
ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-24>

Considerazioni storiche sulla «Trivialliteratur»

È dagli anni Sessanta che, nel mondo germanico, la filologia si è posta con insistenza il problema della «Trivialliteratur» (da tradurre provvisoriamente con letteratura banale, di consumo, di massa ecc.). Con ciò non voglio dire che, prima di quell'epoca, la critica non si sia resa conto del problema. Esiste, per citare solo un esempio, lo studio di Marianne Thalmann: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, che è dell'ormai lontano 1923¹. Allora, però, si trattava di interessi e preoccupazioni di singoli critici che rimanevano, nell'insieme, piuttosto isolati. Soltanto dagli anni Sessanta in poi l'interesse per la «Trivialliteratur» è diventato un interesse comune per tutta una generazione di critici di lingua tedesca.

E qui bisogna ancora distinguere. Bisogna distinguere fra un gruppo di critici che consideravano la «Trivialliteratur» degna soltanto di un'analisi sociologica (analisi sociologica nel senso positivista di indagine sulla distribuzione e circolazione della merce letteraria), e un altro gruppo che rifiutava una netta separazione *a priori* fra «Trivialliteratur» e «letteratura d'arte» e che perciò riteneva necessario adoperare nell'analisi della «Trivialliteratur» tutti gli strumenti analitici che si adoperavano anche nell'analisi della letteratura *tout court*. Un'importanza direi quasi storica spetta qui ad un saggio di Helmut Kreuzer: *Trivialliteratur als Forschungsproblem*². Kreuzer pare sia stato il primo a sottolineare che la «Trivialliteratur» non forma un genere a sé stante come il romanzo, il dramma ecc., ma che si tratta piuttosto di un insieme di elementi che possono entrare in ogni genere letterario. Risulta quindi impossibile delimitare a priori un campo della «Trivialliteratur» (come si delimita un campo della commedia, del sonetto ecc.), e diviene indispensabile un'analisi e formale e di contenuto (parlando un po' grossolanamente) prima di assegnare un testo al gruppo delle opere considerate come costituite prevalentemente da elementi di «Trivialliteratur». Questa posizione di Kreuzer, che è anche la mia, ha conseguenze molto importanti per la strategia della ricerca. Significa che c'è poco senso nel porre la «Trivialliteratur» come oggetto immediato della ricerca, poiché non sapremo mai con esattezza dove

1 Marianne Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923 (=Germanische Studien 24).

2 Helmut Kreuzer, *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XLI (1967), pp. 173–91.

si trovi. Unico metodo sicuro per individuare le zone della «Trivialliteratur» sarebbe invece partire da un genere facilmente delimitabile (dal giallo³, dal romanzo di appendice⁴, dal romanzo di avventura⁵) per esaminare – in una maniera storico-comparativa – cosa c'è, nelle singole opere di quel genere, di elementi di «Trivialliteratur» e cosa c'è, d'altra parte, di elementi di «Non-Trivialliteratur».

Con questo siamo ancora lontani da una spiegazione del concetto di «Trivialliteratur». Abbiamo, seguendo le prospettive di Kreuzer, sostituito una direzione di ricerca – per così dire – orizzontale che supponeva una concezione della «Trivialliteratur» come area chiusa, situata nei bassifondi della letteratura, con una direzione di ricerca verticale che almeno teoricamente ammette l'esistenza di zone di «Trivialliteratur» dappertutto: nei generi di intrattenimento così come nei generi seri, nella letteratura destinata al consumo della massa come nella letteratura che tende ad ornarsi di una veste consacrata da un «Odi profanum vulgus et arceo». Non abbiamo tuttavia, procedendo a questo cambiamento di direzione, definito i concetti stessi. Qui cominciano i guai e le perplessità. Cominciano già colla scelta del termine. Nel mondo germanico si parla correntemente di «Trivialliteratur» come ne parlo – per ragioni di comodo – anch'io, e diventa subito difficile la traduzione letterale in italiano, perché evidentemente le «Trivialitäten» sono altra cosa delle «trivialità» («trivial» in tedesco equivale pressappoco a «banale», «di poco peso», «non originale»; manca anche la minima sfumatura di «scabroso» che troviamo nell'italiano «triviale»). Dispiace però, nel termine «Trivialliteratur», il giudizio oppure il pre-giudizio che gli è implicito. Non è un termine che descriva e classifichi un fenomeno, ma un termine che, prima di descriverlo, già lo valuta e lo giudica: un termine, insomma, più congeniale all'estetica crociana che all'analisi strutturale e storica della letteratura come *corpus* di testi.

Come soluzioni alternative vi sarebbero i termini «Konsumliteratur» o «Massenliteratur». Adoperando questi termini, bisogna però tener presente che non coincidono nettamente col termine «Trivialliteratur», quasi ne fossero le varianti neutrali e scientificamente più pulite. Mentre il termine «Trivialliteratur» si riferisce direttamente ai testi e a certe loro caratteristiche, i termini «Konsumliteratur» e «Massenliteratur» si riferiscono in primo luogo non ai testi, ma al loro pubblico e ai suoi specifici modi di fruizione dei testi. Si potrebbe dare il caso di un testo di altissima letteratura, diciamo per esempio il *Don Quijote*, che venisse letto, in una edizione per bambini, come «letteratura di massa» o almeno «di consumo» giovanile. D'altra parte, ogni volta che un testo di «Trivialliteratur» venisse letto a scopo saggistico da lettori intellettuali e letteratissimi come Umberto Eco o Roland Barthes, sarebbe sempre «Trivialliteratur», ma senza dubbio non sarebbe più «letteratura di massa».

3 Cfr. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Athenaeon, Frankfurt 1975 (= *Schwerpunkte Romanistik* 14).

4 Cfr. Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, UTB, München 1976.

5 Cfr. Volker Klotz, *Abenteuerromane*, Hanser, München 1979.

o «letteratura di consumo». Perciò, nonostante tutte le obiezioni, preferisco conservare il termine «Trivialliteratur» quando parlo di fenomeni testuali, togliendogli però i suoi connotati spiccatamente peggiorativi; invece parlo di «Massenliteratur» e «Konsumliteratur» quando rivolgo il mio interesse ai fatti di pubblico e di fruizione dei testi.

Ancora più difficile risulta la scelta del termine con cui il termine «Trivialliteratur» dovrebbe entrare in un rapporto di opposizione. Specialmente nella terminologia di lingua tedesca non ci si è mai messi d'accordo su un termine generalmente accettato. Si parla di «Kunstliteratur» («letteratura d'arte»), di «hohe Literatur» («alta letteratura» un po' come «alta moda») oppure di «Literatenliteratur» («letteratura da letterati»). Importa però tener presente che il concetto di «Trivialliteratur» non vale molto se non come opposizione, come rapporto antitetico fra due, concetti. Si tratta dunque di definire non solo ciò che si vuole comprendere sotto il termine «Trivialliteratur», ma ciò che significa l'opposizione – sempre parlando provvisoriamente – «Trivialliteratur» e «Kunstliteratur». Nello stesso tempo occorre la consapevolezza del carattere storico di questa opposizione. Non siamo di fronte ad una opposizione stabile che si possa definire una volta per tante, ma abbiamo a che fare con una opposizione che – come tutti i nostri concetti – è sottoposta alla storia. Così la troviamo in diverse epoche in diverse maniere, e fra esse l'opposizione di cui ci serviamo ai giorni d'oggi è solo una variante particolare. Occorre dunque una differenziazione storica dei concetti di «Trivialliteratur» e «Kunstliteratur», ed è a questa differenziazione che vorrei contribuire cogli appunti che seguono. O, detto in altre parole: vorrei rilevare che il nostro discorso sulla «Trivialliteratur» forma un tipo di discorso storicamente molto circoscritto, che è possibile fare soltanto in un'epoca di letteratura borghese e che fra qualche decennio forse non potremo, non sapremo più fare.

Per dimostrare la variabilità dell'opposizione concettuale che abbiamo come tema, mi dedicherò a una sola trasformazione storica che mi appare tuttavia di importanza centrale. Si tratta della trasformazione implicita nella trasformazione del sistema letterario proprio di una società aristocratica, specialmente di corte, in un altro sistema letterario proprio della società borghese (parlo di società aristocratica e società borghese trascurando provvisoriamente le differenziazioni interne ai due sistemi: per esempio società del capitalismo liberale, società del capitalismo organizzato ecc.). Con questa trasformazione della letteratura aristocratica in letteratura borghese subisce una trasformazione radicale anche il concetto di opposizione fra letteratura di valore e di non-valore. Un tale concetto è esistito in tutte le società letterarie, dacché c'è letteratura o, più esattamente, dacché ci si occupa della letteratura criticamente. Soltanto che l'opposizione riguardava poli diversi. Così, per un lungo periodo storico, il sistema letterario pre-borghese è stato retto da un peculiare paradigma assiologico formato dalla distinzione fra «letteratura alta» e «letteratura bassa»: distinzione *analogica*, ma per nulla *equivalente* alla nostra distinzione fra «Trivialliteratur» e «Kunstliteratur». La letteratura «alta» consisteva di generi che, in uno stile molto

serio, nello *stilus sublimis, grandis* ecc.⁶, trattavano fenomeni, temi, problemi che anche socialmente erano «alti», fenomeni dunque che appartenevano alla «repräsentative Öffentlichkeit» (per parlare con Habermas)⁷ dell'aristocrazia: il governo, le armi, gli amori. Mi riferisco ai generi dell'epopea, della tragedia, dell'ode e così via. Da questi generi era escluso ogni possibile riferimento a fenomeni socialmente «bassi», cioè alla vita borghese che è vita professionale e vita familiare. Venne per esempio criticato da Boileau un poeta francese del primo Seicento, Saint-Amant, per aver mostrato in un'epopea, cioè in un genere alto, un bambino mentre giocava con sua madre, cioè un fenomeno della quotidiana realtà borghese⁸ :

N'y (nell'epopea, U. S.-B.) présentez jamais de basse circonstance.
N'imitiez pas ce Fou, qui [...]
Peint le petit Enfant qui va, saute, revient,
Et joyeux à sa mère offre un caillou qu'il tient.
Sur de trop vains objets c'est arrester la vue.

Il dominio delle «basses circonstances» formava invece i generi della letteratura «bassa»: certo tipo di novelle, i romanzi comici (*La vraie histoire comique de Francion* di Charles Sorel, *Le roman comique* di Scarron, *Le roman bourgeois* di Furetière, che come sottotitolo porta pure: *Ouvrage comique*), le commedie, le varie forme della «poesia burlesca». In questi generi «bassi» si ammettevano sì i fenomeni della realtà borghese, la vita professionale, la vita di famiglia, la «private Öffentlichkeit», ma si ammettevano soltanto come fenomeni sottoposti ad una visuale comica, trattati in uno stile o satirico o comico o burlesco. L'esempio più rappresentativo di questo legame fra soggetto borghese, dunque socialmente «basso», e stile comico, cioè stile considerato ugualmente «basso», costituisce proprio *Le roman bourgeois* di Furetière. Scopre una realtà che nell'ambito della letteratura del classicismo francese è nuova: la vita di talune famiglie borghesi, famiglie di giuristi del quartiere della piazza Maubert. Questo soggetto (secondo i criteri dell'epoca indegno di un romanzo «serio») viene legittimato soltanto attraverso un intento comico-parodistico: l'intento di ridicolizzare i romanzi seri dell'epoca (anzitutto i romanzi di Mlle de Scudéry), trasferendo le loro conversazioni sottilmente preziose sull'amore dal salone aristocratico a un ambiente borghese dove sono continuamente sabotate dai piccoli avvenimenti della vita familiare. Ne nasce un doppio effetto ridicolizzante: sono ridicolizzati i romanzi alti, perché misurati alla realtà bassamente borghese; nello stesso tempo è ridicolizzata la vita borghese, perché

6 Si consulti Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Hueber, München 1960, pp. 519sgg.

7 Cfr. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Neuwied–Berlin 1962, 19746.

8 Nicolas Boileau-Despréaux, *Épîtres – Art Poétique – Lutrin*, ed. Charles H. Boudhors, Société Les Belles-Lettres, Paris 1967, pp. 103sgg.

comicamente inadeguata agli ideali di eleganza aristocratica. Così la vita borghese, nel sistema letterario dell'*ancien régime*, entra in scena, ma vi entra ridicolizzata, presentata come qualcosa di comico che in nessun modo – nemmeno nell'opera di Molière – ha diritto ad una sua propria tragicità (sebbene qualche volta, per esempio nel *Tartuffe*, lasfiori). Si riflettono dunque, nell'*ancien régime*, nella distinzione gerarchica tra «letteratura alta» e «letteratura bassa» le distinzioni sociali tra aristocrazia e borghesia, vita rappresentativa e vita privata, classe alta e classe bassa.

Questo sistema letterario fondato su distinzioni verticali e di stile e di grado sociale si dissolve nel corso dell'Illuminismo e della Rivoluzione borghese. Colla scomparsa di un modo di esistenza aristocratico radicalmente diverso dal (e superiore al) modo di esistenza borghese scompare anche una letteratura alta *sui generis*. Questa scomparsa della letteratura alta si prolunga, nelle sue singole tappe, attraverso tutto il Settecento per trovare la sua ultima conferma sia nella letteratura romantica dove tutto diventa (almeno teoricamente) poetabile sia nella letteratura del Realismo, specialmente francese. Osserviamo un processo di «*mélange des genres*» che si svolge in due direzioni complementari. Da un lato, c'è una specie di lotta contro il «ridicule», voglio dire contro il «ridicolo» considerato come istituzione letteraria e sociale. Ciò che nella coscienza aristocratica era considerato e reso ridicolo viene investito di un crescente pathos che arriva alla tragicità. Un esempio di questo processo di «*Entridikülisierung*»⁹ sarebbe – come tempo fa ha mostrato il romanista amburghese Helmut Petriconi¹⁰ – il motivo della «*verführte Unschuld*», dell'Innocenza sedotta. Prima del Settecento era per lo più un tema da novella farsesca, e non si trattava quasi mai dell'*innocenza*, ma quasi sempre della *semplicità* sedotta (si vedano le novelle di Boccaccio, di La Fontaine ecc., prototipo la novella famosa in cui «Rustico monaco insegna a Alibech rimettere il diavolo in inferno»). Solo dal Settecento in poi si moltiplicano – si pensi alla *Clarissa* di Richardson, alle miserande eroine di Sade, alla Gretchen di Goethe – i casi delle sedotte angelicamente innocenti che, in fondo, non sono altro che le sedotte semplici a cui è stato tolto il «ridicolo». Lo stesso si osserva anche in rapporto ad altri fenomeni una volta considerati di carattere *a priori* comico, anzitutto ai fenomeni concernenti la vita professionale e di famiglia. Si pensi per esempio alle *commedie nuove* di Goldoni, a quelle più tipiche, dove in generale c'è stranamente poco da ridere. In queste commedie il serio «*raisonneur*» non è più – come nell'opera di Molière – il tipo dell'«*honnête homme*», ma il tipo del professionista borghese, mostrato come Ridolfo, il caffettiere, proprio nell'adempimento quotidiano delle sue funzioni professionali. Si pensi poi al pathos particolare con cui Rousseau, nella *Nouvelle Héloïse*, dipinge la «*vertueuse*» vita di famiglia quale si svolge nell'esemplare *ménage* di Julie e Wolmar.

9 Devo questo termine all'interessante studio di Christoph Miething, *Marivaux' Theater – Identitätsprobleme in der Komödie*, Fink, München 1975 (= Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie 31).

10 Cfr. Helmut Petriconi, *Die verführte Unschuld – Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953.

Se d'altronde i generi alti della letteratura aristocratica sopravvivono, vengono – è proprio il caso di dirlo – utilizzati, resi utili come strumenti per fini satirici e didattici, fini che una volta erano affidati ai generi inferiori della satira classica (tipo Mathurin Régnier, Boileau, Menzini, Lodovico Sergardi), del sermone epistolare e così via. Una tale strumentalizzazione dei generi alti dell'ode e dell'epopea a scopo satirico o didattico si presenta soprattutto nell'opera di Giuseppe Parini, almeno nella sua parte più originale¹¹. La sua novità risiede proprio nel fatto di nobilitare, attraverso l'ode, degli assunti di «bassa» praticità borghese e perciò fino allora confinati al campo ristretto della satira: assunti come la preoccupazione ecologica della *Salubrità dell'aria* o il lavoro salutare di un medico nell'*Innesto del vaiuolo*. In una maniera molto simile viene strumentalizzata l'epopea, che nel *Giorno* serve ormai a colpire, ridicolizzandolo, lo stesso modo di esistenza aristocratico che doveva illustrare e glorificare.

Però, se i generi letterari e sociali sono scambiati in questa maniera, se il genere di vita aristocratica viene ridicolizzato attraverso l'epopea usata come satira, se il genere di vita borghese viene al contrario reso patetico attraverso nuove forme di commedia seria e di romanzo serio, la vecchia distinzione verticale tra letteratura alta e letteratura bassa perde ogni consistenza. E infatti, dacché il sistema di letteratura aristocratico si è disgregato, non ha più senso parlare di «letteratura alta» e «letteratura bassa», o, quando se ne parla ancora, ha al massimo un senso metaforico. Al vecchio ed esausto paradigma assiologico, che consisteva in una distinzione verticale tra letteratura alta e letteratura bassa, è sottentrato un nuovo paradigma: una distinzione – per così dire – orizzontale, storicista, fra le cui manifestazioni spicca uno scritto come il trattato polemico di Stendhal: *Racine et Shakespeare*. Questo nuovo paradigma assiologico investe di sommo valore non più tutto ciò che è «alto», ma tutto ciò che è nuovo; digrada non più quello che è «basso», ma quello che è vecchio, schematico e convenzionale. Abbiamo così, nell'età borghese, una nuova scala di valori, una scala che tutt'oggi, anche se non ce ne rendiamo conto, regge i nostri giudizi letterari: diamo valore – da Rousseau e Stendhal fino a Philippe Sollers o Edoardo Sanguineti – ad ogni tipo letterario di rottura, ad ogni letteratura trasgressiva che rompa schemi tradizionali e riesca a creare espressioni nuove. Questa letteratura trasgressiva sarebbe la «Kunstliteratur» che si contrappone alla «Trivalliteratur». Alla «Trivalliteratur» togliamo valore, o detto più esattamente: siamo – da letterati – inclini a togliere valore, non perché «letteratura bassa» (dipingente, eventualmente, in un linguaggio «basso» la vita delle classi «basse», del proletariato o del sottoproletariato), ma perché letteratura convenzionale ripete schemi logori che, solo superficialmente, vengono adattati alla realtà attuale. Da una distinzione fondata sulla gerarchia sociale siamo così passati ad una distinzione derivata da una sorta di gerarchia storica, derivata dal pathos illuministico dell'antecedenza, dell'anticipazione, della scoperta. E di conseguenza, appunto perché

11 Cfr. Giuseppe Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano 1961, II ed. Bari 1972, e Ulrich Schulz-Buschhaus, *Satire als Ode – Zu Giuseppe Pariais «Opere minori»*, in «Romanistisches Jahrbuch», XXII (1971), pp. 130–61.

nuove e insolite, le immagini letterarie delle classi basse (dal *Germinal* di Zola fino al *Voyage au bout de la nuit* di Céline oppure ai romanzi di Pasolini) sono considerate come appartenenti indubbiamente alla letteratura colla maiuscola, mentre la «Trivialliteratur», perché preferisce schemi collaudati, ha anche una chiara preferenza per le classi alte, le classi alto-borghesi o aristocratiche di una fittizia «leisure-class» ormai priva di ogni reale funzione di governo o di influsso sociale.

Giacché, nella nostra coscienza storica, i nostri giudizi letterari derivano inevitabilmente da una distinzione tra «Kunstliteratur» (che sarebbe trasgressiva) e «Trivialliteratur» (che si ridurrebbe ad imitazioni di schemi convenzionali, anche se resi piccanti ogni tanto da qualche ingrediente di spiccato attualismo), non possiamo non trasferire questa scala di valori anche al giudizio che diamo di opere letterarie pre-borghesi. Ne sono risultate, in effetti, importanti modifiche nel canone della letteratura classica, modifiche che hanno la loro origine proprio nella critica letteraria del Romanticismo e del Realismo. Per dono valore, davanti alla nuova coscienza storicista, opere di «letteratura alta» che risultino, ad un esame strutturale approfondito, essenzialmente imitative: si prendano come esempi i sonetti di moltissimi petrarchisti, le odi di molta poesia arcadica del tardo Seicento e del primo Settecento, un poema eroico come la *Henriade* di Voltaire, assolutamente convenzionale se messo a confronto con le opere dello stesso autore di «bassa» funzione combattente, propagandistica, giornalistica. Per la coscienza del sistema letterario pre-borghese erano di altissimo rango; per la coscienza del sistema letterario borghese diventano invece «Trivialliteratur», o detto più cautamente: diventano provvisoriamente «Trivialliteratur» finché una ri-lettura non vi scopra dei tratti sorprendentemente originali (sarebbe questo un po' il compito specifico del filologo: allargare continuamente l'area della «Kunstliteratur» inglobando – attraverso continue ri-letture – zone sempre più vaste di «Trivialliteratur»). Lo stesso cambiamento di giudizio si ha poi partendo dalla «letteratura bassa». Se risulta, ad un'analisi storico-strutturale, letteratura trasgressiva, diventa «Kunstliteratur» alla pari di una tragedia o di un'epopea. Così, dal primo Ottocento, siamo abituati a considerare Rabelais o Cervantes, autori di una prosa prevalentemente comica, non certo inferiori ad autori come Tasso o Racine, rappresentanti dell'altissima letteratura classica.

Fin qui, la situazione sembra abbastanza chiara. Abbiamo due tipi di opposizione tra letteratura di valore e letteratura di non-valore: un paradigma assiologico fondato su rapporti di gerarchia sociale, un altro fondato invece su rapporti di gerarchia storica. Il primo sarebbe rapportabile alla società aristocratica e ai suoi concetti del sublime, della gloria, della rappresentazione; il secondo alla società borghese coi suoi concetti di progresso, di evoluzione ed espansione. Però proprio nella società borghese le cose si complicano, e si manifesta una profonda contraddizione tra teoria e realtà. Da un lato la teoria richiede con un'enfasi sempre crescente una letteratura il cui valore centrale sarebbe – parlando con Baudelaire – «le nouveau»; tutti conosciamo diversissimi movimenti di avanguardia che si dedicano – in

teoria – al continuo sorpasso gli uni degli altri, di modo che ne dovrebbe venir fuori una letteratura a ritmo di corsa. D'altra parte, c'è però la prassi imposta dal mercato e dall'industria editoriale. Questa prassi ha condotto ad un predominio compatto, mai conosciuto prima, della letteratura imitativa che si avvale abilmente di alcuni schemi convenzionali (che oggi possono essere anche schemi dell'avanguardia convenzionale) per rivolgersi con questi schemi, ogni tanto un po' modernizzati, ad un pubblico di massa. Questa contraddizione tra teoria (che avvalorava pateticamente l'innovazione trasgressiva) e realtà (che prosegue, in malafede però, l'imitazione) è, secondo me, la crepa interiore della cultura borghese. Si spiega così perché durante un lungo periodo, quasi piaga di tutto un sistema culturale, sia stata gelosamente occultata. Soltanto tardi e sotto la spinta di una realtà sempre più satura di industria culturale, è diventata finalmente manifesta. Ma per questo la contraddizione non è ancora scomparsa; rimane il conflitto tra teoria e realtà, e questo conflitto si riflette oggi in una strana, ma storicamente inevitabile confusione nel giudizio assiologico che diamo del fenomeno di «Trivialliteratur». Dato che la «Trivialliteratur» è stata per tanto tempo negata e rimossa, siamo per contraccolpo inclini a nobilitarla, a vedervi qualcosa di nuovo, decisivo, democratico, e perfino emancipatorio in rapporto alla letteratura d'arte, fenomeno da *élite* e perciò necessariamente di portata ristretta. In questa nobilitazione anche assiologica della «Trivialliteratur» c'è però un rischio di cui bisogna rendersi conto. C'è il rischio di difendere, anzi di sanzionare, la realtà borghese contro la stessa teoria borghese, che oggi (almeno nel campo culturale) è divenuta un elemento di disturbo. Non è detto che, sanzionando la letteratura di massa, si agisca nell'interesse della massa; anzi potrebbe darsi che si faccia proprio il contrario e si fissi la massa nello *status quo* in cui il sistema se l'augura. Per questa ragione propenderei per un'analisi critica della «Trivialliteratur», per un'analisi cioè che colla massima sobrietà indaghi la sua funzione comunicativa e i suoi interessi ideologici; un'analisi che si tenga lontana e dal nuovo atteggiamento di apologia affermativa e dal vecchio atteggiamento di denuncia globale, in cui sopravvive il tabù che doveva nascondere una delle contraddizioni fondamentali della nostra vita culturale.