'analisi era che si trattasse di autori in odore di *Kitsch* per alcuni stilemi solo apparentemente appartenenti alla cosiddetta "letteratura alta"². Ancora prima, avevo analizzato i romanzi a tema femminile e sentimentale di tre scrittrici inglesi, Jane Austen, Georgette Heyer e Barbara Cartland. A dispetto di una apparente comunanza di genere letterario, emergeva una evidente differenza qualitativa fra la grandissima Austen e le sue epigoni minori, ancorché Georgette Heyer potesse ancora essere considerata una "buona scrittrice", abbastanza complessa e linguisticamente ricca, in confronto all'ultra popolare e formulaica Barbara Cartland³. Nell'ambito delle serie televisive poi, mi era sembrato utile il concetto di *folclorizzazione*, cioè di rielaborazione in chiave popolare di prodotti letterari e teatrali "alti". Il fenomeno viene descritto da Pëtr Bogatyrev e Roman Jakobson nel saggio "Il folclore come forma di creazione autonoma"⁴ dove il folclore appare il risultato di un lavoro traduttivo, di un filtraggio attraverso rifiuti e accoglimenti collettivi di stimoli che provengono da ambiti diversi: «La vita di un tema folclorico in quanto tale incomincia solo dal momento in cui è stato accolto da una data comunità ed esso esiste solo in quanto questa comunità l'ha fatto proprio.» (*op. cit.*, p. 60 tr. it.) Questo è un approccio proficuo perché vede prodotti di qualità diversa in una relazione trasformativa (dal più alto al più popolare) invece che semplicemente oppositiva⁵.

Dopo decenni di *postmodern* e *politically correct*, queste questioni possono apparire desuete se non addirittura ingenuie e fuori luogo mentre ancora negli anni Sessanta, tempo di avanguardie e di emersione della cultura di massa vera e propria, tutta la grande riflessione politica, sociologica ed estetica che aveva animato la prima metà del secolo scorso sembrava avere le sue ultime propaggini. Negli anni in cui Umberto Eco pubblicava i suoi primi libri, era ancora del tutto legittimo fare distinzione fra opere "alte"; opere *Kitsch* che "fingevano" di essere alte; opere francamente popolari e senza pretese; e opere medie, che non fin-

gevano nulla e non appartenevano né alla cultura di massa né a quella alta ma a un buon “artigianato letterario medio”⁶.

In ambito semiotico la questione è stata ripresa all’inizio del nuovo millennio da Eric Landowski che ha discusso la questione del *gusto* in termini di codici condivisi, capovolgendo il famoso proverbio “de gustibus non est disputandum” nel contrario “dei gusti *si discute*”⁷. Pochi anni dopo, lo stesso Landowski ha ripreso più approfonditamente la questione del gusto in termini di *comunità di gusto* e di *giudizio estetico* come intersezione fra *estesia e sociabilità*⁸: per capire le dinamiche socio semiotiche che portano a un giudizio di gusto, bisogna considerare come siano assiologizzati da una comunità alcuni tratti sensibili, appartenenti ai vari ordini sensoriali. Per esempio, alcuni cibi considerati squisiti da una popolazione sono giudicati disgustosi da un’altra; alcune configurazioni visive giudicate eleganti, o espressive, o efficaci per veicolare un messaggio, ecc., sono considerate brutte, o dannose, o insignificanti presso altre società. E così via. Quindi dei gusti si può discutere perché non sono basati su predilezioni intuitive, ineffabili, soggettive, ma su criteri condivisi, che appartengono di diritto a una cultura.

Se la questione del gusto in Landowski è posta rispetto a una dimensione sociosemiotica ampia e comprende varie manifestazioni della vita collettiva, altri autori semiotici si concentrano più propriamente sul campo artistico. Fra di essi, Jacques Geninasca, pur essendo un rinomato pittore, a livello teorico si è occupato prevalentemente di poesia e romanzo. Il semiotico svizzero ha dato delle indicazioni su come riconoscere il romanzo di qualità soprattutto nel saggio “Dal testo al discorso letterario e al suo soggetto”⁹: la caratteristica principale delle opere letterarie degne di questo nome starebbe nella loro capacità di rimettere in discussione il *valore dei valori*.

Molto conosciuta anche l’attenzione di Umberto Eco verso la letteratura, non solo perché è stato un notissimo e prolifico romanziere ma anche perché ha riflettuto molto teoricamente sul testo letterario¹⁰. Fin dal celebre *Trattato*, Eco pone la questione della creazione artistica non in termini assiologici, come Geninasca, bensì in termini cognitivo-culturologici, definendo il prodotto artistico come l’opera in grado di *inventare* codici più o meno radicalmente nuovi rispetto a quelli preesistenti¹¹.

Se si passa alla semiotica russa di quei decenni, troviamo la nota teoria di Michail Bachtin secondo cui il romanzo di qualità è caratterizzato da una struttura dialogica, ovvero mette in scena una pluralità di voci in rappresentanza di altrettanti valori e visioni dell'esistenza¹².

Insomma molti sono i criteri che sono stati invocati, o criticati, per definire il campo artistico da autori famosissimi come Eco, Lotman, Bachtin, Jakobson, ecc. Ne elenco i principali: a) la *finzionalità*, sempre ritenuta criterio né necessario né sufficiente; b) l'*apertura semantica* (ambiguità, metafora, ragionamento figurativo); c) le forme di dialogismo interne al discorso; d) l'effetto sensibile e patemico (non necessariamente positivo); e) la capacità di suscitare curiosità, aspettative; f) lo scarto dal già noto, l'invenzione di codici; g) l'incremento delle regolarità interne, i parallelismi; h) la funzione riflessiva, ovvero la capacità di attivare l'attenzione sugli aspetti formali del testo da parte del testo stesso¹³.

Ovviamente, a seconda che si opti per l'una o per l'altra definizione, si avranno diverse visioni anche della qualità del testo estetico. Per esempio, una teoria che sottolinei il carattere polifonico dell'opera artistica tenderà a considerare di bassa lega ogni testo che, per quanto ben fatto a livello formale, proponga una visione lineare del mondo.

2. Il testo letterario contemporaneo e il suo rapporto con la “realtà”

Una considerazione a parte merita, di questi tempi, il criterio della finzionalità in riferimento al giudizio di artisticità. In epoca di *auto fiction* e *biopic*¹⁴, il criterio della finzionalità appare di nuovo attuale, e travalica quella che secondo Eco era una semplice sospensione della credenza, un *patto finzionale*¹⁵. La letteratura contemporanea sembra infatti riportare in auge il rapporto fra finzione e realtà, in contrapposizione a un'altra posizione di Eco secondo la quale è la coerenza interna di un mondo letterario a essere cruciale e non la sua corrispondenza o meno di questo mondo con il mondo reale¹⁶.

Oggi la letteratura sembra invece giocare spesso su una sorta di commistione fra realtà e finzione. Autori di indubbio valore, come ad esempio Walter Siti in Italia, cavalcano questa specie di moda, quindi non si può

dire che essa sia di per sé un indice di scadimento. A mio parere, uno degli aspetti che determinano lo scadimento del romanzo contemporaneo non è tanto l'uso ambiguo dell'autobiografismo quanto l'uso iperrealistico delle descrizioni. In alcuni romanzi contemporanei di successo, che non a caso hanno dimensioni notevoli, si ha l'impressione che le descrizioni da un lato abbiano funzione di riempitivo, e dall'altro lo scopo di creare un effetto di realtà. Si può obiettare che in molti romanzi di altissimo livello vi sono descrizioni lunghe e molto dettagliate ma al proposito vorrei citare ancora una volta Eco quando, nel suo *Vertigine della lista*¹⁷ ci ricorda che, anche laddove si esageri con i dettagli, deve trattarsi di un "eccesso coerente". Ma se le descrizioni occupano il settanta per cento di un libro di novecento pagine, si tratta ancora di un "eccesso coerente"? Perché per centinaia di pagine una storia deve essere raccontata come in un estenuante *ralenti* dove non ci viene taciuto niente, né la cucitura sdrucita di una camicia, né chi passa di lì per caso in quel momento, né lo starnuto del gatto del vicino?

Per dimostrare quanto fosse facile produrre descrizioni di questo tipo, che ai lettori più ingenui sembrano virtuosistiche, ho dato il compito agli studenti del mio corso di *Semiotica e letteratura*¹⁸ di girare con un taccuino e di descrivere fedelmente e dettagliatamente tutto quello che vedevano attorno a loro in un momento e in un ambiente qualsiasi. Attraverso questa procedura, di una semplicità estrema, abbiamo ottenuto una divertente raccolta di descrizioni intitolata "Io sono Donna Tartt"¹⁹.

La finzione referenzialista, la descrizione intesa a fornire "scampoli di mondo" nutrono l'illusione semplicistica che il mondo possa parlare da sé e che la lingua *mostri* le cose mentre è evidente da tempo, almeno in semiotica, che i discorsi sono luoghi di un *contratto di veridizione*²⁰.

Concentriamoci sulla figuratività: se essa non "apre a un oltre senso", come diceva Algirdas Greimas in *Dell'imperfezione*²¹; o se, per usare la terminologia di Geninasca, le figure non si mettono al servizio di una *semiotica dei sistemi di significazione* ma a quello di una *semiotica dei segni rinviato*, ci poniamo agli antipodi del discorso letterario²². All'interno di un testo estetico gli elementi sono collegati fra loro in base a una *razionalità mitica*, non in base a una *razionalità scientifica*. Ora, se all'interno di una

descrizione la relazione fra gli elementi è di pura contiguità spazio-temporale, se non si posa su di essi uno *sguardo estetico*²³ ma un puro sguardo rubricante, tale sguardo è come quello di una telecamera dove non c'è alcuna assunzione soggettiva dell'enunciato²⁴.

Vediamo un primo esempio, tratto dal citato romanzo di Donna Tartt:

Scesi a Washington Square e vagai per tre quarti d'ora in cerca dell'edificio. Perdersi nello schema inaffidabile del Village (isolati triangolari, strade senza uscita che svoltavano ad angolazioni assurde) non era difficile, e per tre volte fui costretto a fermarmi per chiedere indicazioni: da un giornalaio che vendeva pipe per l'erba e riviste gay, in una panetteria affollata con della musica sparata a tutto volume, a una ragazza in canottiera e salopette bianche armata di secchio e lavavetri che si dava da fare sulla vetrina di una libreria. Quando finalmente scovai la Decima Strada Ovest, deserta, la percorsi seguendo la numerazione dei civici. Mi trovavo in una parte della strada dall'aspetto un po' trascurato e in linea di massima residenziale. Un gruppetto di piccioni mi camminava davanti sul marciapiede bagnato, in fila per tre, come piccoli pedoni molesti. Non tutti i numeri erano ben visibili, e cominciamo a domandarmi se avessi sbagliato indirizzo e non fosse il caso di tornare indietro quando mi sorpresi a fissare le parole *Hobart e Blackwell* dipinte in un armonico arco rétro sulla vetrina di un negozio. Oltre i vetri sporchi c'erano staffordshire terrier e gatti di maiolica, cristalli impolverati, argenti ossidati, sedie passate di moda e vecchi divanetti tappezzati di broccato giallastro, un'elaborata gabbietta per uccellini blu cobalto, obelischi in miniatura in cima a un tavolo con un'unica gamba centrale e il piano di alabastro [...]" (pp. 145-146 tr. it)

Vediamo ora una descrizione tratta da *Stoner*, di John E. Williams:

D'istinto spense la lampada sulla scrivania e si sedette nella calda oscurità dell'ufficio. L'aria fredda gli riempì i polmoni e si protese verso la finestra aperta. Ascoltò il silenzio di quella notte d'inverno e in qualche modo gli parve di sentire i suoni che venivano assorbiti dal delicato intrico cellulare della neve. Nulla si muoveva sopra quel bianco. Era una scena della morte che sembrava attrarlo a sé, risucchiando la sua coscienza nello stesso modo in cui aspirava i suoni dall'aria, seppellendola sotto quel candore gelido e soffice. Si sentì tirare verso quel bianco che si stendeva a perdita d'occhio

e che era parte dell'oscurità da cui risplendeva, e da quel cielo chiaro e senza nubi, che non aveva altezza né profondità. Per un istante gli parve di uscire dal suo corpo che sedeva immobile davanti alla finestra. Mentre si sentiva scivolare via, tutto – la distesa bianca, gli alberi, le alte colonne, la notte, le stelle lontane – gli sembrava incredibilmente piccolo e remoto, come se svanisse a poco a poco nel nulla. Poi, dietro di lui, udì il clangore di un termosifone. Si mosse e la scena tornò a essere quella di prima. Con sollievo, e con una certa riluttanza, riaccese la lampada della scrivania²⁵.

Mentre nella descrizione tratta da *Il cardellino*, e ce ne sono moltissime di simili nel libro, l'elenco di dettagli potrebbe potenzialmente continuare all'infinito, la descrizione tratta da *Stoner* rispetta la tipica organizzazione per *spazi testuali* del testo estetico²⁶. Vi troviamo infatti una incorniciatura precisa, con un parallelismo fra incipit e chiusa: “spense la lampada /riaccese la lampada”. Ma soprattutto la visione ha un carattere *situato*, soggettivo: nessuna telecamera potrebbe restituirci “il delicato intrico cellulare della neve” perché questo discorso descrittivo rende non solo cosa un soggetto vede ma *come* lo vede, in quel momento della sua vita, intessuto da intenzioni, saperi e passioni che appartengono a lui e solo a lui, in quell'*hic et nunc*.

In conclusione, non si vuol dire qui che la descrizione nell'opera letteraria debba avere necessariamente una pertinenza di tipo narrativo: vi sono opere letterarie e cinematografiche che non fanno dello sviluppo narrativo il loro fulcro. Semplicemente la descrizione deve avere una pertinenza espressiva, poetica; anche quando in eccesso, come dice Eco, presentarsi come “eccesso coerente”; e soprattutto non limitarsi a essere una pura rubricazione di dettagli per creare un effetto ingenuo di realismo.

3. Che cos'è Kitsch oggi?

Gli esempi appena riportati suggeriscono che si può tentare, su base testuale, di individuare alcuni parametri in grado di suggerire uno statuto qualitativo più o meno alto di un'opera. Per farlo si devono superare non poche resistenze: è difficile per esempio avanzare dei dubbi sulla qualità di un'opera che ha avuto un grandissimo successo²⁷ perché si può essere tacciati di élitismo o semplicemente di incapacità critica. Le insidie

sono tante, come vedremo anche nel paragrafo 4 in cui parleremo di serie televisive, e per questo ci si appoggia sulle spalle dei giganti.

Per Umberto Eco, com'è noto, l'*interpretazione* che si dà di un testo è diversa dall'*uso* che qualcuno può farne perché il testo oppone dei “no” a eventuali interpretazioni troppo libere, avulse dall'*intentio operis*. Con un'incrollabile fiducia nel buon senso, che forse dinamiche sociali più recenti potrebbero scalfire, Eco postulava che la “comunità degli interpreti” fosse in grado di individuare e stigmatizzare le interpretazioni aberranti²⁸. Trasposta sul terreno (molto più scivoloso, lo riconosciamo) del gusto, questa fiducia porterebbe a postulare una comunità di interpreti *competenti dal punto di vista estetico*, ovvero in grado di formulare dei giudizi di gusto attestabili su caratteristiche intrinseche del testo.

Anche Geninasca discute il problema dell'interpretazione di un testo letterario in termini di *competenza* del soggetto²⁹. Quindi anche l'individuazione di caratteristiche estetiche di un'opera potrebbero dipendere da una competenza specifica del lettore. Il soggetto, o la comunità, non competenti rispetto al giudizio di gusto è chiaramente quella che fa proprio il cattivo gusto.

Tentiamo allora di rileggere il saggio “La struttura del *Kitsch*” già citato e contenuto in *Apocalittici e integrati*. In realtà, secondo Eco, il *Kitsch* non è semplicemente il “cattivo gusto”, ma un fenomeno più specifico, basato su un *Midcult* che: 1) prende a prestito dall'avanguardia; 2) prende a prestito questi elementi quando sono già consumati; 3) costruisce per provocare un effetto; 4) lo vende come Arte; 5) gratifica il consumatore facendogli credere di aver incontrato la cultura. (p. 81).

Anche Eco evoca il pericolo dell'élitarismo: siamo negli anni Sessanta, agli albori di una vera e propria cultura di massa ma qualche apocalittico è ancor oggi in agguato, tacciando di degenerazione qualunque manifestazione culturale che non sia ad appannaggio di pochi³⁰. Per stabilire una differenza fra “sensibilità critica e tic snobistico” – dice Eco – bisogna cercare “la radice strutturale” del *Kitsch* (pp. 83-84). A ben guardare la teoria di un *midcult* pseudo artistico alla base del *Kitsch* fonda una prospettiva non molto diversa da quella del sociologo Pierre Bourdieu per il quale le estetiche sono un fatto sociale: il gusto è una

ricerca di *distinzione* rispetto a classi sociali alle quali non vorremmo appartenere, almeno nelle nostre aspirazioni³¹.

Quanto tutto ciò è ancora attuale? Il divismo contemporaneo sembra travalicare ogni distinzione di età e di classe. In Italia, per esempio, il pubblico che decreta l'enorme e pluridecennale successo di Vasco Rossi è composto da persone di tutte le generazioni e di tutti i livelli culturali. Qualche riflessione a questo proposito la fornisce il saggio di Carl Wilson, *Let's Talk about Love*, interamente dedicato a Céline Dion³². Alla fine degli anni Novanta – ci ricorda l'autore – *My Heart Will Go On*, tema musicale principale del film *Titanic*, si impone come verme sonoro planetario:

Quell'introduzione di flauto irlandese fischiettava comunque contro di me dagli altoparlanti nei bar, nei chioschi dei kebabbari, nei negozi, nei taxi quando me li potevo permettere. Schivare *My Heart will Go On* nel 1997-98 avrebbe richiesto di ritirarsi dalla civiltà del suono alla maniera di Unabomber. Per giunta ero un critico musicale. (*op. cit.* p. 13 tr. it.)

Quello che Wilson racconta lungo tutto il libro è la disperata ricerca dei motivi della sua viscerale avversione per la cantante canadese. A un certo punto decide di andare a Las Vegas, a uno dei concerti dell'aborrito idolo delle masse, per verificare *fisicamente* chi fossero i suoi *fans*. Una volta seduto in platea però, ecco la sorpresa: dopo qualche canzone, il critico lascia il posto al giovane con un matrimonio appena fallito alle spalle e si commuove fino alle lacrime nell'ascoltare le melodie sentimentali della cantante.

Mi sembra un buon esempio, aggiornato, di ciò che Eco, nel saggio sul *Kitsch*, definiva *prefabbricazione e imposizione dell'effetto*: per creare una *Stimmung* (atmosfera) pervasa di sentimento, gli autori ricorrono a espressioni già cariche di fama poetica o di potenziale affettivo (notte, vento, mare ecc.) ma soprattutto aggiungono molte esplicitazioni per far sì che l'effetto sia assicurato (la casa è "d'oro", il silenzio del mare è "incantato", le "mani" del vento "accarezzano" e sono "tenere", ecc.). (*op. cit.*, p. 68) Nel far ricorso ai luoghi comuni, bisogna aggiungere *ridondanza*, *reiterazione*, *accumulazione*, come abbiamo visto nel paragrafo precedente

a proposito di certe descrizioni. Se si usano le tecniche giuste – dice Eco – l'effetto è assicurato, e lo dimostra la testimonianza di Wilson.

Consideriamo ora le mutate condizioni di produzione e fruizione delle opere rispetto agli anni in cui Eco scriveva il suo saggio sul *Kitsch*: la maggior parte dei prodotti oggi sono *vendibili*, sono oggetti di mercato, siano esse opere d'arte visiva, romanzi, audiovisivi musicali, film e serie. Chiaramente una valenza economica è sempre esistita, specie nelle forme minori come il *feuilleton* dove gli scrittori si dilungavano perché il giornale li pagava un tanto a riga. Oggi però il concetto di *industria culturale* si è radicalizzato, il criterio economico non è più aggirabile, in nessun campo. Anche la serie più raffinata, con autori di prestigio, smette di essere prodotta se la prima stagione non ottiene gli ascolti sperati. Il prodotto odierno non sembra più destinato ad avere successo in quanto *Ersatz* (surrogato, sostituto) dell'arte, ma in quanto occasione di intrattenimento. L'oggetto culturale deve essere piacevole, o appassionante, o cognitivamente intrigante. Molte delle serie di successo prodotte negli ultimi anni sono piene di eroi negativi e di violenza, non di rado pescano nell'irrazionale-esoterico, sono nel complesso ansiogene, segno che il pubblico contemporaneo (specie i giovani, ma non solo) premia una sorta di *escalation* dell'orrore. Ma in questo spazio non si può nemmeno tentare di discutere dei contenuti.

A monte del prodotto di successo c'è una novità, uno scarto rispetto al già visto, un formato possibilmente più intenso, più radicale, più sconvolgente di quelli che l'hanno preceduto. Ma nell'ottica commerciale, una volta trovata, l'idea buona va sfruttata fino in fondo, ripetutamente. E la ridondanza è amplificata in modo esponenziale dal Web.

Nei tre campi della narrativa, dell'audiovisivo e della musica gli ingredienti del successo, e di conseguenze le estetiche della ridondanza, sembrano essere tuttavia diversi. Non ho il tempo di approfondire qui questo tema a cui ho dedicato una riflessione altrove³³. Molto succintamente si può dire che in letteratura dominano iper realismo, ridondanza di particolari, lunghezza delle descrizioni; nell'audiovisivo, onirismo, montaggio rapido e disordinato, effetti speciali sempre più esorbitanti, eccesso di primi piani³⁴; in musica, una ripetizione ossessiva della “buo-

na idea” ritmica o melodica per un tempo che fino a qualche decennio fa sarebbe sembrato eterno.

Il verme sonoro di *My Heart will Go On* non è niente in confronto a fenomeni come i tre miliardi di visualizzazioni di *Gangnam Style* o, per restare in Italia, i centoquarantasette milioni di visualizzazioni di *Andiamo a comandare*. A voler essere nostalgici, si può evocare l’idea di “feticcio in musica” di Theodor W. Adorno quando, proprio a proposito degli ascoltatori della musica popolare, parlava di “individui regrediti, inchiodati a uno stadio di sviluppo infantile, che si comportano come bambini e continuano a desiderare ostinatamente sempre la stessa pappa che gli hanno messo davanti una volta”³⁵.

Tuttavia, come suggeriva già Eco, le posizioni estremistiche degli apocalittici e degli integrati non sono granché produttive. Pur continuando a tener d’occhio i criteri canonici e classici per giudicare della complessità formale di un’opera, a mio avviso la parte più caduca della passata impostazione sta nella contrapposizione netta, moralistica quasi, fra arte e non arte. Del resto, come Eco stesso affermava nel suo saggio sul *Kitsch*, c’è un’usura anche dell’opera più “alta”: se essa instaura, al suo affacciarsi, una dialettica fra compiutezza e apertura, realizzando un’offesa ai codici preesistenti e instaurando nel fruitore una tensione interpretativa, col tempo la stessa opera produce inevitabilmente abitudine e quella «possibilità di offendere un codice diventa a sua volta un codice» (*op. cit.* pp. 98-99).

Oltre all’usura delle opere, e quindi a una sorta di deperimento storico delle stesse quando viene meno il loro carattere di novità e di sorpresa, un altro aspetto importante della questione che troviamo nel saggio sul *Kitsch* è quello, già evocato nel paragrafo precedente, delle *competenze dell’interprete*: una forma di impoverimento dell’opera d’arte sarebbe data dalla sua “decodifica parziale” quando chi ne fruisce non ha gli strumenti necessari per interpretarla compiutamente. Eco ricorda che talvolta si verifica anche il contrario, e cioè che oggetti semplici se non prosaici vengono riletti con chiavi interpretative complesse in virtù di nuovi codici acquisiti³⁶.

A conclusione della sua riflessione sul *Kitsch*, Eco riconosce che a volte esso sta dalla parte del messaggio, a volte dalla parte del fruitore e a volte

dalla parte di chi offre il prodotto: la *Rhapsodia in blue* di Gershwin, ad esempio, in sé è un buon prodotto medio ma diventa *Kitsch* quando viene eseguita in pompa magna e in una grande sala da concerti, perché in questo modo stimola reazioni non commisurate alle sue intenzioni e possibilità. Da questa conclusione che rende più complessa la questione del cattivo gusto, e quindi anche quella del *buon* gusto, evinciamo che le ragioni del testo, quelle della competenza (in senso lato) del fruitore e quella del contesto effettivo di enunciazione secondo Eco determinano *insieme* il giudizio di gusto. Il criterio della struttura interna dell'opera sembra non essere più sufficiente ma relativizzarlo non significa abbandonarlo. Per analizzare un'opera bisogna avere una metodologia descrittiva e in definitiva anche per descrivere la competenza del fruitore o la circostanza di enunciazione-fruizione è bene avere degli strumenti come quelli di una semiotica dell'enunciazione, delle passioni, della narrazione, ecc.

4. La serialità televisiva “complessa” equivale alla buona letteratura?

Nulla di tutto ciò viene seppur lontanamente contemplato nell'ultimo libro di cui parlerò e che ho scelto perché parla di serialità televisiva, da molti considerata una nuova forma di letteratura; e perché il suo sesto capitolo è dedicato alla *valutazione* delle serie. Si tratta del volume di Jason Mittel *Complex Tv, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*³⁷ recentemente tradotto in italiano³⁸. Mittel non sa pressoché nulla di semiotica e riprende per esempio opposizioni decisamente pre-semiotiche come quella fra forma e contenuto. Ma al di là dell'impianto pre-semiotico, pervasivo nell'ambito dei *media studies* americani, il libro di Mittel ha spunti di grande interesse proprio nel prendere in considerazione le mutate condizioni di produzione delle serie televisive contemporanee e le ripercussioni che queste condizioni hanno avuto sulle serie stesse:

Con l'aumento del numero dei canali, e la conseguente diminuzione del pubblico di ogni singolo programma, i network e i canali televisivi si sono resi conto che è sufficiente che una serie sia seguita da un pubblico piccolo ma dedito e costante, affinché questa serie sia economicamente sostenibile” senza contare che “le pratiche di visione e creazione delle community

dei fan, che negli anni Novanta gli studiosi di *cultural studies* consideravano fenomeni sottoculturali, oggi grazie a internet sono talmente diffuse da aver reso comune un comportamento attivo da parte del pubblico” (pp. 72-75 tr. it).

Questi cambiamenti, e il maggior controllo che gli autori hanno sul prodotto televisivo rispetto al prodotto cinematografico, hanno creato le condizioni di possibilità di serie “complesse”. Questa complessità però, nel libro, a volte è il fenomeno da spiegare e a volte il fenomeno, dato per assodato, da cui partire. Le caratteristiche che renderebbero “complesse” le serie emergono a fatica nel saggio anche se ne vengono qui e là evocate alcune: a) il richiamo attorno alla loro stessa fattura, come nella funzione autoriflessiva del testo estetico, diremmo noi ispirandoci alle funzioni jakobsoniane; b) l’approfondimento dei caratteri e degli ambienti pur mantenendo, al contempo, una struttura a episodi sufficientemente autoconclusivi, quindi una ri-calibratura degli sviluppi narrativi verticali e orizzontali³⁹; c) la creazione di effetti speciali inediti, senza paura di confondere temporaneamente lo spettatore. Il contratto però deve essere chiaro, “una serie deve fornire un quadro normativo attraverso cui lo spettatore capisca come accoglierne lo storytelling e lo stile: il testo deve parlare ai suoi spettatori e guidarli, spiegando loro come devono guardarlo” (*op. cit.*, p. 348).

Questo tentativo di tratteggiare delle caratteristiche formali si infrange però su una distinzione fra *valutazione* e *giudizio*, gravida di conseguenze metodologiche:

Distinguo qui il concetto di *valutazione*, per la quale il valore è intrinseco al testo e va scoperto dal critico così come un esperto stabilisce il prezzo di un oggetto d’antiquariato, da quello di *giudizio*, che è l’analisi di criteri estetici, caratteristiche testuali e circolazione culturale: la valutazione si basa di norma su una lettura attenta (*close reading*), secondo la quale il valore è intrinseco al testo e aspetta che sia il critico a svelarne la verità, mentre il giudizio riguarda il processo culturale attraverso cui vengono generati il significato e il valore. (pp. 357-358 tr. it.)

Se per il *New Criticism* definire un'opera come "alta" significa attribuirle sofisticatezza, sfumature, visione non semplicistica del mondo, quando Mittel definisce complessa una serie non intende per questo attribuirle automaticamente qualità. Anzi, l'autore è molto diffidente nei confronti delle varie definizioni che sono state date di "televisione di qualità": ci sono molti contesti, dice, in cui la semplicità batte la complessità quanto a raggiungimento di una buona qualità.

In questo autore quindi vediamo agitarsi qualcosa che avevamo già trovato in Eco, Geninasca e Landowski e cioè l'idea che il giudizio di qualità non può andare disgiunto dalle dinamiche fra testo e fruitore, dalle competenze e dai contesti in gioco. Tuttavia Mittel ha un problema che gli altri autori citati non hanno: l'autore non osa dare una valutazione con pretese di oggettività perché vede costantemente il rischio di incorrere in una critica di matrice ideologica ed essere accusato, per esempio, di sessismo, neocolonialismo, élitismo accademico, e così via. Così, in via cautelativa, la motivazione critica è sempre in qualche modo relativizzata:

Detto questo, perché sostengo (in modo comunque contingente) che *Alias* sia un esempio di televisione complesso migliore di *24*? Secondo me (perché queste valutazioni sono sempre avvolte nel mantello delle opinioni personali) entrambe le serie sono inverosimili, ma quantomeno *Alias* dà libero sfogo alla propria absurdità in un modo che *24* non riesce a fare. (*op. cit.* p. 346)

D'altro canto, una qualche ragione di timore c'è dal momento che Mittel non utilizza strumenti metodologici che lo metterebbero almeno in parte al riparo dall'accusa di fare un *uso* dei testi, per tornare al concetto echiano. In più, mette insieme un corpus d'analisi senza nessun'altra motivazione eccetto quella dei suoi gusti personali. L'aspetto semantico-valoriale viene liquidato come "mitologia" di questa o quella serie, e di queste cosiddette mitologie non viene detto assolutamente nulla.

Eppure sul criterio della complessità si potrebbe lavorare con grande interesse, ritornando per esempio al concetto di *neobarocco* di Omar Calabrese⁴⁰. Stefano Traini, nel saggio "L'età neobarocca vent'anni dopo"⁴¹ riassume efficacemente i tratti che Omar Calabrese individuava nel *ne-*

obarocco anni Ottanta: gusto per l'eccesso, tensione al limite; lavoro sulla periferia e sul confine; sospensione dei valori assodati senza ribaltamento vero e proprio; perdita della totalità a favore del dettaglio, del frammento; prevalenza dell'informe e dell'instabile; immaginario intessuto di fenomeni complessi e caotici, dissipazione, figure come quelle del labirinto, dell'enigma; estetica del press'a poco, imprecisione, indefinito, oscurità, creazione di mostri.

Calabrese stesso, in un'intervista del 2006, dà una versione aggiornata del neobarocco e parla della

supercomplicazione narrativa delle serie tv con forme di sorpresa e originalità a tutti i costi che derivano in tutto il mondo da una cultura dello spettacolo. Oggi rispetto al 1987 questo sentimento dell'originalità a tutti i costi è stereotipato e riguarda più le forme che i contenuti⁴².

Anche questo aggiornamento è ormai datato e non può tenere in considerazione le serie più recenti, giudicate a qualche ragione "complesse" da Mittel. Pur con tutte le perplessità espresse da Calabrese nei confronti delle serie degli anni duemila, è evidente che metodologicamente il suo atteggiamento rimane lo stesso di Eco nel saggio sul *Kitsch*: rendersi conto della complessità dei piani e dei fenomeni non deve tradursi in una rinuncia a formulare una valutazione. Solo migliorando il proprio apparato metodologico si può osare un giudizio di valore sui testi. Questo giudizio sarà sempre in attesa di confronti e di discussioni ma poggerà comunque su una tradizione di studi e su un'analisi dei testi che non si limita a un puro "like" o "not like", ma che argomenta, distingue, riflette e che proprio per questo, e in virtù di questo, crea la possibilità di un confronto. Insomma, come dice Landowski, dei gusti si discute e, aggiungerei, se ne discute quando abbiamo dei metodi per farlo.

.....
Note
.....

1 Rispettivamente, A. BARICCO, *Seta*; Rizzoli; Milano; 1996; e S. TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*; Milano, Baldini e Castoldi; Milano; 1994.

2 M. P. POZZATO *Odi et amo. Variations sociosémiotiques dans la réception des oeuvres de Alessandro Baricco e Susanna Tamaro*, in I. Pezzini (a cura) *Semiotic efficacy and effectiveness of the text. From effects to affects*; Brepols; Turnhout; 2001.

3 M. P. POZZATO, *Letteratura popolare e livelli di qualità. Un confronto fra Georgette Heyer e Barbara Cartland*, in AAVV., *Maestre d'amore*; Dedalo; Bari; 1986.

4 P. BOGATRYRËV, R. JAKOBSON, *Il folklore come forma di creazione autonoma* (1929), in M. Del Ninno (a cura di) *Etnosemiotica. Questioni di metodo*; Meltemi; Roma; 2007.

5 Per una discussione più ampia, cfr. il capitolo *Ugly Betty e le altre. Modelli femminili in alcune serie contemporanee* in M. P. POZZATO, *Foto di matrimonio e altri saggi*; Bompiani; Milano; 2012.

6 Per dare un'idea: Eco ascrive al buon artigianato medio *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ma riprenderò in dettaglio, nel paragrafo 3, il saggio sul kitsch *La struttura del cattivo gusto* in U. ECO, *Apocalittici e integrati*; Bompiani; Milano; 1964.

7 E. LANDOWSKI, L. J. FIORIN, (a cura di) *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*; Testo & Immagine; Torino; 2000.

8 E. LANDOWSKI, *Passions sans nom*; Presses Universitaires de France; Parigi; 2004.

9 In J. GENINASCA, *La parole littéraire*; Presses Universitaires de France; Parigi; 1997; tr. it. *La parola letteraria*; Bompiani; Milano; 2000.

10 Non posso riportare qui il lungo elenco delle opere di Eco sulla letteratura. Mi limito a ricordare la vera passione che ha nutrito per il racconto di Gérard de Nerval *Sylvie*, su cui si è anche cimentato come traduttore.

11 U. ECO, *Trattato di semiotica generale*; Bompiani; Milano; 1975.

12 Dell'ampia e conosciuta produzione di Bachtin ricordiamo qui *Estetica e Romanzo* dove si tratteggiano nello specifico i concetti di cui stiamo discutendo (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*; Einaudi; Torino; 2001).

13 Per una ricca carrellata dei criteri in base ai quali è stato definito il testo artistico, cfr. D. PANOSSETTI, *Semiotica del testo letterario. Teoria e analisi*; Carocci, Roma; 2015.

14 Cioè di quelle opere in cui l'autore dichiara di narrare "liberamente" la propria vita o rimane ambigua l'identità fra narratore-protagonista e autore.

15 «Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente l'autore fa finta di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto.» (Eco 1964, *cit.*, p. 91)

16 Come dice nel *Lector in fabula* (U. Eco, *Lector in fabula*; Bompiani; Milano; 1979), le uniche "necessità" sono quelle stabilite dalla storia stessa. Perché ogni mondo possibile narrato funzioni, vi sono delle proprietà s-necessarie (strut-

turalmente necessarie), dettate cioè dal mondo della storia, e delle proprietà essenziali. Per esempio che Madame Bovary sia la moglie di Charles è proprietà s-necessaria, mentre è proprietà essenziale che sia una donna.

17 U. ECO, *Vertigine della lista*; Bompiani; Milano; 2012.

18 Laurea Magistrale in Semiotica, anno accademico 2017-18

19 Chi fosse interessato all'argomento, può trovare una riflessione riguardo il lievitare delle descrizioni ne *Il cardellino* di Donna Tartt in un mio articolo (M. P. POZZATO *Se il cardellino diventa un tacchino*, pubblicato su «Doppiozero» il 14 dicembre 2014).

20 «Il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; questi modi della veridizione risultano dal duplice contributo dell'enunciatore e dell'enunciatario. Le sue diverse posizioni si fissano solo sotto forma di equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di *contratto di veridizione*.» (A.J. GREIMAS, *Du sens II*; Ed. du Seuil; Parigi; 1983; p. 103 della tr. it. *Del senso 2*; Bompiani; Milano; 1984).

21 A.J. GREIMAS, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987; tr. it. *Dell'imperfezione*; Sellerio; Palermo; 1988.

22 «[La relazione con l'ordine dei valori] nella quale consiste (forse) il valore estetico, è qualcosa di primario: costituisce, secondo il modo patemico, il fondamento di ogni *poëin*. Il sentimento di mancanza, di insufficienza radicale suscita il rifiuto di tutto ciò che lacera l'uomo, lo limita, lo castra, lo riduce a 'porzione strettamente necessaria', come la gogna delle immagini e delle frasi fatte. Alimenta l'aspirazione positiva alla 'vera' realtà, a un'impossibile pienezza del senso.» (J. GENINASCA, *La parole littéraire*; Presses Universitaires de France; Parigi; 1997; pp. 120-121 della tr. it. *La parola letteraria*; Bompiani; Milano; 2000).

23 Cfr. in Geninasca 1997, *cit.*, il saggio *Lo sguardo estetico. Analisi di un testo di Stendhal*. Il ruolo delle descrizioni all'interno dell'opera letteraria è stato da me approfondito altrove (M. P. POZZATO, *Les valeurs au marché. Conflits d'interprétation et régimes de lecture*, in «Actes Sémiotiques» n. 121, 2018), a partire dal famoso saggio in cui Greimas analizza le descrizioni ne *La ficelle* di Maupassant (A.J. GREIMAS, *Description et narrativité dans La ficelle de Maupassant*, in «Revue canadienne de linguistique romane», I, 1, 1973, poi in *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983; tr. it. *Descrizione e narratività ne Lo Spago di Maupassant*; in *Del senso 2*; Bompiani; Milano; 1984).

24 J. C. COQUET, *Le istanze enuncianti*; Bruno Mondadori; Milano; 2004.

25 J. WILLIAMS, *Stoner*; Viking Press, New York, 1965; pp. 208-209 della tr. it. *Stoner*; Fazi editore; Roma; 2012.

26 Altro concetto-chiave della semiotica letteraria di Geninasca. Cfr. per esempio, nel citato *La parola letteraria*, l'analisi di un verso della *Fedra* di Racine in cui la

disposizione degli elementi (*griglia figurale*) è parte integrante del significato espresso (“Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo” in Geninasca 1997, *cit.*).

27 Come dimenticare per esempio che *Il cardellino* ha ricevuto, oltre a un enorme successo di pubblico, anche premi importanti come il Pulitzer per i testi di finzione?

28 U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*; Bompiani; Milano; 1990.

29 «La leggibilità di un testo è funzione del rapporto di compatibilità – o d'incompatibilità – che lega una competenza discorsiva e le virtualità di un oggetto testuale.» (Geninasca 1997, *cit.*, p. 106 della tr. it.)

30 Per una rilettura attuale di *Apocalittici e integrati*, cfr. i saggi contenuti in A. M. LORUSSO, (a cura di) *50 anni dopo Apocalittici e integrati*; DeriveApprodi; Milano; 2015.

31 P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. du Minuit; Parigi; 1979; tr. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*; Il Mulino; Bologna; 2001.

32 C. WILSON, *Let's Talk about Love*, Bloomsbury; Londra; 2014; tr. it. *Musica di merda*, ISBN edizioni, Milano; 2007.

33 M. P. POZZATO *Se il cardellino diventa un tacchino*, pubblicato su «Doppiozero» il 14 dicembre 2014

<http://www.doppiozero.com/materiali/letteratura/se-il-cardellino-diventa-un-tacchino>

M. P. POZZATO *Sbatti il nulla in primo piano*, pubblicato su «Doppiozero» il 21 gennaio 2015

<http://www.doppiozero.com/materiali/teorie/sbatti-il-nulla-primopiano>

M. P. POZZATO *Vermi sonori e usignoli meccanici* pubblicato su «Doppiozero» il 17 marzo 2015b

<http://www.doppiozero.com/materiali/musica/vermi-sonori-e-usignoli-meccanici>

34 Come suggerisco altrove, anche il primo piano cinematografico è economicissimo perché riduce ogni lavoro su montaggio, inquadratura, scenografia, luci, atmosfere. Come nell'eccesso di descrizione letteraria ci si affida alla presunta espressività intrinseca del dettaglio “vero”, così insistendo con i primi piani si scommette che il volto, con la sua antropologica intensità, possa compensare tutte le pigrizie di cui sopra. (Pozzato 2015, *cit.*)

35 TH. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* in «Dissonanze», a cura di G. Manzoni; Feltrinelli; Milano; 1959.

36 Un esempio tipico, *l'objet trouvé* dell'arte contemporanea.

37 TH. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* in «Dissonanze», a cura di G. Manzoni; Feltrinelli; Milano; 1959.

38 Si nota un significativo cambiamento del titolo che in italiano recita *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling televisivo*. Perché “poetics” è diventato in italiano “teoria e tecnica”? Forse perché il termine “poetics”, tradotto letteralmente,

avrebbe tratto in errore. Il fatto è che Mittel, quando parla di testo televisivo, salta piú pari ogni tradizione europea di analisi e si rifà alla cosiddetta “poetica storica” teorizzata dallo studioso di cinema David Bordwell, un signore che scopre l'importanza del contesto per analizzare i testi.

39 Gli sviluppi narrativi verticali sono quelli che si riscontrano nel lasso di ogni singolo episodio mentre quelli orizzontali si snodano puntata dopo puntata, nel corso di una stagione o talvolta di piú stagioni della medesima serie. Cfr. G. GRIGNAFFINI, M. P. POZZATO, (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*; RIT; Milano; 2008.

40 O. CALABRESE, *L'età neobarocca*; Laterza; Milano-Bari; 1987.

41 S. TRAINI, *L'età neobarocca vent'anni dopo*, pubblicato su «E/C», il 17 aprile 2012.

42 O. CALABRESE, “Neobarocco, semiotica e cultura popolare” 2006.

www.visual-studies.com/interviews/calabrese.html