

Dwight Macdonald

# Masscult e Midcult

*Traduzione dall'inglese di  
Adriana Dell'Orto e  
Annalisa Gersoni Kelley*

*Introduzione di Vittorio Giacomini*

*edizioni e/o*

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto,  
che non è stato possibile rintracciare

## Introduzione

1. *Gli indizi sono vecchie foto, reperti sparsi, piccoli frammenti. Portava cravatte impossibili e giacche scozzesi. In un racconto di Delmore Schwartz c'è un suo ritratto forte e convincente. «Era un essere umano che possedeva uno sconfinato interesse negli altri esseri umani e un'inesauribile energia, un'energia tanto grande da trionfare sulla realtà, se era lugubre, trasferendosi in nuove arene di frenetica attività». Era polemico, appuntito, ironico, tagliente. Scriveva da dio.*

*Dwight Macdonald era nato a New York nel 1906 da una famiglia dell'alta borghesia. Dopo la laurea, era entrato nel giornalismo. Erano gli anni della depressione. Lavorava a «Fortune» per Henry Luce, il supermagnate dell'editoria. Guadagnava parecchio. Si barcamenava – dirà più tardi – nella giungla del capitalismo. Quando si licenziò, nel 1936, la madre gli disse che forse era pazzo. Lui ne aveva abbastanza, in ogni caso. Con Luce aveva chiuso, anche se in fondo non pensava che fosse davvero un «orco» o un mascazone.*

*La politica, all'inizio, non lo interessava. All'università si considerava un letterato puro. L'esperienza di «Fortune», lentamente, lo radicalizzò. In una lunga intervista a Diana Trilling – cinquanta anni dopo – dirà: «Il mio periodo politico cominciò con i processi di Mosca». Si unì ai Comitati per la Difesa di Trockij e si fece subito la fama di gran rompiscatole e di attaccabrighe. Non aveva un gran senso dell'opportunità. Diventato*

Titolo originale: *Masscult & Midcult*. First published in «Partisan Review», 4, 1960

© Copyright 1997 by Edizioni e/o  
Via Camozzi, 1 – 00195 Roma  
ISBN 88-7641-317-0

trockista per una reazione emotiva, per senso di giustizia, per indignazione («il mio atteggiamento nei confronti della politica è sempre stato estremamente moralistico»; «I am a very moralistic guy»), aveva ricordato ai suoi compagni le responsabilità di Trockij nell'eccidio di Kronštadt. Praticamente era una bestemmia e il Grande Esule gli mandò una risposta tipica, secca, molto nel suo stile: «Tutti hanno ogni tanto il diritto di essere stupidi, il compagno Macdonald ne ha abusato».

Non se la prese. Con un gruppo di amici – Philip Rahv, William Phillips, Fred Dupee, Mary McCarthy – rimise in piedi la «Partisan Review». La rivista sarebbe diventata un autentico tempio della sinistra anti-stalinista. Non era una coabitazione felicissima ma tutto sommato non funzionava male. La guerra portò alla luce incomprensioni, rancori, divergenze. La «Partisan» rifiutò un pezzo pacifista di Paul Goodman, un giovane collaboratore anarchico. Macdonald fu l'unico a difenderlo. La linea ufficiale della rivista era ovviamente interventista. Senza sfumature. Macdonald sosteneva una posizione più articolata, probabilmente più astratta, meno netta. Rahv gli rinfacciò il suo «assolutismo morale», le sue intransigenze. Macdonald rispose che ai suoi compagni mancava il «vocabolario per una difesa critica della guerra». Erano a un punto morto e si separarono.

Macdonald sognava un'altra rivista: «informale, irrispettosa, audace». Nel 1944 fondò «politics» (con la p minuscola, ci teneva molto). Nel '57 ricordava così l'atmosfera opprimente di quegli anni e il senso politico e morale della sua scommessa: «Era un periodo di grandi turbamenti: gli ultimi terribili anni della guerra; la scoperta dei campi di sterminio nazisti, la bomba atomica... C'era bisogno di attenzione, capacità di esporsi, analisi, satira, indignazione, protesta».

La breve, intensa, stagione di «politics» (1944-49) rappresentò una vicenda culturale straordinaria. «Aveva uno sconfinato interesse per gli altri esseri umani»; era davvero un talent-scout eccezionale. Attorno alla sua rivista Macdonald riuscì a riunire un bel gruppo di giovani intellettuali statunitensi (Daniel Bell, Paul Goodman, Irving Howe, C. Wright Mills) e introdusse in America alcune delle esperienze decisive e più eretiche del pensiero europeo. Il suo braccio destro era del resto un europeo: Nicola Chiaromonte. «politics» pubblicò Camus e Simone Weil, i primi scritti di Bruno Bettelheim e Ignazio Silone, Nicolò Tucci, Victor Serge, Andrea Caffi e altri. Anche George Orwell, ormai molto malato, scrisse su «politics» due pezzi stupendi: The theory of catastrophic gradualism (dove liquidava il culto marxista della Storia e il quietismo orientaleggiante di Arthur Koestler) e Raffles and Miss Blandish: uno strano, bellissimo saggio sulla letteratura poliziesca, la guerra, il «culto del Potere», un vero modello di quel genere di critica «quasi sociologica», di analisi della cultura di massa e dei suoi prodotti che anni dopo Macdonald avrebbe trasformato nel suo marchio di fabbrica.

Hiroshima, l'assassinio di Gandhi («l'ultimo uomo politico a essere ancora una persona vera, non una maschera, una voce alla radio, un'istituzione»), l'inizio paralizzante della guerra fredda segnarono per Macdonald una svolta cruciale. Non era quella la pace che aveva sognato. La guerra non aveva «risolto niente». Dopo una prima fase di stasi, di crisi economica e creativa, «politics» chiuse nel 1949. Macdonald si sentiva depresso, «scoraggiato». L'attenzione, la satira, l'indignazione, la protesta non bastavano più. Invischiata nelle nebbie del sospetto, tra due imperialismi, la politica gli appariva ormai soltanto un «deser-

to senza speranza», una palude. Gli amici gli rimproveravano questa fuga dalla storia, questa resa. Ai suoi occhi, era vero il contrario. «La storia è diventata un balletto ripetitivo – pessimi coreografi, pessimi ballerini –, troppo prevedibile. È la storia, oggi, a segnare il passo».

Tornò alla letteratura e al giornalismo. In questa sua ritirata strategica nel «reportage socio-culturale», Christopher Lasch vedrà più tardi un segno dei tempi, l'incarnazione forse più limpida e esemplare dell'agonia della sinistra radicale. Lontano dalla politica, scriveva di cinema, società, letteratura. Era sempre stato portato per la satira, per le polemiche velenose, per l'ironia. Una sua specialità divennero le «parodie». Scrisse uno straordinario libro di caricature, di ritratti beffardi e irriverenti dei padri nobili della «cultura di massa», il «contro-pantheon» di una società confusa e dei suoi tic. Aveva colto, inconsapevolmente, uno dei tratti decisivi di quell'atmosfera, di quella sensibilità camaleontica che oggi definiremmo postmoderno: il riciclaggio, la citazione, il montaggio, la sovrapposizione degli stili, l'implosione grottesca e liberatoria delle tradizioni. L'«esilio» forzato nella letteratura del resto non lo aveva reso cieco o indifferente. Continuava a guardarsi intorno, a parlare, a reagire. Nel 1963, contro la retorica edificante della società opulenta, scrisse un grande articolo sui poveri invisibili, sulla «vergogna dell'Altra America» e sullo scandalo della «persistenza di una povertà di massa in un paese prospero». Molti anni dopo lo avrebbe ricordato come il testo «più politico e più efficace» che avesse mai scritto.

Alla politica in senso stretto lo avrebbero riportato soltanto il Vietnam e il movimento degli studenti degli anni Sessanta. Fu in prima linea contro la guerra in Vietnam («Non riesco a non pensarci e non riesco ad

abituarmi. Che cosa crediamo di fare laggiù?..»). Con il movimento, intrattenne invece un rapporto ambivalente, più complicato, molto meno diretto. Come Paul Goodman, stava senza riserve dalla parte dei «giovani ammutinati» ma non parlava sempre la loro lingua. Ne amava l'anarchismo spontaneo, la non violenza. Ma del movimento l'insospettivano «l'indifferenza al passato», l'ostilità alla cultura, la deliberata ignoranza delle sue radici. «Siamo» disse in un discorso all'Università, «gli eredi legittimi della cultura borghese; un erede può detestare i suoi genitori, ucciderli, se crede, ma non è mai indifferente alla sua eredità».

Alla morte di Henrich Blücher – il compagno di Hannah Arendt – scrisse una lunga, appassionata lettera alla sua vecchia amica. E forse in alcune righe di questo profilo c'è anche un ideale autoritratto di Dwight Macdonald e del suo modo di pensare e di stare nel mondo: «Era, tanto per cominciare, un vero anarchico per mentalità come per temperamento ... né avventato né violento al punto da perdere di vista il punto della questione. Ed era proprio questo suo modo di arrivare al punto che ammiravo di più, perché sembrava che non prendesse la mira, come fanno certi arcieri zen, ma che sparasse a casaccio ... e invece non sparava affatto a caso. E il più delle volte, secondo me, la freccia faceva centro».

2. Per Dwight Macdonald, politica e cultura erano esistenzialmente due sfere separate; due zone in linea di principio molto diverse e molto lontane dell'agire umano. «Sono» confessava con una punta di civetteria, «a favore dell'elitismo in cultura ma non in politica»; «culturalmente, mi considero uno snob, ma politicamente sono sempre stato molto radicale». Ma il nodo più autentico di Masscult e Midcult è proprio il

*rapporto inevitabile tra cultura e democrazia; il legame obbligato tra «vita della mente» e democrazia.*

*Quando uscì per la prima volta (sulle pagine della «Partisan», nel '60), Masscult e Midcult costò a Macdonald qualche amarezza e più di un dispiacere. Lo accusarono di essere un «romantico di sinistra scontento», un «sognatore reazionario», un vecchio bilioso. Riletto oggi, questo saggio così carico di definizioni perentorie, di accuse trancianti, di negazioni e di ironia e sarcasmo, rivela un volto diverso e inaspettato. È ambiguo, sfumato, paradossale, stimolante. Non scandalizza ma può far pensare. Naturalmente Masscult e Midcult è un testo contro la cultura di massa, contro l'industria culturale, contro quel «melting pot» centralizzato di forme espressive, categorie, stili e linguaggi che «dissolve tutte le distinzioni» in una sorta di amorfo, flaccido omogeneizzato culturale confezionato per il gusto medio o per il «grande pubblico». Però le sue accuse non sono mai generiche e in molti passaggi di questa riflessione – nei punti chiave, nei momenti cruciali – Macdonald riconosce con perspicacia e con grande onestà le potenzialità (quasi) rivoluzionarie, le novità di questo scenario mentale che si è trasformato.*

*Masscult e Midcult è un testo sinceramente preoccupato, non una riflessione sdegnata (e compiaciuta) sulla morte dell'arte o sulla resa dell'Alta Cultura ai tempi moderni. Macdonald non pontifica «dopo la fine». «Il Masscult» lo chiarisce subito, «è un fatto nuovo nella storia». La cultura di massa non è un destino o una calamità ma un prezzo che ci tocca pagare al progresso economico, al benessere, alla (poca) uguaglianza che abbiamo conquistato. Secondo uno schema mentale che, senza confessarlo, deve moltissimo alla lezione di Tocqueville, Macdonald percepisce il Mas-*

*scult come un effetto perverso della democrazia. Oggi, scrive, «denaro, tempo libero e conoscenza, i requisiti della cultura, sono più abbondanti e distribuiti che mai». E questo è un bene. La buona società istruita si è sbriciolata, grazie a dio; non funziona più. Però «l'offuscamento della linea di separazione tra gente comune e aristocrazia, per quanto auspicabile sul piano politico ha avuto risultati poco felici su quello culturale». Credo che l'aspetto più prezioso di un saggio come Masscult e Midcult stia nella capacità (involontaria) di non allontanarsi mai da questa domanda decisiva: perché scontiamo sul terreno della cultura le conquiste della democrazia? Macdonald voleva tenere sempre distinte queste due sfere: letteratura e democrazia, vita attiva e vita contemplativa. Ma il grande merito di Masscult e Midcult sta proprio nella capacità di trasferire senza esitazioni la critica della cultura, la dimensione gratuita del giudizio estetico, la responsabilità dell'intellettuale in una zona sporca dove tutto si incrocia e si contraddice; in un territorio sorprendente dove, secondo una delle tensioni più affascinanti, liberatorie e pericolose della modernità, le dinamiche specifiche di un grande processo di contaminazione non riguardano più esclusivamente i codici, gli stili, i linguaggi formali dell'arte ma le culture profonde, le forme di vita, i frammenti grezzi di un'intera società e di questo mondo che abbiamo in comune.*

*La scelta vera, allora, non è tra Tolstoj e i poliziotti, tra «i maestri del passato» e la televisione. Se fosse stato davvero un apocalittico, uno scontento, romantico reazionario, un professore, Macdonald si sarebbe rinchiuso da qualche parte, probabilmente nella torre d'avorio della critica seria o nell'accademia a parlare solo di Joyce (che adorava) o di non so cos'altro. Ma era contro la sua natura e la cifra più autentica del*

suo lavoro è stata davvero la curiosità. Spulciava, leggeva, esplorava tutto. La sua propensione alla critica «semi-sociologica», la sua passione felice per gli innesti, gli incroci, i prodotti spuri, il suo gusto per quella singolare categoria morale (e editoriale) che Orwell definiva Good Bad Books lo portavano a intrufolarsi con ostinazione nel supermercato del Masscult e molti dei suoi saggi più belli trattano in modo «impossibile» temi proprio «impossibili» come le sue cravatte: il rapporto tra il culto ottuso del Fatto tipico degli americani, i meccanismi mentali di Sherlock Holmes e la strategia propagandistica della caccia alle streghe di McCarthy; oppure i manuali «come farlo», dove alle spalle degli ammaestramenti più disparati, improbabili, scemi o terra-terra, Macdonald sapeva ritrovare sempre lo zampino di vecchi «sputasentenze» come Ben Franklin, Montaigne, Machiavelli, Bacone e compagnia bella.

Questo non vuol dire che avesse sempre ragione o che il suo intuito ci azzecasse sempre. E' strano per esempio che proprio agli inizi degli anni Sessanta, in «un periodo pieno di scoperte, di ispirazioni, d'un senso di possibilità», quando sul piano artistico si stavano liberando tante energie nuove ed era quasi «normale che ci fossero nuovi capolavori ogni mese, in film e spettacoli di danza... nel teatro d'avanguardia, nelle gallerie e negli spazi artistici improvvisati» (Susan Sontag), Macdonald non riuscisse a intuire questi fermenti, non riuscisse a vedere che magari le cose stavano cambiando (le cose e i «tempi», come diceva Dylan). O forse era inevitabile. Cultura Alta e Cultura Bassa: è sempre stata una parola d'ordine un po' ambigua. I confini, le distinzioni rigide, le vecchie gerarchie, si confondevano, stavano sfumando, perdevano in ogni caso peso e consistenza. E forse il simbolo e il

riassunto più eloquente di questa singolare commissione, di questo grande passaggio di consegne non sta nei libri ma nella vicenda artistica ed umana di un grande scrittore e di un grande poeta come Delmore Schwartz. Negli anni quaranta l'avevano definito la «prima vera innovazione dopo Eliot e Pound». Negli anni Sessanta, alcolizzato, povero e malato, si era ritrovato, solo, a parlare di poesia, a «insegnare» poesia a un ragazzo disorientato di New York. Quel ragazzo si chiamava Lou Reed e sta di fatto che alla morte di Schwartz l'omaggio più intenso e più durevole alla memoria di questo campione dimenticato dell'Alta Cultura siano stati i pochi, spigolosi minuti di Rock che gli dedicarono i Velvet Underground. Una canzone triste (European Son) racchiusa in un album sulla cui copertina campeggia ancora oggi un'allegra, leggendaria icona della Pop-Art. La grande banana gialla di Andy Warhol.

3. Masscult e Midcult non era un manifesto estetico. Oggi, propongo di leggerlo come un testo politico (o «quasi-politico»), come una riflessione militante sui rapporti tra cultura e democrazia. Ai tempi della rottura con la «Partisan», Macdonald aveva rimproverato ai suoi compagni la mancanza di un «vocabolario critico» per difendere una guerra giusta. Anni dopo, in una «zona temperata ... al riparo della guerra e dell'ideologia», Masscult e Midcult rappresenta la continuazione di quell'atteggiamento critico, di quell'attenzione etica e politica nell'orizzonte della pace e nel contesto normale della democrazia.

E in questo senso – in questa situazione a metà strada tra intelligenza e politica, lungo questa incerta frontiera tra arte e società – il «nemico vero», il «pericolo» più grave e più insidioso per la nostra cultura

non viene più dal Masscult ma dal Midcult. Le analisi di questo «compromesso di gusto medio», di questa «forma ibrida e intermedia», di questa deliberata, furbesca commistione tra le esigenze delle «masse» e i tic retorici, la spocchia, la saccente seriosità dell'Alta cultura rappresentano probabilmente ancora oggi l'aspetto più limpido e più vivo del testo di Macdonald. «Si diffonde dappertutto un tiepido velo fangoso di Midcult e ... purtroppo non vedo per quale motivo il Midcult non possa stabilizzarsi come norma della nostra cultura». Era pessimista (e aveva ragione).

Masscult e Midcult sono diversi in modo decisivo. Il Masscult è un contesto anonimo, un'atmosfera diffusa e inevitabile, un grande bagno collettivo di immagini, consumi, idee, valori molto legati alla dinamica necessariamente ambivalente dei grandi processi di democratizzazione (l'alfabetizzazione generale, la scuola di massa, il benessere, la diffusione ancora neutra dei media, ecc. ecc.). Il Masscult può essere – tutto sommato – il «prezzo del progresso». Il Midcult non ha più quest'esigenza di nascondersi dietro il velo dell'anonimato. Ha, e pretende di avere, nome e cognome. Il Midcult esibisce sempre anche una sua arrogante soggettività. Di fatto, «non rinuncia a nulla»: si avvale delle potenzialità intrinseche del Masscult (i consumi, la formula, la reazione scontata) ma le «ricopre con una foglia di fico culturale»; vuole «rispettare le regole dell'Alta Cultura» ma «le annacqua e le rende volgari»; è ammiccante, è facile, è insinuante ma incorpora e sfrutta «parte notevole dell'avanguardia». E poi non vuole nemmeno divertire: preferisce ammaestrare, istruire, edificare. Vuole nobilitare il suo pubblico (e se stesso).

Più di trent'anni dopo, possiamo ammetterlo. Il Midcult ha vinto. È diventato la «norma della nostra

cultura», il suo ventre molle. Midcult – oggi – sono (quasi tutte) le pagine culturali dei quotidiani e i programmi colti della televisione (pensate all' «Altra edicola», questo salotto Midcult per rimbambiti alfabetizzati). Midcult sono l'università, il giornalismo, il lavoro culturale, che ogni giorno che passa diventano sempre più «ereditari», chiusi, angusti, autoreferenziali (fateci caso, sono sempre loro: i figli dei figli di papà: che scrivono e insegnano e fotografano, ecc. ecc.). Midcult, come avrebbe puntualmente osservato Macdonald, sono anche i «prodotti» e i protagonisti più tipici del nostro paesaggio culturale: la Bibbia tradotta dall'operaio-scrittore misticheggiante; il giovane cannibale che scrive a quattro mani (con papà), un manualetto sui rapporti tra «adulti e piccini»; il raffinato massmediologo che tesse l'elogio degli «analfabeti di tutto il mondo» e di tutti i paesi (non tirate a indovinare, non ce n'è bisogno: Erri De Luca, Niccolò Ammaniti, Alberto Abruzzese).

Il peggio doveva ancora venire, a conti fatti. Macdonald si era semmai sbagliato per difetto. Le sue diagnosi vanno rimesse a punto. Oggi, magari, lo vediamo meglio: il Midcult non è solo uno stile culturale ma una strategia, un programma di sistematica ricostruzione del privilegio culturale dentro le forme della democrazia. In un bellissimo testo della fine degli anni cinquanta (La crisi della cultura, nella società e nella politica) Hannah Arendt aveva osservato che la grande occasione della modernità coincide con una perdita liberatoria e con una sfida: «Il filo della tradizione si è spezzato: noi dobbiamo scoprire il passato da soli» – e aveva aggiunto che «in questo tentativo la società di massa è un ostacolo molto più lieve della buona società istruita». Era un giudizio acuto e una premonizione. Nell'uguaglianza ancora imperfetta della

*società di massa e dei suoi riti, la Arendt aveva intuito la genesi di un nuovo modello di «buona società» e di un inedito tipo di filisteismo; l'avvento di una generazione di «nuovi filistei» capaci di trasformare «gli oggetti della cultura in una valuta con la quale comprare una posizione sociale superiore o acquisire maggiore stima di sé stessi». Nel Midcult – mi sembra – questo sottile processo di restaurazione è giunto felicemente a compimento. Il «tiepido velo fangoso» di Macdonald è diventato adesso un grosso pantano. Ce l'hanno fatta, quei piccoli filistei; sono stati bravi. Il Midcult ha riannodato in modo definitivamente autoritario il «filo spezzato della tradizione» e ha trasformato per l'ennesima volta la conoscenza, l'arte e la cultura in una subdola forma di potere.*

*Però non è detta l'ultima parola. Il Midcult ha vinto ma non ha trionfato. Il futuro è aperto, in ogni caso. Nei prossimi anni – per l'arte e per la politica – sarà decisivo immaginare un altro rapporto tra cultura e democrazia. Bisognerà, credo, diventare più sobri, molto pragmatici e concreti in politica e più radicali, intransigenti, parziali, generosamente selettivi, per quanto riguarda l'arte, i linguaggi, la sfera della comunicazione, la cultura. Ma non so se per questo ci siano ricette vincenti o strade maestre da seguire salvo forse l'esempio prezioso di quei pochi, ostinati, «arciere zen» che anche quando chiudono gli occhi non sparano a caso.*

Vittorio Giacopini

Per quasi due secoli la cultura occidentale ha rappresentato in realtà due culture: quella di tipo tradizionale, che definiremo Alta Cultura, riportata dai libri di testo, e quella narrativa, fabbricata per il mercato. Quest'ultima può essere definita Cultura di Massa, o meglio Masscult, dal momento che non si tratta affatto di cultura. Il Masscult è una parodia dell'Alta Cultura. Per quanto riguarda le forme più antiche, gli artigiani del Masscult sono al lavoro da molto tempo: nella narrativa, si va dai «romanzi ancillari» del XVIII secolo a Edna Ferber, Fannie Hurst e ad effimeri prodotti attuali quali Burdick, Drury, Michener, Ruark e Uris; in musica, da «Cuori e Fiori» al Rock'n Roll; in arte, dalle oleografie a Norman Rockwell; in architettura, dal gotico vittoriano alle moderne abitazioni in stile *ranch*; nel pensiero, dalla *Proverbial Philosophy* di Martin Tupper («Non sposarti senza mezzi, perché in tal modo sfideresti la Provvidenza – Ma non aspettare più di quanto basta, perché il matrimonio è il DOVERE della maggioranza degli uomini») a Norman Vincent Peale. (Pensatori come H. G. Wells, Stuart Chase e Max Lerner possono schierarsi dalla parte del Midcult più che del Masscult.) E l'enorme produzione dei nuovi mezzi di comunicazione

quali la radio, la televisione e il cinematografo è quasi interamente Masscult.

## I

Il Masscult è un fatto nuovo nella storia. Non già che solo ora si produca tanta arte scadente. La maggior parte dell'Alta Cultura è stata mediocre, dal momento che il talento è sempre stato raro – basta visitare le sale di un qualsiasi grande museo o tentare di leggere qualcuno dei libri dimenticati dei secoli passati. Dato che solo le opere migliori sono tuttora in circolazione, si è portati a pensare al passato in quei termini, ma in realtà esse non furono che i rari canditi di un budino di mediocrità.

Il Masscult è scadente in un modo nuovo: non ha neppure la possibilità teorica di essere buono. Fino al XVIII secolo la cattiva arte era della stessa natura della buona arte, era prodotta per lo stesso pubblico, e accettava gli stessi modelli. La differenza consisteva unicamente nel talento individuale. Ma il Masscult è qualcos'altro: non è semplicemente arte fallita, è non-arte. È addirittura anti-arte.

Osserva André Malraux in «Arte, arte popolare e illusione popolare», pubblicato nella *Partisan Review* del settembre-ottobre 1951:

Esiste una narrativa di massa, ma non uno Stendhal delle masse; c'è una musica destinata alle masse, ma non c'è nessun Bach o Beethoven, checché se ne dica... È singolare il fatto che non esista un termine... atto a designare il carattere comune di quelle che chiamiamo,

di volta in volta, cattiva pittura, cattiva architettura, cattiva musica, ecc. Il termine «pittura» indica unicamente un campo d'attività nel quale è possibile l'arte... Forse abbiamo un solo termine perché la cattiva pittura per molto tempo non è esistita. Non esiste una cattiva pittura gotica. Non che tutta la pittura gotica sia buona; ma la differenza che separa Giotto dai suoi più mediocri imitatori non è dello stesso genere di quella che separa Renoir dai caricaturisti de *La Vie Parisienne*... Giotto e il Gaddi sono separati dal talento, Degas e Bonnat da uno scisma, Renoir e la pittura «di suggestione» da che cosa? Dal fatto che quest'ultima, completamente soggetta allo spettatore, è una forma di pubblicità che tende a vendere se stessa. Se esiste un solo termine... è perché vi fu un tempo in cui la distinzione tra le due cose non aveva alcun significato. Allora gli strumenti suonavano vera musica, perché non ne esisteva altra.

Ma ora abbiamo pianoforti che suonano il Rock'n Roll e *les sanglots longs des violons* che accompagnano cantanti sentimentali.

Il Masscult non offre ai suoi clienti né una catarsi emozionale né un'esperienza estetica, perché queste cose richiedono uno sforzo. La catena di produzione macina un prodotto uniforme il cui umile scopo non è neppure il divertimento, perché anche questo presuppone vita, e quindi sforzo, ma semplicemente la distrazione. Può essere stimolante o narcotico, ma dev'essere di facile assimilazione. Non chiede nulla al suo pubblico, perché è «completamente soggetto allo spettatore». E non dà nulla.<sup>1</sup>

Qualcuno dei produttori di Masscult è abbastanza capace. Norman Rockwell è tecnicamente abile, come lo era Meissonier – anche se Degas aveva ragione di sintetizzare come segue la carica

di cavalleria di *Friedland*, 1806: «È tutto d'acciaio, tranne le corazze». O. Henry era in grado di raccontare una storia meglio di molti collaboratori delle riviste culturali. Ma un'opera di Alta Cultura, per quanto scadente, è espressione di sentimenti, idee, gusti, modi di vedere idiosincratici, e il pubblico reagisce a sua volta in maniera individuale. Inoltre, tanto il creatore quanto il pubblico accettano certi criteri di valutazione, che possono essere più o meno tradizionali; a volte lo sono tanto poco da risultare rivoluzionari, benché Picasso, Joyce e Stravinskij conoscessero e rispettassero le conquiste del passato più dei loro accademici contemporanei; le loro opere possono essere intese come un eroico ritorno a più antichi e più solidi fondamenti che erano stati offuscati dalle cianfrusaglie alla moda delle accademie. Ma il Masscult è indifferente a qualsiasi tipo di valutazione. Né esiste alcuna comunicazione tra individui. Chi consuma Masscult potrebbe allo stesso modo mangiare un gelato, mentre chi lo fabbrica non esprime se stesso più degli «*stylists*» che disegnano le più recenti atrocità di Detroit.

La differenza si fa palese se raffrontiamo due celebri scrittori di gialli, Erle Stanley Gardner ed Edgar Allan Poe. Impossibile scoprire un qualsiasi accenno personale nell'enorme produzione del Gardner – egli ha appena festeggiato il suo centenario, ossia il centesimo romanzo pubblicato col suo nome (ne ha spacciate anche parecchie dozzine sotto pseudonimo). Lo stile della sua prosa oscilla tra l'incompetenza e la non-esistenza; e perlopiù, non si può neppure parlare di stile, né

buono né cattivo. Si direbbe che i suoi libri, più che composti, siano stati manufatti; sono montati con il minimo spreco di fatica con parti identiche, spostate appena quel tanto che basta a far sì che si possa cambiare il titolo da *Perry Mason e la sposa curiosa* a *Perry Mason e l'infermiera fuggiasca*. Gardner ovviamente ha superato il problema della produzione – ha classificato le sue «capacità naturali»: Ottime come avvocato, Buone come uomo d'affari, e insufficienti come scrittore, essendo quest'ultima realistica valutazione la chiave per comprendere la fertilità della sua catena di produzione – e la popolarità di cui gode sta a indicare che egli ha saputo risolvere bene anche il problema della distribuzione. Egli spaccia un prodotto standard, come i Kleenex, che proprio perché non è legato ad alcun bisogno specifico, né da parte del produttore né da parte del consumatore, attrae il più vasto pubblico possibile. L'ossessione esercitata dai procedimenti legali sulla nostra civiltà, preoccupata unicamente dei dati di fatto, è con tutta probabilità il minimo comun denominatore che ha fatto dei romanzi così poco romanzeschi di Gardner merci tanto sicure.

Come Gardner, anche Poe scriveva per far denaro (che poi non sia riuscito a farne, non ha alcuna importanza). La differenza tra i due, a parte il fatto che Poe era un buon scrittore, è che, anche quando scriveva su commissione, aveva una straordinaria capacità di usare la forma giornalistica del tempo per esprimere la sua personalità e, come ha dimostrato Marie Bonaparte nel suo affascinante studio, per sfogare le sue ansie di ne-

vrotico (è praticamente impossibile immaginare il Gardner afflitto da qualcosa di così individuale come una nevrosi). Le recensioni letterarie, la novella macabro-romantica, la poesia destinata al periodico, tutto serviva al suo scopo, e Poe inventò persino una nuova forma letteraria, il racconto poliziesco, che soddisfaceva alle due principali tendenze, singolarmente diverse, della sua psicologia: il fascino dell'orrore (*Il duplice assassinio della Rue Morgue*) e l'ossessione del ragionamento logico o, come lo definiva lui, del «raziocinio» (*La lettera rubata*). Sicché, se a volte le sue opere risultano assurde, raramente esse sono stupide.

È importante comprendere che la differenza tra Poe e Gardner, ovvero tra l'Alta Cultura e il Masscult, non consiste unicamente nella popolarità. Da *Tom Jones* ai film di Chaplin, vi sono state parecchie ottime cose popolari; *The Education of Henry Adams* fu il best-seller della saggistica nel 1919. Né si può dire che i racconti polizieschi di Poe siano di più ardua lettura di quelli di Gardner, per quanto io ritenga che lo siano per la maggior parte del pubblico. La differenza consiste nei requisiti del Masscult cui abbiamo già accennato: l'impersonalità e la mancanza di criteri valutativi, e la «completa soggezione allo spettatore». Lo stesso scrittore, in effetti lo stesso libro o persino lo stesso capitolo, possono contenere elementi sia del Masscult che dell'Alta Cultura. In Balzac, ad esempio, la più acuta analisi psicologica e la più acuta osservazione sociale sono sorprendentemente inframmezzate di melodramma, del tipo più inconsistente e a buon mercato. In Dickens, la

superba commedia si alterna al sentimentalismo più vieto, la grande prosa descrittiva alla teatralità del genere più volgare. Tutti questi elementi erano racchiusi nella stessa copertina, venduti allo stesso pubblico di massa, e, può anche darsi, considerati egualmente buoni dai rispettivi autori – perlomeno non mi consta che né Dickens né Balzac fossero consapevoli di quando scrivevano sul serio e di quando si limitavano a buttar giù qualcosa. Il Masscult costituisce un problema più sottile di quanto a volte non si creda.

«Che cos'è un poeta?» si chiedeva Wordsworth. «È un uomo che parla agli uomini... un uomo compiaciuto delle proprie passioni e volizioni, e che gode più degli altri uomini dello spirito vitale che è in lui». È proprio questo dialogo umano che il Masscult interrompe, questo spirito vitale che esso distrugge. Evelyn Waugh, dopo un breve soggiorno a Hollywood, espresse questo commento: «Ogni libro di cui vengono acquistati i diritti per trarne un film possiede qualche specifica qualità, buona o cattiva, che l'ha reso degno di nota. È compito di una schiera di scrittori pagati profumatamente e in disaccordo tra loro, individuare tale qualità, isolarla e obliterarla». Questo processo si chiama «leccare il libro», vale a dire modellarlo, come una volta si credeva che facessero le orse con i loro amorfi cuccioli per trasformarli in veri orsacchiotti; benché nel caso specifico il processo sia rovesciato, e il libro non sia modellato per fargli assumere una forma, bensì per fargliela perdere. Prima che si possa trarne un film hollywoodiano come si deve, l'opera d'arte dev'essere distrutta.

La questione del Masscult è parte integrante del più ampio problema delle masse. La tendenza della moderna società industriale, sia negli Stati Uniti quanto nell'Unione Sovietica, consiste nel trasformare l'individuo nell'uomo di massa. Questo, perché le masse sono, nel tempo storico, ciò che la folla è nello spazio: una gran quantità di persone incapaci di esprimere le loro qualità umane perché non sono legate le une alle altre né come individui né come membri di una comunità. In effetti, non sono legate in alcun modo tra loro, ma soltanto a un qualche fattore impersonale, astratto, cristallizzante. Nel caso delle folle, tale fattore può essere rappresentato da un incontro di calcio, da una liquidazione, da un linciaggio; nel caso delle masse, può essere un partito politico, un programma televisivo, un sistema di produzione industriale. L'uomo di massa è un atomo solitario, uniforme, identico ai milioni di altri atomi destinati a formare «la folla solitaria», come David Riesman ha ben definito la nostra società. Una comunità, invece, è un gruppo di individui legati l'uno all'altro da interessi concreti; qualcosa di simile a una famiglia, nella quale ciascun membro ha il suo particolare posto e funzione, condividendo in pari tempo gli obiettivi economici del gruppo (bilancio familiare), le tradizioni (storia della famiglia), i sentimenti (liti familiari, scherzi familiari), i valori («Nella nostra famiglia si usa così!»). La scala dei valori dev'essere abbastanza sottile e minuziosa da permettere che «vi sia una dif-

ferenza» tra ciò che ciascuno fa – questa è la condizione prima per una esistenza umana, opposta a quella di massa. Quel che è paradossale è che l'individuo nell'ambito di una comunità è più intimamente integrato nel gruppo di quanto non lo sia l'uomo di massa, e in pari tempo è più libero di sviluppare la propria personalità. In effetti, un individuo può essere definito solo in rapporto a una comunità. Una singola persona in natura non è un individuo, ma un animale; Robinson Crusoe fu salvato da Venerdì. I regimi totalitari, che hanno consciamente tentato di creare l'uomo di massa, hanno sistematicamente spezzato ogni legame comunitario – famiglia, chiesa, sindacati, associazioni locali e regionali, giù giù fino ai circoli degli scacchi e ai gruppi scistici – e li hanno forgiati di bel nuovo, in modo da collegare ogni individuo atomizzato direttamente con il potere centrale.

Le civiltà del passato che io ammiro – la Grecia di Pericle, le città-stato del Rinascimento italiano, l'Inghilterra elisabettiana, per fare qualche esempio – sono state per lo più il prodotto di comunità, e di comunità notevolmente piccole, e anche notevolmente eterogenee, lacerate da fazioni, spezzate da appassionati antagonismi. Ma queste divergenze, fatali per la conquista del potere su altri popoli, che è l'obiettivo principale dello stato moderno, sembrano aver costituito uno stimolo per il talento. (Che potrebbe esserci di più letale della solita visione post-marxista del socialismo come eguaglianza e consenso? Dimostrò assai maggiore intuito Fourier quando basò la sua Utopia su intrighi, rivalità e ogni sorta di differenze, ivi compre-

sa quella che definiva «innocente mania».) Una società di massa, al pari di una folla, è appena in embrione e incapace di creare. Gli atomi che la compongono non coesistono in base alle preferenze o alle tradizioni individuali e neppure in base agli interessi, ma in modo puramente meccanico, come limature di ferro di diverse forme e dimensioni che siano attratte da una calamita che agisca sull'unica qualità che esse hanno in comune. La moralità della società di massa scade al livello dei membri più primitivi - una folla commetterà atrocità che pochissimi dei suoi membri commetterebbero come individui - e il suo gusto al livello del meno sensibile e del più ignorante.

Eppure questa mostruosità collettiva, «le masse», «il pubblico», vien presa come norma umana dai tecnici del Masscult. Costoro degradano il pubblico trattandolo alla stregua di un oggetto da maneggiare con la stessa mancanza di riguardo con cui gli studenti di medicina sezionano un cadavere, e in pari tempo lo adulano e ne assecondano gusti e idee prendendoli come metro della realtà (nel caso dei sociologi da questionario) o dell'arte (nel caso dei Signori e Padroni del Masscult). Quando si sente un sociologo da questionario parlare di «avviare» un'indagine, ci si rende conto che egli considera la gente come una mera congerie di riflessi condizionati, il suo precipuo interesse essendo quello di sapere quale riflesso verrà stimolato e da quale domanda. In pari tempo, necessariamente, egli guarda alla maggioranza statistica come alla grande Realtà, al segreto della vita che tenta di svelare. Al pari di un Signore e Padrone del

Masscult, egli è, dal punto di vista professionale, privo di valore, desideroso com'è di prendere sul serio qualunque idiozia, purché sia sostenuta da molta gente (anche se, naturalmente, *da un punto di vista personale...*). L'approccio alle masse dell'aristocratico risulta meno degradante per loro, esattamente com'è meno degradante, per un uomo, l'essere maltrattato che l'essere trattato come una nullità. Ma le plebi si prendono la loro rivincita dialettica: l'indifferenza nei confronti della loro qualità umana significa prostrarsi dinanzi alla loro quantità statistica, sicché un magnate dell'industria cinematografica, il quale clinicamente «dà al pubblico ciò che il pubblico vuole» - vale a dire presume che voglia robbaccia - suda poi per l'ansia se il successo di cassetta è inferiore del cinque per cento al previsto.

Qualora un Signore e Padrone del Masscult venga biasimato per la bassa qualità della sua produzione, automaticamente risponde: «Ma è ciò che il pubblico vuole, che ci posso fare, io?». Si tratta, a prima vista, di una difesa semplice e conclusiva. Ma a ben guardare, essa rivela che: 1) nella misura in cui il pubblico «lo vuole», il pubblico stesso è stato, entro certi limiti almeno, condizionato dalla produzione suddetta, e 2) gli sforzi del Signore e Padrone del Masscult hanno preso tale direzione perché a) anch'egli lo «vuole» (mai sottovalutare l'ignoranza e la volgarità di editori, produttori cinematografici, dirigenti radio-televisivi e altri architetti del Masscult) e b) la tecnologia della produzione di «divertimenti» di massa (e anche in questo caso le citazioni sono prudenti) impone uno

schema semplicistico, ripetitivo in modo che sia più facile dire che è il pubblico a volerlo, anziché dire la verità, ossia che il pubblico se lo vede offrire e perciò lo vuole. La Lepre Marzolina spiega ad Alice che: «Mi piace ciò che ho» non è la stessa cosa di «Ho quel che mi piace», ma le Lepri Marzoline non sono mai state benviste a Madison Avenue.

Per qualche motivo, le obiezioni al sistema del dare-al-pubblico-ciò-che-vuole vengono spesso tacciate di snobismo e scarso spirito democratico. Eppure è proprio perché credo nelle potenzialità della gente comune che critico il Masscult.

Perché le masse non sono la gente, non sono l'Uomo della Strada o l'Uomo Medio, non sono neppure quell'invenzione della degnazione liberale che si chiama l'Uomo Comune. Le masse sono, invece, l'uomo come non-uomo, ossia l'uomo in un particolare rapporto con gli altri uomini che gli rende impossibile funzionare come uomo (una delle funzioni umane essendo la creazione e il godimento dell'opera d'arte). L'uomo di massa», nel senso in cui l'intendo io, è una costruzione teorica, un estremo verso il quale siamo sospinti, ma che non raggiungeremo mai. Perché diventare per intero un uomo di massa significherebbe non aver più una vita privata, né desideri, né piccole manie, né aspirazioni personali, e neppure avversioni che non siano condivise da qualcun altro. Il comportamento individuale sarebbe del tutto prevedibile, come un pezzo di carbone, e i sociologi potrebbero finalmente compilare con fiducia le loro tabelle. Mancano ancora parecchi anni al 1984, ma sembra improbabile che l'anti-Utopia di Orwell

possa attuarsi per quel giorno, o per un qualsiasi altro giorno. Il nazismo e il comunismo sovietico, tuttavia, ci dimostrano fino a che punto possano giungere le cose in politica, così come il Masscult fa nel campo dell'arte. Ed è bene non esser troppo compiaciuti in questa zona temperata americana, risparmiata da guerre e ideologie. «Mi sembra che quasi tutta la stirpe anglo-sassone, soprattutto, e naturalmente, in America, abbia perso la facoltà di essere composta di individui. Gli Anglo-sassoni sono diventati insetti sociali, al pari delle api e delle formiche». Così scrisse, anni or sono, Roger Fry, e chi oserà dire che il suo giudizio sia azzardato?

### III

Al pari del capitalismo primitivo che Marx ed Engels hanno descritto nel *Manifesto comunista*, il Masscult è una forza dinamica, rivoluzionaria, che spezza le antiche barriere di classe, di tradizione e di gusto, dissolvendo ogni distinzione culturale. Il Masscult mischia e rimescola assieme ogni cosa, producendo quella che si potrebbe definire cultura omogeneizzata, da un'altra conquista americana: il processo di omogeneizzazione che distribuisce i globuli di panna nell'intera massa del latte, anziché permettere loro di affiorare in superficie. La differenza interessante consiste nel fatto che, laddove la panna è pur sempre presente nel latte omogeneizzato, in un certo senso essa scompare dalla cultura omogeneizzata. E questo, perché il processo distrugge ogni valore, dal momento che

il giudizio di validità richiede discriminazione, brutta parola nell'America liberal-democratica. Il Masscult è qualcosa di molto, molto democratico; rifiuta la discriminazione contro o fra qualsiasi cosa o chiunque. Tutto è acqua per il suo mulino, e tutto ne esce finemente macinato.

*Life* è una tipica rivista omogeneizzata, che fa bella mostra di sé negli scaffali delle librerie di mogano dei ricchi, sui tavolini col ripiano di cristallo della piccola borghesia, e sui tavoli ricoperti d'incerata delle cucine dei poveri. Il suo contenuto è del tutto omogeneizzato al pari della sua diffusione. Lo stesso numero presenterà una seria esposizione dell'energia atomica, seguita da una disquisizione sulla vita amorosa di Rita Hayworth; fotografie di bambini affamati che frugano nelle immondizie di Calcutta e di levigate indossatrici che indossano aderenti reggiseni; un editoriale di auguri per l'ottantesimo compleanno di Bertrand Russell (UNA GRANDE MENTE CONTINUA A INFASTIDIRE E ONORARE LA NOSTRA ERA) accanto a una fotografia a piena pagina di una matrona che discute con un arbitro del baseball (POLLICE VERSO PER LA MAMMA); nove pagine a colori di riproduzioni di Renoir seguite da una fotografia di un cavallo montato su pattini a rotelle; una copertina che annuncia con gli stessi caratteri tipografici due diversi articoli: UNA NUOVA POLITICA ESTERA, DI JOHN FOSTER DULLES E KERIMA: IL SUO BACIO A LUNGOMETRAGGIO FA SENSAZIONE SUGLI SCHERMI<sup>2</sup>. In un certo senso, questa tendenza a rimescolare tutto assieme sembra procedere in un'unica direzione, quella consistente nel degradare le cose serie anziché elevare le frivole. I

difensori della società basata sul Masscult, come il professor Edward Shils dell'università di Chicago – si tratta, naturalmente, di un sociologo – considerano i fenomeni come *Life* quali ispiratori di tentativi di un'educazione popolare – pensate un po', nove pagine di Renoir! Ma poi c'è il cavallo sugli schettini, e l'impressione finale è che tanto Renoir quanto il cavallo siano dotati di talento.



Le ragioni storiche dell'ascesa del Masscult sono ben note. Ovviamente, non poté esistere una cultura di massa finché non ci furono le masse, nel significato che attribuiamo oggi a questo termine. La rivoluzione industriale ha prodotto le masse. Essa ha sradicato la gente dalle comunità agricole e le ha stipate nelle città cresciute attorno alle fabbriche. Ha prodotto beni in tale abbondanza, senza precedenti, che la popolazione del mondo occidentale ha subito negli ultimi due secoli un incremento superiore a quello dei precedenti due millenni – povero Malthus, mai teorico brillante e originale è stato smentito così in fretta dalla storia! E ha sottoposto la gente stessa a una disciplina uniforme il cui unico precedente è rappresentato dal «socialismo schiavistico» dell'antico Egitto. Ma l'Egitto dei Faraoni non ha prodotto un Masscult, come non ne hanno prodotto i grandi imperi orientali o la tarda Roma della plebaglia proletaria, perché le masse erano passive, inerti, sommerse molto al di sotto del livello del potere politico o culturale. Fu soltan-

to verso la fine del XVIII secolo, in Europa, che la maggioranza del popolo cominciò a svolgere parte attiva sia nella storia che nella cultura.

Fino a quel momento erano esistite soltanto l'Alta Cultura e l'Arte Popolare. Entro certi limiti, il Masscult è una continuazione dell'Arte Popolare, ma le differenze sono più cospicue delle somiglianze. L'Arte Popolare crebbe principalmente dal basso, prodotto autoctono forgiato dal popolo per soddisfare alle proprie esigenze, anche se spesso prese l'imbeccata dall'Alta Cultura. Il Masscult scende dall'alto. È fabbricato da tecnici al servizio degli uomini d'affari, i quali tecnici fanno tentativi a destra e a manca, e se qualcosa ottiene un successo di cassetta, tentano di ricavare un guadagno da prodotti similari, come fanno gli esperti di ricerche di consumo con un nuovo cereale, o un biologo d'osservanza pavloviana, incappato in un riflesso che a suo modo di vedere si possa condizionare. Una cosa è soddisfare il gusto popolare, come la poesia di Robert Burns, e un'altra cosa è sfruttarlo, come fa Hollywood. L'Arte Popolare era una istituzione del popolo, un orticello privato protetto da una cinta che l'isolava dal grande parco formale dei padroni.<sup>3</sup> Ma il Masscult abbatte il muro di cinta, integrando le masse in una forma degradata di Alta Cultura e divenendo in tal modo strumento di dominio. Se non si avessero altri dati su cui basarsi, basterebbe il Masscult a dipingere il capitalismo come una società classista anziché come l'armonica comunità che dovrebbe essere, a sentire quel che dicono i partiti in tempo d'elezioni.

Lo stesso vale, e persino a maggior ragione, per

l'Unione Sovietica. Il suo Masscult è peggiore e insieme più penetrante di quello americano, un fatto, questo, di cui spesso non ci si rende conto perché da un punto di vista formale il Masscult sovietico è esattamente agli antipodi, puntando, come punta, alla propaganda e alla pedagogia anziché alla distrazione. Ma al pari di quello americano, esso è imposto dall'alto e sfrutta, anziché soddisfare, le esigenze delle masse – anche se, naturalmente, per ragioni politiche invece che commerciali. La qualità è ancor più bassa. L'edificio della Corte Suprema americana è pomposo e di cattivo gusto, ma non nella misura pazzesca della maggior parte dell'architettura sovietica; i film sovietici posteriori al 1930, con qualche rara eccezione, sono di gran lunga più insipidi e rozzi di quelli americani. Bisogna leggere i periodici sovietici seri che si occupano d'arte e filosofia per rendersi conto di come sia primitivo il loro livello. E quanto alla stampa popolare, è come se Hearst o il colonnello McCormick fossero proprietari di ogni periodico americano. Inoltre, mentre da noi i singoli possono semplicemente voltare le spalle al Masscult e occuparsi del loro lavoro, tale scappatoia nell'Unione Sovietica non è possibile; gli organismi della cultura ufficiale controllano ogni via d'uscita e un libro come *Il dottor Živago* dev'essere contrabbandato e pubblicato all'estero.

## V

Il Masscult fece la sua prima apparizione nel-

l'Inghilterra del XVIII secolo, dove, particolare significativo, aveva proprio allora inizio anche la rivoluzione industriale. Il mutamento importante consisteva nella sostituzione del mercato al singolo padrone. Il processo s'era iniziato in epoca elisabettiana, quando giornalisti come Nashe e Greene riuscivano a cavare appena di che vivere dalla vendita dei loro articoli e quando il teatro dipendeva in parte dai sussidi di nobili mecenati e in parte dal pagamento dei biglietti d'ingresso. Ma a costituire il primo corpo di professionisti del Mascult di una certa consistenza furono i salariati di Grub Street, pronti a dar mano a ballate, romanzi, libri di storia, enciclopedie, testi filosofici, reportage o qualsiasi altra cosa gli editori ritenessero gradita al pubblico. Negli anni della sua squattrinata gioventù appartenne a questa schiera anche il dottor Johnson, e la sua lettera a Lord Chesterfield (che aveva trascurato Johnson al tempo della compilazione del dizionario e che, una volta compiuta l'opera, tentò di accaparrarsi una dedica) fu la perfetta espressione di tale mutamento.

Sono ormai passati sette anni, signore, da quando attesi nelle vostre anticamere o mi vidi sbarrare l'uscio della vostra casa; un periodo durante il quale ho progredito nel mio lavoro frammezzo a difficoltà, delle quali è inutile che mi lagni, finalmente riuscendo a portarlo alle soglie della pubblicazione, senza un solo gesto d'assistenza, una sola parola d'incoraggiamento, un solo sorriso di benevolenza. Un trattamento questo che non mi aspettavo, dal momento che non avevo mai avuto un protettore prima d'allora...

Non è un protettore, signore, colui il quale osserva con disinteresse chi invoca aiuto mentre sta per affogare, e

quando ha ormai toccato terra si dà da fare per aiutarlo? L'interessamento che vi siete compiaciuto di dimostrare nei confronti delle mie fatiche, se si fosse manifestato prima, sarebbe stato gradito. Ma ha invece tardato tanto che ormai mi è indifferente, e non posso più rallegrarmene; perché sono un solitario, e non posso distribuirlo ad altri; sono conosciuto, e non lo desidero. Mi auguro che non sia cinica rudezza il non riconoscere obblighi laddove non si sia ricevuto alcun beneficio, o il non volere che il pubblico mi consideri debitore a un protettore di ciò che la Provvidenza mi ha concesso di fare da solo... Perché mi sono destato da lungo tempo da quel sogno di speranza nel quale mi gloriavo con tanta esultanza, signore...

L'umilissimo e devotissimo servitore di Vostra Signoria  
Samuel Johnson

Questa Dichiarazione d'Indipendenza, scritta undici anni prima di quella americana, giungeva a una conclusione simile: Samuel Johnson considerava altrettanto superfluo alla sua esistenza il nobile lord di quanto i coloni americani consideravano superflua Sua Maestà Britannica.

Va aggiunto che, per quanto manchevole come mecenate, lord Chesterfield reagì da gran signore. Lungi dall'abbatterlo, i garbati tuoni della lettera di Johnson sembra l'abbiano deliziato da quell'esperto conoscitore che era. Quando il libraio Dodsley andò a fargli visita poco tempo dopo, trovò la lettera aperta su un tavolo per la gioia dei visitatori di Sua Signoria. «Me la lesse» scrive Dodsley, «disse: "Quest'uomo possiede una notevole forza", me ne fece notare i passi più duri, e osservò com'erano ben espressi». Boswell considerava «elegante doppiezza» la reazione di lord Chesterfield, ma in realtà v'era in essa ben più di questo. L'antica so-

cietà ne usciva con un «acuto» di gusto aristocratico, assai diverso dalle nuove forze culturali che la stavano sopraffacendo.

La letteratura britannica del XVIII secolo, infatti, ha inizio con una nota d'ottimismo e si conclude nel dubbio e persino nella disperazione; si tratta in entrambi i casi di una reazione allo stesso fenomeno: l'enorme incremento del pubblico. «Dal 1700 al 1800 i lettori si estesero da un pubblico che comprendeva soprattutto aristocratici, ecclesiastici e studiosi a uno comprendente anche impiegati, artigiani, operai e contadini... La pubblicazione annuale di nuovi libri si quadruplicò». <sup>4</sup> In un primo tempo quasi tutti, con le notevoli eccezioni di Pope e Swift, considerarono tale incremento semplicemente come Un Bene - i vittoriani commisero lo stesso errore per ciò che riguarda l'istruzione popolare. I nuovi lettori si sarebbero evoluti a contatto con la buona lettura, e ne sarebbe risultato un pubblico più vasto ma qualitativamente non diverso. Il successo iniziale dello *Spectator* di Addison e Steele fu un fatto incoraggiante. Pubblicato come quotidiano nel 1711-1712, raggiunse in breve una tiratura di 3.000 copie, supergiù la stessa che alcune delle nostre più rispettate riviste culturali hanno raggiunto con una popolazione parecchie volte superiore. (Vero e proprio esempio di direttore della distribuzione, Addison stimava che, considerato il numero reale dei lettori nei caffè, il giornale fosse letto complessivamente da quasi 60.000 persone.)

Ma verso la metà del secolo, un giornale simile, il *Rambler* di Johnson, non superò mai le 500 copie

e dovette sospendere le pubblicazioni. Il nuovo pubblico, si direbbe, aveva letto lo *Spectator*, perché non v'era nulla di peggio da leggere. Gli editori della Grub Street s'affrettarono a colmare il vuoto, entrò in vigore la legge di Gresham, e la moneta cattiva eliminò dalla circolazione quella buona (benché per il motivo opposto all'applicazione originale della legge, in quanto per ciò che riguarda la moneta la gente fa circolare quella cattiva perché preferisce quella buona e di conseguenza la conserva, mentre per ciò che riguarda i libri la gente legge il cattivo perché le piace più del buono). Nel 1790, un libraio a nome Lackington s'esprimeva in tono lirico a proposito del mutamento intervenuto:

I contadini più poveri, e persino la povera gente di campagna in generale, che prima di quel periodo trascorrevano le loro serate invernali raccontandosi storie di streghe, spettri, folletti, ecc., ora accorciano le notti d'inverno ascoltando i figli e le figlie che leggono racconti, novelle, ecc., e se mettete piede in casa loro potrete vedere *Tom Jones*, *Roderick Random* e altri libri ameni infilati negli scaffali del lardo... In breve, la gente di ogni ceto e grado ora LEGGE.

Lirico, affascinante, democraticamente incoraggiante, ma ben pochi dei libri infilati negli scaffali del lardo erano del livello di *Tom Jones* e forse i contadini avrebbero fatto meglio a restar fedeli alle streghe e ai folletti. Certo, l'effetto prodotto sul gusto letterario era allarmante. Alla fine del secolo, persino scrittori che avevano riscosso successo presso il nuovo pubblico, come Johnson, Goldsmith e Fielding, apparivano preoccupati del costante incremento del flusso della robbaccia

Il pubblico di massa stava assumendo una sua forma precisa e aveva inizio una corrispondente tendenza nella critica letteraria, che s'allontanava sempre più dagli standards obiettivi e si andava avviando a un nuovo approccio soggettivo in cui il problema non era più costituito dalla bontà dell'opera letteraria ma dalla sua futura popolarità. Non che il creatore sia mai indipendente dal tempo e dal luogo in cui vive; le esigenze del pubblico ne hanno sempre condizionato il lavoro in larga misura. Ma prima del 1750, tali esigenze erano anch'esse disciplinate da certi standard di eccellenza accettati sia dal pubblico limitato dei conoscitori informati sia dagli artisti che lavoravano per loro. Oggigiorno, negli Stati Uniti, le esigenze del pubblico, che da un ristretto gruppo di conoscitori s'è tramutato in un vasto gruppo di ignoranti, sono diventate i criteri primi del successo. Soltanto le riviste culturali si preoccupano degli standards qualitativi. La stampa commerciale, ivi compresa la *Saturday Review* e la *New York Times Book Review*, considera i libri alla stregua di merci, valutandoli in base alla reazione del pubblico. La critica cinematografica dei quotidiani ne fornisce l'esempio estremo. In essa, l'umile sforzo del «critico» – e davvero bisognerebbe almeno definirli «recensori» – consiste unicamente nel dire ai lettori quali film con tutta probabilità piaceranno loro. I suoi gusti personali vengono omessi come del tutto privi d'importanza.

Con la prescienza di uno snob di genio, Alexander Pope scrisse *The Dunciad* mezzo secolo prima che la marea di volgarizzazione cominciasse a

prender forza. Suo bersaglio era la Grub Street (leggi: Madison Avenue o magari Sunset Boulevard) e suoi anti-eroi Theobald e Cibber, il primo un avvocato che s'atteggiava a erudito, il secondo un attore che la sua vanità induceva a scrivere libri seri. Tali *dunces*, ossia somari, che riuscivano a spacciare impunemente le loro imposture, simboleggiavano la confusione che l'espansione del pubblico aveva introdotto nel mondo delle lettere. Due secoli più tardi, ora che la Dea della Ottusità ha a tal punto esteso il suo reame, che si dà ormai per scontato che la maggior parte della produzione attuale sia un suo feudo personale, si è stupiti della passione vendicativa del Pope, qual è espressa nei versi di chiusura:

Or giunge! Or giunge! Ecco, il trono luttuoso  
Della Notte primeva e dell'antico Caos!  
Dinanzi a lei, svaniscono le nubi d'oro della Fantasia  
E tutti i suoi svarianti arcobaleni smuiono.  
Lo Spirito scaglia invano i suoi labili fuochi,  
La meteora piomba e in un lampo spira.

\*\*\*

Così, al suo avvertito appressarsi, al suo segreto potere,  
Un'arte dopo l'altra se ne va, e tutto è notte.

\*\*\*

Ecco! Il tuo temuto imperio, Caos, è restaurato;  
La luce muore innanzi al tuo increante verbo;  
La tua mano, grande Anarca, fa calar la tela,  
E il buio universale tutto avvolge.

Magnifico, ma esagerato. Con tutta la miglior buona volontà del mondo, non siamo stati capaci

di far calare il sipario; le tenebre sono ancora lungi dall'essere universali. La natura dell'uomo è dura e piena di impreviste svolte, e vi sono ancora molte riserve di resistenza. Ma in un certo senso la storia ha superato le peggiori fantasie del Pope. Con la Rivoluzione Francese le masse, per la prima volta, hanno fatto la loro comparsa sulla scena politica, e dopo non molto hanno cominciato a occupare un posto di primo piano anche sul piano culturale. La Grub Street non era più una strada periferica e gli autori di tipo tradizionale divennero, sempre più, letteralmente eccentrici – ossia lontani dal centro – finché, alla fine del XIX secolo, il movimento dal quale è derivata la maggior parte delle opere durature del nostro tempo s'era staccato dal mercato ed era venuto a trovarsi in opposizione sistematica rispetto a esso.

Questo movimento era, naturalmente, l'«avanguardia». I cui precursori furono Stendhal e Balzac e i pittori impressionisti, i cui pionieri comprendevano Rimbaud, Whitman, Ibsen, Cézanne, Wagner, e i cui maestri classici furono figure come Stravinskij, Picasso, Joyce, Eliot e Frank Lloyd Wright. Forse «movimento» è un termine troppo preciso; i rappresentanti dell'«avanguardia» non erano collegati da alcuna dottrina estetica, e neppure dalla consapevolezza di essere un'avanguardia. Avevano in comune solo il fatto che preferivano lavorare per un pubblico ristretto che simpatizzava con i loro esperimenti perché era abbastanza raffinato per capirli. Mediante un atto di volontà dettato dalla necessità (la necessità di sopravvivere come creatori, anziché come tec-

nici), ciascuno di essi respinse la tendenza storica della cultura occidentale posteriore al 1800 e ricreò l'antica, tradizionale situazione in cui l'artista comunicava con i suoi pari anziché rivolgersi agli inferiori. In seguito, divennero famosi e i superstiti persino ricchi – l'avanguardia è una delle grandi avventure fortunate di questo secolo – ma il loro lavoro creativo venne svolto in tutt'altro clima.

## VI

I due primi grandi best-seller che sancirono il trionfo della Grub Street furono Lord Byron e Sir Walter Scott. Sfruttarono entrambi il romanticismo, un nuovo credo in cui l'accento posto sui sentimenti soggettivi in contrasto con la forma tradizionale s'adattava alla perfezione alla democratizzazione del gusto che andava prendendo piede. I due autori, però, differivano in maniera interessante. Ciascuno di essi rappresentava un particolare aspetto del Masscult, Scott la catena di produzione, Byron l'accento posto sulla personalità dello stesso artista. Due aspetti antitetici e tuttavia complementari: quanto più la letteratura diventava una branca dell'industria, tanto più s'avvertiva il desiderio dell'estremo opposto, ossia dell'individualità. O meglio, di una merce in un certo senso più rozza, della Personalità.

A noi riesce alquanto difficile comprendere l'effetto esercitato dai romanzi dello Scott sui suoi contemporanei. Venivano comunemente paragonati a Shakespeare, per la loro varietà e la vasta

simpatia umana. «Una grande mente che non ha l'eguale e che naturalmente produce gli effetti più straordinari sull'intero mondo dei lettori» fu il giudizio di Goethe. Ma Croce, nella sua *Letteratura europea del XIX secolo* punta il dito contro il difetto radicale, fatale dei romanzi alla Waverley: «Sono troppi». Ha anche parecchie cose da dire in merito alla monotonia dello stile di Scott e al «metodo meccanico» col quale costruiva i suoi personaggi. Ma il punto fondamentale è la quantità! «(Era) un produttore industriale, intento a fornire il mercato di oggetti per i quali la domanda era tanto acuta quanto il desiderio era legittimo... Non è sano esigere immagini di virtù, di coraggio, di sentimenti generosi e... cercare anche di ottenere istruzioni circa le costumanze e gli eventi storici? Scott possedeva il genio di portare a termine l'impresa commerciale che esaudiva tale desiderio... Si ha l'impressione, leggendo la sua biografia, di leggere la vita di un eroe dell'industria». E in effetti, l'aspetto di maggiore interesse è costituito dalla sua enorme produttività, dai suoi grossi guadagni, dal suo baronale stile di vita, dalla sua eroica lotta per soddisfare le richieste dei creditori dopo il fallimento. «Nulla ci è detto della sua vita interiore, dei suoi amori, della sua religione, delle sue idee; e men che nulla del suo sviluppo e delle sue battaglie spirituali» continua Croce. Non occorrerebbe niente di più di tali argomenti ai biografati di Ford, di Carnegie, di Rockefeller o dell'attuale capo della U. S. Steel Corporation.

Si ha infatti l'impressione, leggendo persino le opere dei migliori romanzieri popolari del XIX se-

colo, che le esigenze del mercato li sottoponesse a una pressione eccessiva. Così è per Dickens, così per Balzac, così per Mark Twain. Oggigiorno la pressione produttiva si manifesta sotto l'egida della fisica più che dell'estetica. Nella stagione 1955-1956, un programma televisivo ormai dimenticato e intitolato «Matinée» mandò in onda ogni settimana cinque originali della durata d'un'ora ciascuno, vale a dire un totale di 260 in un anno; per alimentare il ventre infuocato di un simile Moloch furono necessari 100 autori, 20 registi e 4.000 attori. Il ritmo con il quale la televisione consuma il talento comico fu descritto da Fred Allen, un'autorevole vittima; ma è sufficiente seguire una commedia alla televisione per rendersi conto di quanto fosse nel vero. Una grossa casa editrice come la Doubleday deve sfornare centinaia di titoli all'anno per mantenere in funzione le macchine; essendo fisse le spese generali, più libri si producono e minore è il costo di produzione, e la paura che tiene svegli gli editori di notte è che le macchine possano arrestarsi anche per un solo istante. Quando si ricorre al controllo delle nascite, di regola esso va a scapito dei manoscritti originali e dotati di buone qualità. Si può star certi che una qualsiasi cosa sufficientemente banale troverà più cortese accoglienza, in base al presupposto che un libro scadente può andare, mentre uno buono decisamente non va. Ci si potrebbe aspettare che la quantità di robbaccia fallimentare che gli editori pubblicano ogni anno provocasse qualche dubbio in merito alla validità di questa concezione - se la semplice banalità fos-

se una garanzia di successo, ogni film di Hollywood dovrebbe incassare un mucchio di denaro – ma, chissà come, nessuno impara la lezione. Bisognerebbe forse indagare sui gusti personali degli editori.<sup>5</sup>

Byron era altrettanto romantico e quasi altrettanto operoso di Scott, ma per tutto il resto le affinità sono scarse. La sua vita fu tanto disordinata quanto quella di Scott fu rispettabile, la sua personalità tanto ribelle quanto convenzionale quella di Scott. Fu proprio questa sua personalità ad assicurargli un seguito tra le masse: fu il primo *bohémien*, il primo rappresentante di un'avanguardia, il primo *beatnik*. Se Scott fu l'artista come imprenditore, Byron fu l'artista come ribelle, e dal punto di vista del Masscult tra questi due estremi c'era meno differenza di quanto non si creda. Byron, infatti, era un formidabile concorrente. Scott iniziò come poeta romantico, ma quando Byron cominciò a pubblicare, compì una ritirata strategica nella prosa e si diede a scrivere romanzi alla Waverley. Fu una decisione astuta. *Marmion* e *La donna del lago*, anche se abili esercitazioni del genere romantico-storico, mancavano di qualsiasi nota personale; difficilmente i lettori riuscivano a «identificarsi» con Roderick Dhu, laddove il Giovane Aroldo e Manfred non soltanto erano identificabili, ma sembravano anche esprimere la personalità ancor più identificabile del loro autore.

La fama di Byron fu diversa da quella di Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Dryden e Pope perché si fondava sull'uomo – o su quello che il

pubblico riteneva fosse l'uomo – anziché sulla sua opera. I suoi poemi non venivano considerati oggetti artistici in sé e per sé, ma espressioni della personalità del loro creatore. Del pari, Clark Gable recitava sempre se stesso, anziché un qualsiasi ruolo specifico; il suo esatto contrario è Laurence Olivier, il quale è effettivamente in grado di impersonare con stile e passione qualsiasi personaggio, da Enrico V al logoro cantante e ballerino di *The Entertainer*. Naturalmente non era il vero Byron, ma una persona inventata di sana pianta che s'adattava alla perfezione all'idea che di un poeta aveva il pubblico contemporaneo. Goethe si rivelò, nei confronti di Byron, altrettanto ottuso che nei confronti di Scott; lo esaltò come grande poeta, ma aggiunse la notissima riserva: «Quando pensa, è un bambino». La verità era esattamente il contrario: come «grande poeta», Byron era banale – chi legge più, oggi, la sua poesia «seria»? – ma non era affatto un bambino quando pensava, ossia (e, si intuisce, con un certo sollievo) quando abbandonava la finzione della passione romantica e dava libero sfogo al suo temperamento realistico settecentesco, come accade nei diari e nelle lettere e in *Beppo* e in *Don Juan*. V'erano due Byron, il pubblico bravaccio de *Il corsaro* e del *Pellegrinaggio del cavaliere Aroldo* e l'uomo che in privato si faceva beffe di quegli stessi atteggiamenti romantici, e questa frattura tra le due personalità era destinata a divenire caratteristica. Vien fatto di pensare a Mark Twain, con il suo posare in pubblico a geniale filosofo familiare e il suo inferno privato di disperazione nichilistica.

Oppure vien fatto di pensare a John Barrymore, il cui profilo e le cui prodezze sensual-romantiche furono altrettanto famose di quelle di Byron, e che la *persona* da Masscult tenne incatenato alla ruota di infinite incarnazioni da Grande Amante soffocandone il reale talento, che consisteva in una ottima dizione e in una notevole presenza scenica (come nel suo *Amleto*), in una sensibilità di attore (come nel film *A Bill of Divorcement*) e nel dono di saper recitare il repertorio leggero (un dono singolarmente analogo al fiuto di Byron per il burlesco), che brillava in alcune scene di sardonica, aggraziata presa in giro nei films di genere farsesco quali *The Man From Blankley's* e *XX Secolo*.

Dal momento che nell'ambito di una società di massa gli individui non sono legati l'uno all'altro ma soltanto ad alcuni principi astratti organizzativi, gli individui stessi sono spesso in uno stato di esaurimento, perché tale mancanza di contatti è innaturale. Così il Masscult tenta di fornire distrazioni allo stanco uomo d'affari - o allo stanco proletario. Questo genere d'arte è necessariamente distaccata dall'individuo, dato che è espressamente studiata non già per influire su ciò che lo differenzia da chiunque altro - vale a dire ciò che è di più vitale interesse ai suoi occhi - bensì per operare sui riflessi che egli condivide con chiunque altro. In tal modo l'individuo è isolato.

Ma gli uomini avvertono il bisogno di essere in contatto con altri uomini. Il mezzo più semplice per gettare un ponte su tale abisso, o piuttosto per

fingere di gettarlo, consiste nel sottolineare pesantemente la personalità dell'artista; l'individuo sepolto nel pubblico di massa può essere in contatto con l'individuo che è nell'artista, dal momento che sono entrambi, dopotutto, persone umane. Così se da un lato il Masscult è estremamente impersonale, dall'altro è estremamente personale. In tal modo l'artista è carismatico e le sue opere diventano espressione di questo carisma anziché, come accadeva in passato, creazioni oggettive.

Negli ultimi anni di vita, John Barrymore, ormai alcolizzato, fornì un esempio estremo di questo principio.

Si legge in un articolo di *Time* del 6 novembre 1939:

Sei mesi fa a Chicago è andato in scena uno spettacolo oltremodo scadente. Fino alla scorsa settimana si rappresentava ancora. Era diventato una specie d'istituzione. Vi avevano assistito 150.000 persone e si era registrato un incasso lordo di più di 250.000 dollari. Il teatro era esaurito con tre settimane d'anticipo... La spiegazione di tutto ciò era... che interprete dello spettacolo (era) il grande John Barrymore - di tanto in tanto malato, di tanto in tanto brillo, ma sempre presente... «Eh, sì» dice il portiere, «lui arriva ogni sera, vivo o morto»... Dice qualsiasi cosa gli passa per la testa. Quando Barrymore è carico, *My Dear Children* può durare fin dopo mezzanotte. Una volta che dalla strada giunse l'urlo di una sirena dei pompieri, Barrymore sbottò: «Speriamo che arrivino in tempo a spegnere l'incendio». Una volta che scorse tra il pubblico Ned Sparks, Barrymore s'accostò al proscenio e urlò: «Ecco là quel vecchio bastardo di Ned Sparks». Una volta che non riusciva a sentire il suggeritore tra le quinte, gridò: «E dille un po' più forte, quelle battute!» (ecc.) Una volta, incapace di reggersi in piedi, recitò l'intera comme-

dia seduto. Un'altra volta, che non ce la faceva neppure a percorrere il tratto fra il camerino e il palcoscenico, disse: «Portatemi una poltrona a rotelle - imiterò Lionel».

Il pubblico accetta tutto. Vanno a lamentarsi al botteghino solo nelle rare occasioni in cui Barrymore recita la sua parte come è scritta nel copione.

Barrymore a quel tempo non sfruttava affatto la sua personalità romantica; e neppure ne faceva la caricatura, dal momento che le aggiunte *ad libitum* - tranne la battuta sul fratello Lionel - non erano per nulla divertenti. Viveva semplicemente di rendita, vendendo obbligazioni sicure (la sua reputazione romantica) e una volta che le avesse liquidate tutte (vale a dire una volta che il pubblico avesse cominciato a pensare a lui non più come al «grande John Barrymore» del passato, ma come allo squallido ubriacone del presente), avrebbe dovuto dichiarare fallimento. Fortunatamente per lui, morì prima che ciò avvenisse.

Del resto, al pubblico di massa Barrymore piaceva in questo stadio finale di disintegrazione proprio perché questa era la prova che egli non era migliore di tutti loro, e anzi era assai peggio. Nella fase «geniale» del periodo del Masscult, esiste questa strana ambivalenza. Le masse annettono un valore assurdamente alto al genio personale, al carisma dell'esecutore, ma esigono anche una segreta rivincita: egli deve stare al gioco - al loro gioco - deve distorcere la sua personalità per adeguarsi al loro gusto. Byron lo faceva quando portava una camicia con il colletto aperto e si assicurava che i riccioli di giacinto fossero scompigliati

a dovere. Lo fece Robert Frost quando tenne una conferenza stampa, non molto tempo fa, al momento di insediarsi alla Library of Congress in veste di consulente poetico, e disse ai giornalisti convenuti che il suo incarico avrebbe potuto essere definito «Poeta in attesa» e per di più confidò che desiderava qualche bel quadro da appendere nel suo ufficio: «Voglio strappare questo posto alla categoria delle cose da quattro soldi». Persino l'austero *New York Times* si sentì in dovere di intitolare l'articolo relativo: POETA IN ATTESA FA VALUTAZIONE. Nel caso specifico, il fatto che Frost sia un buon poeta non conta; egli è anche un attore spontaneo, e quel che conta è chiedersi perché mai il nostro migliore poeta trovi opportuno indulgere alle sue doti minori, facendo il buffone come un secondo Carl Sandburg. Il caso più interessante di tutti è quello di Bernard Shaw, che combinava arroganza e servilità nel modo più stupefacente, come quando scriveva cartoline ai suoi ammiratori per spiegare perché magari non si sarebbe scomodato a rispondere.

Nel Masscult (e nel suo figlio bastardo, il Midcult) tutto diventa merce, da spacciare per tanti e tanti dollari, da usare per qualcosa che non è, da Davy Crockett a Picasso. Una volta che uno scrittore diventa un Nome, vale a dire una volta che abbia scritto un libro il quale, per ragioni più o meno valide, ha successo, il meccanismo del Masscult (o Midcult) comincia a «costruirlo», a imballarlo come un oggetto da vendere in tanti pezzi identici, in grandi quantitativi. Egli può andare avanti per forza d'inerzia per tutto il resto della

sua vita; gli editori gli verseranno cospicui anticipi solo per avere il suo Nome nelle loro liste; il suo carisma diventa tale, che la gente pagherà 250 dollari e più per ch'egli rivolga loro la parola (in realtà, solo per vederlo); i direttori di giornali lo compenseranno profumatamente per articoli su argomenti di cui non sa nulla. Artisti e scrittori hanno sempre manifestato la tendenza a ripetersi, ma il Masscult (e il Midcult) rendono altamente redditizio questo fatto, e in effetti penalizzano coloro che non vi si attengono. Qualche anno fa, mi si dice, un artista astratto di primo piano si lagnò con un amico di essere stanco del genere che l'aveva reso celebre ed espresse il desiderio di tentare qualche altra strada; ma il suo gallerista insisteva col dire che una svolta del genere si sarebbe rivelata disastrosa dal punto di vista commerciale e, dal momento che l'artista aveva dei figli da mandare all'università, si sentì in dovere di accondiscendere. Raffrontiamo ad esempio la carriera letteraria di James T. Farrell e quella di Norman Mailer. Il primo s'è acquistato fama con la trilogia di *Studs Lonigan* agli albori degli anni Trenta e i molti libri che scrisse in seguito non han fatto che ripetere la formula trovata in precedenza; benché i suoi libri più recenti non abbiano riscosso molte lodi da parte della critica, Farrell è tuttora considerato uno dei maggiori scrittori americani e gode di tutti i proventi ed emolumenti relativi; Farrell è una merce standard che si vende bene come Jello. Mailer, invece, pur essendo tuttora un Nome, che incassa proventi ed emolumenti in abbondanza, ha contrariato pubblico ed editori ri-

fiutando di ripetersi. La fama gli venne dal primo romanzo, *Il nudo e il morto*, nel 1948, ma Mailer ha insistito a volersi sviluppare, o almeno a voler cambiare, da allora in poi, e i suoi tre libri successivi hanno ben poco in comune, quanto a stile e a contenuto, con il suo primo, grande successo. Dal punto di vista del Masscult (o Midcult), egli ha rischiato un investimento sicuro per soddisfare i propri interessi personali. «Quando uno scrittore mette le mani su qualcosa di sicuro» ebbe a osservare una volta Somerset Maugham, il quale dovrebbe sapere quel che dice, «ci si può aspettare che ci resti attaccato per tutta la sua vita, come un cane che azzanna un osso». Ciò non implica affatto che James T. Farrell si tenga deliberatamente attaccato al suo osso per motivi di profitto o di prestigio, né che Norman Mailer cambi i suoi ossi per motivi idealistici. Con tutta probabilità la verità è che il primo ama davvero mordere lo stesso vecchio osso, mentre il secondo, forse perché è più vivace e più ricco di talento, ha voluto tentare qualcosa di nuovo. Ma il risultato è che Farrell ha fatto moltissima strada con pochissimo carburante, mentre Mailer rappresenta tuttora un vero problema per i suoi editori.

## VIII

Veniamo finalmente a considerare il Masscult prima dal punto di vista del consumo e poi da quello della produzione.

Nella sua qualità di merce che si vende bene, il

Masscult presenta due grandi vantaggi rispetto all'Alta Cultura. Uno è già stato preso in considerazione: il pubblico posteriore al 1750, mancando del gusto e della conoscenza dell'antica classe dei mecenati, non solo è soddisfatto della scadente produzione di massa, ma in generale ci si sente anche più a suo agio (benché, in occasioni imprevedibili, reagisca positivamente a cose di buona qualità, com'è accaduto con i romanzi di Dickens e con i film di Chaplin e di Griffith). Ciò accade perché tali prodotti sono standardizzati e quindi di più facile consumo dal momento che si sa sempre quel che succederà - immaginatevi un po' un western in cui l'eroe esca sconfitto dall'emozionante scontro alla pistola o una novella ambientata in un ufficio nella quale la stenografa che somiglia a un topo perda la sua battaglia contro la bionda predate. Ma la standardizzazione ha anche un aspetto più sottile, che si potrebbe chiamare La Reazione Controllata. Come ha notato Clement Greenberg in «Avanguardia e Kitsch», un articolo pubblicato molti anni fa dalla *Partisan Review*, la particolare qualità estetica del *Kitsch* - un termine che comprende sia Masscult che Midcult - è che «predigerisce l'arte per lo spettatore e gli risparmia lo sforzo, gli fornisce dei piaceri dell'arte un riassunto che aggira le inevitabili difficoltà proprie dell'arte genuina», includendo le reazioni dello spettatore nell'opera anziché costringerlo a trovare da solo le risposte. Quell'inevitabile risorsa di ogni matrimonio di provincia, intitolata *I Love You Truly*, è di gran lunga più «romantica» dei più belli tra i *Lieder* di Schubert perché i suoi insi-

stiti, tenerissimi *tremoli* e *glissando* chiariscono persino all'ascoltatore meno dotato dal punto di vista musicale che qualcosa di molto tenero sta accadendo. È la canzonetta a instillargli un sentimento; o, come ha osservato T. W. Adorno a proposito della musica popolare: «La composizione ode per l'ascoltatore». Del pari, Liberace è un pianista molto più «musicale» di Serkin, il cui strumento non è adorno di antichi candelabri e la cui posizione alla tastiera è tanto pratica quanto quella di Liberace è «artistica». Ancora, il gotico delle università americane, che si può ammirare nella sua fase più decisamente pittoresca (e costosa) a Yale, è più rigorosamente gotico di Chartres, i cui costruttori non sapevano neppure di essere gotici e in tal modo persero molte occasioni di ottenere effetti pittoreschi.<sup>6</sup> E ancora, Boca Raton, il sobborgo per milionari che Addison Mizener progettò a Palm Beach al tempo del Grande Rialzo degli anni Venti, fa così aggressivamente Missione Spagnola, che, si dice, un ex ambasciatore americano in Spagna mormorò stupefatto: «È più spagnolo di qualsiasi cosa io abbia visto a Madrid». La stessa Legge della Reazione Controllata garantisce anche che una pin-up girl di Petty con i vestiti incolati al corpo dal vento sia più «sexy» di una vera donna nuda, laddove l'esagerazione dei seni e delle cosce corrisponde ai particolari gotici pornograficamente esagerati di Harkness. Più *sexy* ma non più *sessuale*, il rapporto fra questi due termini essendo simile a quello esistente fra *sentimentalismo* e *sentimento*, o tra *modernistico* e *moderno*, o ancora tra *artefatto* e *artistico*.

La produzione di Masscult è una faccenda più sottile di quanto non si creda. Abbiamo già visto, nel caso di Poe, che uno scrittore serio produrrà arte anche quando tenterà di lavorare su commissione, per il semplice fatto che non può fare a meno di calarsi nella propria opera. L'infelice protagonista del racconto di James *The Next Time* tentava e ritentava di prostituire il proprio talento e di scrivere un best-seller per mantenere la famiglia, ma ogni volta creava un capolavoro senza profitto; con tutta la miglior buona volontà del mondo, era semplicemente incapace di mantenersi a un livello abbastanza basso. È del pari vero il contrario: uno scrittore da quattro soldi produrrà robbaccia anche quando tenterà di essere serio. La maggior parte di questi esempi saranno esaminati in seguito, quando parleremo del Midcult, ma anche il Masscult ha i suoi piccoli drammi. Quando, recentemente, mi trovavo a Hollywood, Stanley Kubrick, uno dei più intelligenti tra i registi delle nuove leve, ebbe a dirmi: «Il motivo per cui i film di Hollywood sono spesso così scadenti non è perché quelli che li fanno siano cinicamente avidi di denaro. La maggior parte di essi fanno del loro meglio; desiderano davvero fare dei buoni film. Il difetto non è nei loro cuori, ma nei loro cervelli». Questa affermazione trovò conferma nel film per scrivere in merito al quale mi trovavo a Hollywood, una disgustosa parodia di *Miss Lonelyhearts* di Nathanael West, sceneggiata e prodotta da Dore Shary con le più nobili intenzioni.

Si direbbe che esistano due condizioni fondamentali per una fortunata produzione di Kitsch.

Una è che il produttore deve credere in ciò che fa. Un buon esempio è fornito da Norman Rockwell, che dal 1916 in poi ha disegnato più di trecento copertine per il *Saturday Evening Post*. Quando un illustratore suo collega gli fece osservare che il loro lavoro era unicamente un mezzo per guadagnarsi da vivere. – «Fai il tuo lavoro, incassi l'assegno, e nessuno crede che sia arte» – Rockwell apparve orripilato: «Oh, no, no, e poi no. Come puoi dire una cosa del genere? Chiunque possenga una coscienza non può semplicemente buttar giù delle illustrazioni. Deve metterci tutto il suo talento, tutti i suoi sentimenti». Poiché ho avuto recentemente occasione di vedere una interessantissima mostra delle tecniche di Rockwell presso una banca locale, credo che dicesse la verità. Egli traccia decine e decine di accurati, competentissimi schizzi a penna, oltre a una serie di particolari a olio, per ogni copertina del *Post*; se il genio consistesse davvero in «un'infinita capacità di tormentarsi», Norman Rockwell sarebbe un genio. Il guaio è che il risultato finale di tutta la sua meticolosa abilità è soltanto una copertina del *Post*, leccata e stereotipata nell'esecuzione quanto nel contenuto. «Ecco una copertina di rivista» dice l'attore Mort Sahl, «vi si vede un ragazzino che si fa tagliare i capelli per la prima volta, sapete, c'è un cane che gli lecca la mano e sua madre che piange ed è sabato sera nella vecchia cittadina natale, e la gente balla per le strade e la Campana della Libertà rintocca e, be', mi sono dimenticato qualcosa?». Ma Rockwell è sincero, al punto di chiedersi di continuo se vive all'altezza del suo talento. Negli anni Venti, stando a un

profilo tracciato dal *Post*, attraversò una crisi tanto comica quanto patetica:

Certi suoi colleghi, che sguazzavano nel modernismo, gli dissero che avrebbe dovuto imparare qualcosa a proposito di simmetria dinamica, e le loro argomentazioni lo preoccuparono... Rockwell fece le valigie e partì per Parigi. Prese lezioni e acquistò dei Picasso da appendere nel suo studio per trarne ispirazione. Tornato in America, si dispose ad applicare quanto aveva imparato alle copertine del *Posi*. Quando il direttore del giornale, George Horace Lorimer, prese in esame i primi nuovi prodotti di Rockwell, li scartò e diede all'artista una paterna lezione sull'importanza di essere se stessi, facendogli osservare, fra parentesi, che era chiaramente meglio vedere stampata la propria opera sulle copertine del *Posi* che imbalsamata nei musei. Accettando la lezione, Rockwell gli diede ragione e tornò a essere se stesso. Ora parla di quella sua temporanea aberrazione come del «mio periodo James Joyce-Gertrude Stein».

L'opera missionaria di Lorimer fu completata da una ragazza di Stanford che Rockwell sposò qualche anno dopo, una graziosa, sensibile sposa che nella più pura tradizione americana «l'aiutò a ritrovare l'equilibrio e a conservarlo». A quanto pare, in questa fatica non esattamente erculeo, la sposina è perfettamente riuscita. Qualche anno fa, quando venne intervistato in vista di un profilo da pubblicare sul *New Yorker*, Rockwell si rivelò decisamente insolente:

Il mio credo è che il dipingere quadri di qualsiasi genere sia una precisa forma di espressione e che l'illustrazione sia la principale forma pittorica per comunicare idee e raccontare storie divertenti. La critica afferma

che ogni vero dipinto dovrebbe essere in primo luogo una serie di problemi tecnici di luce, ombra, proporzione, colore e spazio. Io dico che, se siamo in grado di raccontare una storia in un dipinto e se un numero ragionevole di persone apprezza il nostro lavoro, questa è arte. Forse non sarà la forma d'arte più elevata, ma è pur sempre arte, ed è questo che mi piace fare. Sento di far qualcosa quando dipingo un quadro che attrae la maggior parte della gente. Questo è uno stato democratico, sì o no?

Alla quale ultima frase la risposta è, per usare il linguaggio delle copertine di Rockwell: «Eh, già, che lo è». Eppure, a dispetto di questo credo che ogni artista popolare dovrebbe fare stampare in rosso e nero e appendere sopra il tavolo da disegno accanto al poema di Kipling *Se*, Rockwell continua a preoccuparsi. Ha avuto un'altra crisi un paio di anni fa, all'età di sessantacinque anni, quando è tornato a chiedersi che cosa avrebbe potuto fare «se non fossi diventato commerciale» e ha ripreso a parlare di Picasso come del «più grande di tutti»; si è ritirato per un anno allo scopo di dipingere qualche quadro *Serio* (con l'eccezione di sei sole copertine per il *Post*), con risultati a me ignoti. Ha anche scritto un'autobiografia, che attualmente viene pubblicata a puntate sul *Post*.

La seconda condizione per ottenere successo nel *Masscult* è che lo scrittore, artista, direttore di giornale, regista o attore deve racchiudere in sé una buona porzione di uomo di massa, come è accaduto con Zane Grey, Howard Chandler Christy, il signor Lorimer del *Post*, Cecil B. De Mille ed Elvis Presley. Ciò è strettamente connesso con la sin-

cerità - come può prendere sul serio il proprio lavoro se non possiede quel tocco istintivo, quella banalità interiore? Al pari di Rockwell, può benissimo sapere che l'arte è buona e onorevole e degna di rispetto, e può renderle omaggio. Ma sapere è una cosa e sentire è un'altra. Un imprenditore giornalistico come Henry Luce - indubbiamente il peggiore di tutti - ha lo stesso tipo di oziosa curiosità per i Fatti e lo stesso genere di entusiasmo da mercante di cavalli per idee piuttosto elementari (si scorrono a tale proposito gli editoriali di *Life*) che hanno i milioni di suoi lettori. Quando lavoravo per lui a *Fortune* agli inizi degli anni Trenta, fui colpito da tre qualità ch'egli possedeva, come direttore di giornale: la sua perspicacia nel riconoscere ciò che faceva o non faceva «notizia», la sua profonda dedizione all'impresa, e la sua limitata preparazione culturale ad onta, o forse a causa, del fatto di aver frequentato l'università di Yale. Tutte e tre queste qualità sono strettamente connesse al suo successo: un direttore di giornale più raffinato non sarebbe riuscito a tenersi al passo con i suoi milioni di lettori, a uno meno idealista sarebbe mancata la forza morale di attrarli, e Luce riconosceva a prima vista la «notizia» perché quel che interessava i suoi lettori interessava anche lui.<sup>7</sup>

## IX

Come ho già osservato in questo saggio, la separazione tra Arte Popolare e Alta Cultura in compartimenti stagni corrispondeva alla linea netta

tracciata un tempo tra la plebe e l'aristocrazia. L'eliminazione di questa linea, per quanto auspicabile politicamente, ha prodotto infelici risultati culturali. L'Arte Popolare possedeva una sua autentica qualità, ma il Masscult è, nella migliore delle ipotesi, un riflesso volgarizzato dell'Alta Cultura, e, nella peggiore, un incubo culturale, un Kulturkatzenjammer. E mentre un tempo l'Alta Cultura poteva rivolgersi soltanto al *cognoscens*, ora deve tener conto anche dell'*ignoscens* persino quando gli volta le spalle. Questo, perché il Masscult non è semplicemente una formazione parallela all'Alta Cultura, com'era l'Arte Popolare; ma è sua concorrente. Il problema è particolarmente sentito negli Stati Uniti, dove le separazioni di classe sono particolarmente deboli. Se esistesse un'élite culturale chiaramente definita, le masse potrebbero avere il loro *Kitsch* e le classi alte la loro Alta Cultura, e tutti sarebbero felici e contenti. Ma una porzione notevole della popolazione americana è cronicamente costretta a operare una scelta fra la televisione e gli antichi maestri, fra la lettura di Tolstoj e un romanzo giallo, ossia lo schema della sua vita culturale è «aperto» al punto di essere poroso. Per una fortunata minoranza, questa possibilità di scelta è stimolante; ma per la maggioranza è solo motivo di confusione e porta, nella migliore delle ipotesi, a quel compromesso da *middlebrow* chiamato **Midcult**.

La svolta cruciale della cultura americana fu la Guerra Civile, i cui frutti distrussero la tradizione del New England quasi nella stessa misura in cui la Rivoluzione d'Ottobre spezzò la continuità del-

la cultura russa. (Può darsi che certe spiacevoli somiglianze tra la cultura e le società attuali degli Stati Uniti e quelle dell'Unione Sovietica siano almeno in parte dovute a tali sismici sommovimenti, assai più drastici di qualsiasi evento della storia europea, ivi compresa la Rivoluzione Francese.) La cultura del New England venne semplicemente messa in disparte dalla storia, limitandosi a esser retaggio della nobiltà di provincia, e senza che un'altra ne prendesse il posto; venne soffocata dallo sviluppo dell'industria di massa, dall'espansione verso l'ovest, e soprattutto dalla massiccia immigrazione dai paesi di lingua non inglese. La grande metafora del periodo fu il crogiuolo; la tragedia fu che nel grande calderone tutto si fuse completamente. Avrebbe potuto svilupparsi una cultura pluralistica, arricchita dai contributi di polacchi, italiani, serbi, greci, ebrei, finlandesi, croati, tedeschi, svedesi, ungheresi e di tutti gli altri che giunsero negli Stati Uniti fra il 1870 e il 1910. È con sentimenti confusi che si leggono i versi stranamente condiscendenti di Emma Lazarus, sulla Statua della Libertà:

Datemi le vostre stanche, le vostre povere,  
Le vostre confuse masse bramose di respirare liberamente,  
I miserabili rifiuti delle vostre fertili sponde,  
Mandateli, i derelitti, i naufraghi, a me:  
Io alzo la mia lampada davanti alla porta d'oro.

Perché costoro erano davvero i poveri e i naufraghi, i cani randagi d'Europa, e proprio per questa ragione erano tutti anche troppo desiderosi di

dimenticare lingue e costumanze del vecchio mondo, che consideravano marchi d'inferiorità. Sradicate dalle loro tradizioni, costrette ad accettare i lavori più umili alla paga più bassa, le masse d'Europa erano indotte a ritenere che la loro unica speranza d'elevazione consistesse nell'«americanizzarsi», il che significava farsi assimilare al livello culturale (nonché economico) più basso. Erano consumatori di *Kitsch* bell'e pronti. Mezzo secolo fa, quando il risultato era ancora incerto, Randolph Bourne scriveva:

Ciò che decisamente non desideriamo è che queste peculiari qualità si sperdano in un flusso uniforme, insipido e incolore. Già ne abbiamo di gran lunga troppa, di tale insipidità - masse di individui di sangue misto... Le nostre città sono piene di gente di sangue misto che conserva i nomi stranieri, ma ha perso il sapore straniero. Ciò non significa che... si siano veramente americanizzati. Significa che, lasciandosi scivolare di dosso quel po' di cultura natale che possedevano, l'hanno sostituita con quella americana più rudimentale - la cultura americana dei giornali da quattro soldi, del cinematografo, delle canzonette, dell'onnipresente automobile...

Esattamente come tendiamo a disintegrare questi nuclei di cultura nazionalistica, così tendiamo a creare orde di uomini e donne privi di una patria spirituale, fuorilegge culturali privi di gusto, privi di qualsiasi metro di misura che non sia quello della folla. Li condanniamo a vivere al livello più rudimentale della vita americana.<sup>8</sup>

Le paure di Bourne sono diventate realtà. La natura stessa dell'industria di massa e del suo rampollo, il Masscult, ha reso impossibile una cultura pluralistica. Il crogiuolo ha prodotto unica-

mente «il flusso uniforme, insipido e incolore». Lo stesso può dirsi degli americani predominanti, quelli di stirpe anglo-sassone: essi non chiesero agli immigrati di accettare qualcosa che essi stessi non fossero pronti ad accettare. Vien qui fatto di pensare alla vignetta di Matthew Josephson in cui si vede Henry Clay Frick seduto su una sedia stile Rinascimento sotto un Rembrandt, intento a leggere il *Saturday Evening Post*. Gli americani di cui sopra si preoccupavano di costruire ferrovie, di colonizzare il West, di sviluppare l'industria, di perfezionare i monopoli e di altre faccende d'ordine pratico. Pionieri, oh, pionieri! E lo stanco pioniere preferì Harold Bell Wright a Henry James.

## X

Viviamo ora in un periodo più raffinato. Il West è stato conquistato, gli immigrati si sono perfettamente fusi, fabbriche e ferrovie sono state costruite, al punto che fin dal 1929 il problema non è più stato quello della produzione, ma quello dei consumi. La settimana lavorativa s'è accorciata, i salari reali sono aumentati, e mai nella storia un numero così grande di uomini ha raggiunto un tenore di vita così alto come negli Stati Uniti a partire dal 1945. Il numero degli iscritti alle università supera attualmente i quattro milioni di unità, tre volte quello del 1929. Denaro, tempo libero e sapere, i requisiti della cultura, sono più abbondanti e più equamente distribuiti che mai prima d'ora.

In questi tempi più progrediti, l'Alta Cultura è

minacciata da un pericolo, costituito non tanto dal Masscult quanto da un particolare ibrido nato dai rapporti contro natura di quest'ultimo con la prima. Ha visto così la luce una cultura media, che minaccia di assorbire entrambi i genitori. Tale forma intermedia - che chiameremo Midcult - possiede le qualità essenziali del Masscult - la formula, la reazione controllata, la mancanza di qualsiasi metro di misura tranne la popolarità - ma le nasconde pudicamente con una foglia di fico culturale. Nel Masscult il trucco è scoperto - piacere alle folle con ogni mezzo. Ma il Midcult contiene un duplice tranello: finge di rispettare i modelli dell'Alta Cultura mentre in effetti li annacqua e li volgarizza.<sup>9</sup>

Il nemico che se ne sta fuori le mura è facilmente individuabile. Ciò che rende pericoloso il Midcult è la sua ambiguità. Perché il Midcult si presenta come facente parte dell'Alta Cultura. Non più roba da circoli ristretti, non più quegli snobismi particolari dei cosiddetti intellettuali che parlano soltanto tra loro; ma la grande corrente vitale, ampia e chiara, anche se forse non così profonda. Anche voi potrete guardarla per soli 16,70 dollari, nessun pagamento anticipato, basta riempire il tagliando e riceverete a domicilio per un anno sei copie rilegate riccamente illustrate di *Horizon: A Magazine of the Arts*, «con tutta probabilità la più bella rivista del mondo... si sforza di servire da guida al lungo progresso culturale dell'uomo moderno, per esplorare le molte dimore del filosofo, del pittore, dello storico, dell'architetto, dello scultore, del satirico, del poeta... per gettare ponti tra il

mondo degli studiosi e il mondo dei lettori intelligenti. È denaro speso bene. Riempite il tagliando *subito*». *Horizon* ha circa 160.000 abbonati, cifra che supera le tirature complessive, dopo molti anni di fatiche, di *Kenyon*, *Hudson*, *Sewanee*, *Partisan*, *Art News*, *Arts*, *American Scholar*, *Dissent*, *Commentary* e di una mezza dozzina di altre importanti riviste critico-culturali americane.

Il Midcult non costituisce, come potrebbe apparire a prima vista, un miglioramento del livello del Masscult; è piuttosto una corruzione dell'Alta Cultura che presenta, rispetto al Masscult, un enorme vantaggio: pur essendo anch'essa «completamente soggetta allo spettatore», per usare la frase di Malraux, è in grado di farsi passare per vera cultura. È Midcult la versione riveduta e corretta della Bibbia pubblicata alcuni anni fa sotto l'egida della Yale Divinity School, versione che distrugge quel grandissimo monumento della prosa inglese che è la Bibbia di re Giacomo allo scopo di rendere il testo «chiaro e comprensibile al lettore d'oggi», la qual cosa equivale a fare a pezzi l'abbazia di Westminster per costruire poi coi frammenti Disneyland. È Midcult la sezione cinematografica del Museum of Modern Art che rende omaggio a Samuel Goldwyn perché si presume che i suoi film siano (un tantino appena) migliori di quelli di altri produttori hollywoodiani – benché il motivo per cui sono definiti «produttori», quando la loro funzione consiste nell'impedire la produzione dell'arte (e si veda la sorte toccata a Hollywood ai vari Griffith, Chaplin, von Stroheim, Eisenstein e Orson Welles) costituisca un enigma semantico. È

Midcult il venerabile e un tempo venerato *Atlantic* – che nel secolo scorso pubblicava Emerson, Lowell, Howells, James e Mark Twain – il quale porta sulla copertina di un suo recente numero un'enorme fotografia di Dore Schary, che ultimamente ha trasferito da Hollywood a Broadway il suo orgoglioso sentimentalismo, rappresentato, in quel numero della rivista, da un'omelia, intitolata «A un giovane attore», articolo che, sintetizzando Jefferson, Polonio e il dottor Norman Vincent Peale, così conclude: «Comportatevi da buoni cittadini non solo della vostra professione ma dell'intero mondo nel quale vivete. Siate indignati nell'ingiustizia, benigni nel successo, coraggiosi nel fallimento, pazienti nell'aspettare l'occasione buona e risoluti nella fede e nell'onore». È Midcult il Club del Libro del Mese che dal 1926 fornisce ai suoi aderenti testi di cui il meglio che si possa dire è che potrebbero essere peggiori, i lettori cioè si vedono recapitare John Hersey anziché Gene Stratton Porter. È Midcult il passaggio da Rodgers e Hart a Rodgers e Hammerstein, dalle allegre, aspre strofette di *Pal Joey*, spontanea espressione di un posto reale chiamato Broadway, al falso folklore di *Oklahoma!* e ai sentimentalismi roboanti di *South Pacific*.<sup>10</sup> È Midcult, o lo era, «Omnibus», sovvenzionato da una grande fondazione culturale al fine di migliorare il livello delle trasmissioni televisive, che iniziò le sue fatiche annunciando che si sarebbe «rivolto direttamente al pubblico americano medio, né *highbrow* né *lowbrow*, il pubblico dei lettori del *Reader's Digest*, di *Life*, del *Ladies' Home Journal*, il pubblico che costituisce la spina

dorsale di ogni impresa commerciale, come lo è dell'America» e che poi dimostrò la propria buona fede inserendo nei programmi Gertrude Stein e Jack Benny, Čechov e la strategia calcistica, Beethoven e i campioni di pattinaggio. «Omnibus» fece fiasco. Per una ragione o per l'altra, tuttavia, il livello delle trasmissioni televisive non è migliorato.

## XI

Ma forse il modo migliore di definire il Midcult consiste nell'analizzare certi prodotti tipici. I quattro esempi che ho scelto sono *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway, *Piccola città* di Thornton Wilder, *I. B.* di Archibald Mac Leish e *John Brown's Body* di Stephen Vincent Benét. Sono stati altrettanti successi del Midcult; ciascuno di essi ha vinto il Premio Pulitzer, è stato elogiato dalla critica, che dovrebbe saper fare meglio le proprie scelte, e ha raggiunto la popolarità non tanto fra le masse quanto presso le classi colte. Dal punto di vista tecnico, sono opere abbastanza d'avanguardia per impressionare i *midbrows* senza tuttavia costituire motivo di preoccupazioni. Quanto al contenuto, sono «centrali» e «universali», nella linea di quell'arte falsamente solenne che i francesi definiscono *pompier* dagli scintillanti elmi dorati e piumati dei loro vigili del fuoco. Thornton Wilder, il più abile dei quattro, è realmente riuscito a essere in un colpo solo ultrasemplice e grandioso. «Vi sono cose che tutti sappiamo, ma che non

prendiamo spesso in considerazione» dice il suo Regista, succhiando la pipa con aria meditata. «Sappiamo tutti che esiste qualcosa di eterno. E questo qualcosa non sono le case, non sono i nomi, non è la terra, e non sono neppure le stelle... Ciascuno sa nel più profondo del cuore che v'è qualcosa di eterno, e che questo qualcosa ha a che fare con gli esseri umani. Ce l'hanno detto tutti i grandi uomini vissuti sulla faccia della terra da cinquemila anni a questa parte, eppure si sarebbe sorpresi da come la gente perda sempre di vista questo fatto. V'è qualcosa di eterno in ogni essere umano». L'ultima frase è un riassunto in undici parole, quanto a forma e contenuto, del Midcult. Sono d'accordo con tutto ciò che Thornton Wilder dice, ma lotterò fino all'ultimo respiro contro il suo diritto di dirlo in questo modo.

*Il vecchio e il mare* venne (giustamente) pubblicato per la prima volta da *Life* nel 1952. Nel 1953 vinse il Premio Pulitzer e contribuì, nel 1954, a far vincere il Nobel a Hemingway (la giuria ne citò la «maestria stilistica dell'arte della moderna narrativa»). È scritto in quella artificiosa prosa biblica cui Pearl Buck ha fatto ricorso per *La buona terra*, uno stile che pare esercitare un maligno incantesimo sui *midbrows* – anche la Buck riuscì a ottenere un Premio Nobel. I personaggi sono soltanto due, e non sono individualizzati perché l'individualizzazione escluderebbe il Significato Universale. In effetti non hanno neppure un nome, sono semplicemente «il vecchio» e «il ragazzo» – secondo me, dev'essere stato un errore l'aver identificato il pesce come un *marlin*, benché, a dire il vero, general-

mente venga citato come «il grande pesce». Il dialogo è insieme pittoresco (democrazia) e maestoso (letteratura). «Dormi bene, vecchio» cita il Ragazzo; ovvero, alternativamente: «Svegliati, vecchio». È anche molto poetico, come il discorso del Ragazzo: «Ricordo la coda che sbatteva e rintonava... e il frastuono che facevi mentre lo prendevi a mazze come quando si abbatte un albero, e l'odore dolce del sangue che avevo addosso». (Persino il Vecchio è stupito da questo ritmo. «Te lo ricordi davvero?» chiede.) Nel celebre dialogo sul baseball abbiamo una fusione di Letteratura & Democrazia:

«Il grande Di Maggio ha ritrovato se stesso... Non è possibile che gli Yankees perdano».

«Ma ho paura degli Indians di Cleveland».

«Abbi fede negli Yankees, figlio mio. Pensa al grande Di Maggio».

E tutto questo è stato scritto dall'uomo che in pratica ha inventato il dialogo realistico.

È una cosa deprimente raffrontare questo racconto con *The Undeatead*, una storia di corride che Hemingway scrisse negli anni Venti quando, come avrebbe detto lui, faceva dei fuori-campo. Il tema dei due racconti è lo stesso: un uomo anziano, schernito come un sopravvissuto, ha un'ultima occasione; perde (il pesce viene divorato dagli squali, il torero si fa incornare), ma la sua sconfitta è una vittoria morale, perché ha dimostrato che in lui volontà e coraggio sono ancora intatti. Il contrasto comincia subito, fin dal primo periodo:

«Manuel García salì la scala che portava all'ufficio di

Don Miguel Retana. Posò la valigia e bussò all'uscio. Nessuna risposta. Manuel, dal corridoio, sentì che nella stanza c'era qualcuno. Lo sentì attraverso l'uscio».

«Era un vecchio che pescava da solo su una barca a vela nella Corrente del Golfo ed erano ottantaquattro giorni ormai che non prendeva un pesce. Nei primi quaranta giorni lo aveva accompagnato un ragazzo, ma dopo quaranta giorni passati senza che prendesse neanche un pesce, i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio ormai era decisamente e definitivamente *salao*, che è la peggior forma di sfortuna, e il ragazzo li aveva ubbiditi andando in un'altra barca che prese tre bei pesci nella prima settimana. Era triste per il ragazzo veder arrivare ogni giorno il vecchio con la barca vuota e scendeva sempre ad aiutarlo a trasportare o le lenze addugliate o la gaffa e la fiocina e la vela serrata all'albero. La vela era rattoppata con sacchi da farina e quand'era serrata pareva la bandiera di una sconfitta perenne.

Il contrasto continua – disciplinata, abile attenuazione in confronto al ronzio della parabola-pastiche, verbosa e sentimentale («La bandiera di una sconfitta perenne» induce facilmente la nostra simpatia). E tutti quegli «e».

*The Undeatead* è lungo 57 pagine, contro le 140 de *Il vecchio e il mare*, e non solo vi accade di più, ma anche si intuisce che è accaduto di più di quanto vi è espresso, per così dire, laddove *Il vecchio e il mare* suscita l'impressione esattamente opposta. *The Undeatead* ha quattro personaggi, ciascuno con un suo nome e ciascuno ben definito dalle proprie parole e azioni; *Il vecchio e il mare* non ha personaggi, ma soltanto due tipi Eterni, Universali. In effetti, per tre quarti del libro ne esiste uno soltanto, dal momento che il Ragazzo non parte-

cipa più alle spedizioni di pesca. Forse Kafka sarebbe riuscito a cavarne qualcosa di buono, ma con la maniera realistica di Hemingway la faccenda risulta monotona. «Poi cominciò ad avere pena del grande pesce» e cose del genere. Di tanto in tanto l'autore, ormai alla disperazione, si direbbe, lo fa discorrere con i pesci e gli uccelli. Il Vecchio parla anche con la sua mano: «Come va, mano?». In *The Undefeated*, l'emozione scaturisce naturalmente dal dialogo e dall'azione, ma ne *Il vecchio e il mare*, dal momento che v'è scarsità tanto dell'uno quanto dell'altra, l'autore è costretto a evocare l'emozione artificialmente. A volte riferisce le improbabili meditazioni del pescatore: «È un pesce grosso e devo vincerlo, pensò... Grazie a Dio, non sono così intelligenti come noi che li uccidiamo; anche se sono più nobili e più capaci». A volte l'autore ci ammonisce: «Era troppo semplice per chiedersi quando avesse raggiunto l'umiltà. Ma sapeva di averla raggiunta». (Un individuo umile, il quale sappia di aver attinto all'umiltà, mi sembra una contraddizione in termini.) Questa insistenza autopubblicitaria – errore elementare contro il quale non mi stancavo di mettere in guardia gli studenti del mio corso di tecnica narrativa alla Northwestern University – contrasta singolarmente con il metodo stringato, spoglio che rese celebre il giovane Hemingway. «Io sono un vecchio strano» dice il protagonista al Ragazzo. Dimostralo, vecchio, non dirlo soltanto.

*Piccola città* è un prodotto d'artigianato straordinariamente abile. Penso che in pratica sia in gra-

do di reggere a qualsiasi tipo di recitazione, ed è proprio per questo che viene data così spesso dalle filodrammatiche di provincia. Con quella sensibilità letteraria che gli ha consentito di fabbricare ciascuno dei suoi libri secondo un diverso modulo, miracolo di versatilità imitativa, Thornton Wilder ci fornisce qui la definitiva esposizione della nostalgia dei *midbrows* per la vita delle cittadine, la stessa cosa che Norman Rockwell ha fatto per i *lowbrows* con le copertine del *Post*. La combinazione di pittoresco, terreno, spiritoso, patetico e sublime (il tutto in forma blanda) di *Piccola città* trova esatto riscontro in Rockwell, e le situazioni sono curiosamente simili: innamorati bamboleggianti alla *soda fountain*, mogli che si scambiano pettegolezzi oltre la siepe, piccoli dignitosi funerali sotto i pini, e l'editore di paese, e il medico di famiglia, e l'eroe della squadra di baseball del liceo, tutti che seguono il loro solco ben tracciato. Ciò che conferisce una certa linea al lavoro, innalzandolo al livello del Midcult sono le scene e gli arredi puramente immaginari nonché gli interventi del personaggio del Regista, espedienti, questi, che Thornton Wilder ha derivato dal teatro cinese (i suoi espedienti li deriva sempre da qualche parte). Brecht si è servito di espedienti simili per ottenere il suo «effetto di estraniamento», vale a dire per impedire al pubblico di lasciarsi ipnotizzare dall'illusione scenica – un'idea originale e di conseguenza sconvolgente. Thornton Wilder, però, non si propone alcun fine di sovversione artistica; al contrario, *Piccola città* risulta altrettanto ipnotica, nel significato teatrale tradizionale del termi-

ne, di *East Lynne*. Il lavoro s'impertnia proprio sul Regista, il quale è un così simpatico sputasentenze con la pipa in bocca, pungente e tuttavia bonario, che solo un *highbrow* può resistere al suo incantesimo (o, naturalmente, un *lowbrow*). Ecco il suo commento sul locale cimitero:

«Questo è senza dubbio un punto importante di Grover's Corners. È in cima a una collina, una collina ventosa – tanto cielo e tante nuvole, e spesso tanto sole e luna e stelle... Sì, proprio un bel posticino, quassù. Al loro di montagna e lillà... Ecco là le vecchie lapidi – 1670, 1680. Gente decisa che percorse una lunga strada per essere indipendente. È estate, e vi sono persone che passeggiano, ridendo alle buffe parole incise sulle lapidi. Non fanno niente di male... Laggiù dormono alcuni veterani della Guerra Civile. Sulle loro tombe, vessilli di ferro. Ragazzi del New Hampshire... avevano intuito che bisognava tenere assieme l'Unione, benché non ne avessero mai visto più di cinquanta miglia. Tutto quel che ne sapevano era il nome, gente mia: gli Stati Uniti d'America. E per quel nome andarono a morire... Sì, un bel cumulo di dolori s'è per così dire placato, quassù».

Suppongo che da anni non esista persona altrettanto melliflua e d'idee altrettanto ristrette del Regista di Thornton Wilder. Non una, dico. Eccetto, forse, Eddie Guest di Detroit.

*J.B.* somiglia a *Piccola città* nell'impostazione scenica – niente scene, azione simbolica accompagnata da commenti – ma in quasi nient'altro. Il linguaggio è ampolloso laddove quello usato da Thornton Wilder è familiare, i commenti non sono messi in bocca a un qualche saggio di paese, ma

a Dio e a Satana in persona, e il tema trattato riguarda nientemeno che i rapporti tra l'uomo e Dio. È Profondo e Sviscerante, tratta dell'Agonia dell'Uomo Moderno, ed è stato ampiamente discusso, spesso dall'autore, nei rotocalchi del *Midcult*.<sup>11</sup> Archibald MacLeish mescola tecnica teatrale e poesia d'avanguardia («La morte è un osso che balbetta») con scene di vita familiare («J. B., pescando con la forchetta un osso di pollo nel piatto di Rebecca: "Brava ragazza!"»), violenza («Quattro ragazzi in automobile. Sono morti. – Due erano i tuoi»), melodramma («No! Non toccarmi!»), un Messaggio oltremodo inconcludente. Per circa due ore si sproloquia sul problema di Dio e dell'uomo, senza giungere a una decisione, e all'ultima scena il problema viene scartato e al pubblico è offerto un nuovo giocattolo, che del resto gli spettatori già conoscono da altri lavori messi in scena a Broadway, ossia l'Amore:

Soffiamo sulle braci del cuore.  
I ceri nelle chiese sono spenti.  
Le luci si sono spente nel cielo.  
Soffiamo sulle braci del cuore.  
E subito vedremo...

Robert Brustein in *The New Republic* e Gore Vidal nella *Partisan Review* hanno recentemente avuto parecchie cose interessanti da dire a proposito della tendenza dei drammaturghi americani a introdurre l'amore come *deus ex machina* per risolvere quasi per magia i problemi sollevati nelle precedenti due ore di spettacolo, in cui l'amore ha brillato soprattutto per la sua assenza, e quindi mi

limito a rilevare il fatto. Il professore di retorica di Harvard ha commesso molti errori in *J. B.*, ma uno in particolare gli è stato fatale: l'aver interpolato ai suoi versi alcuni passi del *Libro di Giobbe*. È vero che Elia Kazan, il quale mise in scena il lavoro con appropriata volgarità, ridusse in misura considerevole l'effetto di tali passi biblici, facendoli recitare al microfono da una voce ampollosa che ricordava la più colorita maniera di Westbrook Van Voorhees sulla Corsa del Tempo. Ma anche così, il contrasto fra la cupa e appassionata elevazione del *Libro di Giobbe* e lo stile tra forzato e flebile di Archibald MacLeish era penoso. È davvero troppo passare da:

Sei Tu che hai conferito forza al cavallo?  
Sei Tu che hai rivestito il suo collo di tuono!  
Dice fra il clangore delle trombe, ah, ah!

a:

Giobbe non lo prenderà! Giobbe non lo toccherà!  
Giobbe lo scaglierà in faccia a Dio  
Schizzandovelo con metà delle sue budella!

L'abile autore di *Piccola città* non avrebbe mai commesso una *gaffe* del genere.

E per finire, le 377 pagine di orgia americana di Vincent Benét, ammiratissimo a suo tempo e tuttora largamente usato nelle scuole come combinazione di Storia e Letteratura. L'Invocazione d'apertura tocca subito il tasto giusto, patriottico e tuttavia raffinato:

Musa americana, il cui forte e vario cuore  
Tanti uomini han tentato di comprendere  
Ma han solo rimpicciolito con la loro arte...  
E io ti ho vista e udita nell'arida  
Tumultuosa fornace della strada cittadina  
Dove la luna incartapecorita era piantata nel cielo  
E l'aria fiacca incombeva morta per la calura.

Gli ultimi quattro versi riecheggiano Eliot, così come il passo relativo alla carica di Pickett si richiama a Omero:

Così attaccarono in forze, agili, procedendo a mo' di daini,  
Così morirono o furono colpiti. Così il ferro trapassò loro le carni.

Non manca neppure la maniera delle ballate di Kipling:

Tredici sorelle in riva al mare  
Costruirono una casa chiamata Libertà  
E chiusero le porte con una grossa chiave.  
Nessuno poteva entrarci fuorché gli uomini liberi.  
(Sta' attento, figlio mio.)

Né sono disdegnati modelli poetici più umili:

Era il bianco cuore della betulla...  
I suoi chiari seni appuntiti  
Erano due giovani vittorie nel vuoto buio  
E quando tendeva le mani sopra il capo  
E scioglieva in onde la chioma fino alle reni,

Vincent Benét è un maestro della reazione controllata; impossibile non identificare l'emozione che si propone di suscitare. A volte solenne, a vol-

te gaio, sempre tendente al virtuosismo come un violinista da locale notturno. Suona, zigano, suona! Non c'è pericolo di essere sorpresi dall'imprevisto. I Wingate sono aristocratici del Sud e sono fieri e generosi e abitano in una grande casa bianca con tanto di colonnato. Abe Lincoln è sparuto, triste, gentile e «duro come una trave di noce americana». John Brown è forte, semplice, fanatico – e «sapeva come morire». Robert E. Lee rappresenta invece un problema, dal momento che a suo beneficio non è stato creato alcun cliché nazionale. Vincent Benét esordisce in modo cauto: «Era un uomo, e come tale conosceva/ Amore, separazione, pena, gioia e morte». Abbastanza sicuro. Ma alla fine non ha ancora trovato un terreno solido: «Voleva qualcosa. Questo deve bastare./ Ora cavalca di nuovo in groppa a Traveller verso l'ovest». Una figura sconcertante.

Il giudizio finale sugli Stati Uniti è ambiguo: «il mostro e la regina addormentata». Perché, se da un lato Vincent Benét non vuol vendere l'America allo scoperto, dall'altro non vuole neppure rendersi ridicolo – lo scrittore del Midwest è sempre preoccupato del sarcasmo e del senso di superiorità degli intellettuali, benché affetti di disprezzarli. L'ambivalenza si fa un tantino frenetica nei versi di chiusura: «Così quando la folla latra/ E profeti vecchi e giovani/ Proclamano a gran voce la loro strana disperazione/ O si abbandonano all'adorazione,/ Lasciateli l'immagine applaudire o condannare,/ Ma tenetevi alla larga, voi e la vostra anima.../ Se alla fine dovete proprio dire una parola,/ Non dite, come loro:/ "È fatalmente magi-

ca e maledetta"/ E neppure: "È benedetta" ma soltanto: "È qui"». La paura americana delle idee (i profeti clamanti) e in effetti della coscienza (Se dovete *proprio* dire una parola) ha di rado trovato espressione più ingenua. O l'espedito americano per eludere questi terrori: attenetevi strettamente ai fatti; ovvero, dite soltanto: «È qui». Perché le idee possono portare a delle conclusioni.

## XII

Il Nemico è chiaro. I tre consolatori di J. B. sono uomini che hanno delle idee – idee freudiane, marxiste, teologiche – e ciascuno di essi ci viene presentato come un repellente bigotto. (Negli anni Trenta, MacLeish, il marxista l'avrebbe trattato meglio.) Thornton Wilder è più moderato:

*Il Bellicoso in fondo alla platea:* Non c'è nessuno in questa città che si renda conto delle ingiustizie sociali e dell'iniquità industriale?

*Il signor Webb* (direttore del «Grover's Corners Sentinel»): Oh, certo, se ne rendono conto tutti – è una cosa terribile. A quanto pare passano la maggior parte del tempo a parlare di chi è ricco e di chi è povero.

*Il Bellicoso:* E allora perché non fanno qualcosa?

*Il signor Webb:* Be', non lo so. Secondo me, cerchiamo, come chiunque altro, il modo di far sì che i diligenti e sensibili salgano in cima e i pigri e litigiosi colino a picco. Ma è difficile provarlo... Altre domande?

*Una signora in un palco:* Ehi, signor Webb? Signor Webb, esiste cultura o amore della bellezza a Grover's Corners?

*Il signor Webb:* Be', signora, non ce n'è gran che – non nel senso che intende lei... Ma forse questo è il luogo

per dirle che qui i piaceri di un certo tipo non ci mancano: ci piace il sole che al mattino sorge sulla montagna, e tutti ci interessiamo molto degli uccelli. [ecc.] Ma quelle altre cose, ha ragione, signora, non ce ne sono molte. *Robinson Crusoe* e la Bibbia; e il Largo di Haendel, li conosciamo tutti; e anche la *Madre* di Whistler – più in là di così non andiamo.

E più in là di così non va neppure la commedia. Quelli che mettono in dubbio i valori di *Grover's Corners, New Hampshire, 1901*, sono presentati come individui grotteschi, mentre il direttore Webb è presentato come la norma. Un atteggiamento che si potrebbe giustificare con la definizione di realismo storico – benché i direttori dei giornali di provincia di cinquant'anni fa fossero spesso degli idealisti animati da spirito di crociata – ma naturalmente Thornton Wilder non s'interessa affatto alla reale situazione di *Grover's Corners* nel 1901. «*Piccola città* non vuol essere un quadro di vita in un villaggio del New Hampshire» egli scrisse nella prefazione all'edizione del 1957, «né una speculazione sulle condizioni di vita dopo la morte (un elemento che mi sono limitato a derivare dal *Purgatorio* di Dante). [Quel "limitato" è un vero tocco da maestro. – *N.d.A.*] È un tentativo di scoprire il valore inestimabile nei più piccoli eventi della nostra vita quotidiana». Questa è una mezza verità, il che significa che è in gran parte falso. Non che Thornton Wilder sia in qualche modo insincero. Lo fosse stato, non sarebbe riuscito a scrivere un capolavoro del Midcult come *Piccola città*, esattamente come Norman Rockwell non sarebbe riuscito a disegnare tutte quelle copertine per il *Post*. Ma se si pone a

confronto *Piccola città* con un tentativo simile di scoprire un valore «nei più piccoli eventi della nostra vita quotidiana», vale a dire il *Winesburg, Ohio* di Sherwood Anderson, si scorge subito la differenza tra un'opera d'arte e un lavoro sincero di *Kitsch*. Quel che Thornton Wilder realmente fa non è nulla di così personale o così universale come crede che sia. Egli costruisce un mito sociale, il quadro di un'età dell'oro che è un paradigma del presente. Ha il meglio di entrambi i tempi: il passato è velato dalla nostalgia del presente, mentre il presente è addolcito dal fatto di essere comunicato nei termini di un passato remoto e sicuro. Ma che mito e che età dell'oro! A questo proposito ci si spazientisce un tantino con l'abile signor Wilder.

Suo demiurgo è il Regista. Egli è il perfetto pragmatista americano, popolaresco e rilassato perché le cose stanno così e se qualcuno ha voglia di cambiarle, è affar loro solo che (pausa, succhia meditabondo la pipa) che non ce n'è la possibilità e poi non farebbe alcuna differenza (di nuovo la pipa) le cose non cambiano molto a *Grover's Corners*. Non c'è posizione troppo banale perché egli non la prenda. «Quest'è la fine del primo atto, amici miei» annuncia al pubblico. «Potete uscire a fumare, adesso» – e aggiunge con un tocco geniale: «quelli che fumano, almeno». In un modo o nell'altro, non fa proprio niente di male.

### XIII

La particolare minaccia del Midcult consiste

nel fatto che sfrutta le scoperte dell'avanguardia. E qualcosa di nuovo. Il predecessore storico del Midcult, l'Accademismo, gli somigliava nel senso che era *Kitsch* per un'élite, esteriormente Alta Cultura, ma in effetti un articolo fabbricato esattamente come i prodotti culturali più a buon mercato destinati alle masse. La differenza consiste nel fatto che l'Accademismo era intransigentemente opposto all'avanguardia. Esso comprendeva pittori come Bouguereau, Alma-Tadema e Rosa Bonheur; critici come Edmund Gosse ed Edmund Clarence Stedman; compositori come sir Edward Elgar; poeti come Alfred Austin e Stephen Phillips; scrittori come Rostand, Stevenson, Cabell e Joseph Hergersheimer.<sup>12</sup> L'Accademismo, in un suo modo spaventoso, perlomeno si opponeva al Masscult. Aveva i suoi modelli, i vecchi modelli, ed educava i *nouveaux riches*, alcuni dei quali finirono per essere così ben educati da giungere ad apprezzare l'avanguardia, rendendosi conto che raccoglieva e continuava lo spirito della tradizione che gli Accademici uccidevano. Si può considerare l'Accademismo come un aspetto delle difficoltà di crescita in cui si dibatte l'Alta Cultura, come la crisalide restrittiva dalla quale può sbocciare qualcosa di nuovo. Il fatto stesso che sia stato sempre distrutto dopo qualche decennio, conferma il paragone - chi guarda più Alma-Tadema, oggi, chi legge Hergersheimer?

Il Midcult è un rivale più pericoloso dell'Alta Cultura perché racchiude in sé tanta parte dell'avanguardia. Le quattro opere prese in esame più sopra erano più progredite e raffinate, per la lo-

ro epoca, di quanto non fossero i romanzi di John Galsworthy. Esse sono, per così dire, i prodotti di rappresentanti falliti dell'avanguardia, i quali sanno come usare il linguaggio moderno al servizio della banalità. I loro autori espatriarono tutti, negli anni Venti - persino Vincent Benét, che datò la sua epopea americanesca «Neuilly-sur-Seine, 1928». Il fatto che non siano consci di un qualunque spostamento dell'ingranaggio, che ancora si considerino appartenenti all'avanguardia, è proprio ciò che rende le loro ultime opere così attraenti, dal punto di vista del Midcult. «Verso la fine degli anni Venti cominciai a perdere gusto ad andare a teatro» esordisce Thornton Wilder nella prefazione all'edizione del 1957 dei *Three Plays*. Egli spiega che, mentre Joyce, Proust e Mann avevano ancora la sua fede, il teatro non ci riusciva più, e prosegue: «Cominciavo a rendermi conto che il teatro era non solo inadeguato, ma addirittura evasivo; non voleva attuare le sue più profonde potenzialità... Tendeva a essere *suadente*. Il tragico non possedeva calore; il comico non mordeva; la critica sociale non riusciva ad addossarci alcuna responsabilità. Mi diedi a ricercare il punto in cui il teatro aveva abbandonato la retta via, in cui era... diventato un'arte minore e una diversione priva di conseguenze». E quel punto, scopri Thornton Wilder, era «il palcoscenico a mo' di scatola», con scene e arredi realistici e il proscenio che separava gli attori dal pubblico. Lo scopri, d'accordo, ma i lavori teatrali che inscenò sul suo palcoscenico d'avanguardia furono evasivi, suadenti, senza calore tragico o mordente comico e spettacolosamente privi di critica sociale. *The*

*Skin of Our Teeth*, ad esempio, è tematicamente ampio quanto *Piccola città* è modesta, dato che tratta dell'intera storia del genere umano, ma spirito e dialogo sono del pari popolareschi, e la conclusione, esposta dalla cameriera, Sabina, è identica: la vita continua e, per usare il linguaggio del personaggio corrispondente a Sabina in *Piccola città*, non c'è proprio niente da fare». È qui che si finisce» dice Sabina mentre cala la tela. «Dobbiamo tirare avanti per anni e anni. Tornatevene a casa. La fine di questo dramma non è stata ancora scritta. Signore e signora Antrobus! Hanno la testa piena di idee e sono fiduciosi come il primo giorno». Una debole accusa – ma il Midcult è specialista in deboli accuse. I suoi dolci sono eternamente mangiati, ma restano eternamente intatti.

*The Skin of Our Teeth* venne messo in scena per la prima volta nel 1942, nel momento più delicato della guerra; il suo messaggio – l'adattabilità e la tenacia del genere umano negli eventi più catastrofici – fu bene accetto a tutti. «A mio modo di vedere, la sua vitalità si fa manifesta soprattutto nei momenti di crisi» scrive l'autore. «Si è spesso accusato quest'opera di essere una fantasticheria libresca sulla storia, disseminata di esangui battute scolastiche. Ma avervi assistito in Germania poco dopo la fine della guerra, nelle chiese e nelle birrerie sinistrate che fungevano da teatri, con un pubblico per il quale il biglietto d'ingresso significava rinunciare a un pasto... è stata un'esperienza che non potrei proprio definire fredda. Sono molto fiero del fatto che quest'anno [1957] è stata rappresentata per la prima volta e con notevole suc-

cesso a Varsavia. Il lavoro deve moltissimo al *Finnegans Wake* di James Joyce». Personalmente, la qualità libresca del dramma è una delle cose che apprezzo di più, e le battute sono spesso buone; in effetti, dal punto di vista spettacolare, *The Skin of Our Teeth* è eccellente, ricco di fascino e geniale; suo unico difetto è che ogniqualvolta tenta di essere serio, il che accade spesso, diventa pretenzioso e imbarazzante. Non metto in dubbio l'affermazione dell'autore circa l'accoglienza ricevuta dal lavoro nella Germania post-bellica – Thornton Wilder gode più fama all'estero che non in patria – e sono d'accordo sul fatto che il pubblico reagiva positivamente perché il dramma sembrava parlare agli spettatori del cataclisma storico che avevano appena superato. Trovo però che questo fatto, anche se normale, è deprimente. L'omaggio al *Finnegans Wake* è un grazioso atto di riparazione nei riguardi di una ipotesi avanzata una quindicina d'anni prima sulle pagine della *Saturday Review* dai signori Campbell e Robinson, gli autori di *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, i quali avevano accennato a una possibilità di plagio; secondo me, però, è il caso di ammirare invece l'abilità dell'autore a trasmutare nei termini di Midcult un'opera d'avanguardia tanto impenetrabile. Dato un certo quantitativo d'impudenza, sembra che non vi sia limite a un tale genere d'alchimia alla rovescia.

## XIV

Dal 1900 in poi la cultura americana s'è mossa,

culturalmente, in una direzione che nel complesso sembra ascendente. Ella Wheeler Wilcox sfocia in Stephen Vincent Benét, il *Day Dreams* di Maxfield Parish viene sostituito sulle pareti delle stanze di soggiorno dai *Girasoli* di Van Gogh o addirittura da una stampa di Picasso. Le urlate acrobazie bibliche di Billy Sunday si placano nella maniera più civile di Billy Graham, con quale beneficio per i sentimenti religiosi, però, non è ancora detto. Quanto alla critica letteraria, gli entusiasmi sempliciotti di un William Lyon Phelps si sono modulati nel più composto apprezzamento di un Clifton Fadiman o di un Granville Hicks. Il defunto Arthur Brisbane era solito esprimere i suoi pareri in brevi, tozzi paragrafi separati da asterischi (sono stati paragonati alle pause che un filosofo da caffè fa per sputare con aria meditabonda nella segatura) in cui trattava argomenti quali la possibilità o meno che un gorilla riuscisse a battere un peso massimo in un incontro secondo tutte le regole; oggi, tuttavia, non sarebbe in grado di tenere una rubrica giornalistica, neppure sui fogli della stampa Hearst la cui tiratura egli contribuì a far aumentare cinquant'anni fa. Arthur Brisbane è stato soppiantato da tipi come il dottor Max Lerner del *Post* di New York, il quale è capace di adattare le teorie freudiane allo studio della vita sessuale di Elizabeth Taylor e di Eddie Fisher. Il dottor Lerner è stato un tempo direttore editoriale dell'*Encyclopaedia of Social Sciences*; più recentemente ha compilato un classico del Midcult intitolato *America as a Civilization* in cui ha ammassato 1.036 pagine di dati e interpretazioni senza offendere alcun gruppo religio-

so, razziale, politico o sociale. E qui vien fatto di pensare con una certa solennità a ciò che avrebbe combinato con il problema di Brisbane dell'incontro tra l'uomo e il gorilla; se non vado errato, alla fine Brisbane concludeva che la vittoria avrebbe arreso al gorilla; con tutta probabilità il dottor Lerner opterebbe per una conclusione più cauta; lo schema umanistico del suo atteggiamento l'indurrebbe ad assegnare la vittoria al peso massimo, ma egli si preoccuperebbe di spiegare che la sua conclusione non comporta alcuna intrinseca inferiorità; si tratta semplicemente di una questione d'ambiente sociale. Anche i gorilla sono esseri umani.

Un tepido flusso di Midcult va diffondendosi ovunque. La psicoanalisi viene esposta comprensivamente e superficialmente nei rotocalchi. Istituzioni quali il Museum of Modern Art e l'American Civil Liberties Union, un tempo fragili e d'avanguardia, sono ora prospere e rispettabili; ma nel processo si direbbe che si sia frainteso qualcosa, forse la loro *raison d'être*. I film di Hollywood non sono più così terribili come un tempo, ma non sono neppure così buoni; il livello generale del gusto e dell'abilità artigianale è migliorato ma non si danno più grandi eccezioni alla regola quali Griffith, von Stroheim, Chaplin, Keaton; l'ultima eccezione è stata rappresentata da Orson Welles, e *Citizen Kane* è un film di vent'anni fa. Un intraprendente giornalista, Vance Packard, ha fabbricato due best-sellers riassumendo le più sensazionali scoperte dei sociologi ortodossi, abbellendone i risultati con un solenne moralismo e servendoli con titoli allettanti: *I persuasori occulti*,

*I cacciatori di prestigio.* Il modernismo del Bauhaus è colato, in forma volgarizzata, nel *design* degli aspirapolvere, dei tostapane, dei super-markets e delle tavole calde.

Il problema è, naturalmente, se tutto questo sia semplicemente un difetto di crescita – ovvero, per usare un linguaggio più ufficiale, un'espressione di mobilità sociale. Non è forse vero che le classi sociali in ascesa attraversano sempre una fase *nouveau riche* in cui imitano le forme culturali senza afferrarne l'essenza? E queste classi a tempo debito non saranno assimilate nell'Alta Cultura? E vero che questo è di regola accaduto in passato. Ma a mio modo di vedere esiste ora una differenza. Prima dello scorso secolo, in generale i modelli venivano accettati da tutti e le nuove classi in ascesa si sforzavano di conformarvisi. Ora, però, a causa degli effetti disintegranti del *Mascult* che ho descritto nella prima parte di questo saggio, i modelli non sono più accettati in via generale. Il pericolo consiste nel fatto che i valori del *Midcult*, anziché essere transitori – «il prezzo del progresso» – possano diventare a loro volta un modello permanente, degradato.

Non vedo perché il *Midcult* non possa instaurarsi come norma della nostra cultura. Perché lottare con la poesia vera quando il professore di retorica a Harvard è in grado di somministrarvene gli effetti in pillola – agisce due volte più rapidamente e ha come conclusione «Soffiamo sulle braci del cuore»? Perché leggere opere di sociologia quando il signor Packard ve ne dà il succo senza alcuna fatica?

Quest'intera linea di pensiero può essere contro battuta come antidemocratica. Ma un'obiezione del genere non è rilevante. Come scrive T. S. Eliot in *Notes Toward the Definition of Culture*:

Ecco quelle che io ritengo essere le condizioni essenziali per la crescita e la sopravvivenza della cultura. Se contrastano con una qualche appassionata credenza del lettore – se, a esempio, il lettore trova sconvolgente il fatto che cultura ed egualitarismo debbano essere in conflitto, se gli sembra mostruoso che qualcuno debba godere di «vantaggi di nascita» – non gli chiederò di abiurare alla sua fede. Mi limiterò a chiedergli di smetterla di rendere omaggio superficialmente alla cultura. Se il lettore dice: «La condizione sociale alla quale aspiro è giusta (o è equa, o è inevitabile); e se ciò deve portare a un ulteriore deterioramento della cultura, noi dobbiamo accettare tale deterioramento – allora non posso in alcun modo dissentire da lui. Potrei persino, in date circostanze, sentirmi in dovere di appoggiarlo. L'effetto di un tale gesto di onestà sarebbe che la parola *cultura* cesserebbe di essere assurda.

Il fatto che la parola in questione ora *sia* assurda – pedante, untuosa, logorata dall'abuso – dimostra fino a che punto noi si sia diventati massificati. Le grandi culture del passato sono state tutte una questione di élite, impennate su piccole comunità composte dalla classe superiore che avevano certi modelli in comune e che incoraggiavano la creatività mediante un (informato) entusiasmo e la disciplinavano mediante una (informata) critica.

La vecchia avanguardia del periodo 1870-1930,

da Rimbaud a Picasso, ne ha fornito la dimostrazione con particolare chiarezza perché non si fondeva sulla ricchezza o sui diritti di nascita, bensì sul comune gusto. Dove per «comune» non si intende uniforme – si davano casi di vivacissimi, dolorosissimi scontri – ma piuttosto un rispetto condiviso da tutti per certi modelli e l'accordo sul fatto che l'arte viva spesso procede controcorrente nei confronti delle idee generalmente accettate. L'atteggiamento della vecchia avanguardia, insomma, consisteva di una particolare commistione di conservatorismo e rivoluzionarismo che non aveva nulla in comune con il tiepido conformismo del Masscult. Era una comunità di élite, e alquanto snobistica anche, ma ci si poteva aggregare chiunque avesse abbastanza care tali strane cose. Il significato dell'avanguardia era che semplicemente si rifiutava di mettersi in concorrenza sui mercati culturali precostituiti. Compiva uno sforzo disperato per delimitare una zona nel cui ambito l'artista serio potesse continuare ad agire, per tornare a erigere quelle barriere tra il *cognoscens* e l'*ignoscens* nelle quali erano state aperte delle breccie dall'ascesa del Masscult. Il tentativo andava contro l'intero moto della storia, e i nostri sociologi culturali, se anacronisticamente fossero stati consultati da Yeats o Stravinskij, sarebbero riusciti a provar loro con irrefutabili tabelle e studi di ricerca che il tentativo in questione non aveva alcuna speranza di giungere a un qualche risultato. Perché esso era, sociologicamente parlando, assurdo. Ciononostante, in realtà il tentativo ebbe successo, forse perché artisti, scrittori e musicisti

non sono molto bravi in statistica – e noi gli dobbiamo la maggior parte delle principali creazioni degli ultimi settant'anni.

La vecchia avanguardia è finita e non ha lasciato eredi. Noi continuiamo a vivere della rendita che ci frutta il suo capitale, ma la comunità s'è spezzata e i modelli non sono più rispettati. La crisi è particolarmente sentita in America. I nostri creatori sono troppo isolati o troppo integrati. La maggior parte di essi sprofonda graziosamente nel Midcult, ritenendo di dover esser parte della «vita del nostro tempo», checché significhi (a mio avviso sarebbe già abbastanza ambizioso sforzarsi di essere parte della propria vita), e timorosi di essere accusati di snobismo, camarilla, negativismo o, peggio di tutto, di praticare l'«arte per l'arte» (e per che altro di meglio?). Alcuni si ribellano, ma la loro opera tende all'eccentricità dal momento che non ha contatti con il passato e non ottiene nel presente il consenso di una intelligenza abbastanza vasta. I due gruppi attuali più eminenti, gli «action painters» e l'accademia letteraria *beatnik*, differiscono dalla vecchia avanguardia per due interessanti rispetti. Sono tagliati fuori dalla tradizione: l'opera di Joyce e Picasso, a esempio, rivela una straordinaria conoscenza delle (e sensibilità per le) conquiste del passato, laddove quella dei *beats* e degli *actionists*, tanto per fare un altro esempio, non la rivela affatto. E poi sono stati troppo reclamizzati, e troppo presto; più cercano di sconvolgere il pubblico del Midcult, e più si parla di loro nei fogli della catena Luce; sono «diversi», potente parola pubblicitaria il cui fascino sve-

la fino a che punto il panorama del Midcult sia diventato monotono.

Il fagotto del *beatnik* è l'equivalente moderno della soffitta del poeta sotto ogni rispetto fuorché la creazione poetica.

Il meccanismo ben oliato del nostro sfruttamento culturale fornisce a coloro che sono Diversi conferenze su appuntamento, interviste, borse di studio, elogi e *fans* d'ambo i sessi (la derivazione del termine *fans* da «fanatici» è più chiara in questi ambienti che non fra i più contenuti tifosi del baseball, forse perché questi ultimi posseggono una preparazione tecnica che raramente si riscontra presso quelli). Il meccanismo li alletta agli estremismi, dal momento che più fantastici risultano i loro sforzi, e più beati sono i loro ammiratori del Midcult. «*Pour épater les bourgeois*» era il motto insolente dell'avanguardia del XIX secolo, ma ormai la borghesia s'è scoperta la passione di essere sconvolta. «Possibilmente» consiglia Kerouac ai giovani autori, «scrivete in stato di "inco-scienza", di semi-trance», mentre un noto compositore progressista ha scritto un pezzo per Dodici Radio che viene eseguito sintonizzando ciascun apparecchio su una diversa stazione, e uno scultore ha esposto una dozzina di grossi ciottoli gettati alla rinfusa su una tavola di legno, e un pittore ha inviato a una mostra una tela tutta nera sormontata da un'altra semplicemente nuda e grezza. E, finalmente, si odono rispettosi mormorii: Essenziale! L'avanguardia del periodo eroico in generale tracciava una linea di separazione tra esperimento e assurdità – la principale eccezione

fu rappresentata da Gertrude Stein. Tentativi come quelli surriferiti erano limitati ai dadaisti, i quali se ne servivano per satireggiare la cultura Accademica rispettabile dei loro giorni. Ma i trucchi dada sono ora diventati le offerte serie di quella che si potrebbe definire la *lumpen*-avanguardia.

## XVI

A questo punto, può darsi che venga posto, e in effetti dovrebbe esserlo, un interrogativo in merito al notevole mutamento culturale che ha avuto luogo a partire dal 1945. Da un punto di vista statistico, si potrebbe sostenere con validi argomenti che negli ultimi quindici anni o giù di lì si è registrato un interesse per l'Alta Cultura più diffuso che mai prima d'ora nella nostra storia. La causa di tale fenomeno è la stessa che ha determinato lo sviluppo del Midcult, vale a dire l'incremento sempre crescente del benessere, del tempo libero e dell'istruzione a livello universitario. Tutti e tre questi fattori, e soprattutto il terzo, hanno subito uno straordinario incremento a partire dal 1945. Benché la popolazione compresa fra i diciotto e i ventun anni sia aumentata solo in ragione del due per cento nel corso dell'ultimo decennio, le iscrizioni alle università sono quasi raddoppiate. Vi è ora un numero di laureandi pari a quello dei diplomati che esistevano quando mi sono iscritto io all'università, verso la fine degli anni Venti. Quest'enorme popolazione universitaria – e vanno aggiunte parecchie centinaia di migliaia d'inse-

gnanti – è il fattore più importante della nostra situazione culturale odierna. È di gran lunga superiore, in senso sia assoluto che relativo, a quella di qualsiasi altro paese. Certe sue potenzialità trovano attuazione, ma quella più importante, ossia la creazione e il sostentamento di una cultura viva ad alto livello, è tuttora appena in embrione e forse non vedrà mai la luce. Perché ciò significherebbe tracciare quella linea di separazione fra Masscult e Alta Cultura, che l'ascesa del Midcult ha cancellato. E nel Midcult v'è qualcosa di maledettamente americano.

Cominciamo con le statistiche positive. A partire dal 1945 abbiamo assistito ai seguenti fenomeni: lo sviluppo delle edizioni economiche di «qualità», vendute al pubblico al prezzo di 95 cents e contenenti, a un terzo o meno del costo dell'edizione originale rilegata, ogni cosa, dai miti greci ai migliori saggi, studi critici e romanzi contemporanei; la vendita dei dischi di musica classica corrisponde attualmente a un quarto delle vendite complessive di dischi ed è pari, quanto a volume di dollari, a quella dei dischi di Rock'n Roll; la proliferazione da un capo all'altro del paese di orchestre sinfoniche (ne esistono attualmente 1.100, il doppio di quelle esistenti nel 1949, e ogni città di 50.000 abitanti ne ha una), musei locali (2.500 contro i 600 del 1930) e di enti lirici (ne esistono attualmente 500, con un incremento pari a sette volte quelli esistenti nel 1940); lo straordinario successo registrato dal gruppo Pro Musica Antiqua di Noah Greenberg, specializzato in musiche medioevali e del primo Rinascimento, che è un fat-

to particolarmente interessante; l'incremento subito dai cosiddetti *cinéma d'essai*, dai 12 nel 1945 a più di 600 nel 1962; l'esistenza oggi di circa 5.000 teatri locali e lo sviluppo, negli ultimi dieci anni, di un fiorente teatro off-Broadway; infine, gli inizi, solo recentemente, di quello che si potrebbe definire un cinema off-Hollywood – film a basso costo prodotti e finanziati al di fuori dell'industria, quali *Shadows (Ombre)*, *Pull My Daisy*, *Jazz in un giorno d'estate*, *The Savage Eye* e la versione cinematografica di *The Connection*.

Tutto questo va bene, benissimo anzi. Perché non si tratta di Midcult, ma, nella maggior parte dei casi, del prodotto non adulterato.<sup>13</sup> I libri contengono il testo integrale, la musica è eseguita come si deve e secondo la partitura originale, le opere d'arte esposte sono le migliori che esistano, i film sono di solito interessanti (benché si noti una mescolanza di Brigitte Bardot, bisogna pur vivere), i lavori teatrali messi in scena off-Broadway normalmente sono seri e spesso quelli dei teatri locali pure.

Né è tutto qui ciò che si può dire. Con tutta probabilità oggi guadagnarsi da vivere con scritti, dipinti o composizioni musicali serie non è affatto più facile di quanto non sia mai stato, ma a partire dal 1945 ha visto la luce una nuovissima categoria di quelli che i sindacalisti chiamano «profitti marginali». L'appoggio istituzionale fornito al poeta, scrittore, artista, compositore attualmente va ben oltre gli incarichi d'insegnante e consiste in: 1) finanziamenti da parte di fondazioni culturali, 2) premi e concreti riconoscimenti da

parte di ogni genere di gruppi interessati alle arti e alle lettere, 3) onorari di conferenze (vien fatto di chiedersi come certa gente riesca ad aver tempo per far qualcosa), 4) lussuosi festeggiamenti in occasione di raduni culturali Est-Ovest, Nord-Sud, Su e Giù in ogni parte del globo, 5) borse di studio Fulbright e di altre fondazioni, 6) onorari per consulenze fornite ad aspiranti letterati in occasione di quelli che vengono ambigualmente definiti «convegni di scrittori». Come osservò Wallace Markfield nel *New Leader* del 18 marzo 1957: «Nessun'altra generazione... ha fatto un Buon Affare con tanta saggezza e tanta abilità. Ciò non significa che si siano consegnati alle camere a gas della Madison Avenue o della Lucelandia. Lungi da questo: è più probabile che sulle loro scrivanie sia posata la *Kenyon Review* che non il *Printer's Ink*. Su di loro calano le prebende delle fondazioni, i remunerativi incarichi presso le migliori riviste e case editrici, le sinecure della ricerca. Non sono quasi mai disoccupati; sono addirittura assillati dai finanziamenti». Del pari, i *bohémien*s del Greenwich Village se la cavano benissimo vendendo sandali di cuoio e bigiotteria d'argento ai turisti, proprio come gli Indiani del New Mexico. Al giorno d'oggi tutti vivono in riserve.

Questo, per ciò che riguarda il lato positivo del nostro attuale boom culturale. Il principale aspetto negativo consiste nel fatto che sinora il nostro Rinascimento, a differenza di quello originale, è stato passivo, una faccenda di consumi più che di creazione, una caccia al lettore su scala continentale. Le edizioni economiche di qualità vendono

perlopiù i Grossi Nomi già codificati dalle edizioni rilegate. I dischi e le 1.100 orchestre sinfoniche suonano Mozart e Stravinskij anziché Elliot Carter. I musei espongono soprattutto vecchi maestri o maestri moderni come Matisse, con un Jackson Pollock se arrivano a osare tanto. I nuovi teatri mettono in scena quasi interamente vecchi lavori: off-Broadway ha fatto cose egregie con Čechov, Shaw, Ibsen, O'Neill, Brecht, Beckett e Shakespeare, ma se si eccettua qualche esempio di Teatro dell'Assurdo, non ha dato quasi nulla di significativo di drammaturghi fin qui sconosciuti. Siamo insomma diventati abilissimi nel consumo di Alta Cultura, a patto che rechi stampigliato PRIMA SCELTA da parte delle autorità competenti, ma da noi manca il genere di pubblico raffinato che appoggiava le conquiste dell'avanguardia classica, un pubblico in grado di valutare e discriminare con la sua testa.

Per questa più difficile impresa avremo bisogno di ciò che non possiamo ottenere con i nostri quattro milioni di studenti universitari: una comunità culturale. L'espressione è pomposa, ma non riesco a trovarne un'altra più precisa. È strano quanti lavoratori della mente abbiamo, e quanto pochi intellettuali veri, quanti specialisti le cui cognizioni e interessi sono limitati al loro «campo» particolare, e quanto pochi, di generici, per così dire, dotati di interessi vasti e non professionali. Un secolo fa, lord Melbourne, un intellettuale tutt'altro che specializzato e in effetti alquanto ignorante, osservava: «Un uomo può essere padrone delle lingue antiche e moderne e tuttavia i suoi modi non saranno per niente addolciti o ar-

monizzati. L'eleganza, la grazia e il sentimento ch'egli contempla di continuo non riescono a inserirsi nei suoi pensieri né a insinuarsi nella loro espressione – egli rimane altrettanto rozzo, e grezzo e goffo, e spesso anche peggio, dell'analfabeta e dell'illetterato». Una delle citazioni preferite di Melbourne era l'osservazione di Jaques in *Come vi pare*, quando il rustico clown cita Ovidio: «O conoscenza mal riposta – peggio di Giove in una casa col tetto di paglia!». Si potrebbe anche citare l'osservazione di Ortega y Gasset a proposito della «barbarie della specializzazione»: «Oggi che vi sono più scienziati che mai, vi sono meno uomini di cultura che, per esempio, nel 1750». Sarebbe interessante un raffronto tra l'*Enciclopedia* di Diderot e le edizioni americane posteriori al 1920 della Britannica – benché, naturalmente, l'asserzione di Ortega y Gasset non potrebbe mai essere confermata (o smentita) se non altro perché «un uomo di cultura» non costituisce una categoria scientifica. Come tutte le categorie importanti.

## XVII

In Inghilterra, le linee di separazione culturale sono ancora tracciate con una certa chiarezza. La BBC, per esempio, trasmette tre diversi programmi: il programma Leggero (Masscult), quello Nazionale (Midcult) e quello definito con mossa tattica Terzo (Alta Cultura). È vero che i quotidiani sono suddivisi pressappoco come quelli statunitensi: tre buoni giornali (*Times*, *Guardian* e *Tele-*

*graph*) con tirature relativamente basse e una quantità di fogli scadenti con alte tirature. I giornali popolari non sono soltanto molto più diffusi dei nostri – il *Daily Mirror* e il *Daily Express* hanno una tiratura di circa cinque milioni di copie ciascuno, il doppio del *Daily News* di New York, che ha la tiratura più alta degli Stati Uniti – ma anche molto peggiori. Bisogna andare a Londra per rendersi conto di quanto volgare e priva di senso possa diventare la stampa popolare. Ma se le masse hanno i loro quotidiani, le classi colte hanno un tipo di periodico di cui non esiste l'analogo in America, e a mio modo di vedere la banalità della stampa di massa e l'alta qualità della stampa colta sono entrambe il risultato della più netta definizione delle separazioni culturali, lì esistenti.

Gli Stati Uniti sono un paese di lettori di rotocalchi. Per chi torni dall'estero, due sono le ostentazioni dell'abbondanza americana dalle quali si sente maggiormente colpito: i supermarket e le edicole. Non esistono equivalenti britannici delle riviste americane del Midcult quali l'*Atlantic* e la *Saturday Review*, o dei rotocalchi di massa quali *Life* e il *Saturday Evening Post* e *Look*, o di pubblicazioni così e così come *Esquire* e il *New Yorker* (che in parte rientrano nell'ambito delle riviste culturali). Vi sono, però, parecchie riviste femminili ad alta tiratura, forse perché quella dei giornali femminili è una forma di giornalismo così antica ed essenziale che persino gli inglesi vi attingono.

L'unico tipo di rivista che negli Stati Uniti non abbiamo più avuto da quando i settimanali liberali incespicarono nei Processi di Mosca è il settime-

nale serio a vasta diffusione. Gli Inglesi ne hanno almeno sette: lo *Spectator*, il *New Statesman*, l'*Economist*, il *Times Literary Supplement*, il *Listener*, l'*Observer* e il *Sunday Times*. I primi quattro hanno una tiratura compresa tra le 40.000 e le 90.000 copie; il *Listener* tira, credo, più di 200.000 copie; è edito dalla BBC e tratta quasi per intero delle trasmissioni – quanto ci vorrà perché radio e televisione americane riescano a varare una pubblicazione del genere? Mesi? Anni? L'*Observer* e il *Sunday Times* (niente a che fare con il quotidiano omonimo, che la domenica non esce) sono vere e proprie riviste domenicali nel formato dei quotidiani; i loro servizi speciali e le ampie sezioni critiche sono al livello degli altri settimanali; la loro tiratura supera, rispettivamente, le 700.000 e il milione di copie. (Si tratta in entrambi i casi di fenomeni postbellici, analoghi al nostro boom delle edizioni economiche di qualità.) Questi settimanali inglesi hanno tirature abbastanza alte da consentire l'autofinanziamento e la corresponsione di stipendi decorosi ai collaboratori. I loro paralleli più prossimi negli Stati Uniti sono, per ciò che riguarda la qualità, le riviste culturali, che sono pubblicazioni trimestrali o bimestrali, hanno basse tirature (5.000 copie sono la media, 15.000 già un miracolo), sono cronicamente in deficit e corrispondono a collaboratori e redattori stipendi da fame.

Ciò che da noi si deve fare marginalmente, con l'aiuto di «angeli» vuoi personali vuoi istituzionali, in Inghilterra si può fare come normale prassi giornalistica. Benché una percentuale assai più bassa della popolazione britannica frequenti l'uni-

versità, in Inghilterra esiste una comunità culturale più vasta e coesiva che da noi. La vendita di un libro di saggistica serio di uno scrittore che non sia un Nome, ad esempio, è spesso più alta che negli Stati Uniti, ad onta del fatto che da noi la popolazione è tre o quattro volte maggiore. In America un libro tende a essere o un best-seller o nulla, così come uno scrittore è un uomo di successo o un fallito; non esistono vie di mezzo perché non esiste una classe intellettuale. Può darsi anche che questo sia il motivo per cui in Inghilterra si pubblicano più titoli che da noi; nel 1958 sono stati 16.700 contro gli 11.000 degli Stati Uniti; è la differenza tra artigianato e produzione di massa, tra una certa quantità di consumatori dalle idee chiare e un grande mercato di massa amorfo.

L'Inghilterra possiede ancora, culturalmente parlando, qualcosa di simile ad un sistema di classe, funzionante. I «giovani arrabbiati» se la prendono proprio con questo. Non riesco a capire perché. Un americano che vive a Londra è deliziato dal vasto interesse per le arti e le lettere, dalla vivacità dell'atmosfera intellettuale, dalla sensazione, che trae costantemente dalla stampa e dai discorsi, di un interesse generale per ciò cui è anch'egli interessato. Questo «generale», naturalmente, si riferisce soltanto a forse il cinque per cento della popolazione, ma in America le cose non arrivano neppure a tanto; l'interesse di cui sopra da noi è qualcosa che viene condiviso solo dagli amici e dalle conoscenze professionali. A Londra, invece, si incontrano agenti di borsa che vanno ai concerti, politicanti che hanno letto Proust.<sup>14</sup>

Lo studioso dilettante inglese – «Oh, è solo un hobby, sa» – è una specie poco conosciuta da noi. La maggior parte degli inglesi colti pare interessarsi dei problemi culturali quasi fosse la cosa più normale del mondo, e molti di essi hanno una conoscenza personale, non professionale, di uno o due campi – un interesse disinteressato, per così dire – che è davvero impressionante. I nostri laureati non sono in grado di «tenersi al corrente» di faccende del genere, a meno che non le insegnino; è più probabile che il loro hobby sia rappresentato da un laboratorio casalingo attrezzato con gli ultimi ritrovati della tecnica anziché dai madrigali del tempo di Giacomo I, ed è probabile che il loro equivalente dei settimanali britannici sia *Time* o *Newsweek*. In un unico campo possiamo gareggiare con l'erudizione dilettantesca degli Inglesi: le pagine sportive sono il nostro equivalente del *Times Literary Supplement*; in entrambi i casi, esperti scrivono a beneficio di un pubblico numeroso che si presume afferrì le loro finezze. Forse il nostro approccio più prossimo a una tradizione viva è nello sport. Di recente, i centenari di Poe e Melville sono passati senza indebiti entusiasmi da parte della stampa, ma *Sports Illustrated* ha dedicato quattro pagine al cinquantesimo anniversario del mancato arrivo alla seconda base di Fred («Testadura») Merkle durante la disputa di un campionato.

## XVIII

È indicativo della qualità disorganizzata della

nostra vita intellettuale il fatto che, malgrado il notevole incremento dei consumi di Alta Cultura verificatosi dal 1945 in poi, non abbia visto la luce un solo settimanale culturale nuovo. Ci sono stati una quantità di nuovi periodici culturali, quali *New World Writing*, la *Evergreen Review*, *Contact*, il *Second Coming*, il *Dial* e il *Noble Savage* – sarebbe forse il caso di definirli periodici culturali ad alta tiratura dal momento che aspirano alla più ampia diffusione delle edizioni economiche di qualità – ma, come i vecchi, sono essenzialmente antologie. Pubblicano le migliori opere contemporanee di narrativa, poesia, saggistica e critica – o almeno quelle che i redattori ritengono migliori – ma, se non altro perché sono trimestrali, non riescono a dar vita a un nucleo di coscienza come fanno i settimanali inglesi, dal momento che ciò richiede: 1) un commento d'attualità almeno mensile, e preferibilmente settimanale; e 2) uno scambio regolare tra scrittori, redattori e lettori, come avviene nelle colonne dedicate alla corrispondenza dei settimanali inglesi. (Lo straordinario sviluppo di quest'ultimo fattore è un'ulteriore dimostrazione dell'esistenza di una comunità culturale; il più recondito argomento può provocare una valanga di lettere da parte di club e presbiterii, bar e uffici, che alla fine viene arginata soltanto dal rituale *Questa corrispondenza ora deve cessare* del direttore.) L'approccio più prossimo a un «nucleo di coscienza» nelle nostre riviste si registra nelle pubblicazioni del Midcult, quali *Harper's*, *l'Atlantic*, il *Reporter* e la *Saturday Review*, e il guaio è che direttori e redattori regolar-

mente – si potrebbe quasi dire per principio – sottovalutano l'intelligenza dei lettori.

Questo è quello che scrisse Mary McCarthy alcuni anni or sono nella presentazione di un mensile di commento politico, sociale e culturale che non divenne mai realtà perché non riuscimmo a trovare l'appoggio necessario:

Una grande forza astratta che governa il nostro attuale giornalismo e una visione concettualizzata del lettore. Il lettore, nell'ambito di tale visione, è una persona più stupida del direttore del giornale, ma che il direttore stesso teme e insieme tratta con condiscendenza. Il lettore ha lo stesso ruolo che il bambino svolge in seno alla famiglia e alla scuola americane, quello di un essere inferiore che però ci si deve propiziare. La parola d'ordine è: *che cosa vorranno i nostri lettori...* Se oggi come oggi un articolo è adulterato, ciò non accade per rispetto dei pregiudizi del direttore (il che ci darebbe almeno un giornalismo individualistico ed eccentrico), ma per deferenza nei riguardi del livello medio e della presunta stupidità del lettore. Il timore di arrecare offesa a un qualche ipotetico idiota e il timore di provocare malintesi hanno sostituito il timore di rappresaglie da parte degli inserzionisti.

La redazione della nuova rivista non accetta questa visione del lettore; non pone distinzioni di sorta fra il lettore e i suoi componenti. E insiste su questo, in quanto fondamentale premessa democratica: l'unica premessa in base alla quale si può instaurare una libera comunicazione tra esseri umani. Non considera *Critic* come una perenne impresa filantropica; crede che in un paese di 150 milioni di abitanti esistano 100.000 persone le quali lo acquisteranno regolarmente, una volta presa coscienza della sua esistenza.

Come ho già detto, non riuscimmo a trovare i finanziamenti necessari, e *Critic* non uscì mai. Ciò

nonostante, non ritengo affatto utopistica la stima della possibile tiratura fatta da Mary McCarthy; una sottovalutazione masochistica del pubblico in grado di apprezzare un buon lavoro in ogni campo, persino quello cinematografico, persino televisivo, è tipica dell'imprenditore culturale americano. Dopotutto, alcuni buoni film sono stati successi di cassetta, e molti film scadenti, benché cucinati secondo le ricette più sicure, hanno fatto fiasco. Non si può mai sapere, e mi sembra più democratico, come osserva la McCarthy, supporre che il nostro pubblico sia al nostro stesso livello, che non considerarlo composto di quegli «ipotetici idioti» in cui credono i faccendoni di Hollywood e i rivoluzionari della *Universities & Left Review* [ora *New Left Review*].<sup>15</sup>

Recentemente, un mio amico si è visto respingere un manoscritto da un'importante rivista di Midcult. «È disseminato di *aperçus* speculativi» gli ha scritto il direttore, «solo che non è un pezzo "giornalistico" del tipo che fa per noi. Ciò che intendo dire, è che è *troppo* speculativo. Personalmente, trovo affascinanti le speculazioni [lo sono sempre], ma esse vanno semplicemente oltre la prassi dei problemi, che necessariamente per noi sono cruciali». Naturalmente, un atteggiamento del genere non è né nuovo né limitato al nostro paese. Basti ricordare il giudizio che Edward Gannett diede nel 1916 alla casa editrice Duckworth di Londra, che aveva in visione un manoscritto di un oscuro scrittore irlandese:

Vuol dire tutto, da cima a fondo. Vi sono troppe «lon-

gueurs». Passi che il lettore della casa editrice può anche trovare interessanti, ma che risulteranno tediosi al pubblico medio dei lettori. Il quale pubblico definirà il libro, così com'è nella sua forma attuale, realistico, antipatico, privo d'attrattive. Noi diciamo che è scritto con abilità. Il quadro è «curioso», e suscita interesse e attenzione. Ma il... punto di vista sarà definito «un tantino sordido»... A meno che l'autore non applichi controllo e senso delle proporzioni, non troverà lettori.

Il libro in questione era *A Portrait of the Artist as a Young Man* («Dedalus»), Edward Garnett apparteneva a una celebre famiglia letteraria inglese, e l'episodio (si veda Richard Ellmann, *James Joyce*, pp. 416-419) indica i limiti della mia anglofilia, ammesso che ce ne sia bisogno. La prima edizione del *Portrait* venne infatti pubblicata infine da un americano, B. W. Huebsch.

Per certi aspetti il più stretto parallelo che da noi esista con i settimanali britannici è costituito dal *New Yorker*, che è sempre stato edito con il presupposto che i lettori abbiano gli stessi gusti dei redattori, per cui non c'è bisogno di acquetarli o placarli in alcun modo; il lettore è l'uomo dimenticato che sta attorno al *New Yorker*, i cui redattori insistono a commettere i loro errori, una formula, questa, che funziona con successo da trent'anni, forse perché ha cristallizzato attorno alla rivista una sua comunità culturale. «La prassi del problema» non è «cruciale» per il *New Yorker*, rivista di Midcult, ma con una differenza: è anch'essa fedele a una sua formula, monotona e restrittiva, ma tale formula riflette i gusti dei redattori, non già la loro paura dei lettori. E poiché è

edita in modo più personale, consente il verificarsi di un numero maggiore di felici accidenti al di fuori della formula che non i suoi confratelli del Midcult.<sup>16</sup>

## XIX

Che fare? I conservatori come Ortega y Gasset e T. S. Eliot sostengono che dal momento che «la rivolta delle masse» ha portato agli orrori del totalitarismo e dell'architettura lungo le strade californiane, l'unica speranza risiede nel tornare a erigere le antiche barriere di classe e riportare le masse sotto il controllo aristocratico. Essi ritengono che popolare sia sinonimo di privo di valore e volgare. I radicali marxiani e i sociologi liberali, d'altro canto, considerano le masse come intrinsecamente sane, ma zimbelli e vittime di uno sfruttamento culturale - qualcosa di simile al «buon selvaggio» di Rousseau. Se solo alle masse si offrisse roba di qualità al posto di *Kitsch*, con quanta avidità si precipiterebbero! E come migliorerebbe il livello del Masscult! Entrambe queste diagnosi mi sembrano errate, perché presumono che il Masscult sia (dal punto di vista conservatore) o potrebbe essere (dal punto di vista liberale) un'espressione del *popolo*, al pari dell'Arte Popolare, laddove in effetti è, come ho tentato di dimostrare più sopra nel presente saggio, un'espressione delle *masse*, cosa affatto diversa.

La proposta conservatrice di salvare la cultura restaurando le antiche separazioni di classe ha un

fondamento storico più saldo della speranza liberal-marxiana di una nuova cultura democratica, senza classi. Politicamente, però, è priva di significato in un mondo dominato dalle due grandi nazioni di massa, gli Usa e l'Urss, un mondo che per di più va facendosi sempre più industrializzato e massificato. L'unica cosa pratica per ciò che riguarda tali separazioni sarebbe di far rivivere lo spirito della vecchia avanguardia, ossia ricreare un'élite culturale – e non già sociale, politica o economica – in contrapposizione tanto al Masscult quanto al Midcult. La qual cosa può essere possibile, in un senso più modesto e limitato che in passato – e mi riprometto di tornare in seguito su questo punto – ma sarà particolarmente difficile nel nostro paese dove la confusione delle separazioni di classe, la mancanza di una costante tradizione e i maggiori mezzi di produzione e distribuzione di *Kitsch*, sia esso Masscult o Midcult, tutto procede nella direzione opposta. A meno che il nostro paese non diventi fascista o comunista, continueranno a esistere isole sulla distesa delle acque, per chi sia abbastanza deciso a raggiungerle e a viverci; come ha dimostrato Faulkner, uno scrittore può servirsi di Hollywood anziché esserne usato, se i suoi propositi sono abbastanza saldi. Ma le isole non sono continenti.

L'alternativa a questa proposta consiste nel migliorare il livello generale della nostra cultura. Coloro che se ne fanno patrocinatori prendono le mosse dal presupposto che nel corso degli ultimi due secoli s'è già registrato un grande progresso nella diffusione della cultura – Edward Shils ne è certo, Da-

niel Bell ritiene che sia più probabile – e che il problema fondamentale è come incrementare vieppiù tale progresso; costoro tendono a considerare i critici del Masscult quali Ernest van den Haag, Leo Lowenthal o me stesso come scontrosi romantici di Sinistra o come sognatori reazionari o entrambe le cose. Forse la più impressionante – e certo più estesa – esposizione di questo punto di vista è quella che figura in *The Great Audience* di Gilbert Seldes. Seldes attribuisce la colpa dell'attuale triste condizione del nostro Masscult a: 1) la stupidità dei Signori e Padroni del *Kitsch* (i quali sottovalutano l'età mentale del pubblico), 2) l'arroganza degli intellettuali (i quali commettono lo stesso errore e in tal modo, per snobismo, si rifiutano di migliorare il livello dei mezzi di comunicazione di massa), e 3) la passività dello stesso pubblico (il quale non fa nulla per ottenere un Masscult migliore). Questa diagnosi mi sembra superficiale perché attribuisce la colpa di tutto a fattori soggettivi, morali: stupidità (i Signori e Padroni del *Kitsch*), perversità (gli intellettuali), o mancanza di volontà (il pubblico). A mio modo di vedere – come nel caso della «responsabilità» del popolo tedesco (o russo) per gli orrori del nazismo (o del comunismo sovietico) – è ingiusto e non realistico attribuire la colpa di tali catastrofi a vasti gruppi sociali. Burke aveva ragione quando diceva che non si può mettere sotto accusa un intero popolo. Gli individui vengono travolti dagli ingranaggi di un meccanismo che li costringe ad adattarsi al suo ritmo; soltanto gli eroi sono in grado di resistere, e se si può sperare che ciascuno sia un eroe, non si può però pretenderlo.

Io vedo il Masscult – e il suo recente rampollo, il Midcult – come un sistema biella-manovella, e chi può dire, una volta che si sia messo in moto, se il colpo o il contraccolpo è responsabile della sua azione continuata? I Signori e Padroni del *Kitsch* vendono cultura alle masse. Si tratta di una cultura volgare, degradata, che elude tanto le realtà profonde (sesso, morte, fallimento, tragedia) quanto i piaceri semplici, spontanei, dal momento che le realtà sarebbero troppo reali e i piaceri troppo vivi per indurre quello che Seldes definisce «l'umore di consenso»: un'accettazione narcotizzata dei Masscult-Midcult e delle merci che essi spacciano quali surrogati dell'inquietante e imprevedibile (e di conseguenza invendibile) gioia, tragedia, spirito, varietà, originalità e bellezza della vita reale. Le masse – e non dimentichiamoci che questo termine comprende anche i colti *fans* de *Il vecchio e il mare*, di *Piccola città*, di *J.B.* e di *John Brown's Body* – che sono state corrotte da parecchie generazioni di questo genere di cose, sono a loro volta giunte a esigere tali volgari e comodi prodotti culturali. Se venga prima l'uovo o la gallina, la richiesta delle masse o la sua soddisfazione (e l'ulteriore stimolo), è una domanda accademica oltre che priva di risposta. Il motore è rotatorio e non dà segno di arrestarsi.

XX

«La nostra aspirazione basilare, oggi, negli Stati Uniti» scriveva Walt Whitman nel 1871, «è quel-

la di una classe e dell'idea chiara di una classe, di autori e letterature locali, di gran lunga diversi, di gran lunga superiori per qualità a quelli sin qui conosciuti, sacerdotali, moderni, adeguati alle nostre possibilità e territori, che permeino l'intera massa della mentalità, del gusto, della fede americani, che le ispirino nuova vita, le conferiscano decisione, influiscano sulla politica assai più che non il superficiale suffragio popolare... Non sai, dunque, caro, onesto lettore, che gli uomini del nostro paese potrebbero saper tutti leggere e scrivere, e tutti avere il diritto di votare – eppure potrebbero ancora mancare completamente le cose fondamentali? ...Se ne va il prete, arriva il divino letterato».

Il divino letterato è in ritardo. Masscult e Midcult hanno a tal punto pervaso il paese, che la speranza di Whitman di una cultura democratica plasmata da una classe sacerdotale, così sublime e così popolare insieme da poter influire sulle elezioni – questa nobile visione ora sembra assurda. Ma è ancora possibile una più modesta aspirazione, quella adombrata dall'idea di Whitman di una nuova classe culturale e dal suo avvertimento che «potrebbero ancora mancare completamente le cose fondamentali» anche se ciascuno sa leggere, scrivere e votare. Ciò equivale a riconoscere che nel nostro paese si sono sviluppate due culture e che è interesse nazionale mantenerle separate. I conservatori hanno ragione quando affermano che non è mai esistita una cultura largamente democratica ad alto livello. Ciò non accade perché la classe dominante escluda di forza le masse – que-

sto è melodramma marxista – ma semplicemente perché la grande maggioranza degli uomini in qualsiasi tempo (ivi compresa, per inciso, la maggior parte della classe dominante) non si è mai curata a sufficienza di cose del genere per renderle parte integrante della sua vita. Per cui, lasciamo pure alle masse il loro Masscult, e i pochi che si curano della buona letteratura, pittura, musica, architettura, abbiano la loro Alta Cultura, e non confondiamola con il Midcult.

Whitman avrebbe respinto questa proposta come antidemocratica, come infatti è. Ma la carriera letteraria di Whitman è un esempio tipico: egli si sforzò di essere un bardo popolare ma le masse non si interessarono alla sua opera, e il primo riconoscimento, fatta eccezione per la voce solitaria di Emerson, gli venne dai preraffaelliti inglesi, un gruppo decadente e prezioso, se mai ce ne fu uno. Se dobbiamo creare una letteratura «adeguata alle nostre possibilità», l'unico pubblico che lo scrittore o artista o compositore o filosofo o critico o architetto deve prendere in considerazione, non può essere che quello dei suoi pari, quella minoranza informata, interessata che Stendhal definiva «noi pochi fortunati». Che la maggioranza, se vuole, origli pure attraverso l'uscio, ma ignoriamo fermamente i suoi gusti.

V'è un compromesso fra la proposta conservatrice e quella liberale che a mio avviso vale la pena di prendere in considerazione – non si tratta di un tentativo di ricreare la vecchia avanguardia né di migliorare il livello generale del Masscult e del Midcult. Si basa sulla recente scoperta – successi-

va al 1945 – che non esiste un Unico Grande Pubblico, ma invece una serie di pubblici più piccoli, più specializzati, che tuttavia possono essere commercialmente vantaggiosi. (Do per scontato che quanto meno differenziato è il pubblico, tanto minori sono le possibilità di insinuarvi qualcosa di originale e vivo, dal momento che vale il principio del minimo comun denominatore.) Tale scoperta ha in effetti determinato la vendita delle edizioni economiche e delle incisioni discografiche di «qualità» e lo sviluppo del cinema d'«arte», dei teatri off-Broadway, delle orchestre sinfoniche e dei musei e gallerie d'arte. Il pubblico di massa è divisibile, abbiamo scoperto – e quanto più è diviso, tanto meglio è. Persino la televisione, l'espressione più insensibile e abitudinaria del Masscult (eccezione fatta per i documentari giornalistici), potrebbe esser migliorata con un approccio del genere. Una possibilità è quella di una TV a pagamento, il cui modesto concetto è che solo coloro che pagano l'abbonamento possono assistere ai programmi, così come si fa con le riviste; ma, proprio come per una rivista, dovrebbero essere i redattori a decidere i programmi, non gli inserzionisti; un guadagno limitato, ma pur sempre un guadagno. Le reti televisive si oppongono a questa proposta per motivi filantropici – non vedono perché il pubblico dovrebbe pagare per ottenere ciò che ora ha gratis. Ma forse la gente preferirebbe pagare il pane anziché avere sassi per niente.

Fintantoché la nostra società sarà «aperta» nel senso attribuito a questo termine da Karl Popper – vale a dire a meno che o finché non sia chiusa da

una rivoluzione di massa stimolata dall'illusione di una qualche «soluzione totale» sul tipo del comunismo russo o del fascismo hitleriano, la definizione non conta realmente – si avranno sempre dei felici accidenti a causa dell'ostinazione di qualche isolato creatore. Ma se siamo destinati ad avere qualcosa di più, ciò accadrà perché il nostro nuovo pubblico dell'Alta Cultura diventerà cosciente di sé e comincerà a dar segno di un certo *esprit de corps*, pretendendo livelli qualitativi più alti e staccandosi gioiosamente, implacabilmente dalla maggior parte dei suoi concittadini, non solo dalle bassure del Masscult ma anche dal comodo pantano del Midcult.

In *L'Età presente*, Kierkegaard scrive:

Perché ogni cosa sia ridotta allo stesso livello, è in primo luogo necessario procurare un fantasma, una mostruosa astrazione, qualcosa di onnicomprensivo che non sia nulla, un miraggio – e questo fantasma è il pubblico...

Il pubblico è un concetto che non sarebbe potuto ricorrere nell'antichità perché il popolo en *masse in corpore* prendeva parte a qualsiasi situazione si presentasse... e inoltre l'individuo era personalmente presente e doveva sottomettersi subito all'approvazione o alla disapprovazione della sua decisione. Soltanto quando il senso di associazione nella società non è più abbastanza forte da dar vita a concrete realtà, la Stampa è in grado di creare quell'astrazione, «il pubblico», consistente di individui irreali che non sono e non potranno essere mai uniti in una reale situazione od organizzazione, e tuttavia sono tenuti assieme come complesso.

Il pubblico è una moltitudine, più numerosa di tutta la gente assieme, ma è un corpo che non può mai essere valutato; non lo si può neppure rappresentare perché è un'astrazione. Ciononostante, quando si è in età rifles-

siva [ossia l'individuo vede se stesso soltanto in quanto riflesso in un corpo collettivo] e priva di passioni e si distrugge ogni cosa concreta, il pubblico diventa tutto e si presume che comprenda ogni cosa. E... l'individuo è respinto in se stesso...

Un pubblico non è né una nazione né una generazione né una comunità né una società né quei particolari uomini, perché tutte queste cose sono soltanto ciò che sono tramite il concreto. Nessuna singola persona la quale appartenga al pubblico assume un impegno reale; per alcune ore del giorno, forse appartiene a un pubblico reale nei momenti in cui essa non è nient'altro; dato che quando è realmente ciò che è, non fa parte del pubblico. Composto di individui del genere, di individui nel momento in cui non sono nulla, un pubblico è una sorta di gigantesco qualcosa, un vuoto astratto e deserto che è tutto e nulla. Ma su questa base, chiunque può arrogarsi un pubblico, e così come la Chiesa cattolica estendeva le sue frontiere assegnando vescovi in *partibus infidelium*, un pubblico è qualcosa che ciascuno può pretendere, e persino un marinaio ubriaco che dà spettacolo con la lanterna magica ha dialetticamente lo stesso diritto ad avere un pubblico come il più grande degli uomini. Egli ha un diritto altrettanto logico di porre tutti quei nulla *di fronte* al suo numero singolo.

Questo è il succo di ciò che ho cercato di dire.

<sup>1</sup> «La distrazione è insita nell'attuale sistema di produzione, nel processo di lavoro razionalizzato e meccanizzato al quale... le masse sono soggette... La gente vuole stare allegra. Un'esperienza artistica pienamente concentrata e cosciente è possibile solo per coloro ai quali la vita non impone una tensione tale da far ricercare sollievo nel tempo libero, dalla noia e insieme dalla fatica. L'intera sfera del divertimento commerciale a buon mercato riflette questo duplice desiderio». - T.W. Adorno, *Sulla musica popolare*.

<sup>2</sup> La pubblicità fornisce spazio ancor maggiore ai talenti omogeneizzati dei direttori di giornali, come quando una fotografia a piena pagina di un *peon* boliviano vestito di stracci, che sorride ebbro di foglie di coca (che egli mastica, come i coscienziosi inviati del signor Luce ci spiegano, per placare i morsi di una fame cronica), fa bella mostra di sé di fianco a un annuncio pubblicitario in cui appare una graziosa, sorridente, ben vestita madre americana in compagnia dei suoi due graziosi, sorridenti e ben vestiti bambini (un maschietto e una femminuccia, naturalmente, i bambini sono sempre omogeneizzati nella nostra pubblicità) che guarda estatica un clown su uno schermo televisivo, il tutto sotto un titolo a caratteri di scatola che annuncia il Secondo Avvento: LA RCA VICTOR VI OFFRE UN NUOVO TIPO DI SUPERTELEVISIONE CON SCHERMO PANORAMICO. Il *peon* troverebbe indubbiamente interessante l'accostamento se potesse permettersi l'acquisto di una copia di *Life*, il che, fortunatamente per la Politica di Buon Vicinato, gli è impossibile.

<sup>3</sup> E, se è stata spesso influenzata dall'Alta Cultura, ne ha mutato forme e temi, conferendo loro il proprio stile. L'unica forma importante di Arte Popolare che ancora sussiste negli Stati Uniti è il jazz, e la differenza tra Arte Popolare e Masscult può essere afferrata nel modo più evidente raffrontando il genere di cose che si ascoltano ai fe-

stivali annuali del jazz di Newport con il Rock'n Roll. Quelle sono musicalmente interessanti ed emozionalmente reali, questo non è né l'una né l'altra cosa. La stupefacente sopravvivenza del jazz ad onta dei furiosi assalti sfruttatori di mezzo secolo di imprese commerciali è, a mio modo di vedere, dovuto proprio alla sua qualità di arte popolare. E come l'aristocratico e il contadino si comprendono meglio di quanto entrambi non comprendano il borghese, così mi sembra significativo che il jazz sia l'unica forma d'arte che attrae tanto gli intellettuali quanto la gente comune. Quanto agli altri, ascoltino pure le musicchette di *South Pacific*.

<sup>4</sup> Per questa citazione e per la maggior parte del materiale contenuto in questo e nel capitolo successivo, sono debitore a uno dei parecchi interessanti studi sul Masscult di Leo Lowenthal, *La controversia sull'arte e la cultura popolare nell'Inghilterra del XVIII secolo* (scritto in collaborazione con Marjorie Fiske), contenuto in un volume dal poco promettente titolo *Common Frontiers of the Social Sciences* (Free Press, 1951). Q. D. Leavis, nel suo *Fiction and the Reading Public* (Chatto & Windus, 1932) che rimane tuttora il miglior libro sul deterioramento qualitativo come risultato dello sviluppo del pubblico di massa, individua la svolta circa un secolo più tardi. La datazione precisa di un grande momento storico è, naturalmente, questione d'opinioni. A mio modo di vedere, il libro della Leavis esagera i concreti meriti dei romanzi e del giornalismo popolari antecedenti al 1830. Ma possiamo trovarci tutti d'accordo sul punto fondamentale, vale a dire gli effetti del mercato di massa sulla letteratura.

<sup>5</sup> Un'altra possibilità è che ogni editore e redattore sia quotidianamente sepolto da una tale valanga di sciocchezze da perdere la testa. Come ben sa chiunque abbia tenuto un corso di «tecnica narrativa» è diritto di ogni ogni libero cittadino americano nato libero di essere uno «scrittore». L'obliterazione degli standard qualitativi nel mondo del Masscult non trova espressione più chiara che in questa innocente convinzione. Nel 1956, ad esempio, il *Ladies Home Journal* ricevette 21.822 manoscritti non richiesti, di cui soltanto sedici furono accettati. E persino questi sedici fortunati potrebbero essere ritenuti da qualche critico indegni anche della spesa dell'inchiostro e della carta su cui sono scritti.

<sup>6</sup> Quando vivevo al Harkness Memorial Quadrangle, una trentina d'anni fa, ebbi modo di notare una quantità di incrinature nei sottili vetri delle finestre della mia stanza, incrinature che erano state aggiustate con strisce di piombo pittorescamente ondulate. Dal momento che l'edificio era di costruzione recente, la cosa mi parve alquanto strana. In seguito scoprii che dopo l'installazione delle finestre, un speciale gruppo di artigiani le aveva passate in rassegna; un artigiano aveva provveduto a incrinare delicatamente con un martelletto un vetro ogni dieci o venti, e un altro aveva riparato i danni. Nel giro di pochi giorni, le finestre di Harkness avevano subito un'evoluzione per cui in posti antichi come Oxford erano occorsi secoli.

Mi chiedo che cosa fanno a Harkness quando per caso si rompe un vetro.

<sup>7</sup> Giunge a proposito, qui, un episodio relativo ai sei anni da me trascorsi alla redazione di *Fortune*. Nel 1931-1932 mi occupavo di una rivista letteraria (in compagnia di due amici destinati a diventare nel 1938, assieme a me, redattori della *Partisan Review*: F. W. Dupee e George L. K. Morris) che aveva una tiratura di circa seicento copie. Ritenero che Luce potesse essere compiaciuto, e interessato, di questa dimostrazione di attività culturale da parte di uno dei suoi collaboratori, gli feci pervenire una copia di *The Miscellany*, tale era infatti l'infelice titolo della pubblicazione. La sua reazione fu che avevo tradito la Time, Inc. «Ma Henry» replicai - a quel tempo, molto prima della pubblicazione di *Sport Illustrated* e persino di *Life*, alla Time, Inc. i rapporti erano ancora bucolicamente semplici, e Luce era semplicemente *primus inter pares* - «ma Henry, non può pretendere che *Fortune* costituisca l'unico interesse della mia vita. Dedico a *Fortune* tutta la mia giornata lavorativa, dalle nove alle cinque, e lei mi paga per questo, e quel che faccio nel tempo libero è affar mio». Questo discorso colpì Luce esattamente come il discorso del suo amico collega aveva colpito Norman Rockwell. Con la sua solita serietà - Luce era, e sono certo che è, un uomo dignitoso e onorato, e niente affatto quell'orco descritto dalla stampa liberale - Luce mi espose una filosofia affatto diversa: *Fortune* non era semplicemente un posto di lavoro era una vocazione degna dello sforzo totale di un individuo e paga e orari non significavano un bel niente. Persino i

suo nome, *Fortune*, è stato trovato dal Tal dei Tali [un redattore mio collega] una sera, a tarda ora, nella sotterranea del West Side tra le stazioni della 72<sup>a</sup> e 79<sup>a</sup> Strada [Luce era sempre esattissimo]. La nostra è una professione che dura ventiquattr'ore su ventiquattro, non si sa mai quando può venirci un'idea, e se lei continua a pensare a quella maledetta rivistucola...». «Ma Henry...». Era un vicolo cieco, dal momento che io consideravo *Fortune* un mezzo, e lui un fine, un vicolo cieco dal quale non avevo ancora trovato una via d'uscita quando lasciai la rivista, quattro anni dopo.

<sup>8</sup> Da «Trans-National America». Naturalmente, non tutti gli immigrati erano «masse confuse». Molti, soprattutto gli ebrei, erano ben consci dell'inferiorità della vita culturale americana. In *The Spirit of the Ghetto* (1902), Hutchins Hapgood cita le parole di un immigrato ebreo: «In Russia, pochi uomini, realmente colti e intelligenti, danno il la, e tutti gli altri li seguono. Ma in America è il pubblico a dare il la, e il letterato si limita a esprimere le opinioni del pubblico. Sicché gli intellettuali americani non esprimono idee altrettanto valide di quelle espresse da russi meno intellettuali di loro. I russi imitano tutti il migliore; gli americani imitano quel che vuole la massa della gente». Una definizione succinta del Masscult.

<sup>9</sup> Naturalmente, ciò non avviene in maniera così consapevole come potrebbe apparire dalle mie asserzioni. I direttori della *Saturday Review* o di *Harper's* o dell'*Atlantic* sarebbero sinceramente sdegnati se leggessero questa descrizione delle loro attività, così come lo sarebbero John Steinbeck, J. P. Marquand, Pearl Buck, Irwin Shaw, Herman Wouk, John Hersey e altri rappresentanti di quel gruppo notevolmente numeroso di romanzieri del Midcult che si è sviluppato in America. Uno degli aspetti simpatici di Zane Grey era che, a quanto sembra, non gli è mai passato per la testa l'idea che i suoi libri avessero qualcosa a che fare con la letteratura.

<sup>10</sup> Un interessante documento di Midcult è l'editoriale pubblicato dal *New York Times*, il 24 agosto 1960, giorno successivo alla morte di Oscar Hammerstein II:

«Il teatro ha perso un uomo che aspirava a tutto ciò che è dignitoso nella vita... La preoccupazione del rispetto razziale di *South Pacific*, la simpatia e il rispetto per un eccentrico anche se ambizioso monarca de *Il re e io*, l'indo-

mita fede che aleggia in *Carousel* non erano abili espedienti teatrali: esprimevano la fede che Hammerstein nutriveva negli esseri umani e nel loro destino...

«Dal momento che era un uomo serio nel profondo del cuore, i suoi testi erano raramente frutto di mera abilità. Anziché costruire frasi spiritose, egli compiva un tentativo di scrivere in forma idiomatica nella tradizione popolare del teatro musicale, perché Hammerstein era uno scrupoloso artigiano. Ma lo stile, apparentemente così ingenuo, ha gettato lampi di gloria nelle nostre esistenze. «V'è una chiara, dorata afa sul prato» canta Curly in *Oklahoma!*, e le strade polverose di una sudicia città sembrano più fresche. «Giugno esplose dovunque» cantano Carne e Nettie in *Carousel*, e i rigori del nostro inverno svaniscono. È stata una grazia per noi ch'egli abbia avuto la forza di impiegare il suo genio con fede e scrupolo».

Il contrasto tra fede (bene) e abilità (male) è tipico del Midcult, come lo è l'accettazione del moralismo liberale quale soddisfacente surrogato del talento. In effetti, il talento mette a disagio i *midbrows*: «Dal momento che era un uomo serio nel profondo del cuore, i suoi testi erano raramente frutto di mera abilità». La morte di Hart non fu di stimolo a elegie editoriali da parte del *New York Times*.

<sup>11</sup> Il Midcult aspira soprattutto all'Università. Ne ha fornito un ottimo esempio la mostra fotografica intitolata «La famiglia dell'uomo» montata da Edward Steichen con enorme successo, alcuni anni or sono, al Museum of Modern Art. (L'estate successiva la mostra in questione fu il pezzo forte dell'esposizione americana a Mosca, a dimostrazione che un tocco di Midcult apparenta tutto il mondo.) Il titolo dato alla mostra era tipico – in realtà, avrebbe dovuto chiamarsi Fotorama. V'erano molte splendide fotografie, ma erano suddivise e sistemate sotto i titoli più pretenziosi e idioti – ogni sezione era intitolata a una citazione di Whitman, Emerson, Carl Sandburg o di qualche altro santone – e l'effetto generale era quello di un'edizione particolarmente sontuosa di *Life* («*Life on Life*»). Si insisteva sull'aspetto didascalico – il pubblico del Midcult vuol sempre che gli si spieghi tutto – e le fotografie erano disposte in modo da dimostrare che, benché esistano Problemi Reali (quello della morte, ad esempio), dopotutto il nostro vecchio mondo è un gran bel posto.

<sup>12</sup> Una tipica vittoria dell'Accademismo sull'avanguardia fu quella riportata dalla scuola di architettura «Beaux Arts», diretta da McKim, Mead e White, sulla scuola di Chicago, diretta da Louis Sullivan e comprendente Frank Lloyd Wright, sullo scorcio del secolo scorso. Una breve passeggiata per Park Avenue è sufficiente a illustrare i tre stili. Accademia: la loggia italiana del Racquet & Tennis Club, le stravaganze corinzie del Grand Central Building di Whitney Warren. Avanguardia: il Seagram Building di Mies van der Rohe e Philip Johnson, e il Lever Building di Skidmore, Owings e Merrill. Midcult: le scatole di vetro – che imitano quanto più a buon mercato possibile i palazzi Lever e Seagram – che crescono con la stessa rapidità con cui vengono demolite le vecchie case d'appartamenti in stile Accademico-Rinascimentale. Non si può certo rammaricarsi della demolizione di queste ultime per motivi estetici o d'antiquariato, ma almeno avevano un certo blando «carattere», che manca del tutto ai loro successori del Midcult.

<sup>13</sup> Benché le due cose vengano spesso confuse, una cosa è portare l'Alta Cultura a un pubblico più vasto senza trasformarla, un'altra «popolarizzarla» con chiacchiere a pagamento alla maniera di Clifton Fadiman o di Mortimer J. Adler, o con pasticci raffazzonati come *J. B.* e *John Brown's Body*, oppure volgarizzandola come nella battaglia condotta per tutta la vita da Stokowski per assimilare Bach a Čajkovskij o come nella messa in scena di opere di Shakespeare di Stratford nel Connecticut, che superano quelle di Stratford in Inghilterra per abilità teatrale quanto ne sono lontane per stile e intelligenza.

<sup>14</sup> In realtà, riesco benissimo a capire perché i «giovani arrabbiati» se la prendano tanto. Il Nemico appare assai diverso, a seconda che lo si consideri dall'interno o dall'esterno. Dall'interno è una scarsità di democrazia; dall'esterno, un eccesso. I «giovani arrabbiati» scorgono nelle separazioni culturali i relitti di un passato snobistico; io vi scorgo invece le dighe contro la corruzione del Masscult e del Midcult. Essi vedono i modelli come inibizioni, io come definizioni. Essi considerano la tradizione letale, io la considero vitale. Può essere che, nella mia qualità di americano, idealizzi la situazione britannica; ma, spero, non in maniera così assurda come loro idealizzano la nostra. Nel

1959 tenni una conferenza sulla cultura di massa a un simposio organizzato a Londra dalla *Universities & Left Review*. Mi aspettavo che il pubblico, composto di individui assai più giovani di me, sollevasse qualche obiezione alla mia mancanza di entusiasmo per il socialismo, benché fosse una cosa penosa scoprire che parlavano ancora di capitalismo e di classe lavoratrice nei termini semplicistici che non avevo più udito da quando m'ero staccato dai trotzkisti; i problemi cui dedicavamo i nostri pensieri negli anni Trenta, pare che si presentino solo ora in Inghilterra, le illusioni cui noi fummo costretti a rinunciare pare che siano tuttora d'attualità. Ma ciò in cui non ero preparato fu la reazione ai miei attacchi alla cultura di massa americana. Il pubblico si risentì in nome della democrazia. Per me, Hollywood era un esempio dello sfruttamento anziché della soddisfazione del gusto popolare; ma per qualcuno dei partecipanti, che prese la parola dopo di me, Hollywood era una genuina espressione delle masse. Sembrava che ritenessero un gesto snobistico, da parte mia, la critica mossa ai nostri film e alla nostra televisione da un punto di vista serio. Dal momento che critico Hollywood da circa trent'anni, e l'ho sempre fatto con la coscienza pulita di chi attacca da sinistra, questa difesa proletaria della nostra peculiare istituzione mi lasciò alquanto sconcertato.

<sup>15</sup> Dopo la stesura di questo saggio l'A. ha partecipato, con altri scrittori americani, alla fondazione del *New York Book Review*, una rivista culturale che risponde ai voti di Mary McCarthy. (N.d.T.)

<sup>16</sup> Il presente saggio, in forma abbreviata, fu scritto originalmente per il *Saturday Evening Post*, e precisamente per la rubrica «Avventure della mente». (La creazione di tale rubrica nel *Post*, due anni or sono – vi hanno collaborato Randall Jarrell, C. P. Snow e Clement Greenberg – è un interessante sintomo della rinascita post-1945. A George Horace Lorimer non passò mai per la testa che alla sua rivista occorresse qualcosa di *highbrow*.) Gli ultimi tre periodi surriferiti a proposito del *New Yorker*, e che qui appaiono esattamente come nella versione definitiva che sottoposi al *Post*, furono responsabili del rifiuto del pezzo.

Nell'autunno del 1958, il *Post* mi propose di collaborare con un articolo alla rubrica e siccome mi offrivano 2.500 dollari per 5.000 parole e mi promettevano di lasciarmi di-

re ciò che mi pareva, accettai. Un anno dopo – dopo che ci eravamo trovati d'accordo su un sommario di cinque pagine – spedii il pezzo. Sollevarono forse una dozzina di obiezioni editoriali, che accettai tutte, tranne una, come banali o giustificate. L'unica difficoltà era costituita dalla proposta che, essendo il *New Yorker* nient'altro che uno dei tanti periodici del Midcult, dovessi criticarlo negli stessi termini degli altri. Dal momento che non condividevo la loro opinione – e in effetti avevo valutato il *New Yorker* in maniera abbastanza diversa, pur non senza critiche, nel numero del novembre 1956 di *Encounter* – resistetti. A mano a mano che la corrispondenza si accumulava, diveniva evidente che a loro avviso tenevo la mano leggera con il *New Yorker* perché ci avevo lavorato: una supposizione non del tutto irragionevole per un tribunale, ma di cui in certo qual modo mi risentii. Le frasi surriferite furono il mio ultimo tentativo di «piazzare» la rivista. Il tentativo fu respinto e la stessa sorte toccò all'articolo («altrimenti accettabilissimo» scrisse il vice-redattore con il quale trattavo). Alla fine scrissi a Ben Hibbs, il capo-redattore (che nome perfetto, adattissimo a una delle future copertine di Norman Rockwell) lagnandomi che mi era stata concessa carta bianca per ciò che riguardava le mie opinioni e che il *Post* non aveva rispettato i patti. Ben Hibbs non fu affatto comprensivo. «A noi interessano i fatti, non le opinioni» replicò, soggiungendo che a meno che non sistemassi la faccenda del *New Yorker*, il pezzo era «aperto al sospetto di insincerità». Il concetto che il signor Hibbs aveva di *fatto* e *opinione* mi parve errato, per cui gli risposi citando la definizione che il mio dizionario dà di fatto («una verità conosciuta mediante effettiva esperienza od osservazione») e di opinione («un giudizio o stima di una persona o cosa con riguardo al carattere, ai meriti, ecc.»). Hibbs rispose a sua volta, suggerendo di troncare la corrispondenza. E io replicai dichiarandomi d'accordo, ma non seppi resistere alla tentazione di scagliare alcune frecce del parto, vale a dire: 1) in avvenire il *Post* avrebbe dovuto assicurarsi i servizi di un'agenzia d'investigazioni fidata – suggerivo la Pinkerton – per conoscere in anticipo il carattere morale dei collaboratori alle loro «Avventure della Mente»; 2) se dietro pressione avessi accettato la loro opinione sul *New Yorker*, questo fatto avrebbe scosso la loro fiducia nell'one-

stà delle altre mie opinioni; 3) il *Post* mi doveva 1.500 dollari – ero stato abbastanza previdente da insistere su un anticipo di 1.000 dollari alla consegna del manoscritto, benché quelli del *Post* sembrassero alquanto scossi da un tale spirito commerciale – dal momento che erano venuti meno alla loro promessa di libertà di espressione. Al pari di altre frecce del parto, può darsi che queste abbiano procurato dei fastidi al proconsole Hibbs – non mi rispose mai – ma, proprio com'è accaduto nella storia, i Romani hanno vinto.