



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di laurea

*La ribellione di ciò che non serve:
perché la letteratura può anche non servire*

Relatore

Prof. Enrico Zucchi

Laureanda

Dalila Vitali

Matricola n° 2009787

Anno Accademico 2022/2023

Indice

INTRODUZIONE.....	4
COS'È LA LETTERATURA? LA RICERCA DI UNA RISPOSTA TRA DEFINIZIONI E TEORIE NOVECENTESCHE	
1. <i>Un oggetto ambiguo?</i>	8
2. <i>Tre criteri per definire la letteratura</i>	10
2.1. Il criterio immaginario	10
2.2. Il criterio istituzionale	11
2.3 Il criterio formale	13
3. <i>Una questione di estensione</i>	14
4. <i>Teorie e critici del Novecento</i>	19
A COSA SERVE LA LETTERATURA? RISPOSTE DAL NOVECENTO	
1. <i>Servire: utilità o schiavitù?</i>	30
2. <i>Il Novecento: crisi della letteratura di fronte al profitto</i>	31
3. <i>Una letteratura di discorsi vivi</i>	38
4. <i>Una letteratura bastian contrario</i>	45
PER UN AFFONDO CRITICO-TESTUALE: AGLI ANTIPODI CON SITI E CALVINO	
1. <i>Siti: una letteratura morale ma non moralista</i>	53
2. <i>Brucciare tutto</i>	54

3. <i>Calvino e le Lezioni americane: cosa resta della letteratura nel nuovo millennio</i>	63
<i>Leggerezza</i>	64
<i>Rapidità</i>	68
<i>Esattezza</i>	71
<i>Visibilità</i>	74
<i>Molteplicità</i>	77
4. <i>Scavare sotto al labirinto o volarci al di sopra</i>	81

BIBLIOGRAFIA.....	84
-------------------	----

RINGRAZIAMENTI	91
----------------------	----

INTRODUZIONE

Volti attenti e occhi appassionati: è questo che sogna chi sogna di insegnare. E invece è molto più facile trovare dietro ai banchi sbadigli scomposti e scarabocchi sui libri; soprattutto se poi a spiegare è l'insegnante di letteratura, aleggia sopra la noia una totale assenza di motivazione perché «Tanto, a cosa serve la letteratura?».

Io sogno di insegnare, ed è anche per questo che ho intrapreso il percorso di studi in Lettere moderne: immagino entusiasta la mia prima lezione ma poi si presenta al mio fantasticare la domanda, magari anche lanciata con aria di sfida, dei ragazzi che chiedono perché dovrebbero studiare la letteratura.

È ovvio, o almeno auspicabile, che dopo tre anni di studi letterari, le motivazioni della mia scelta siano chiare e che alla domanda «A cosa serve la letteratura?» io sappia rispondere. Tuttavia, non voglio accontentarmi del mio parere, della mia opinione priva di autorità: io voglio convincere i miei futuri studenti che mettersi di fronte al manuale di letteratura non sia soltanto un'inutile tortura fine a se stessa ma che davvero abbia ancora senso, nel 2023, avere anche almeno qualche rudimento di cultura umanistica.

La lotta, così la chiama Martha Nussbaum¹, per affermare l'utilità della letteratura si gioca su un campo molto più ampio delle aule scolastiche: quelle, infatti, sono solo l'ultimo approdo del pensiero dominante che permea la società e che vuole tagliare via dagli studi, dalla formazione e dagli investimenti le materie considerate inutili, inutili alla produzione, alla ricchezza monetaria, alla crescita economica.

Scegliere un percorso universitario umanistico letterario, magari dopo un risultato eccellente alla fine del liceo, scatena una serie di domande sconsolate da parte di chi non sa spiegarsi le ragioni di una scelta così poco "produttiva". Proposte e inviti a puntare più in alto, dubbi sulle prospettive lavorative e, infine, la domanda da cui partono tutte le altre: ma a cosa serve la letteratura?

¹ M. C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, traduzione di R. Falcioni, Bologna, Il Mulino, 2011, p.157

Da questa domanda voglio partire, a questa domanda voglio rispondere con la seguente tesi.

Voglio dimostrare che se la letteratura non serve a curare i corpi, se non serve a costruire case e macchinari, se non serve a incrementare la produzione, se non si piega al profitto economico, ha ugualmente tanto valore quanto qualunque altra materia, qualunque altro studio. O forse addirittura maggiore, perché la letteratura serve a restare umani, a tenere ben presente quella che è la differenza tra l'uomo e la macchina: se l'uomo si distingue dagli animali grazie alla ragione, è per la sua anima che si distingue dalle macchine. E la letteratura, anche quando non sembra, con le altre arti, la filosofia e le religioni, è espressione e nutrimento dell'anima. Nella seguente tesi, la domanda trova più che una risposta, ma di queste non si accontenta: la conclusione a cui si giunge, infatti, è che se anche la letteratura non dovesse “servire” a nulla, è proprio in questa sua inutilità che sta il suo potere, il suo contributo alla ribellione di ciò che non serve: in un mondo in cui conta solo ciò che produce profitto, l'inutilità della letteratura rifiuta questa visione e custodisce dentro se stessa il valore del gratuito e dell'umano.

Prima di indagare l'utilità della letteratura, è però necessario chiedersi che cosa intendiamo per letteratura: per questo, la seguente tesi prenderà le mosse da un capitolo introduttivo che esporrà sinteticamente ciò che le maggiori teorie letterarie intendono per letteratura. Il cuore della tesi pulserà, però, nel secondo capitolo, dove la riflessione teorica sull'utilità della letteratura si fonderà sulle vedute di intellettuali e teorici che sono fiorite nel XX secolo, proprio il periodo in cui la letteratura ha progressivamente e definitivamente perso il suo ruolo presso l'opinione pubblica.

Infine, seguirà un terzo e ultimo capitolo che si propone di procedere con un affondo critico e testuale della tematica, attraverso l'analisi del romanzo *Bruciare tutto* di Walter Siti e delle opere di Calvino: i due autori, entrambi scrittori e teorici letterari, infatti, propongono un'idea di letteratura diametralmente opposta.

Siti si immerge nella realtà contemporanea, la studia con coraggio e senza lasciarsi intimorire dalla complessità e dalla malvagità che la caratterizzano, con totale schiettezza la riporta sulla pagina tenendosi adeguatamente lontano dal politically correct, perché quella che propone è una “letteratura bastian contrario” che ha il compito di abbattere ogni pregiudizio e preconcetto, affinché possa trasmettere contenuti morali ma non moralistici.

Calvino, invece, consapevole che il mondo è complesso e ingarbugliato, non cerca di rappresentarlo fedelmente addentrandosi, ma si solleva su di esso: il suo obiettivo non è fuggire bensì guardarlo da un'altra prospettiva, da un'atmosfera lontana e rarefatta. Osservandolo dall'alto, Calvino fornisce una mappa: semplifica le linee, individua percorsi e suggerisce l'approccio per affrontarlo, senza mai proporsi apertamente come maestro di vita o di morale: la letteratura secondo Calvino, infatti, nasce sempre da una mancanza, da un livello che non si può conoscere, da qualcosa che non si può esprimere, e il suo compito è di mantenerne vivo il desiderio.

COS'È LA LETTERATURA? LA RICERCA DI UNA RISPOSTA TRA DEFINIZIONI E TEORIE NOVECENTESCHE

1. *Un oggetto ambiguo?*

Fu il caso a mettermi in mano l'oggetto più ambiguo del mondo. E le riflessioni infinite alle quali esso m'avviò potevano tanto condurmi al filosofo che ero, quanto all'artista che non sono stato...²

Socrate ha diciott'anni e sta passeggiando sulla riva del mare. Per sbaglio incappa in un oggetto misterioso sputato dal mare sulla battigia. È l'oggetto più ambiguo del mondo: Socrate prova a descriverlo a Fedro, suo interlocutore in questo moderno dialogo platonico scritto da Paul Valery, ma si deve limitare a descrivere la sua dimensione – era grande come il suo pugno – perché la sua forma e la sua materia sono incerte e comprendere che cosa sia quell'oggetto è difficile anche per il maggiore dei pensatori. I pensieri di Socrate si arrovellano tra le varie ipotesi: poteva essere un osso di pesce levigato dalla corrente, un pezzo d'avorio scartato da qualche scultore o un frammento di qualche statua di divinità inabissatasi insieme alla barca che avrebbe dovuto preservarla. O forse non era nulla? Forse non era un prodotto né della natura, né dell'arte, né del tempo; Socrate non sa decidersi e così rifiuta l'oggetto, lo rigetta in mare.

² P. VALERY, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, Milano, Mimesis, 2011, p. 48

La letteratura è un oggetto ambiguo. Noi la conosciamo, la diamo forse anche per scontata, ne facciamo esperienza, eppure alla domanda «che cos'è la letteratura?», spesso non sappiamo dare una risposta univoca.

Sono stati molto numerosi gli autori che nel corso del tempo si sono affaticati nel tentativo di trovare una definizione a questa parola dal significato tanto intuitivo eppure tanto inafferrabile. Il territorio in cui ci si addentra cercando di rispondere a questa domanda è estremamente insidioso e ogni possibile definizione a cui si può giungere scatena delle obiezioni che sorgono spontanee. Alcuni autori, come Roland Barthes che si abbandona a una definizione tautologica (*infra* 2.2), si arrendono e rigettano l'oggetto ambiguo in mare, rinunciando a una definizione efficace.

Liberarsi dell'oggetto ambiguo, però, non è sufficiente per sbarazzarsi anche degli interrogativi che esso muove:

Non così facilmente lo spirito si libera di un enigma.

L'anima non torna alla calma tanto semplicemente quanto il mare...³

Anche in questa sede, dunque, non ci si vuole accontentare di scartare l'oggetto, o di fingere che esso sia già stato definito. Senza la presunzione di arrivare a un traguardo che nemmeno i grandi del Novecento sono riusciti a raggiungere, senza credere di poter rispondere in modo univoco a una domanda tanto complessa, i paragrafi successivi esporranno le questioni fondamentali e le risposte che le maggiori scuole letterarie hanno dato nel XX secolo alla domanda «Cosa si intende per letteratura?»

Come suggerisce Antoine Compagnon, che apre il suo saggio di teoria della letteratura *Il demone della teoria* proprio con questa domanda,⁴ non possiamo fingere che il termine «letteratura» non sollevi questioni, come se ci fosse un comune e assoluto accordo nel definire ciò che è letteratura e ciò che non lo è.

Senza aver chiaro che cosa intendiamo per letteratura, non si può di certo chiedersi a che cosa serva.

³ *ivi* p. 50

⁴ A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, traduzione di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000, p. 23

2. Tre criteri per definire la letteratura

Immaginario, istituzionale, formale. Per definire la letteratura, un altro manuale di teoria della letteratura intitolato *La scrittura e il mondo*⁵ propone, nella sua introduzione, questi tre criteri.

2.1. Il criterio immaginario

Coloro i quali raccontano, inventando storie, diffondono insoddisfazione, mostrando che il mondo è mal fatto, che la vita della fantasia è molto più ricca della routine quotidiana.⁶

Lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa, nel suo discorso tenuto in occasione della consegna del Nobel per la letteratura del 2010, espone in poche righe il concetto di una letteratura che con il suo mondo fittizio si impone in ricchezza, bellezza e profondità sulla realtà concreta. Si tratta del primo criterio, quello immaginario, che stabilisce che ad essere letterari sono quei testi che fanno evadere dalla realtà. Ad avere questo potere non è esclusivamente la fantascienza ma ogni genere letterario: nel momento in cui si offre alla lettura, ogni testo ha la capacità di schiudere nella mente di chi legge mondi alternativi a quelli reali, trasportandolo in tempi e spazi nuovi, in realtà popolate di personaggi, in dimensioni inedite.

Questo carattere, però, pur essendo intrinseco della letteratura non la distingue dalle altre arti: anche il cinema, il teatro, la musica, l'arte figurativa hanno questo potere e impediscono, nuovamente, alla letteratura di essere definita nella sua essenza esclusivamente attraverso questo criterio.

⁵ S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carrocci, 2016

⁶ M. VARGAS LLOSA, *Elogio della lettura e della finzione*, traduzione di P. Collo, Torino, Einaudi, 2011, p. 8

2.2. Il criterio istituzionale

La letteratura è quello che si insegna, punto e basta.
È un oggetto di insegnamento.⁷

Questa definizione tautologica è del grande saggista e critico letterario strutturalista, Roland Barthes che, nel suo continuo interrogarsi sulla letteratura, sceglie la via della tautologia quasi per rigettare *l'oggetto ambiguo* in mare e rinunciare alla ricerca di una definizione univoca di letteratura. In realtà, attraverso questo enunciato, Barthes sta facendo riferimento al criterio istituzionale secondo il quale, infatti, è letterario solo ciò che la società e le istituzioni (scuole, università, accademie, biblioteche ecc...) considerano tale.

La più importante tra le istituzioni culturali, come lascia intendere la citazione di Barthes, è proprio la scuola: è, infatti, quella con cui ciascuno si confronta, e per molti l'unico punto di contatto con la letteratura. Per coloro i quali non nutrono particolari interesse per la letteratura, per chi non ha a che fare con essa all'università, nella vita professionale o anche in quella privata, la letteratura è solo quella che si è stati costretti a studiare a scuola, sotto forma di storia della letteratura, fatta di astrazioni spesso arbitrarie: tutto ciò che non è stato insegnato, resta fuori, non è letteratura o, quanto meno, non è "letteratura importante", come se la letteratura avesse senso solo all'interno di un circolo ermeneutico chiuso. Chi decide quali autori devono entrare a far parte dei programmi scolastici? Ci si addentra nella questione del canone letterario, su cui si tornerà nuovamente nel corso di questo capitolo (*infra* 1.3), e dei criteri secondo i quali un autore o un testo piuttosto di un altro debba essere studiato tra i banchi di un'aula. Partendo dalla consapevolezza che in pochi anni di scuola non si possono di certo leggere tutte le opere prodotte dall'antichità ai nostri giorni, è possibile però avvalersi della libertà d'insegnamento per proporre percorsi alternativi che possano almeno affiancare quelli più tradizionali: Barthes parla di «contro-storia» riferendosi ad una nuova storia della letteratura ancora da scrivere, rovesciando tutte le censure (sociali, morali, linguistiche) che hanno determinato il canone attuale. Questo si propone di fare, per esempio, Johnny Bertolio, scrivendo

⁷ R. BARTHES, *Réflexion sur un manuel*. Traduzione italiana: *Riflessioni su un manuale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1998, p. 39

Controcanone,⁸ costruendo un'antologia da utilizzare come libro di testo nelle scuole secondarie di secondo grado, di testi scritti dalle donne che nel corso dei secoli sono state escluse dal canone e dalla storia della letteratura tradizionale.

A questa prima obiezione circa l'arbitrarietà dei percorsi d'insegnamento (su cui si rifletterà ulteriormente), si aggiunge anche una certa riserva a proposito della conservatività delle istituzioni e sul loro assoggettamento al potere e alle ideologie. Le istituzioni, infatti, sono particolarmente lente nel rinnovare i canoni letterari, coltivano sempre una certa diffidenza verso le novità e tendono ad essere conservative. Ma l'altro aspetto che impedisce a questo criterio la sufficienza nella definizione della letteratura è il fatto che le istituzioni rispondono alle politiche culturali dei governi, e dipendono dunque dalle loro ideologie. Da sempre, dai tempi dei poeti latini, passando dall'Inquisizione e dai grandi totalitarismi novecenteschi, fino ai giorni nostri, il potere politico ha plasmato il suo canone letterario, censurando autori sgraditi e imponendo all'attenzione quelli che potessero contribuire alla legittimazione dell'ideologia imperante.

Solo per portare uno degli innumerevoli esempi, si può ricordare Nadežda Mandel'stam che ne *L'epoca e i lupi* (1970) narra la storia letteraria ed umana del marito Osip Ėmil'evič Mandel'stam, poeta russo appassionato di Dante e vittima, come un'intera generazione di artisti e scrittori attivi negli anni Venti, delle purghe staliniane. Rievocando un dialogo con il marito, riporta le sue parole e scrive:

Solo da noi hanno rispetto per la poesia, visto che uccidono in suo nome.
In nessun altro paese uccidono per motivi poetici.⁹

Essere censurati, però, per i testi, non significa necessariamente essere relegati al di fuori del canone, anzi sono numerosi i casi di opere (anche celebri) che, sebbene censurate, vietate o perseguitate dalla Chiesa o dal potere politico, hanno trovato il modo di inserirsi nel canone ed essere tramandate e studiate nel corso dei secoli. Già presso i latini si possono individuare casi di questo genere come, per esempio il *De rerum natura* di

⁸ J.L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini ad oggi*, Torino, Loescher, 2022

⁹ N. MANDEL'STAM, *L'epoca e i lupi*, prefazione di C. Brown. Traduzione e note a cura di G. Kraiski, Milano, Mondadori, 1971, p. 202

Lucrezio, che fino al 1417 rimase totalmente sconosciuto ma poi divenne una pietra miliare della letteratura latina; mentre, passando al Medioevo, non si possono non citare il *De monarchia* di Dante, il *Decameron* di Boccaccio, per poi arrivare alla produzione Machiavelliana, a quella rivoluzionaria di Galilei, a *Madame Bovary* di Flaubert. Questi sono solo pochi degli innumerevoli esempi che dimostrano che la censura non impedisce alle opere di imporsi come canoniche (tutte quelle citate sono opere che si studiano normalmente nelle scuole), anzi forse essa rappresenta una sorta di spinta propulsiva impressa alle opere che, proprio in nome della loro presunta illiceità, hanno avuto poi maggiore successo.

Non si tratta soltanto dell'istintivo fascino del proibito: infatti c'è chi, come il critico Francesco Orlando, sostiene che la letteratura non sia quella che rispetta le istituzioni e da essa viene accolta, ma proprio ciò che la sfida: una sorta di letteratura come luogo in cui è possibile dare voce a ciò che la coscienza individuale, ma soprattutto collettiva, ritiene inaccettabile (*infra* 2.4).

Ancora una volta, allora ci si ritrova di fronte a un criterio che ha certamente un suo valore e una sua importanza ma che, di fronte ai problemi che esso solleva, non si può considerare sufficiente alla definizione dell'oggetto ambiguo che la letteratura rappresenta.

2.3 Il criterio formale

Il terzo e ultimo criterio è quello formale, e definisce letteratura tutti quei testi che hanno un'elaborazione formale superiore a quella del linguaggio quotidiano e normale. Rifacendosi alla terminologia utilizzata dal linguista Roman Jakobson¹⁰, si può riformulare lo stesso concetto affermando che il testo letterario risponde prevalentemente alla funzione poetica, cioè dà più importanza al messaggio in sé, nella sua forma, invece che al suo contenuto e alla sua referenzialità come fanno, al contrario, gli atti linguistici comuni che sono di tipo illocutivo. Questo concetto è alla base del principio

¹⁰ R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 189-190

dell'autonomia dell'arte (in questo caso, della letteratura), della sua indipendenza in se stessa, nel suo essere svincolata da ogni utilità pratica.

Tuttavia, un'obiezione si può muovere anche a questa definizione: se basta che un testo abbia particolari specificità formali per essere letterario, come bisogna considerare gli slogan pubblicitari o politici? Anche questi, infatti, sono pensati ed elaborati in funzione delle loro caratteristiche particolari pur non avendo, sempre, scopi artistici.

Basti pensare all'aneddoto riportato da Giuseppe Antonelli nel suo *Museo della lingua italiana*.¹¹ nel capitolo intitolato *Consumi*, racconta lo sdegno di Zingarelli (il curatore del celebre dizionario) di fronte allo slogan pubblicitario di un'acqua purgativa che recitava, proprio come Beatrice nel secondo canto dell'*Inferno*, il verso dantesco « I'son Beatrice che ti faccio andare» (*Inf*, II, 70). In questo caso, l'utilizzo del verso in un contesto estraneo lo priva della sua letterarietà, o forse dovremmo considerare letteratura la réclame di un purgante?

Procedere in questa direzione porterebbe a un ulteriore labirinto di interrogativi tra la possibilità di piegare la letteratura a scopi commerciali, o di riconoscere valore letterario a testi pensati soltanto per vendere. Non si ha qui il tempo e il modo di approfondire questi argomenti, ci si accontenterà di questa riflessione critica nei confronti del criterio formale.

Alla fine di questo secondo paragrafo, è chiaro che nessuno dei tre criteri è sufficiente per definire la letteratura in modo decisivo e univoco; tuttavia, non è stato inutile esporli in quanto, a una definizione per l'oggetto ambiguo che noi stiamo osservando, ci si può avvicinare soltanto tenendo in considerazione, fondendo tra loro, tutti e tre i criteri che abbiamo analizzato.

3. *Una questione di estensione*

Il già citato manuale di Compagnon fa notare che definire la letteratura è soprattutto questione di estensione: la definizione più larga e accogliente è quella che fa equivalere

¹¹ G. ANTONELLI, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018, p. 261

la letteratura a tutto ciò che è scritto ma il problema che ne scaturisce è evidente. Sono scritti anche testi di natura esplicitamente pratica, come istruzioni per l'uso, ricette, appunti, promemoria: la lista della spesa è scritta ma possiamo forse considerarla letteratura? La domanda è retorica e vuole servire da provocazione: la risposta è evidentemente no. Sì, può allora pensare che sia letteratura ciò che è scritto con l'intenzione di essere letto: forse questo criterio è più preciso, delimita in maniera più efficace il campo che stiamo investigando, eppure anche a questo un'obiezione si può muovere. Quei testi che, come lettere private, diari personali, bozze e progetti preparatori, non sono da considerare letterari? Opere che, come lo *Zibaldone* di Leopardi, non sono state pensate per la pubblicazione ma sono state prodotte a puro scopo personale, allora, non sono forse letteratura?

Parlare di letteratura come di tutto ciò che è scritto, anche considerando l'intenzione di pubblicazione, se da un lato è troppo limitante perché esclude le scritture private, resta - dall'altro - eccessivamente inclusivo in quanto rientrerebbero in questa definizione anche la filosofia, la storia e le scienze tutte: non è sufficiente, insomma, per individuare la specificità della letteratura.

Eppure, anche definire la letteratura nella maniera più ampia, come tutto ciò che è scritto, potrebbe non essere sufficientemente: il folklore popolare, le tradizioni orali, fiabe, favole e racconti che nascono come non-scritti ne restano esclusi. Eppure la letteratura occidentale affonda le sue radici nell'epica omerica il cui statuto in origine era proprio di tradizione orale; è forse lecito escludere dalla letteratura tutto questo ambito?

Ciascuna definizione sembra essere sempre troppo ampia, troppo ristretta: nel corso dei secoli queste definizioni hanno oscillato, in base al tempo storico, alle concezioni o alle correnti di pensiero che lo hanno caratterizzato.

Aristotele, per esempio, nella sua *Poetica*, ritiene che all'apice della letteratura ci siano soltanto l'epica e il dramma, tralasciando la lirica, proprio quella poesia lirica che è la prima che a noi viene in mente quando pensiamo oggi alla letteratura. Questa nostra visione deriva, invece, dall'epoca romantica che ha accettato ed esaltato l'espressione della soggettività interiore dell'autore, facendone la prerogativa principale della poesia. Il critico letterario che maggiormente ha interpretato questa nuova visione è il francese Sainte-Beuve che, nel pieno del XIX secolo, si è dedicato alla scrittura di molte opere

critiche che prendono il nome di *Ritratti*¹² proprio in funzione della centralità dell'io biografico, da cui ha origine qualsiasi creazione narrativa. Ne discende, di conseguenza, un'estrema importanza della biografia degli autori che, attraverso dati, aneddoti e caratteristiche psicologiche, possa spiegare e dare un'interpretazione alle loro opere. Questa concezione, alla base del metodo critico biografico-intenzionalista, è stata però presto contestata, anche molto esplicitamente se si pensa che nel 1954 Proust pubblica il saggio *Contre Sainte-Beuve*¹³ in cui cerca di dimostrare che le opere sono prodotte da un "io" diverso, rispetto a quello che si esprime nella vita quotidiana, un "io" più profondo che prende il nome di "io poetico". Il 1900, in particolare, è il secolo in cui si avverte quello che Virginia Woolf chiamava «il rumore di cose che si rompono, cadono, si fracassano e vanno distrutte»¹⁴ tra le quali, insieme alle tante certezze che la modernità incrina, c'è anche il concetto di autore: lo scrittore argentino Jorge Luis Borges nel 1960, per esempio, inserisce nella raccolta *L'artefice*¹⁵ il racconto *Borges e io*, in cui riflette su come l'identità tra il sé scrittore e il sé persona non coincide. Sette anni dopo il già citato strutturalista Barthes, scrive *La morte dell'autore* in cui afferma che l'autore è soltanto un concetto nato a partire dalla fine del Medioevo con il progressivo aumento dell'importanza dell'individualità del soggetto, riconoscendo che invece «un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazioni»¹⁶ e che tutta questa molteplicità si riunisce in un unico luogo che non è l'autore, ma il lettore.

Dopo questa brevissima e approssimativa digressione, si può affermare che, sì, il concetto di autorialità ha attraversato una parabola che prima lo ha portato ad essere centrale e poi a perdere d'importanza ma che - d'altro canto - il passaggio romantico ha lasciato un segno indelebile nel passaggio alla poesia moderna in cui «apparisce l'uomo nella sua intimità, ne' delicati sentimenti della sua natura civile: l'uomo nuovo s'integra, il mondo interiore della coscienza si aggiunge nuovi elementi».¹⁷

¹² Tra queste opere di Sainte-Beuve si trovano *Critiques et portraits littéraires* (1830, 1826-39), *Portraits littéraires* (1844), *Portraits de femmes* (1844), *Portraits contemporains* (1846)

¹³ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, traduzione di P. Serini e M. Bertini, Torino, Einaudi 1974

¹⁴ V. WOOLF, *Bennett e la signora Brown* da *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano, Il saggiatore, 2011, p. 133

¹⁵ J.L. BORGES, *L'artefice*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999, pp.93-97

¹⁶ R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1998, p. 56

¹⁷ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1991, p.811-812

A tutto ciò, si aggiunge poi un'ulteriore trasformazione particolarmente importante avvenuta nel XIX secolo: l'epica e il dramma, i due grandi generi tradizionalmente letterari, in questo momento iniziano ad abbandonare il verso per adottare la prosa, così con il termine "poesia" si comincia ad intendere l'unico genere scritto in versi, cioè la lirica che Aristotele non riteneva così elevata. Se durante l'età classica la letteratura era soltanto il verso, a partire dal XIX secolo la letteratura comprende poesia, teatro e romanzo.

Ma, volendolo, si può restringere ulteriormente l'estensione del concetto di letteratura definendola come la produzione dei grandi scrittori. Questa visione limita la letteratura all'unico ambito della letteratura colta, solo quella buona, quella bella, escludendo a priori tutte le altre opere, come quelle popolari, come la paraletteratura.¹⁸ La disputa sulla definizione di letteratura si sposta, allora, sull'argomento del valore, si offre all'acceso dibattito sul canone, mai fisso e sempre in movimento: chi stabilisce chi sono i grandi scrittori? Che cosa li rende tali? Tutto quello che un grande scrittore scrive è davvero buona letteratura? Esistono una letteratura buona e una cattiva, o la letteratura è necessariamente buona? Si è già riflettuto (*supra* 1, 2.2) su come le istituzioni culturali e politiche non sono giudici sempre affidabili e imparziali, ma anche se si pensa al successo del pubblico, in esso non si può trovare un giudizio necessariamente oggettivo, e universalmente valido. Un celebre esempio di opere il cui successo immediato non ha reso giustizia a quello che poi sarebbe diventato un grande classico è *Madame Bovary*: dato alle stampe nel 1857, subisce l'immediato trionfo di un altro romanzo che affronta la stessa tematica dell'adulterio borghese, cioè *Fanny* di Ernest Feydeau. Quest'ultimo, che propone la licenziosità in maniera molto stereotipata e giudicante, incontra molto di più l'orizzonte d'attesa del pubblico borghese che è sì avido di leggere storie voluttuose ma rimanendone sempre fuori, in una posizione da cui sia possibile mantenere la propria integrità morale per condannare i personaggi che l'hanno perduta. Flaubert, invece, nella sua *Madame Bovary*, affrontando gli stessi temi, sceglie uno stile impersonale (come fosse «una macchina per narrare di acciaio inglese», secondo il critico Barbey

¹⁸ Per paraletteratura si intende tutto il complesso di pubblicazioni che esplicitamente non hanno fini artistici e/o culturali. È la letteratura di consumo, comunemente considerata marginale, che comprende fumetti, libri gialli, libri per l'infanzia.

d'Aurevilly) in cui il giudizio morale sia sospeso, e per questo produce un grande scandalo e rimane nell'ombra. In seguito, però, proprio questa ambiguità di giudizio nei confronti della propria materia, che lo ha tenuto lontano dai cliché più scontati, permette a Flaubert di essere consacrato alla fama e all'eternità presso i posteri, mentre *Fanny* cade nell'oblio. Di questo esempio si serve Hans Robert Jauss nella sua *Storia della letteratura come provocazione*¹⁹ proprio per dimostrare, come suggerisce il titolo del suo saggio, che la letteratura che rimane nel canone, quella che fa la storia letteraria non è quella che conferma l'orizzonte di attesa, cioè soddisfa le aspettative immediate dei lettori, ma è proprio quella che lo rinnova, destabilizza le attese e mostra la realtà da un punto di vista diverso.²⁰

Tra tutti i criteri esaminati, dunque, è evidente che quest'ultimo che si fonda sul concetto di "grande scrittore", probabilmente, rappresenta il più debole in quanto totalmente privo di oggettività e fondato esclusivamente sul gusto personale di qualcuno che si erge, immotivatamente, a giudice.

Si vede allora, come anticipato in precedenza, che ogni tentativo di definire la letteratura apre questioni ulteriori che si affacciano su ambiti diversi e che, a loro volta, si invischiano in domande dalla risposta troppo vaga, ampia, forse introvabile una volta per tutte.

¹⁹ H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 197-202

²⁰ Jauss sostiene che a differenziare una letteratura d'intrattenimento, "culinaria", dalla «classicità dei cosiddetti capolavori» sia proprio la «distanza estetica», cioè la differenza tra l'apparire della nuova opera e l'orizzonte d'attesa dei lettori. Quando questa distanza è minima, l'opera nuova riproduce il bello abituale, conferma ciò che è familiare e non richiede alcun mutamento di orizzonte: l'opera ottiene per questo un grande successo immediato. L'opera che, invece, è lontana dall'orizzonte d'attesa provoca *choc* e per questo viene rifiutata: occorre del tempo perché il pubblico possa educarsi e mutare il suo orizzonte. Quando poi il nuovo orizzonte avrà assunto validità, il pubblico comincerà a percepire il primo tipo di opera come vecchio e anacronistico, e ad apprezzare il secondo.

4. *Teorie e critici del Novecento*

Per chiarire ulteriormente le idee e offrire delle visioni più particolari e specifiche della letteratura, si procederà piuttosto brevemente in una carrellata di teorie letterarie novecentesche che hanno offerto riflessioni e definizioni dell'essenza della letteratura.

È opportuno ricordare che l'eredità che il 1900 riceve dal secolo precedente, per quanto riguarda la teoria della letteratura, è quella del biografismo che - a sua volta - affondava le sue radici nell'idea romantica della letteratura come frutto dell'interiorità dell'io soggettivo del poeta.

I primi a rompere con questa visione sono - a partire dal 1915 - i formalisti russi i quali, ispirandosi alle scoperte e alle teorie della linguistica che in quegli anni va diffondendosi, iniziano a vedere nei prodotti letterari la possibilità di un'analisi scientifica rispondente a leggi universalmente condivise che possono essere individuate e applicate per studiare i testi come fossero degli ingranaggi o delle macchine in cui le singole componenti sono organizzate tra loro secondo precisi meccanismi. L'opera letteraria, dunque, non viene più osservata e analizzata all'interno del suo contesto storico, o in relazione al suo autore come individuo dotato di una storia personale e una psicologia che inevitabilmente si riversano nel testo.

Noi formalisti iniziammo la nostra lotta contro i simbolisti per strappare alle loro mani la poetica, che intendevamo liberare dalle sue connessioni con le teorie del soggettivismo estetico e filosofico onde ricondurla sulla strada dell'indagine critica dei fatti concreti. [...] Noi eravamo decisi a contrapporre ai soggettivistici principi del simbolismo una estetica obiettiva e disposta a lasciar parlare i fatti.²¹

Scientificità e oggettività, dunque, le parole chiave dello studio formalista: l'analisi dei testi non può essere che immanente a ciò che è scritto. Anche il linguaggio, dunque, assume valore di per sé: non più come un contenitore in cui si debba versare qualcosa ma come contenuto in sé che non deve aver bisogno di correlazioni. Il linguaggio letterario, poetico in particolare, però, va distinto da quello pratico per la «percezione della sua struttura»²² la quale è necessaria per sospendere l'automatismo della percezione: lo stesso

²¹ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, traduzione di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1968, p. 144

²² V. Sklovskij, nel saggio *L'arte come artificio* del 1917, parte dal presupposto della difficoltà di percepire ciò che è abituale (automatismo della percezione): dunque se il linguaggio pratico e quotidiano

scopo ha anche il procedimento dello straniamento, ideato da Sklovskij nel 1917, che consiste in un'alterazione della realtà necessaria a far sì che, nel lettore, essa appaia distorta e - appunto - straniata per permettergli di osservare i fatti da una prospettiva singolare che riveli punti di vista inediti.

Erede del formalismo, che degli anni '20 comincia a smorzarsi e disperdersi, è lo strutturalismo: le sue radici affondano nel Circolo linguistico di Praga (fondato nel 1926) dal quale nel 1929 viene prodotto uno scritto collettivo intitolato *Tesi del '29*²³ in cui si affronta anche l'argomento della lingua letteraria. Sono i praghensi a coniare per la prima volta il termine "struttura": uno dei fondatori del Circolo, Jan Mukařovský, definisce la struttura artistica in questo modo:

La proprietà specifica della struttura nell'arte è data dai rapporti reciproci tra le sue componenti, rapporti dinamici per loro natura.²⁴

L'opera viene intesa come un tutto organico e solidale, una «struttura funzionale» al cui interno entrano in gioco tensioni e forze, in cui i vari elementi che la compongono possono essere compresi solo nella loro relazione con l'insieme. È proprio la particolare attenzione che viene data al modo in cui è conformata un'opera, cioè «all'accento che il segno pone su se stesso»,²⁵ che risiede la specificità dell'arte.

Il concetto di "struttura", però, diviene centrale con lo strutturalismo che dalla Francia si diffonde progressivamente in tutta Europa e Stati Uniti a partire dagli anni '30: questo nuovo movimento non è esclusivamente letterario ma viene adottato da tutte le cosiddette scienze umane, a partire dell'antropologia.

L'obiettivo degli strutturalisti, in tutti gli ambiti, è quello di rintracciare nel proprio oggetto di studio la struttura, cioè l'insieme di rapporti che intercorrono tra gli elementi

è non marcato, quello poetico invece è caratterizzato da forme particolari che, aumentando la difficoltà della percezione, ne prolungano la durata.

²³ AA. VV., *Il circolo linguistico di Praga: le tesi del '29*, introduzione di E. Garrone, traduzione di S. Pautasso, Milano, Silva, 1966

²⁴ J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, introduzione e traduzione di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1971, p. 168

²⁵ F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2000, p. 92. Il pensiero è di Jan Mukařovský, uno dei membri del Circolo di Praga, e la sua opera di riferimento è la raccolta di saggi *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, introduzione e traduzione di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1971

che lo compongono. Nella critica letteraria, questo si traduce nella considerazione quasi esclusiva dell'aspetto formale delle opere intese come un insieme organico di elementi in rapporto fra loro. La domanda su cui si fonda la critica strutturalista è dunque "come è fatto il testo?": è sulla sua struttura che si interroga prima che sul suo contenuto, sul suo rapporto con il mondo e con la storia. Apparentemente, dunque, sembra che gli strutturalisti non abbiano nemmeno interesse a dare giudizi di valore e che procedano, al contrario, ad una sorta di livellamento, senza preoccuparsi di accostare e trattare allo stesso modo capolavori storici e bestseller acchiappa-vendite magari di qualità scadente. In realtà, un giudizio di questo tipo viene dato implicitamente in base alla funzionalità: capire come funziona un testo coincide ad apprezzarlo, se questo «funziona bene». Capire i meccanismi interni alle opere equivale a cercare di dare di esse una sorte di interpretazione quasi scientifica che, proprio come fanno le scienze dure, cerchi di individuare delle strutture più ampie e generali, di cui il singolo testo in esame è solo una realizzazione particolare.

Non è l'opera letteraria medesima a essere oggetto dell'attività strutturale: a esserne interrogate sono le proprietà di quel [...] discorso letterario. Ogni opera è allora considerata solo come manifestazione di una struttura astratta molto più generale: essa è solamente una delle sue possibili realizzazioni. È così che questa scienza non si occupa più della letteratura reale, bensì della letteratura possibile, [...] di questa proprietà astratta che costituisce la singolarità del fatto letterario, la *letteralità*.²⁶

Rispetto al Circolo di Praga che pure condivide questa idea ma non privilegia unicamente la forma, lo strutturalismo (grazie al suo legame con la linguistica) sostiene che «tutto è segno»²⁷ - anche tra ciò che non è linguaggio verbale - e perciò non è più necessario istituire una correlazione tra il segno, il significante, e qualcosa di esterno che esso designa, cioè il significato. Ci si avvicina, dunque, al concetto linguistico dell'autonomia del significante, ovvero all'indipendenza della veste grafica e formale delle parole che, dunque, assume una sua importanza ed esistenza indipendentemente dal significato

²⁶ T. TODOROV, *Poetica*, in *Che cos'è lo strutturalismo?*, traduzione di M. Antonelli, Milano, Istituto librario internazionale, 1971, p. 108

²⁷ F. MUZZIOLI, *Op. cit.*, p. 93. Secondo Mukařovský, il Circolo praghese con il suo modo di intendere la linguistica, ha aperto alla teoria della letteratura la strada all'analisi fonico-linguistica dell'opera letteraria, «rendendo possibile la comprensione dell'opera d'arte come segno». (J. MUKAŘOVSKÝ, *Op. cit.*, p. 167)

esterno a cui si riferiscono: è ciò che Todorov chiama «letteralità»²⁸ e che oppone, invece, alla «referenzialità».

A fare le spese di questa nuova concezione, è - fra i tanti - il concetto di autore. Come si ha già avuto occasione di dire (*supra* 1.3), il grande critico strutturalista francese Roland Barthes, in nome dello strutturalismo che lo porta a concentrarsi solo sulla struttura e l'organizzazione del testo, dichiara la morte dell'autore, proponendo invece il lettore come luogo di ricomposizione della complessità e della molteplicità dei testi.

A fine anni '60, non a caso, si sviluppa una nuova tendenza metodologica che ha come punto di riferimento filosofico Hans-Georg Gadamer, il quale sostiene che un'opera letteraria nel momento in cui viene scritta e pubblicata si libera dalla contingenza della propria origine e si apre alla possibilità di nuovi rapporti con chi la legge, instaurando con lui una sorta di dialogo. La lettura, dunque, considerata in questo modo deve fondarsi sulla disponibilità e la comprensione del singolo lettore, e regole e criteri interpretativi imposti dall'esterno vengono percepiti come limitanti.

Da queste premesse filosofiche e dalla consapevolezza che un libro esiste in atto soltanto nel momento in cui viene letto, nasce un nuovo tipo di critica letteraria - la "teoria della ricezione", sorta in Germania (in particolare nell'Università di Costanza) - la quale sposta l'attenzione dal polo artistico, cioè quello che ha a che fare con l'autore, a quello estetico, cioè quello che riguarda il lettore. A individuare e denominare i due poli,²⁹ è uno dei massimi esponenti, Wolfgang Iser, il quale ritiene che l'opera letteraria si situi nel mezzo e che il suo significato derivi dell'interazione tra il lettore e il testo: da un lato, quindi, è ancorato al testo che resta sempre identico a se stesso, dall'altro cambia ad ogni lettura diversa. Ogni lettore, infatti, risponde agli stimoli che il testo offre in maniera diversa, e colma l'indeterminatezza (più o meno marcata) di cui esso è inevitabilmente dotato, attraverso la sua immaginazione, producendo immagini che sono attinte dal bagaglio personale di esperienze individuali e collettive. Questo, però, porta immediatamente a chiedersi se il significato di un'opera sia esclusivamente soggettivo, dipendendo dal rapporto con il singolo lettore e considerando che i critici stessi, che si propongono di offrire criteri oggettivi di interpretazione sono, prima di tutto, lettori i cui giudizi

²⁸ T. TODOROV, *Op. cit.*, p. 115

²⁹ W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, traduzione di R. Granafei, revisione di C. Dini, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 56

rispondono ai normali meccanismi della lettura. Occorre, in realtà, non cadere nell'illusione affettiva che induce a ritenere il lettore garante di interpretazioni necessariamente corrette: anche Iser ne è consapevole ma spiega che l'esperienza del testo nasce dall'interazione con il lettore che non può essere privata o arbitraria. Ciò che può essere privato è «l'incorporazione del testo da parte del lettore nella sua riserva di esperienza»³⁰ che è soltanto l'ultimo passaggio del processo di comprensione di un'opera, cioè il momento in cui «l'effetto estetico approda ad una ristrutturazione dell'esperienza».

Non si può però, parlare di teoria della ricezione senza almeno nominare nuovamente Hans Robert Jauss, già citato (*supra* 1.3) a proposito del concetto di orizzonte d'attesa e dell'importanza del rapporto che esso ha con l'opera nel determinarne il valore e la "classicità": egli, infatti, il primo a formulare la teoria centrata sul lettore, propone una storia letteraria nuova, che rispecchi la storia della ricezione, cioè che si fondi sugli effetti delle opere e delle risposte dei lettori. Coniando il concetto di orizzonte d'attesa³¹, inteso come l'insieme delle aspettative dei lettori, egli ha saputo - come si è già spiegato più nel dettaglio nel capitolo precedente - reinterpretare la storia della letteratura osservando lo scarto tra le opere e l'orizzonte d'attesa dei lettori che con modalità e tempistiche variabili le hanno consacrate alla classicità, oppure condannate all'oblio.

Tra le grandi teorie letterarie novecentesche non può passare inosservata quella psicanalitica: occorre ritornare indietro nel tempo fino al 1933 quando Marie Bonaparte pubblica *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, una delle prime opere di critica letteraria ad utilizzare gli strumenti della psicanalisi freudiana: si tratta di un'opera divisa in due tomi nei quali vengono rispettivamente esposte la sua biografia dell'autore, costellata di lutti e traumi, e le sue opere interpretate proprio come manifestazione dei traumi vissuti.

Questo tipo di critica che si serve della psicanalisi per interpretare la letteratura non deve stupire, se consideriamo che lo stesso Freud, soprattutto nella conferenza *Il poeta e la fantasia* del 1907, aveva parlato dei poeti come alleati preziosi degli analisti perchè pratici della letteratura, che sta a metà tra la realtà e la fantasia, in cui i desideri proibiti

³⁰ *ivi*, p.60

³¹ H.R. JAUSS, *Op. cit.*, p.35

dell'uomo, le sue fantasticherie possono essere espressi in maniera sublimata e per questo accettabile.

Inizialmente, la prima tendenza dei critici psicanalisti era quella di ricostruire attraverso le opere la psicologia dell'autore, o viceversa interpretare e spiegare le opere a partire dalla vita degli autori, ricadendo nel puro biografismo. Una seconda possibilità, invece, era quella di psicanalizzare i personaggi della letteratura, come fece per esempio, Ernest Jones in *Amleto e Edipo*;³² tuttavia è facile obiettare che i personaggi non sono uomini reali in carne ed ossa con un inconscio da scandagliare.

E infatti esiste una terza via che la critica psicoanalitica può imboccare: quella dell'analisi dello stile, della forma e della lingua come segnali attraverso cui si esprime l'inconscio. In particolare lo psicanalista e critico Jacques Lacan³³ sostiene che nelle figure retoriche si possano rintracciare delle formazioni di compromesso in cui emerge la dimensione inconsapevole: la metafora e la metonimia, per esempio, rispondono agli stessi meccanismi di condensazione e spostamento che determinano i sogni. In più secondo Lacan, noi siamo convinti di parlare il linguaggio ma siamo parlati da esso, perché si è costretti già da bambini a imparare un linguaggio già codificato che limita le possibilità di espressione di ciascuno. Per questo, qualsiasi espressione che esula dal linguaggio normale (sia esso un lapsus nella vita quotidiana o una figura retorica in letteratura) è in realtà espressione di quello che Lacan chiama «Altro». Tutto questo porta al predominio del significante (comune anche allo strutturalismo) che, dunque, preesiste sia al significato che al soggetto e che istituisce un legame tra l'aspetto esteriore di una parola (grafico o fonico) con le pulsioni più profonde della psiche. Ad adottare questa visione della lingua in cui il primato viene dato alla forma è anche Stefano Agosti, il quale sostiene che la prerogativa della poesia sia l'alterazione nel rapporto tra significante e significato per cui è necessario far prevalere la forma e far emergere valori di senso non per forza semantici, coscientemente controllati. Ecco che, quindi, secondo queste teorie, per comprendere una poesia la parafrasi che ne spiega esclusivamente il significato risulta

³² E. JONES, *Amleto e Edipo*, a cura di P. Caruso, traduzione di M. Caruso De Vidovich, Milano, ES, 2008

³³ J. LACAN, *Funzioni e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti* vol.1, a cura di G.B. Contri, traduzione di G.B. Contri, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002

quasi del tutto inutile e, ai fini di coglierne il senso più profondo, risulta più utile indagare la rete fonico-ritmica.³⁴

Un'altra declinazione che la critica psicanalitica ha avuto è quella portata avanti da Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*³⁵ in cui sceglie di prendere come punto di riferimento i lavori di Freud sul motto di spirito, diverso da sogno e lapsus in quanto espressione linguistica consapevole e volontaria, e dimostrando come la letteratura sia luogo in cui è permesso il ritorno del represso: egli sceglie volontariamente di non utilizzare il termine freudiano "rimosso" per ampliare l'orizzonte e ammettere all'interno di questa definizione non solo ciò che è impedito dalla censura psichica del singolo, ma anche ciò che viene soffocato dalle censure sociali, politiche e storiche: in questi casi, quindi, di ritorno del represso ad alto tasso di consapevolezza si parla della cosiddetta letteratura "impegnata".

A proposito di letteratura impegnata, legata alla società, è indispensabile considerare anche quella che viene chiamata critica sociologica. Si tratta di un approccio che pone l'attenzione sul contesto delle opere letterarie, delle quali studia la loro funzione referenziale, e che prende le mosse dalle premesse filosofiche fornite da Karl Marx e Friedrich Engels, i quali ritengono che le attività spirituali (quelle che Marx definisce «sovrastruttura») - tra cui rientra anche la letteratura - debbano essere comprese solo a partire dalla base materiale, cioè socio-economica, che esse esprimono (cioè dalla «struttura»).

L'applicazione di questa concezione alla letteratura si traduce nella «considerazione storico-sociale del fatto letterario»,³⁶ che nella pratica vuol dire nell'analisi di dati che sono, sì oggettivi e concreti, ma che spesso sono molto esterni all'opera e al suo carattere testuale: si può, per esempio, fare riferimento all'estrazione sociale dell'autore e/o del pubblico, alle istituzioni culturali e al mondo dell'editoria, ai gruppi intellettuali e ai loro strumenti collettivi come riviste o manifesti.

In realtà, quello che la critica sociologica cerca di fare è proprio quello di non giudicare e interpretare la letteratura in sé, ma di farlo riferendola alla base materiale della società,

³⁴ Questo concetto risulta chiaro nell'analisi delle poesie del *Rvf* di Petrarca, in cui le tematiche sono pressoché sempre le stesse ma a cambiare è proprio la forma: su questo Agosti riflette in *Gli occhi le chiome: per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993

³⁵ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973

³⁶ F. MAZZIOLI, *Op.cit.*, p.115

includendola nel discorso più generale sulla storia. Uno degli aspetti più importanti, per esempio, è il rapporto con la politica, che spesso porta a pensare alla sottomissione del valore estetico di un'opera rispetto a quello politico come se al posto del giudizio tra "bello" e "brutto", si preferisse quello tra "rivoluzionario" e "reazionario". In realtà il valore estetico viene, sì messo in secondo piano, ma sopravvive intatto in una zona franca che comunque limita la potenza della critica di stampo marxista.

Tra gli anni '30 e '50, poi, si impone la teoria del rispecchiamento di György Lukács il quale, sulla falsariga della *mimesis* classica, propone una letteratura capace di rappresentare fedelmente la realtà, nel senso però di cogliere attraverso l'arte le caratteristiche del momento storico, tra cui i conflitti sociali e i capovolgimenti rivoluzionari, senza limitarsi al presente ma tenendo in considerazione anche la «prospettiva», cioè la direzione del futuro. La critica, dunque assume il ruolo di giudicare l'efficacia e l'adeguatezza del rispecchiamento alla realtà storica.

Un'altra via prende la critica sociologica di Theodor Wiesengrund Adorno, membro della scuola di Francoforte (Istituto per la ricerca sociale, fondata nel 1924) la quale si dedica allo studio della nuova società di massa, dove l'attività spirituale e artistica finisce per essere apparato di propaganda nei totalitarismi o per essere asservita alla società dei consumi: la cultura diventa soltanto uno dei possibili divertimenti da monetizzare e l'industria culturale trasforma l'arte in merce. Per Adorno, dunque, che più degli altri si è occupato di teoria e critica della letteratura, l'opera deve porsi al di fuori della situazione storica in cui si trova, essere rivoluzionaria per sua stessa natura, e porsi in opposizione a qualsiasi prassi, non per forza politica.

Walter Benjamin, invece, che pure ha collaborato con i francofortesi, propone un'ulteriore soluzione tanto lontana dal rispecchiamento del mondo proposta da Lukács, quanto dal rifiuto suggerito da Adorno: per Benjamin, l'arte e la società e il mondo devono essere sullo stesso piano, e l'opera deve essere studiata nei rapporti di produzione, dei quali fa parte. La letteratura è vista come un apparato produttivo, i cui mezzi di produzione (tecniche letterarie e modi organizzativi concreti degli scrittori) possono essere sfruttati in senso costruttivo o distruttivo (ricordiamo che l'opera più importante di Benjamin è proprio *L'opera d'arte al tempo della riproducibilità tecnica*), è in questa alternativa che è decisiva la scelta politica.

Inoltre, secondo, Benjamin l'opera d'arte serve a risvegliare le coscienze, scatenare forze assopite per rendere possibile l'azione sociale e collettiva: non si tratta solo delle opere di letteratura militante ma anche di testi passati, che vengono sottratti alla visione lineare e continua proposta dalla storicismo: non basta che ogni opera sia studiata nella sequenza cronologica della storia letteraria, la critica deve saper estrarre da essa il «nocciolo conoscitivo» che attraversa il tempo e dal passato giunge ad interessare il presente.

A indagare il rapporto della letteratura con il mondo, però, non è solo la critica sociologica: a fine anni '70, infatti, lo strutturalismo rivela tutta la sua debolezza e comincia ad apparire come un vero miraggio: gli autori e i critici iniziano ad accorgersi che nelle opere è decisivo anche ciò che trascende il testo e ne sta al di fuori, nel «mondo non scritto».³⁷ Si ricomincia a percepire la necessità di studiare ciò che c'è al confine del linguaggio letterario, abbandonando il tentativo di comprenderne i meccanismi di costruzione. Anzi, al contrario, lo si destruttura per individuare sotto le forme che diamo per scontate un'eventuale ideologia politica.³⁸

Da un lato, quindi, si va incontro al decostruzionismo (di cui sono esponenti Paul de Man e Jacques Derrida) che analizza le opere negando l'oggettività dei metodi d'interpretazione più razionali, nel tentativo di rivelarne il senso nascosto, lacune e contraddizioni. Dall'altro, invece, l'insoddisfazione per un'analisi puramente formale porta alla nascita degli studi culturali che cercano di re-inserire il testo nel contesto, considerando tutti gli elementi - anche non artistici - del mondo reale in cui autore e lettore sono inseriti. Sono studi che si legano anche alla cultura popolare di cui si servono anche per dare voce a ciò che sta ai margini: appartengono a questo filone di pensiero gli studi post-coloniali come quelli di Edward Said, il quale con *Orientalismo*³⁹ denuncia la visione da sempre etnocentrica con cui l'Oriente e l'Asia sono descritti e narrati dal punto di vista occidentale, mettendo anche in crisi il concetto di identità culturale. Ma anche gli studi di genere, iniziati *ante litteram* da Virginia Woolf, e la cosiddetta ecocritica appartengono a questo più recente approccio alla letteratura: i primi si propongono di

³⁷ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Oscar Mondadori, 2019

³⁸ Autori come Fredric Jameson ritengono che credere che alcune opere abbiano valore politico o sociale e altre no sia soltanto una distinzione di comodo non realistica, in quanto in ciascuna si cela l'*inconscio politico* (F. JAMESON, *Inconscio politico*, traduzione di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990)

³⁹ E. SAID, *Orientalismo*, traduzione di S. Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

sbaragliare le convenzioni a proposito della differenza tra uomo e donna, ma anche rispetto alla sessualità e all'identità di genere; i secondi, invece, si interrogano sull'egocentrismo del genere umano che ha progressivamente dimenticato l'importanza di ciò che non è umano e che cerca di guarire, dunque, questo antropocentrismo in chiave ecologica.

Questa breve panoramica sulle teorie letterarie del XX secolo non intendeva essere una trattazione esaustiva, troppo estesa in questa sede, ma una scorsa a volo d'uccello sul panorama letterario del secolo scorso che potesse fornire un'idea della complessità dei criteri con cui è possibile approcciare alla letteratura, sottolineandone di volta in volta un aspetto piuttosto dell'altro, apprezzandone una caratteristica piuttosto di un'altra, facendo così oscillare la risposta alla domanda da cui si è partiti: "Che cos'è la letteratura?". Non è stato possibile, come previsto, arrivare ad una conclusione definitiva ma si è potuto osservare l'*oggetto ambiguo* da ogni prospettiva per, quanto meno, conoscerlo molto meglio.

A COSA SERVE LA LETTERATURA? RISPOSTE DAL NOVECENTO

1. *Servire: utilità o schiavitù?*

A partire dall'introduzione di questa tesi si è tentato di rispondere alla domanda: a cosa serve la letteratura? Prima di procedere nel secondo capitolo, però, è necessaria una riflessione su cosa si intenda con il verbo *servire*.

La più semplice ricerca sul vocabolario⁴⁰, infatti, mostra chiaramente la natura ambigua di questo verbo, il quale significa sia «essere utile» o «essere servo, schiavo». L'origine del verbo, dalla parola latina *servus* cioè servo o schiavo, rende evidente che la prima accezione che questo verbo ha storicamente assunto è quella legata alla schiavitù; se nel linguaggio corrente di oggi basta costruire la frase in due modi diversi per dare un significato differente (*servire a qualcuno* è diverso che *servire qualcuno*), la distinzione non è così netta.

Chiedersi a che cosa serva qualche cosa significa inevitabilmente considerarla in un rapporto di subordinazione: poco importa che essa sia mero strumento meccanico o un processo creativo, in ogni caso la cosa che serve è sempre considerata in funzione del suo scopo, dell'utilità che essa deve raggiungere.

⁴⁰ “SERVIRE”. Dizionario della lingua italiana *Lo Zingarelli* 2020, Bologna, Zanichelli, 2019

Un tempo chiedersi a cosa servisse la letteratura era impensabile, privo di senso; invece, oggi ci si ritrova a dover giustificare la sua esistenza, a spiegare a cosa serve, quale sia la sua utilità.

E se la letteratura non servisse davvero a nulla? Se non fosse necessario doverla giustificare nel mondo dell'utile?

Coloro che chiedono un compenso costringono il loro sapere a servire, come se lo rendessero schiavo.⁴¹

A pronunciare queste parole è Ippocrate, il celebre medico vissuto nell'antica Grecia e che secondo la tradizione si era occupato di cure la follia presunta del filosofo Democrito: il medico, infatti, fa questa considerazione a proposito della propria arte medica, che egli esercita liberamente senza il condizionamento del denaro. Se, dunque, la frase si riferisce alla scienza più "utile" in assoluto e ne difende l'autonomia rispetto al profitto economico, è ancora più legittimo in questa sede cercare di rifiutare il concetto di utilità come compenso o profitto per una disciplina come la letteratura.

Sia chiaro, allora, che quando in questa tesi si parla di *servire*, lo si fa adottando momentaneamente la logica dell'utile per cercare di confutarla; si tratta di accettare la sfida che la contemporaneità ci lancia per tentare di dimostrare non che anche la letteratura possa produrre utile ma che, al contrario, la letteratura non deve servire, ma mantenere la sua inutilità, che poi in realtà è una ribelle indipendenza.

2. *Il Novecento: crisi della letteratura di fronte al profitto*

La filosofa statunitense Martha Nussbaum in apertura del suo libro *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*,⁴² afferma che ci troviamo nel pieno di una crisi silenziosa e strisciante che sta plasmando un nuovo modo di pensare e di concepire il mondo. Inosservata agli occhi di molti, questa crisi consiste nella

⁴¹ IPPOCRATE, *Ippocrate e Democrito (Epistole 10-21)*, in Id., *Lettere sulla follia di Democrito*, a cura di A. Roselli, Napoli, Liguori, 1998, p.37

⁴² M. C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 21

progressiva attrazione delle nazioni verso l'idea di profitto, ormai punto di riferimento e criterio di scelta per distinguere ciò che è utile da ciò che non lo è. Di conseguenza, anche nel sistema educativo e della ricerca, le materie privilegiate sono sempre quelle scientifiche e tecniche: sono queste, infatti, che permettono di accrescere le innovazioni, il comfort, il benessere. L'ambito umanistico e letterario è sempre più accantonato: in fondo sembra non serva a nulla. Questo pensiero è dettato dal fatto che la ricerca dell'utile si restringe a quella dell'utile immediato, a breve termine, possibilmente quantificabile in termini finanziari: i vantaggi e benefici che possono fornire gli studi umanistici sono troppo lenti e soprattutto troppo astratti perché l'economia possa valutarli, e così finiscono per essere scartati.

Soltanto per dare un'idea di questo fenomeno, in un contesto circoscritto, si può consultare il sito del Ministero italiano dell'Università e della Ricerca⁴³ e scoprire che per l'anno accademico 2023-2024 sono bandite ben 1870 borse di dottorato, di cui soltanto 389 (pari al 2%) per il patrimonio culturale. Non è difficile capire i motivi per cui scarseggiano i finanziamenti per questi ambiti di ricerca: in fondo ormai tutto è stato studiato, si può solo approfondire, e poi questo non serve al progresso della società. Non si riesce proprio a comprendere cosa possa esserci da ricercare quando la letteratura è sempre la stessa, studiata e ri-studiata da secoli da generazioni di eruditi. Forse uno degli errori sta proprio qui, nel pensare che la letteratura sia sempre la stessa, ed è comprensibile dato che la maggior parte delle persone ha contatto con la letteratura soltanto nell'ambito scolastico e i programmi didattici, in effetti, sono pressoché sempre uguali, fossilizzati negli autori più tradizionali che, se da un lato è giusto conoscere, dall'altro non devono impedire di scoprire, o quanto meno di immaginare che esista anche qualcosa che può essere più marginale, moderno, che ancora merita di essere studiato fino in fondo, compreso nei suoi segreti più nascosti. Studiare letteratura all'università non significa per forza diventare insegnanti, e invece è proprio questo il luogo comune che aleggia sulle aule delle facoltà di Lettere: si stanno formando futuri insegnanti, come se con una laurea umanistica altro non si potesse fare. In più, quegli studenti, quei futuri insegnanti, insegneranno ancora una volta letteratura, perpetuando un circolo che per molti è vizioso ed inutile.

⁴³ [PNRR: da MUR 18.770 nuove borse di dottorato di ricerca per oltre 726 milioni di euro | Ministero dell'Università e della Ricerca](#)

Così l'insegnamento e l'apprendimento della letteratura vengono considerati in una società in cui il progresso è ormai sinonimo solo di crescita economica e di aumento del comfort: si dà per scontato che avendo ricchezza economica e buone condizioni di vita, tutto il resto venga di conseguenza. E invece la Nussbaum, che comunque porta avanti la sua riflessione proprio intorno alla funzione democratica della cultura umanistica, avanza l'esempio della Cina, paese in cui l'enorme e costante crescita economica non ha provocato un corrispondente sviluppo politico e sociale.

Insomma, il concetto chiave è che non ci si può accontentare di uno sviluppo tecnico-economico per parlare di progresso umano; in epigrafe al primo capitolo del libro, la Nussbaum inserisce la seguente citazione del poeta e filosofo indiano Rabindranath Tagore:

Facendo uso delle cose materiali che possiede, l'uomo deve stare in guardia e proteggersi dalla loro tirannia. Se, crescendo, resta debole e non impara a difendersi, allora inizia un processo di lento suicidio dovuto al disseccarsi dell'anima. ⁴⁴

Allo sviluppo materiale deve accompagnarsi dunque uno sviluppo umano, dal punto di vista intellettuale e spirituale, affinché l'uomo possa continuare a servirsi della sua produzione, senza diventarne esso stesso schiavo, senza finire per credere che tutto ciò che basta all'uomo siano soltanto macchine, formule chimiche e finanza. Occorrono dunque capacità di pensiero critico, apertura mentale oltre i localismi, empatia e comprensione nei confronti dell'umano, tutte capacità coltivate e allenate proprio dalla cultura umanistica.

Erede delle grandi rivoluzioni industriali, di quella digitale, permeata di globalizzazione e omologazione, la nostra contemporaneità preferisce produrre generazioni di «docili macchine anziché cittadini a pieno titolo»⁴⁵. Nussbaum, qui, sta facendo riferimento alla concezione aristotelica dell'uomo come *zòon politikón*, cioè come animale politico, dove per politico si intende animale (biologicamente parlando) che ha insito ed innato in sé il bisogno e la tendenza alla socialità ma non solo, come fanno le api o altri animali, a vivere gregariamente in gruppo in maniera passiva, ma in maniera attiva, desiderando di poter

⁴⁴ M. C. NUSSBAUM, *Op. cit.*, p. 21

⁴⁵ *ibidem*

agire direttamente su questa organizzazione sociale, di costruirla grazie al proprio personale contributo. Ed è per questo che l'uomo è anche *zoòn lògon èchon*, cioè uomo dotato di parola (per semplificare al massimo il concetto di *logos*), perché è il linguaggio che è la condizione, ma anche la conseguenza di questo suo essere animale politico. La filosofa statunitense, parlando di «cittadini a pieno titolo», indica proprio questa dimensione che la letteratura e le arti devono far riscoprire all'uomo: Aristotele stesso riteneva, appunto, che per essere un buon cittadino - per lui era lo scopo massimo dell'uomo, perché realizza la sua natura - l'uomo dovesse essere dotto in filosofia e letteratura, cioè conoscere e saper usare i suoi strumenti più peculiari, ragione e linguaggio.

A partire dal 1700, però, con l'affermarsi del pensiero liberale, l'uomo si è trasformato in *homo oeconomicus*, cioè individuo che basa la sua esistenza sul profitto, sul perseguimento dei propri obiettivi e sulla ricerca della ricchezza. L'*homo oeconomicus* (la definizione è di John Stuart Mill) è un individuo razionale, ma non nel senso aristotelico, di animale dotato di ragione, bensì di uomo che agisce sempre e soltanto nel tentativo di massimizzare i benefici personali, minimizzando invece gli sforzi e le fatiche. La Nussbaum, dunque, si propone di superare questa nuova condizione per rivendicare un mondo ancora capace di andare oltre il profitto e di recuperare quella dimensione aristotelica di *zoòn politikón* e *zoòn lògon èchon*.

Anche il già citato Mario Vargas Llosa sostiene lo stesso pensiero e nel discorso tenuto in occasione della consegna del premio Nobel per la Letteratura afferma:

E perché un mondo senza letteratura si trasformerebbe in un mondo senza desideri né ideali né disobbedienza, un mondo di automi privati di ciò che rende umano un essere umano: la capacità di uscire da se stessi e trasformarsi in un altro, in altri, modellati dall'argilla dei nostri sogni.⁴⁶

Certo, forse l'affermazione della Nussbaum è molto forte e generalizzante, tuttavia il senso è chiaro: ci si è ridotti alla condizione di Thomas Gradgrind, il protagonista del romanzo *Hard times* di Charles Dickens, che fondava il suo sistema di istruzione soltanto sui fatti.

⁴⁶ M. VARGAS LLOSA, *Op. cit.*, p.45

Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them.⁴⁷

Il romanzo inglese è del 1854, scritto poco dopo la prima rivoluzione industriale e Dickens, che nei suoi romanzi ha sempre rappresentato e criticato il nuovo mondo industriale, coglie già la mentalità che ne sta alla base: servono solo i fatti, solo i fatti vanno insegnati perché solo i fatti servono. Tutto ciò che non è concreto, pratico e misurabile viene estirpato.

L'intellettuale francese Georges Bataille, nel suo saggio *Il limite dell'utile* (iniziato tra il 1939 e il 1945 e mai concluso) sostiene infatti che esistano due concezioni del mondo totalmente opposte, una quella dell'utile e del profitto, l'altra quella del dono gratuito. Egli sostiene che a ciascun individuo è richiesta «una somma di energia maggiore di quella di cui ha bisogno per sussistere», una sorta di «sovrappiù di energia disponibile» che può essere poi impiegata o producendo qualcosa di pratico e utile all'interno di un'economia ristretta in cui ha diritto di esistere solo ciò che può trasformarsi in produzione o crescita, oppure può essere lussuosamente spesa anche in ciò che è improduttivo, che a quel punto diventa necessario.

O la maggior parte delle risorse disponibili (vale a dire lavoro) vengono impiegate per fabbricare nuovi mezzi di produzione – e abbiamo l'economia capitalista (l'accumulazione, la crescita delle ricchezze) – oppure l'eccedente viene sprecato senza cercare di aumentare il potenziale di produzione – e abbiamo l'economia di festa.

[...]

Nel primo caso, il valore umano è funzione della produttività; nel secondo, si lega agli esiti più belli dell'arte, alla poesia, al pieno rigoglio della vita umana. Nel primo caso, ci si cura solo del tempo a venire, subordinando a esso il tempo presente; nel secondo, è solo l'istante presente che conta, e la vita, almeno di quando in quando e quanto più è possibile, viene liberata da considerazioni servili che dominano un mondo consacrato alla crescita della produzione.⁴⁸

Eppure, tornando all'opera della Nussbaum, scartare del tutto la dimensione umanistica e letteraria dalla formazione delle future generazioni è un grave danno anche per

⁴⁷ C. DICKENS, *Hard times*, Wordsworth Editions Ltd, 1995, p. 3

⁴⁸ G. BATAILLE, *Il limite dell'utile*, a cura e con un saggio di Felice Ciro Papparo, Milano, Adelphi, 2012, pp. 246-247

l'economia stessa: attraverso di essa, infatti, si scoprono e si sviluppano il pensiero critico, l'immaginazione, requisiti estremamente importanti per il fiorire dell'innovazione. L'innovazione, infatti, procede grazie a menti aperte, flessibili e creative che sappiano sì muoversi nel mondo dei *facts*, ma che siano capaci anche di vedere oltre, di immaginare novità, e di non arrestarsi alle soglie di ciò che è dato una volta per tutte.

Non a caso, molte scoperte e/o innovazioni tecnologiche che hanno segnato il destino dell'umanità, sono state prodotte non come frutto di una ricerca finalizzata all'utile, ma come risultato di indagini disinteressate, originate da null'altro che dalla pura curiosità di scoprire, dal desiderio di conoscere i fenomeni, anche se questi non avessero potuto trovare applicazione pratica. Un esempio che Nuccio Ordine porta nel suo *L'utilità dell'inutile*⁴⁹ sono le ricerche di Hertz e Maxwell sulle onde elettromagnetiche che soltanto poi trovarono applicazione nelle invenzioni di Guglielmo Marconi; in più, l'altra testimonianza che Ordine porta è quella del matematico e fisico Henri Poincaré che sottolinea come anche la ricerca scientifica possa essere totalmente disinteressata e priva di scopi utilitaristici. In *Il valore della scienza*, Poincaré scrive:

L'uomo di scienza non studia la natura perché ciò è utile; la studia perché ci prova gusto, e ci prova gusto perché la natura è bella. Se la natura non fosse bella, non varrebbe la pena conoscerla [...]. Intendo invece parlare di quella bellezza più riposta che deriva dall'ordine armonioso delle parti, e che può essere colta dalla pura intelligenza.⁵⁰

Tutto dipende insomma dal fatto che vi sia «un desiderio di utilizzare le conoscenze» o «un puro desiderio di conoscere».⁵¹

Nonostante tutto ciò che fin qui si è detto, il mondo del lavoro offre oggettivamente molte meno possibilità ai laureati umanistici che a quelli tecnico-scientifici: il numero 2 di novembre-dicembre 2018 di *Professionalità*,⁵² un bimestrale di studi e orientamenti per l'integrazione tra scuola e lavoro e per l'apprendimento formativo, fa notare che la professionalizzazione di corsi di studi umanistico-letterari non è realistica (oltre che

⁴⁹ N. ORDINE, *L'utilità dell'inutile*, Milano, Bompiani, 2013, p.71

⁵⁰ H. POINCARÉ, *L'analisi e la fisica*, in Id., *Il valore della scienza*, a cura di G. Polizzi, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p.15

⁵¹ A. DE TOCQUEVILLE, *La democrazia in America*, a cura di G. Candeloro, Milano, Rizzoli, 2011, p.459

⁵² [Professionalità | Riviste \(gruppostudium.it\)](http://www.gruppostudium.it)

essere poco onesta nei confronti delle proprie materie di studio), poiché il loro scopo non è quello di insegnare una professione ma un metodo di pensiero, un approccio per affrontare i problemi, per porre e porsi domande. Sono saperi che Cristian Simoni, nel suo *Saggezza e cure nell'azione educativa*, definisce «saperi per il buon vivere e buon agire»,⁵³ quelli che concorrono alla formazione integrale dell'uomo, prima che a quella settoriale di qualsiasi professionista. Occorre, infatti, una dimensione pedagogica che - al di fuori di ogni utilitarismo - impedisca all'uomo di identificarsi solo ed esclusivamente nel suo mestiere ma che gli permetta di ricordare che in sé c'è sempre una dimensione ulteriore che trascende la specifica professionalità.

È la peculiarità di una formazione di questo tipo che dovrebbe rendere i profili professionali di laureati umanistici almeno un po' interessanti agli occhi di imprenditori e datori di lavoro: in loro, infatti, è più facile trovare curiosità intellettuale, capacità di cogliere fenomeni sociali, disponibilità a imparare cose nuove, mettersi in gioco senza preconcetti o pregiudizi, e anche la così tanto lodata capacità di *problem solving*, che si sviluppa grazie alla dimestichezza con la complessità della realtà alla quale le discipline umanistiche sanno, nelle loro migliori espressioni, preparare.

Un grande bene produrrà un grande bene. Se dunque l'intelletto è una parte così eccellente di noi, e la sua coltivazione è così eccellente, [...] dev'essere utile a chi lo possiede e a tutti coloro che lo circondano; non utile in un senso basso, meccanico, mercantile, ma come un bene diffusivo, una benedizione, un dono, o un potere, o un tesoro, dapprima del proprietario, poi attraverso di lui del mondo.⁵⁴

Lo sostiene - già in pieno XIX secolo - il filosofo e teologo John Henry Newman nella raccolta *Scritti sull'Università*, in veste di rettore dell'Università Cattolica di Dublino: non si può pensare ad una formazione limitata all'accumulo di nozioni utili soltanto ad un livello pratico, applicabili nell'immediato nel mondo del lavoro, ma occorre investire sull'intelletto come strumento da esercitare per interpretare la realtà, in qualunque suo aspetto. La priorità, dunque, deve essere quella di formare «una testa ben fatta»⁵⁵ prima di poterla riempire.

⁵³ C. SIMONI, *Saggezza e cure nell'azione educativa*, Milano, Vita e pensiero, 2018, p. 128

⁵⁴ J.H. NEWMAN, *Discorso VII. Il sapere considerato in relazione alla competenza professionale*, in Id., *Scritti sull'università*, testo inglese a fronte, monografia introduttiva, traduzione, note e apparati di Michele Marchetto, Milano, Bompiani, 2008, p. 335

⁵⁵ E. MORIN, *La testa ben fatta: riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Milano, Cortina Editore, 2000

L'industria 4.0, quella che nasce dalla cosiddetta quarta rivoluzione industriale, cioè il nuovo modello industriale sempre più automatizzato, richiede sempre di più che l'uomo mantenga la consapevolezza della sua centralità, perché non si arrivi mai a domandarsi «ma che cosa poi farà l'uomo quando tutte le macchinette gireranno da sé»,⁵⁶ perché non si arrivi mai ad essere soltanto «una mano che gira una manovella».⁵⁷

Wolfgang Brezinka, teorico dell'educazione, cita per esempio il filosofo tedesco Odo Marquard che, a sua volta, afferma:

Più il mondo è moderno e più sono indispensabili le scienze umane.⁵⁸

Si tratta del concetto di cui si parlava poco sopra: in un mondo industriale in cui l'uomo viene progressivamente rimpiazzato dalle macchine, in cui il progresso tecnologico corre forte e illude di bastare alle esigenze della vita, è necessario che l'elemento umano sappia essere consapevole di ciò che lo rende tale, diverso e superiore rispetto all'automazione che lo rimpiazza perché più rapida, più precisa, più economica. Le scienze umane diventano sempre più indispensabili, perché sempre più indispensabile è restare umani.

3. *Una letteratura di discorsi vivi*

Affinché tutto ciò che si è affermato nel paragrafo precedente sia possibile e credibile, però, la letteratura - si penserà - deve avere a che fare con l'uomo, con la vita e con la realtà: l'idea dello studio letterario come studio delle forme testuali, di metrica, ritmica, stile e comunque di fatti esclusivamente formali fa sì che coloro i quali studiano queste materie vengano considerati persone che intendono posizionarsi al di fuori del mondo, preferendo ritirarsi in questioni del tutto astratte, piuttosto che imparare un mestiere -

⁵⁶ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con un saggio di S. Milioto, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p.5

⁵⁷ *ibidem*

⁵⁸ W. BREZINKA, *Educazione e pedagogia in tempi di cambiamento culturale*, traduzione di C. Colombo, Milano, Vita e pensiero, 2011, p. 104.

O. MARQUARD, *Apologie des Zufälligen. Philosophische studien*, Reclam, Stuttgart, 1987, p.104

frase molto comune quando si parla di università e scelta del corso di laurea - per lavorare e studiare all'interno della realtà.

Si proverà ad affrontare questa tematica, che comprende la riflessione sul rapporto tra forma e sostanza di un testo, struttura e contenuto, prendendo le mosse dall'esperienza del teorico della letteratura bulgaro Tzvetan Todorov, riferita in apertura del suo saggio *La letteratura in pericolo*:⁵⁹ entrando all'università di Sofia nel 1956 per studiare letteratura, Todorov si ritrova ad aver a che fare con studi umanistici che sono sotto il controllo dell'ideologia sovietica (vd cap 1, 2.2 per il criterio istituzionale), in cui le opere passate e attuali erano valutate in base alla loro conformità al dogma marxista-leninista. Non condividendo la fede comunista ma non avendo nemmeno un forte spirito di rivolta, l'unico modo che l'autore trova per parlare nella sua tesi finale di letteratura senza piegarsi all'ideologia è quello di concentrarsi esclusivamente su argomenti totalmente svincolati dal sistema politico, cioè di studiare nelle opere soltanto il testo in quanto tale, procedendo lungo la via tracciata già dagli anni Venti dal formalismo russo e poi dal successivo strutturalismo.

Lo studio della letteratura, per Todorov, procede in questo modo fino a quando egli ottiene di andare a studiare in Europa, al di là della Cortina di ferro, più precisamente a Parigi, dove scopre che

il pensiero e i valori espressi da ciascuna opera non erano più imprigionati in una costrizione ideologica prestabilita, non c'erano più motivi per metterli da parte e ignorarli.⁶⁰

Si accorge, dunque, che per parlare di letteratura non basta rimanere nel tecnicismo astratto che ne governa le forme e le strutture testuali ma occorre immergersi all'interno dei discorsi vivi nei quali la letteratura nasce: siccome «la letteratura non nasce nel vuoto» - scrive Todorov - è necessario dotarsi di strumenti che sappiano interpretarla nella sua relazione con il mondo, come i concetti fondamentali della psicologia, dell'antropologia, della storia e della filosofia.

⁵⁹ T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, traduzione di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008, pp. 10-15

⁶⁰ *ivi* pp. 14-15

Dopo l'esperienza parigina, infatti, per Todorov, la letteratura inizia ad avere una funzione diversa: se prima la letteratura rappresentava un luogo sicuro in cui egli poteva rifugiarsi per proteggersi dal mondo reale e rimuovere esperienze vissute, ora diventa strumento per ampliare il proprio universo, aprendo l'istante presente ad una possibilità infinita di spazi e tempi alternativi, ad una serie di mondi in continuità con la realtà che permettono di comprenderla meglio.

Se è vero che le nostre personalità sono il risultato delle nostre relazioni con gli altri, la letteratura moltiplica questa possibilità di interazione e nutre infinitamente il nostro essere. Essa - prodotta da uomini e donne, raccontando le vicende di uomini e donne (è la realtà il serbatoio di idee degli scrittori anche quando raccontano vicende inverosimili o fantastiche), perché siano lette da uomini e donne - è, per Todorov, uno strumento per conoscere l'uomo.

La realtà che la letteratura vuole conoscere è semplicemente [...] l'esperienza umana. Per questo si può affermare che Dante o Cervantes ci insegnano sulla condizione umana quanto i più grandi sociologi o psicologi e che non esiste alcuna incompatibilità tra la prima e la seconda forma di sapere.⁶¹

Secondo Todorov, infatti, la distinzione tra saperi scientifici e umanistici è relativa: si tratta di distinguere soltanto «tra due vie, quella dei poeti (o dei filosofi) e quella degli scienziati» le quali conducono però alla medesima destinazione, cioè una maggiore saggezza e comprensione del mondo e dell'uomo, sebbene si servano di modalità differenti e giungano a esiti diversi: le scienze colgono le regole generali, la letteratura cattura la ricchezza dei casi specifici del mondo.

Rispetto alla filosofia, invece, la letteratura non formula tesi ma invita il lettore a farlo, a partire dalle vicende particolari e concrete che essa presenta.

La magia della letteratura, inoltre, sta nel suo essere nel tempo e, allo stesso tempo, fuori di esso: ogni opera si inserisce nell'epoca in cui è stata scritta, è figlia del suo tempo e lo rispecchia, ma contemporaneamente ciò che è scritto viene fissato per sempre e attraversa le epoche. In questo modo, si crea una società immaginaria priva di limiti temporali abitata dagli autori del passato e dai lettori del presente e del futuro, così che chi legge

⁶¹ *ivi* p. 66

oggi gli autori anche più antichi può interrogarli e ottenere risposte che solcano i secoli. Hans Georg Gadamer, il filosofo tedesco che mise al centro della sua filosofia l'universalità dell'ermeneutica, definisce questo incontro virtuale tra passati e presente "fusione degli orizzonti". Leggere un'opera letteraria in quest'ottica, dunque, diventa interrogare altri uomini, reali (gli autori) o fittizi (i personaggi), del presente e del passato, conoscerne le idee, i pensieri e le emozioni, e con loro il tempo in cui hanno vissuto; leggere un'opera letteraria spesso diventa scoprire, nelle loro risposte, verità universali, valide a distanza di secoli, valide nella propria personale esperienza.

Nel romanzo *Il postino di Neruda* del cileno Antonio Skàrmeta da cui è tratto il film di Troisi del 1994 *Il postino*,⁶² per esempio, l'umile e curiosissimo postino, privo di ogni cultura letteraria ma affascinato dalla poesia di Neruda con cui entra in confidenza consegnandogli ogni giorno la posta, capisce che la poesia è per lui l'unico strumento per esprimere esattamente quello che prova e che invece non riesce a comunicare altrimenti, e cerca perciò nelle poesie del poeta cileno le modalità per farlo.

«Però se fossi poeta potrei dire quello che voglio.»

«E che cos'è che vuoi dire?»

«Be', il problema è proprio questo. Siccome non sono poeta, non lo so dire.»⁶³

Il contatto con un'opera letteraria è un incontro con l'altro e meno ci si rispecchia in essa, meno si sentono simili a sé autori e personaggi, più l'orizzonte si allarga.

Il contatto con l'opera non deve essere un *sightseeing tour*, ma un incontro/scontro, i testi devono essere proposti anche come stimolo e provocazione. Valgono se ci pongono domande e ancora di più se alle nostre domande non danno una risposta soltanto. E se valgono, ci toccano: muovono le emozioni, mettono in crisi le credenze, ri-orientano le convinzioni.⁶⁴

A scrivere queste parole è Bruno Falcetto, professore di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Milano, che in una raccolta di saggi intitolato *La didattica della letteratura nella scuola delle competenze* riflette anche sulla necessità di presentare agli studenti i testi letterari non come delle entità distanti da ammirare da

⁶² *Il postino*, regia di Michael Radford, con Massimo Troisi, Philippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta, 1994

⁶³ A. SKÀRMETA, *Il postino di Neruda*, traduzione di A. Donati, Milano, CDE, 1995, p. 17

⁶⁴ B. FALCETTO, *Servono per vivere. Verso un'educazione all'uso della letteratura*, in *La didattica della letteratura nella scuola delle competenze*, a cura di G. Langella, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 56

lontano come monumenti, ma come entità vive da cui lasciarsi coinvolgere, mettere in discussione e interrogare.

È il normale meccanismo dell'incontro, che se vissuto con disponibilità, aiuta a cambiare prospettiva, ad adottare almeno momentaneamente quella dell'altro, a comprenderne le ragioni, senza chiudersi nelle proprie convinzioni o nei propri preconcetti. A proposito di questo, Todorov cita il filosofo americano Richard Rorty⁶⁵ e scrive:

la letteratura rimedia alla nostra ignoranza non meno di quanto ci guarisca dal nostro «egoismo», inteso come illusione di autosufficienza.⁶⁶

Sembra opportuno, in questa sede, citare nuovamente Martha Nussbaum, questa volta in *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, la quale si sforza di dimostrare come la letteratura e in particolare il romanzo siano strumenti di democrazia, estremamente importanti per la vita civile, poiché attraverso l'immaginazione si può sviluppare l'empatia, la capacità di vedere il mondo con gli occhi di tanti individui anche molto diversi tra loro.

Diversamente dalle opere storiche [che registrano semplicemente ciò che è accaduto nei fatti], quelle letterarie si caratterizzano per il fatto di sollecitare i loro lettori a mettersi al posto di persone di vario tipo, assimilandone le esperienze. [...] Esse comunicano la sensazione che esistano dei legami possibili, almeno a un livello molto generale, tra i personaggi e il lettore. Ciò innesca nel lettore una fervida attività emozionale e immaginativa [...]. La buona letteratura provoca un genere di turbamento da cui i lettori di storia e di scienze sociali sono spesso immuni. Poiché suscita forti emozioni, essa disorienta e confonde. [...] Esige un confronto spesso doloroso con le proprie opinioni e i propri disegni [...] e rende questo processo bene accetto facendoci trarre piacere proprio da questo sforzo.⁶⁷

Si è già riflettuto su come la letteratura, però, possa anche essere piegata all'ideologia ed essere utilizzata dal potere come strumento di indottrinamento: occorre, perciò, non

⁶⁵ R. RORTY, *Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercises*, «Telos», vol. 3, No. 3, 2001, p. 250

They read novels to escape from egotism. "Egotism", in the sense in which I am using the term, does not mean "selfishness". It is a willingness to assume that one already has all the knowledge necessary for deliberation, all the understanding of the consequences of a contemplated action that could be needed. It is the idea that one is now fully informed, and this in the best possible position to make correct choices.

⁶⁶ T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, cit., p. 69

⁶⁷ M. C. NUSSBAUM, *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*, traduzione di G. Bettini, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 23-24

cadere in una visione esclusivamente ottimista di una letteratura che, in automatico, apre la mente. È necessario, dunque, affrontare sempre la lettura di opere letterarie con spirito critico, capace di inserirle all'interno del tempo e del luogo in cui sono state prodotte, capace di cogliere la sua relazione con le idee e le ideologie, e le finalità con cui sono state concepite.

Lo scrittore contemporaneo Walter Siti apre il suo provocatorio saggio intitolato *Contro l'impegno* riportando con tono abbastanza irritante parole fortemente misogine:

Non bisogna incolpare le donne se non sono all'altezza dell'immagine ideale che ci facciamo di loro; non possono capirlo, perché nelle loro teste limitate un concetto così vasto non ci entra. L'uomo fa male a sperare sentimenti sovrumani in chi, per natura è inferiore all'uomo in tutto.⁶⁸

Dopo aver suscitato - come è suo solito - lo sdegno, Siti rivela che questo non è il suo pensiero personale ma che si tratta dalla parafrasi della poesia *Aspasia* di Leopardi, e riflette sulle possibilità di conciliare la letteratura del passato con l'orizzonte di attesa del presente. Siti risolve la questione risalendo al concetto di lettore implicito,⁶⁹ formulato dal teorico della letteratura tedesco Wolfgang Iser: si tratta del lettore ideale che più o meno consapevolmente l'autore ha in mente quando scrive, e che fa comunque riferimento alla cultura dello specifico tempo e luogo in cui l'opera è scritta.

Tutto ciò che fino a qui è stato affermato, quindi, vale soltanto se le opere vengono contestualizzate e interpretate secondo questi criteri: i «presupposti poco condivisibili» di cui «la letteratura gronda» non vanno respinti per principio, né accettati aprioristicamente ma considerati nel loro contesto storico e ideologico.

Questo esame critico dei testi letterari diventa un esercizio particolarmente efficace per sviluppare lo spirito critico oggi tanto decantato ed effettivamente tanto importante nel nostro mondo digitale dove «i social media danno diritto di parola a legioni di imbecilli che prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività»⁷⁰, per usare le parole di Umberto Eco.

⁶⁸ W. SITI, *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli, 2021, p.9

⁶⁹ W. ISER, *The implied reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974

⁷⁰ U. ECO, *Discorso in onore del conferimento della laurea ad honorem presso l'università di Torino*, 2015. Video al link [Umberto Eco - Internet, Social Media e Giornalismo](#)

Riconoscere una notizia vera da una falsa, accettare opinioni soltanto perché condivise consapevolmente e rifiutare quelle che si ritengono inaccettabili, senza però rinunciare a conoscere e comprendere le idee altrui, è l'elemento essenziale per la costruzione di una società intimamente democratica. Ecco, quello che intende la Nussbaum quando scrive che la crescita economica non solo ignora le arti ma le teme perché esse, sviluppando sensibilità simpatetica, sono nemiche dell'ottusità mentale e morale.⁷¹ Esse insegnano a ragionare sui problemi, a esaminare, riflettere, discutere senza delegare all'autorità o alla tradizione, a sviluppare cioè il pensiero critico e ad avere il coraggio di far sentire una voce dissenziente; allo stesso tempo, però, insegnano a vedere il mondo dal punto di vista di altri, permettendo di costruire una relazione empatica anche con chi è lontano nello spazio, nel tempo, nella condizione sociale, nell'etnia ecc..., insomma stimolano l'apertura mentale e, con essa, la tolleranza.

Todorov, dopo aver scoperto una letteratura di discorsi vivi, non può più accettare uno studio letterario che si ferma alla forma: egli ritiene, infatti, che sia necessario distinguere tra il fine delle opere letterarie e gli strumenti necessari per raggiungerlo e comprenderlo. Da un lato quindi egli pone la riflessione sulla condizione umana, l'individuo e la società, dall'altra una serie di nozioni critiche. Provocatoriamente afferma che «a scuola non si apprende che cosa dicono le opere, ma che cosa dicono i critici».⁷²

Lo studio letterario dunque deve, giustamente, fornire nozioni di storia letteraria, di analisi strutturale, metrica, retorica e linguistica ma, perché la letteratura possa essere una letteratura di discorsi vivi, occorre che tutto ciò sia studiato consapevolmente come mezzo, per raggiungere il significato, il senso profondo, cioè lo scopo.

É necessario anche interrogarsi sulla finalità ultima delle opere che riteniamo degne di essere studiate [...] per trovare in esse un significato che consenta di comprendere meglio l'uomo e il mondo, per scoprire una bellezza che arricchisca l'esistenza; così facendo si riesce a capire meglio se stessi.⁷³

⁷¹ M. C. NUSSBAUM, *Op. cit.*, pp. 42, 43, 61

⁷² T. TODOROV, *Op. cit.*, p. 20

⁷³ *ivi*, pp. 24-25

4. *Una letteratura bastian contrario*

La letteratura è un bastian contrario che spira sempre dal lato sbagliato.⁷⁴

La citazione da cui prende il titolo questo paragrafo deriva da un saggio che proprio recentemente, nel 2021, è stato pubblicato dallo scrittore, critico e saggista Walter Siti. L'opera, intitolata emblematicamente *Contro l'impegno*, riflette sulle tendenze della letteratura contemporanea, sul nuovo tipo di impegno che assumono gli scrittori che producono letteratura mainstream e si propone, appunto, di smascherarlo.

Siti lo definisce “neo-impegno” e lo distingue da quello di cui parla Sartre in *Che cos'è la letteratura?*: il filosofo francese sostiene che lo scrittore, e in particolare il prosatore, deve sapere che la parola è azione e svelare (che è il tipo di azione che compie la prosa letteraria) è agire.

Lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e, particolarmente l'uomo agli uomini, affinché costoro assumano di fronte all'oggetto messo così a nudo le loro intere responsabilità.⁷⁵

Siti - come anticipato - mette a confronto questo tipo di impegno, di *engagement* (che lui, in un'intervista⁷⁶ di presentazione del saggio definisce «esercizio di una libertà mai soddisfatta di se stessa»), con quello degli autori contemporanei che, invece, lo hanno ridotto in ottica semplicemente contenutistica ad uno scrivere di argomenti di cui è giusto o necessario parlare, per aiutare il lettore a vivere, per farlo adattare ai cambiamenti del presente e per rassicurarlo, facendolo sentire sempre dalla parte dei più deboli, dal lato giusto della storia.

Storicamente parlando, tra le tappe fondamentali che hanno segnato e determinato la storia dell'*engagement*, Siti individua il 1989 come momento in cui «la Storia si è rimessa a correre»: dal momento in cui cade il muro di Berlino, passando da quello in cui si dissolve l'Unione Sovietica, scoppiano le guerre in Jugoslavia e nel 2001 vengono

⁷⁴ W. SITI, *Op. cit.*, p.28

⁷⁵ JP. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, traduzione di L. Arano Cogliati, A. del Bo, O. del Buono, J. Graziani, A. Mattioli, M. Mauri, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 23

⁷⁶ <https://www.youtube.com/live/0-0aaqf2SaA?feature=share>

abbattute le Torri Gemelle, la Storia che prima era «data per morta» torna a mostrarsi nel suo rapidissimo incedere.

Gli scrittori si sono sentiti presi in contropiede, si sono vergognati del loro precedente formalismo e hanno reagito con un ostentato disprezzo per la cura stilistica.⁷⁷

Si ha già avuto modo, discutendo dell'esperienza di Todorov (*vd* 2.3), di riflettere su come, soprattutto nel blocco sovietico, la guerra fredda con la sua censura e la sua propaganda politica abbia spinto gli scrittori a mantenere la propria neutralità concentrando la propria attenzione agli aspetti formali e strutturali del testo, tralasciando invece la potenza comunicativa dei messaggi che il contenuto avrebbe potuto sprigionare.

Di fronte a questa accelerazione, però, è stato chiaro agli scrittori che non si sarebbe più potuto rimanere indifferenti di fronte alla portata degli eventi, restare fermi a studiare i meccanismi tecnici e formali dei testi avrebbe rappresentato una sorta di codardia, una fuga dalla realtà che, allora sì, avrebbe potuto essere accusata di inutilità. La democrazia era percepita come sotto attacco ed era necessario difenderla. Questo nuovo tipo di impegno però, per Siti, si è rivelato poi essere eccessivamente orientato ad «un contenutismo tanto orientato sulla cronaca quanto angusto»,⁷⁸ quasi scontato, tanto che i temi sono sempre gli stessi, quelli per definizione “buoni”, e le morali indiscutibili ma prevedibili. Sembra, quindi, che la letteratura post-1989 non punti davvero a svelare il mondo per costruire una società nuova ma che valorizzi l'opposizione soltanto per dimostrare di sapersi porre dal lato giusto, dal lato Buono. La letteratura, dunque, per “fare del bene”, finisce per rinunciare all'«avventura della parola» di cui dovrebbe costituirsi per non confondersi con altri campi della cultura come il giornalismo, la cronaca, l'antropologia.

La necessità di influire su lettori, poi, porta inevitabilmente gli autori a cercare di ampliare il più possibile il pubblico, e quindi addirittura a chinare il capo all'intrattenimento per incontrare i gusti della maggioranza e ad evitare uno stile difficile ed elaborato che possa scoraggiarla nella lettura. Il tutto fa sì, allora, che la letteratura diventi soltanto altoparlante della cronaca e galoppino delle opinioni, e per questo ci si è convinti anche

⁷⁷ W. SITI, *Op. cit.*, p.24

⁷⁸ *ibidem*

che la forma di un testo sia un orpello utile solo a renderlo più accattivante o, addirittura, puro estetismo, come furono tentati di credere già Lucrezio⁷⁹ e poi Tasso.⁸⁰

Credo che la forma serva per *estrarre* i contenuti che lo scrittore sotto sotto voleva evitare; anzi, la forma è *un contenuto* a tutti gli effetti [...]. Credo insomma che la forma sia uno strumento di conoscenza, un contenuto tanto più prezioso quanto più inaspettato.⁸¹

La forma, dunque, è indispensabile per comprendere anche ciò che si nasconde tra le righe scritte, per riuscire a cogliere anche ciò che l'autore avrebbe voluto tacere: si parla di una sorta di predominio del linguaggio che esprime anche ciò che è aldilà del contenuto esplicito del testo. Il critico Francesco Orlando, per esempio, nell'opera *Per una teoria freudiana della letteratura*⁸² del 1973, come si è già anticipato (*supra* 1.4) affrontando la critica psicanalitica, parla della letteratura come luogo del *ritorno del represso*, una sorta di trasposizione letteraria e più consapevole di ciò che a livello individuale e psicologico è il rimosso: attraverso il linguaggio, per esempio, si può esprimere l'inconscio, oltre le censure della mente, ma nella forma letteraria, poi, possono edulcorarsi anche quei comportamenti e quelle pulsioni socialmente inammissibili e, infine, in una dimensione più consapevole e collettiva, possono essere anche espresse le convinzioni o opinioni politico-ideologiche che in determinati contesti storici o politici sono ritenute inaccettabili.

È, quindi, evidente che producendo o studiando letteratura, non ci si può limitare a scegliere o apprezzare solo l'argomento, il contenuto di cui si parla, ma è necessario che anche il linguaggio, lo stile e la forma in cui un testo è scritto siano analizzati con cura per comprendere ciò che va oltre, ciò che non è solo contenuto.

⁷⁹ LUCREZIO. *De rerum natura*, traduzione di L. Canali, Milano, BUR Rizzoli, 2021, p. 142
sed veluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum /
contingunt mellis dulci flavoque liquore, / [...] / sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque
videtur / tristior esse quibus non est tractata, retroque / vulgus abhorret ab hac, volui tibi
suaviloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci contingere
melle

⁸⁰ T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, Città di Castello, Casa editrice S.Lapi, 1915, pp. 2-3
Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero,
condito in molli versi, / i più schivi allettando ha persuaso. / Così a l'egro fanciul porgiamo
aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l'inganno
suo vita riceve.

⁸¹ W. SITI, *Op. cit.*, p.27

⁸² F. ORLANDO, *Op. cit.*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 25-27

A tutto ciò si aggiunge il fatto che, come si ha già potuto intuire, spesso, la selezione degli argomenti a cui si consacra tutta l'attenzione è guidata, o per lo meno influenzata, dall'ideologia - se così possiamo chiamarla - del *politically correct*.

L'idea è quella che la letteratura non debba ferire, offendere o scandalizzare nessuno, perciò si finisce, da un lato nello spingere gli autori verso trame e progetti che rispondano il più possibile al politicamente corretto che soddisfa il mercato editoriale, dall'altra nella cultura della cancellazione che propone di modificare testi e opere, anche cinematografiche o d'animazione, eliminando o modificandone le porzioni in cui si usa un linguaggio poco rispettoso, o le scene sono troppo violente, o "si promuove" un comportamento inaccettabile. Ecco allora che *Peter pan* viene censurato perché utilizza il termine "pellirosse", il romanzo antirazzista *Il buio oltre la siepe* è criticato perché si pronuncia la parola "nigger" e alla *Carmen* di Bizet viene cambiato il finale che, altrimenti, avrebbe istigato al femminicidio. Si è già spiegato come sia possibile risolvere queste contraddizioni ricorrendo al concetto di lettore implicito, ma la riflessione di Siti procede osservando come nel corso della storia, siano cambiati i punti di vista, come si siano modificati gli orizzonti d'attesa e, di conseguenza, anche le reazioni alle singole produzioni artistiche che nel tempo si offrono all'opinione pubblica.

Un tempo a condannare erano i tradizionalisti e gli autocrati, ora sono piuttosto i progressisti, forti di una cultura mainstream.⁸³

Oggi ci si è convinti che la letteratura debba necessariamente promuovere il bene, guarire le persone e *riparare il mondo*: questo il titolo del saggio⁸⁴ del critico francese Alexandre Gefen che ha suscitato il Siti le sue riflessioni contro l'impegno, e che afferma che la letteratura del XXI secolo dev'essere capace di curare il sé di ciascuno, degli individui fragili, di coloro che sono stati dimenticati dalla storia ufficiale, delle comunità sofferenti e delle democrazie più inquiete, insomma avere un potere terapeutico che rimedi alla condizione di vittime, produca uno sviluppo personale, sviluppi l'empatia e corregga i traumi individuali e collettivi. In particolare, Gefen propone sette realtà su cui la letteratura deve agire: secondo lui, la letteratura dovrebbe porsi "face à soi" (cioè

⁸³ W. SITI, *Op. cit.*, p. 12

⁸⁴ A. GEFEN, *Réparer le monde; La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2017

affrontare la specificità e l'unicità di ogni individuo), “face à la vie” (per cui la narrazione della propria vita o quella altrui dovrebbe diventare strumento per investigare la realtà e per integrare ciò che è escluso all'interno delle reti sociali), “face aux traumas” (indagando il rapporto fra trauma, resilienza e compassione, come occasione di formazione esistenziale), “face à la maladie” (per cui si è sviluppato un vero e proprio filone di letteratura di accompagnamento alla malattia e all'elaborazione del lutto), “face aux autres” (coltivando l'empatia e permeandosi dell'etica del *care*), “face au monde” (analizzando il rapporto tra l'essere umano, la comunità e il territorio), e infine “face au temps” (cercando di guarire le ferite della Storia).

Siti, rifiuta totalmente queste affermazioni e propone, invece, una letteratura che sta sempre dal lato sbagliato, una letteratura «bastian contrario» appunto, che prende sempre una posizione opposta a ciò che è imposto dall'alto, a ciò che è *mainstream*, insomma una letteratura che deve proporre delle alternative al pensiero unico.

Sostiene il Bene se il Potere lo reprime, ma quando il Potere si nasconde dietro stereotipi di buona volontà lei non ha paura di far parlare il Male, di affermare una cosa e contemporaneamente negarla, di mostrarci colpevoli innocenti e innocenti colpevoli.⁸⁵

È importante e necessario che la letteratura sappia riconoscere quando la verità perde il suo valore dinamico di ricerca critica e consapevole e diventa invece statica e scontata: il poeta e filosofo inglese John Milton, già nel 1644, scriveva a difesa della libertà di stampa:

la verità è paragonata a una fonte che scorre: se le sue acque non fluiscono in perpetua continuità, imputridiscono in uno stagno melmoso di conformismo e tradizione.⁸⁶

La letteratura serve a tenere in movimento quelle acque: affermare e negare, conciliare al suo interno colpevolezza e innocenza, questo dovrebbe fare, per rendere sfumato quel confine rassicurante tra Bene e Male. Deve aver colto questa funzione della letteratura,

⁸⁵ W. SITI, *Op. cit.*, sinossi

⁸⁶ J. MILTON, *Areopagitica*. Discorso per la libertà di stampa, testo inglese a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di Mariano e Hilary Gatti, Milano, Bompiani, 2002.

per esempio, il più grande dei poeti maledetti che, nella lirica proemiale dei suoi *Fiori del male* (*Al lettore*), si rivolge al lettore chiamandolo «ipocrita» e «fratello»:

Di quel mostro impalpabile tu sai, lettore, i triboli,
ipocrita lettore, mio simile, fratello.⁸⁷

Il lettore, nel suo perbenismo borghese, crede di essere indenne dalle colpe, dai peccati del poeta, crede di vivere nel Bene, in un mondo giusto in cui il Male è solo qualcosa di più o meno lontano, ma sempre individualizzabile e circoscritto, un ente distaccato da cui stare alla larga. Invece, Baudelaire, insinua che non è così, la realtà è molto più complessa e il Male i suoi tentacoli giungono a toccare anche il lettore moralmente più integro: il lettore, quindi, è fratello del poeta, perché condivide ciò che lui prova, «i triboli di quel mostro impalpabile», ma fa ipocritamente finta che non sia così.

Male e Bene si mescolano tra loro, e il confine tra loro si sfalda: anche il già citato Orlando sostiene che l'opera letteraria sia tale quando al suo interno si accomodano contenuti, realtà e istanze contraddittorie, senza che fra di esse si crei una incoerenza inaccettabile: anzi, la compresenza di opposti permette al testo letterario di arricchirsi di senso e soprattutto valore estetico. È proprio questo che distingue il testo di letteratura da quello di filosofia, politica o ideologia veri e propri nei quali sono l'univocità e la chiarezza che ne determinano il valore.

Ma la caratteristica della grande opera letteraria [...] «est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer». Perciò è difficile che l'opera letteraria tralasci di cedere la parola al nemico, sia pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambiguamente; e poiché il discorso resterà nondimeno uno solo, in qualche modo ambiguo esso dovrà diventare per intero.⁸⁸

Anche Orlando, dunque, aveva teorizzato questo carattere ambivalente della letteratura, che non si limita a riportare una singola idea e a sostenerla senza mai metterla in discussione - quella sarebbe ideologia: la grande letteratura che lui propone è quella che sa anche lasciare parola e spazio di esprimersi a ciò che è discorde, perché la complessità della realtà non venga ridotta a una netta e irrealistica separazione degli opposti, ma

⁸⁷ C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 33

⁸⁸ F. ORLANDO, *Op. cit.*, pp. 100-102

perché se ne riproponga invece la dialettica e se ne sappia trarre una sintesi nell'unità dell'opera.

È, quindi, questo - secondo Siti, ma anche Orlando - il compito e il ruolo della letteratura nel nostro mondo contemporaneo: coltivare il dubbio, l'ambivalenza e la contraddizione, non lasciarsi abbindolare dal facile impegno di scrivere solo di ciò che è giusto e *politically correct*, e rimanere sempre, almeno un po', «bastian contrario».

PER UN AFFONDO CRITICO-TESTUALE: AGLI ANTIPODI CON SITI E CALVINO

1. Siti: una letteratura morale ma non moralista

L'ultimo paragrafo del capitolo precedente ha già spiegato come Walter Siti intende la letteratura, posseduta dal demone della contraddizione, quella «che mostra come ogni cosa ha in se stessa il suo contrario»⁸⁹, coltiva il dubbio e nutre l'ambivalenza. La letteratura che Siti propone ha implicazioni morali, etiche (legittime e inevitabili), ma non per questo crede di essere già in partenza depositaria di un bene assoluto, nella convinzione di doverlo per forza diffondere: questa, infatti, non sarebbe più letteratura morale, ma moralista.

Siti non propone soltanto teoricamente una letteratura «bastian contrario» ma la concretizza anche nelle sue opere narrative: prima di coniare questa espressione in *Contro l'impegno* nel 2021, infatti, egli ha scritto numerosi romanzi capaci di smantellare i luoghi comuni, di provocare le coscienze e sovvertire - attraverso lo scandalo - l'ordine prestabilito. Tra questi, quello che sarà oggetto d'analisi in questa sede, *Brucciare tutto*.

⁸⁹ M. QUARTI, *La contraddizione del diavolo. Da Salvini a Saviano, tra moralismi, moralismo e letteratura d'emergenza: parla Walter Siti*, [Walter Siti: vita e letteratura al di là del bene e del male](#)

2. *Bruciare tutto*

*Bruciare tutto*⁹⁰ è un romanzo decisamente «bastian contrario»: pensato per urtare la sensibilità e la morale di ogni categoria, si addentra in tematiche estremamente delicate e spinose come la pedofilia, anche e soprattutto in relazione al mondo della Chiesa, l'adulterio, l'immigrazione e l'integrazione e le relazioni miste, l'aborto, l'omosessualità e le perversioni sessuali.

Il protagonista è un sacerdote tormentato, sempre sofferente per il legame ambivalente che lo unisce a Dio. Un prete fastidioso che non si accontenta di un Dio consolatore, ma che propone un Dio che chiede ai suoi fedeli di essere rivoluzionari, di fare la Sua volontà che non sempre coincide con il bene. È un sacerdote che, con le sue prediche, finisce per fare alzare i fedeli dai banchi e fa loro lasciare la chiesa contrariati; che litiga con coloro che vanno a confessarsi, che non ha paura dello scontro e del rifiuto. È un sacerdote pedofilo, un sacerdote suicida. Don Leo Bassoli, questo il suo nome, però cerca di controllare questa sua perversione, di continuo lotta contro se stesso e cerca di fuggire dalle occasioni che possano portarlo a perdere il controllo. Solo una volta aveva ceduto, ancora prima dell'ordinazione sacerdotale, con Massimo, personaggio che poi si ripresenta, ormai cresciuto, nella vita del prelado dopo tanto tempo.

Da quell'unico momento di debolezza, Don Leo dedica tutte le sue energie per contrastare questa sua ossessione e riesce a farlo, anche quando gli viene affidato il piccolo Andrea, un bambino di dieci anni geniale ma estremamente fragile, che porta su di sé le ferite di una famiglia ormai distrutta, tra la madre alcolizzata incapace di prendersi cura di lui e il padre incarcerato per violenza domestica. Il bambino, piano piano, si affeziona a Leo e, tra i compiti della scuola e i grandi "perché" che i bambini sanno domandare, arriva a dichiarare il suo amore per don Leo. «Ti amo»⁹¹ gli dice; il sacerdote già è a disagio e, con la balbuzie che si fa sentire solo quando la sua resistenza viene messa alla prova, risponde che anche lui vuole bene al bambino. Subito dopo però Andrea chiede a Leo di toccargli le parti intime. A questo punto, il prete sa che deve allontanarsi il più possibile e comunica ad Andrea e a tutti gli altri che partirà per la Siria, ma questa notizia, forse

⁹⁰ W. SITI, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017

⁹¹ W. SITI, *Bruciare tutto*, cit, p. 346

interpretata come un rifiuto, provoca nel bambino un dolore tale da togliersi la vita. Un evento inaspettato nella trama, che fa declinare il romanzo verso il finale altrettanto inatteso: Leo si suicida, dandosi fuoco su una spiaggia romana. Sembra che il sacerdote non abbia sopportato il senso di colpa di aver «condannato a morte un bambino per eccesso di morale»,⁹² e che si sia suicidato per aver rifiutato Andrea mentre, forse, assecondare le sue pulsioni gli sarebbe servito per salvargli la vita. Almeno questo è quello che sembra ad una prima lettura, perché è quello che anche il protagonista suggerisce a se stesso durante il suo delirio al capezzale del bambino.

Ora non ho avuto il coraggio di donare la mia vita eterna per impedirti di morire. Ho considerato la salvezza della mia miserabile anima più importante del tuo ancora aperto futuro. Perdonami, dovevo accettare di fare l'amore con te, qualunque prezzo mi fosse costato.⁹³

Sono queste parole che hanno portato Michela Marzano nel suo articolo su *La Repubblica*, a scagliarsi ferocemente contro il romanzo di Siti definendolo «inaccettabile» perché lo interpreta come una sorta di apologia della pedofilia, perché crede che la “morale” di questo romanzo sia «che è meglio dannarsi l'anima facendo sesso con un bambino che istigare a un suicidio». ⁹⁴

Effettivamente, è questo che il prete pensa ma non deve passare inosservato il contesto in cui questo pensiero viene formulato: egli, infatti, è totalmente sconvolto, tanto che l'autore commenta nella pagina successiva:

L'allucinazione ha scom bussolato la compagine neurologica, o la realtà si è squarciata in una smagliatura?⁹⁵

Non si può pensare quindi che questo sia il pensiero condiviso dallo scrittore, né fraintendere la farneticazione di un personaggio che vive un momento di choc come un

⁹² *ivi*, p. 359

⁹³ *ivi*, p. 356

⁹⁴ M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, *La Repubblica*, 13 aprile 2017

⁹⁵ W. SITI, *Bruciare tutto*, *cit.*, p. 357

manifesto delle idee dell'autore reale, che invece sa quale avrebbe potuto essere «la strada più giusta».⁹⁶

È necessario tenere sempre a mente che il personaggio fittizio non coincide con l'autore, e che soltanto in alcuni casi queste due figure possono sovrapporsi: normalmente, tra i due intercorre la distanza che separa finzione e realtà e non è legittimo pensare che i personaggi rappresentino necessariamente l'autore, il suo modo di pensare e le sue convinzioni. Occorre leggere i romanzi come tali, calarsi nella finzione, allenarsi a pensare e sentire come i personaggi, comprenderne le ragioni prima di giudicarli, tenendo presente che non si è di fronte ad un trattato di etica, che deve per forza esprimere un giudizio morale sulle vicende, assolvere o condannare i suoi personaggi.

È vero che Siti è uno dei grandi nomi dell'autofiction, il genere narrativo in cui l'autore è il personaggio protagonista delle vicende fittizie narrate, e che i suoi romanzi precedenti⁹⁷ mettono in scena un Walter Siti personaggio che affronta nodi irrisolti della reale personalità dell'autore, senza presentarli come fatti autobiografici ma sublimandoli in racconto fittizio. Tuttavia con il passare del tempo, nei romanzi successivi, la figura di Walter Siti personaggio si ridimensiona sempre più, fino a scomparire del tutto in *Bruciare tutto: in Resistere non serve a niente* (2012), per esempio, il personaggio di Walter Siti compare ma come figura secondaria a cui il protagonista, il broker Tommaso Aricò, racconta la sua storia nella speranza che lui possa scriverla in cambio di un favore economico, mentre in *Bruciare tutto*, non solo protagonista e autore hanno due identità totalmente scisse, ma Siti è presente solo come voce esterna che commenta le vicende.

Egli assume su di sé l'onniscienza del narratore capace di risalire indietro nel tempo a raccontare antefatti di cui il personaggio forse nemmeno ricorda⁹⁸. Sembra quindi che Siti

⁹⁶ *ivi*, p. 195

La rieducazione di entrambi (di Massimo e sua) *alla presenza di Dio sarebbe stata la strada più giusta*. Su questa frase insiste M. A. BAZZOCCHI, *Bisogna bruciare Siti?*, 26 aprile 2017, Doppiozero, <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti>

⁹⁷ Dal suo esordio narrativo *Scuola di nudo* (1994), passando da un *Dolore normale* (1999), fino a *Troppi paradisi* (2006)

⁹⁸ Un esempio di analepsi è una confessione in cui don Leo ammette di aver avuto rapporti sessuali con un ragazzino e il sacerdote che lo confessa invece di rimproverarlo, lo consiglia su come comportarsi affinché il bambino non si spaventi e per ottenere il massimo del godimento (pp.195-197). La Marzano si riferisce a questo episodio come un ricordo che non passa nella mente di Leo, mentre Gianluigi Simonetti (G. SIMONETTI, *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da Tre tipi di critica?*

accolga e faccia suo il modello di narratore onnisciente che caratterizzava il romanzo ottocentesco italiano, ma la grande differenza sta nel fatto che il narratore del romanzo delle origini oltre a rievocare eventi del passato solo a lui noti, commenta le vicende e le azioni dei personaggi in chiave morale, e soprattutto moralistica. In questo senso, allora, non si può rintracciare alcuna somiglianza con Siti che, invece, agisce in modo opposto, evitando volontariamente i commenti di stampo etico e, talvolta, soprattutto all'inizio, coprendo gli errori del protagonista ed essendone suo complice. Don Leo sebbene condivide certi tratti caratteriali del Walter Siti personaggio degli altri romanzi, è comunque una creatura a sé stante, che nasce sì dalla mente dell'autore, che talvolta viene da lui coperto ma che in più di alcuni punti se ne distacca. Nel romanzo, infatti, ci sono degli inserti in corsivo in cui si legge il dialogo dell'autore con il suo stesso personaggio: in tutti si intuisce il rapporto che tra i due intercorre, un rapporto di dipendenza e appartenenza reciproca, accettata consapevolmente ma contro voglia.

Adesso basta Leo, basta. Anche se ti ho inventato io non ti posso concedere di esagerare [...]. Potresti essere il figlio che non ho mai avuto, insegnarmi quello che non ho mai voluto (o potuto) imparare. Il mio inverso e contraddittorio sosia.⁹⁹

Un rapporto filiale, dunque, che come tale implica rispecchiamento e ribellione, similarità e grandi differenze. In un altro punto, per esempio, verso la fine del romanzo, l'autore inserisce una nota e scrive:

Caro Leo, qui è il tuo inventore perplesso: non so fino a che punto prenderti sul serio quando parli così; i miei settant'anni, così leggeri di fronte ai tuoi pesantissimi trentatré, hanno lasciato cadere l'ossessione come si abbandona un cane in autostrada. Forse ormai, più che il mio alter ego, sei la mia spettrale proiezione – simile a quella che le radiazioni nucleari stamparono sui muri di Hiroshima.¹⁰⁰

Siti quindi abbandona Leo, non si rispecchia più del tutto in lui ma soltanto nell'apparenza, come fosse un simulacro ormai vuoto di sé, o comunque una sagoma

Una postilla, su *Le parole e le cose*. <https://www.leparoleelecose.it/?p=27279>) fa notare che questo è un episodio riportato dal narratore e che in nessun punto si dà la certezza che Leo se ne ricordi.

⁹⁹ W. SITI, *Bruciare tutto*, cit, p. 18

¹⁰⁰ *ivi*, p.334

uguale nella forma ma troppo diversa in ciò che porta dentro. Per questo l'autore lascia che il suo personaggio compia «da solo il suo ultimo pezzo di strada».¹⁰¹

Ma già molte pagine prima Siti aveva avvisato il suo personaggio che avrebbe preso le distanze da lui, che non avrebbe più potuto coprire lui e i suoi segreti. Lo fa dopo i primi quattro capitoli in cui il romanzo si costruisce in preparazione alla grande rivelazione, al «A Leo piacciono i bambini»¹⁰². Due pagine prima lo aveva avvertito:

Non posso più proteggerti con gli omissis, reggerti il sacco, tenerti bordone, come si dice. Ancora una o due pagine poi dovrò spiegare, dovrò raccontare: il rischio è forte - per te che squadernerai il tuo intollerabile abisso, per me che come autore brucerò un lavoro molteplice al fuoco di un unico tema. Non posso dire di volerti bene, ora, anzi provo verso di te un'inticchia di risentimento (come tu verso di me); ma sei nato dalla mia testa, senza sdolcinatezze ci apparteniamo e siamo obbligati, lo sai. Coraggio, Leo, *hic sunt leones*.¹⁰³

Siti è consapevole che infrangere il grande tabù della nostra società, quello della pedofilia, farà tanto scandalo che tutti gli altri temi presenti nel suo romanzo passeranno in secondo piano, perché a far parlare di sé sarà solo quello. Lui stesso, quando per la prima volta viene svelata la perversione di Leo, si premura di specificare in nota che quello che sta affrontando non è solo un tema caldo e scandaloso ma che è appunto «l'assoluto tabù della nostra epoca».

Sacrilego per definizione, basta accennarvi per sentirsi sporchi, basta che qualcuno ne sia portatore perché lo si consideri un rifiuto dell'umanità, un'abietta carogna da condannare senza appello, un capro espiatorio di tutte le nequizie.¹⁰⁴

Non che il lettore abbia bisogno di questa nota - suggerisce Bazzocchi nel già citato articolo *Bisogna bruciare Siti?* - tutto è già molto chiaro ed esplicito; tuttavia, questa nota (come le altre) è uno strumento di cui Siti si serve per far sentire al lettore la propria presenza rassicurante di autore creatore dei suoi personaggi, di padre che li conosce: ne presenta la psicologia complessa e perversa, le lacerazioni di una vita divisa tra ideale e

¹⁰¹ M. A. BAZZOCCHI, *Bisogna bruciare Siti?*, 26 aprile 2017, Doppiozero, <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti>

¹⁰² W. SITI, *Bruciare tutto, cit.*, p. 172

¹⁰³ *Ibidem*, p. 168

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 172

ossessione, il dolore che si prova e resistere alle passioni e i rimorsi che si sperimentano a cedervi. La sua presenza traccia un affresco dettagliato dell'interiorità dei personaggi, permettendo al lettore di comprendere più facilmente le loro ragioni: non per questo, però, l'autore lascia intendere di sostenere, assolvere o giustificare sempre i suoi personaggi: con loro resta comunque impossibile immedesimarsi e anche l'autore e il narratore sanno prenderne le distanze quando serve. Soltanto così Siti riesce a «costruire una rappresentazione che non si consuma rapidamente nella chiacchiera, ma che produce domande fondamentali e sa scardinare false sicurezze»¹⁰⁵.

E così il lettore, anche di fronte al peggiore dei peccatori, scopre che si può andare oltre al mero giudizio morale, che si possono comprendere - anche se non giustificare magari - i meccanismi psicologici che guidano certe azioni e, soprattutto, tentare (con tutte le riserve del caso) di sviluppare una sorta di empatia nei confronti del personaggio.

La Marzano, per esempio, prendendo in esame la scena in cui Andrea dichiara il suo amore a Leo, dà importanza solo al «Ti amo», interpretando il tutto come il normale comportamento di un bambino che per la prima volta sperimenta l'accettazione e la comprensione, mentre fa quasi finta di non vedere che subito dopo Andrea chiede al don, con fare troppo adulto e sicuro per la sua timidezza che lo fa subito avvampare, di poter toccare le sue parti intime. Si può forse interpretare questa domanda non come un desiderio reale ma come una richiesta inconsapevole di un bambino che ripete senza averne coscienza i meccanismi perversi che vive nella sua famiglia; di sicuro, però, non si può dimenticare che don Leo sta combattendo da anni contro le tentazioni della sua perversione e che una richiesta del genere per lui poteva rappresentare davvero un'occasione che avrebbe potuto fargli perdere il controllo. L'articolo di *Repubblica* sottolinea che il dolore che in Andrea innesca il suicidio non nasce dal rifiuto del sesso, ma da quello dell'amore. Tuttavia, non è difficile immaginare che per il sacerdote, forse, dare l'uno senza l'altro sarebbe impossibile, per cui sceglie di non rischiare, di andarsene, di scappare.

¹⁰⁵ M. A. BAZZOCCHI, *Op. cit*

Don Leo, non a caso, è un personaggio costruito da Siti come simbolo della tensione tra le due possibilità di assoluto:¹⁰⁶ egli è diviso tra l'assoluto individuale, che viene dall'inconscio e che coincide con la sua ossessione, e quello che invece viene dall'alto, da Dio. Scegliere come protagonista un prete è stata una scelta guidata dalla necessità di trovare una figura che potesse rappresentare nella maniera più evidente e radicale questa dicotomia, più che una presa di posizione contro il clero assunta solo per infastidire i moralisti.

In più, un protagonista sacerdote è utile anche ai fini della narrazione e dell'indagine sociale che Siti si propone: in funzione del suo ruolo, don Leo entra in contatto con numerosi altri personaggi le cui vicende si muovono all'interno di ambiti delicati in cui le polemiche sono sempre molto accese, in cui individuare ciò che è bene e ciò che è male non è sempre, e per tutti, così immediato. In più il quartiere dov'è situata la parrocchia di don Leo è una zona ambigua in cui si incontrano personaggi molto diversi, da un lato i ricchi benestanti del centro, dall'altro invece persone più umili, a volte straniere, povere o rifugiate: è possibile così analizzare un «panorama di infelicità»¹⁰⁷ in cui addentrarsi per indagare la contemporaneità in tutte le sue contraddizioni e sofferenze.

Per esempio, il migliore amico di don Leo, il banchiere Duilio, nell'ultima pagina del romanzo muore misteriosamente con due colpi di pallottola alla nuca. Egli è al secondo matrimonio perché la prima moglie era troppo bella e brillante perché lui potesse emergere; dopo il divorzio sceglie una moglie più brutta come se bruttezza fosse sinonimo di fedeltà e sottomissione. E invece lei lo tradisce con un gigolò con cui sceglie di abortire il figlio che aspettava dal marito.

Anche il prete più anziano con cui Leo vive in canonica non incarna l'ideale di sacerdote modello perché intrattiene da anni una storica relazione sentimentale con la perpetua Adua.

¹⁰⁶ W. SITI, 'Bruciare tutto', il romanzo di Walter Siti: "Il cristianesimo mi affascina per il suo radicalismo", intervista a Fanpage, ['Bruciare tutto', il romanzo di Walter Siti: "Il cristianesimo mi affascina per il suo radicalismo"](#)

¹⁰⁷ W. SITI, Walter Siti, *Bruciare tutto. Un prete di periferia e le sfide della modernità*, intervista a Rai Cultura, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Walter-Siti-la-solitudine-di-Leo-8a80013b-e667-40f5-bd93-3aac08184fa3.html>

Leo, poi, segue per il corso prematrimoniale una coppia mista, in cui lei è cristiana e lui musulmano. Inizialmente sembra siano d'accordo per un matrimonio cattolico, lei descrive il fidanzato come moderato e saggio e invece, solo dopo si scopre che lui ha lasciato l'Italia per tornare in patria a combattere tra gli jihadisti e nonostante questo lei persiste nel volerlo sposare.

A proposito di combattente, una delle donne più attive in parrocchia è Matilde Rubinacci, ricca scrittrice che cerca di colmare il vuoto dalla prematura morte del figlio con viaggi e avventure, legate al mondo dei foreign fighters. Lei muore tristemente dopo essere caduta in coma, nella stanza vuota del figlio dove i mobili erano stati misteriosamente spostati e in cui viene trovata dalla domestica. La sua morte sembra essere legata al suo ultimo incontro con Leo, in cui lui l'aveva invitata malamente a liberarsi dei mobili della stanza del figlio per trovare infine la pace mentre lei aveva risposto che se lo avesse fatto poi si sarebbe ammazzata.

Si è già accennato alla violenza domestica che si consuma in casa del piccolo Andrea in cui il padre Adolfo, uomo d'affari dalla poca fortuna, rovescia le sue frustrazioni personali picchiando la moglie Bianca, artista poco apprezzata alcolista e adultera, che da quando ha denunciato il marito violento si è data alla politica trascurando del tutto suo figlio, dimenticandosi addirittura di andarlo a prendere a scuola.

Il libro si chiude con l'immagine di Emilio e Roberto in vacanza insieme: scene serene, in confronto al resto del romanzo, di una coppia gay che vorrebbe sposarsi in chiesa e che, per aggirare il sistema, vuole un prete come testimone all'unione civile. Appare quasi una nota finale che lascia percepire qualche speranza, se non fosse che durante lo svolgersi delle vicende si intuisce che il settantenne e affascinante Roberto sta con lo sgorbietto quarantenne solo per noia, dopo un passato di storie malate a caccia di slaves, e il giovane sta col settantenne solo per essere all'altezza di quello che l'altro gli fa.

Nel frattempo anche il tema dell'immigrazione non è escluso: Leo dirige un rifugio per immigrati nei locali della metro e anche in questo contesto, Siti procede a rivelare la complessità della realtà, sbriciolando la narrazione romantica e romanzata del rifugiato. Leo, per esempio, assume due stranieri per fare a casa alcuni lavori, ma questi poi lasciano il lavoro a metà e scappano con seicento euro.

Bruciare tutto è un romanzo dissacrante perché toglie qualsiasi patina di sacro dalla religione, dalla famiglia, dall'amore, dal volontariato, dall'infanzia. Non promuove di certo valori, non veicola speranza, non aiuta a stare bene o a credere nell'umanità, e i personaggi non tengono compagnia in una lettura come piacevole passatempo, perché sono disturbanti, e spesso scandalizzano e fanno inorridire.

E se queste sono le caratteristiche del contenuto, dello stile si può dire altrettanto: Siti non usa mezzi termini, non addolcisce i concetti più scabri con circonlocuzioni o allusioni, nulla è sottinteso o lasciato all'immaginazione, e tutto è rivelato nella sua cruda schiettezza.

“Il vostro parlare sia sì sì, no no: il di più proviene dal Maligno”; non posso cincischiare in malafede con gli eufemismi pietosi, far finta di non saper dare un nome a quello che voglio - un verbo preciso è “incularlo”.¹⁰⁸

La citazione, tratta dal racconto dell'episodio in cui don Leo sperimenta a diciannove anni la prima tentazione concreta di avere un rapporto sessuale con un ragazzino, è una sorta di dichiarazione programmatica sul linguaggio che viene usato nel romanzo: soltanto usare le parole più crude può essere efficace per esprimere la più cruda delle realtà, soltanto così si provoca fino in fondo la ripugnanza del lettore. Girare intorno alla verità e smussarne le parti più spigolose e taglienti, evitare descrizioni di dettagli scabrosi, usare parole generiche e non marcate, è quasi menzogna, sicuramente omissione. Siti e il suo don Leo vogliono solo il «sì sì» e il «no no», andare direttamente al cuore delle cose, anche quelle più vergognose e dolorose: costi quel che costi, non possono permettersi di «cincischiare con gli eufemismi pietosi».

A questo punto, rimane soltanto da chiedersi a cosa serva questo tipo di letteratura.

Si è già detto e ripetuto che la letteratura per Siti è contraddizione: alla luce di questa consapevolezza, si può dire che questo libro lascia uno scavo psicologico che suscita il dubbio: il pedofilo si suicida per il rimorso di essere stato tale in un'occasione, per il rimorso di non esserlo stato in un'altra o perché non è riuscito a liberarsi dal desiderio?

¹⁰⁸ W. SITI, *Bruciare tutto*, cit, p. 179

È un romanzo che aiuta a capire, o quanto meno a domandarsi quale sia, il punto di vista altrui, anche dell'altro più spregevole: i personaggi di questo romanzo non possono essere amati, ma nemmeno odiati, si rimane sempre nel tentativo di capirli. Per tutti i personaggi c'è un'accusa e una giustificazione, una scusante e un'aggravante. La letteratura pone chi legge davanti alla complessità del reale, forse ad una complessità maggiore di quella reale, e chiede al lettore "Da che parte stai? Riesci a capire le ragioni di uno e dell'altro? Dove schieri la tua morale? La tua morale sa essere flessibile e comprendere un po' più di ciò che le viene imposto? Questo romanzo apre gli occhi a chi lo legge e rivela che non esiste solo il lettore con i suoi giudizi, ma che è necessario mettersi in gioco, conoscere l'altro, scoprire quanta complessità ci sia in ognuno e che solo allora si possa scegliere, se possibile, da che parte stare.

3. *Calvino e le Lezioni americane: cosa resta della letteratura nel nuovo millennio*

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici.¹⁰⁹

È nell'introduzione all'ultima opera di Italo Calvino che si legge questa frase, in apertura alla raccolta di conferenze che lui - a partire dall'estate 1984 - aveva iniziato a preparare in vista di un ciclo di lezioni (intitolate *Poetry Lectures*) che avrebbe dovuto tenere nell'anno accademico 1985-1986 all'Università di Harvard. Calvino scelse di affrontare in queste lezioni il tema del futuro della letteratura, in particolare di analizzare alcuni valori letterari da conservare nel millennio successivo. Sono lezioni di letteratura, certo, in cui proliferano esempi, citazioni e metafore tratte da opere di autori vari, ma - come suggerisce Gian Luca Favetto¹¹⁰ - sono riflessioni che hanno a che fare con la vita di ciascuno e con i valori che la sostengono, si interrogano «circa il valore della letteratura

¹⁰⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988

¹¹⁰ [Le Lezioni americane di Italo Calvino con Gian Luca Favetto](#)

entro la storia (politica, scienza, economia, esperienza dell'io) e la cultura post- moderna dei paesi occidentali più industrializzati».¹¹¹

Il ciclo di lezioni prevedeva sei conferenze (i *Six memos for the next millennium* del sottotitolo) ma Calvino aveva materiale per almeno otto; nonostante questo, nell'edizione curata dalla moglie Esther (è lei che dà il titolo di *Lezioni Americane*), le conferenze presenti sono solo cinque perché il lavoro intenso e quasi ossessivo dell'autore su questo progetto viene interrotto da un ictus, e poi dalla morte il 19 settembre 1985.

È scrivendo le *Lezioni americane* che Calvino muore, lasciando in esse una sorta di testamento più o meno volontario, tracciando un bilancio e allestendo un riassunto di tutta la sua opera: dentro le *Lezioni*, infatti, ogni valore si incarna non solo in opere di altri autori (sia moderni e contemporanei, sia antichi e classici) ma si rispecchia e prende concretezza soprattutto nelle opere di Calvino stesso, da quelle più giovanili e di stampo neorealista, a quelle più mature e complesse che risentono dell'esperienza parigina, dello strutturalismo e della poetica dell'Oulipo.¹¹²

Proprio in funzione di questa caratteristica, della loro natura di bilancio e riassunto, le *Lezioni americane* offrono la possibilità di organizzare una breve analisi dell'opera di Calvino, imperniandola sui singoli valori delle conferenze.

Leggerezza

La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.¹¹³

Calvino, ormai all'apice della sua fama, si volta indietro, guarda la sua produzione e sembra accorgersi che tutta la sua opera si può definire così, nella ricerca di leggerezza.

¹¹¹ A. DE VIVO, *Il valore della letteratura nelle Lezioni di Calvino*, in *Italica*, Spring, 1995, Vol. 72, No. 1 (Spring, 1995), American Association of Teachers of Italian, pp. 91-104

¹¹² *Ouvroir de littérature potentielle* (Opificio di letteratura potenziale), gruppo fondato nel 1960 da R. Queneau e dal matematico F. Le Lionnais: il gruppo si proponeva di esplorare le potenzialità creative dei *constraints*, cioè delle regole o costrizioni formali e strutturali in letteratura, proponendo modelli operativi nuovi o studiando testi già esistenti. Calvino entra in contatto con l'Oulipo durante il suo soggiorno parigino, tra il 1967 e il 1980.

¹¹³ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 5

Quella che Calvino ricerca è «l'agilità scattante e tagliente» di una scrittura che però fatica a staccarsi dalla materia prima che è il mondo, un mondo pesante, inerte e opaco, un mondo che si pietrifica progressivamente, «come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa». Il mito di Perseo che per tagliare il capo a Medusa si posa coi suoi sandali alati su ciò che c'è di più leggero, nuvole e venti, diventa una sorta di allegoria di cui Calvino si vorrebbe servire per rappresentare il rapporto tra poeta e mondo: come Perseo riesce a vedere il mostro non direttamente ma tramite un'immagine riflessa, così anche il poeta deve avere del mondo soltanto una visione indiretta, «non di petto ma di scorcio»¹¹⁴. Questa espressione è tratta dalla prefazione all'edizione del 1964 della prima opera di Calvino, scritta nel 1947, *Il sentiero dei nidi di ragno* che racconta le vicende della resistenza nel Ponente Ligure ma attraverso un punto di vista tutto nuovo, quello di un bambino di nome Pin, che osserva il mondo degli adulti con le sue passioni e i suoi conflitti senza comprenderlo, interpretando tutto come un grande gioco e gettando su di esso una patina fiabesca.

La fiaba è, infatti, un elemento indispensabile della poetica di Calvino che - tra l'altro - nel 1956 si dedica a riunire le fiabe italiane, traducendole dai dialetti di ogni regione, nella raccolta *Fiabe italiane*; «io credo questo: le fiabe sono vere» afferma Calvino nella prefazione, spiegando che esse forniscono «una spiegazione generale della vita» che dai tempi remoti si è protratta fino ad oggi nel «nel lento ruminio delle coscienze contadine».¹¹⁵ L'ambientazione fiabesca, gli avvenimenti fantastici che Calvino farà suoi soprattutto nella trilogia de *I nostri antenati*¹¹⁶ sono un «metodo per stabilire una invalicabile distanza tra realtà contemporanea e invenzione letteraria».¹¹⁷ Alfonso Berardinelli, nell'articolo *Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo* suggerisce questa interpretazione, ritenendo però Calvino «un bambino che fugge dal pericolo ridendo di paura, perché confessare la paura sarebbe impossibile al suo stile»: egli sostiene, infatti, che Calvino sia un autore - tutto al contrario di Siti - nella cui narrativa «non ci si fa mai male, non si versa una lacrima, [...] non ci si lamenta e non ci

¹¹⁴ *Id*, Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti, 1990, p. 13

¹¹⁵ *Id*, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e tradotte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2017

¹¹⁶ Con la trilogia de *I nostri antenati* si intendono i tre romanzi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959)

¹¹⁷ A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo*, in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp.96

si accusa», al cui stile è impossibile raccontare qualunque passione o sentimento che ha a che fare con l'infelicità. Insomma, Berardinelli individua la fuga come parola chiave della poetica di Calvino.

Calvino, però, parla molto chiaro nelle sue *Lezioni* specificando che quello a cui affida la salvezza dalla pesantezza del «regno dell'umano» non è la fuga, ma un semplice cambio di prospettiva.

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.¹¹⁸

È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà dei mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello.¹¹⁹

Ecco, quindi, il punto: la leggerezza che Calvino propone rende la letteratura non una via di pura evasione dalla realtà ma uno strumento per poterla guardare in faccia senza rimanerne pietrificati e per interpretarla. Perseo, infatti, una volta tagliata la testa a Medusa non la getta via ma la conserva e la porta con sé come arma; allo stesso modo la letteratura “fantastica” di Calvino vuole essere uno strumento di decodifica del mondo anche quando dal mondo contemporaneo sembra allontanarsi.

«Il suo intento» scrive Giuseppe Bonura «è di afferrare, da un punto di vista privilegiato (quello dell'osservatore che sta in alto) tutta la complessità dei rapporti sociali, politici, e infine morali della realtà che gli sta intorno».¹²⁰

Lo stesso concetto era stato espresso da Calvino anche ne *La sfida del labirinto* dove l'autore scrive:

Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una

¹¹⁸ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 9

¹¹⁹ *ivi*, p. 7

¹²⁰ G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1972

letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.¹²¹

Alla letteratura non si può e non si deve chiedere la via d'uscita - o di fuga - dal labirinto della realtà, ma soltanto di proporre l'atteggiamento e gli strumenti per ricercarla, la letteratura può offrire «la mappa del labirinto più particolareggiata possibile», e per farlo deve allontanarsi e, non a caso, sollevarsi in aria, con leggerezza.

Calvino ribadisce più volte che quella che propone non è «la leggerezza della frivolezza», ma è «la leggerezza della pensosità», quella che caratterizza Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio (Decameron VI, 9),¹²² quella che «può far apparire la frivolezza pesante e opaca».

Ecco allora qual è l'augurio che Calvino pone al centro della sua prima lezione:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.¹²³

Si è compreso, dunque, cosa intende Calvino per leggerezza: quella che propone è, anche, una sorta di dimostrazione dell'umiltà di chi non crede di essere in grado di comprendere il mondo che intende raccontare e perciò sceglie di non guardarlo direttamente in volto, preferendo invece osservarlo dall'alto. È evidente, allora, la differenza rispetto alla poetica di Siti che, invece, sceglie di affondare la mano nel tessuto della realtà, di indagarne le viscere più oscure: lui non ha paura che il mondo sia troppo complesso per poterlo narrare, a costo di scatenare scandali e fraintendimenti. Calvino lo ribadisce: la sua non è fuga, né frivolezza ma è la leggerezza della pensosità, di chi riflette e si chiede

¹²¹ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 96

¹²²G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014.

La novella a cui si fa riferimento (VI, 9) è quella che racconta la battuta tagliente del poeta-filosofo Guido Cavalcanti in risposta alle canzonature dei compagni.

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò.

¹²³ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 13

se sia all'altezza del suo compito; e se in fondo, anche quella di Siti fosse leggerezza? Forse quella dell'ambizione...

Rapidità

Il secolo della motorizzazione ha imposto la velocità come un valore misurabile, i cui records segnano la storia del progresso delle macchine e degli uomini. Ma la velocità mentale non può essere misurata e non permette confronti o gare [...]. La velocità mentale vale per sé, per il piacere che provoca in chi è sensibile a questo piacere, non per l'utilità pratica che si possa ricavarne.¹²⁴

Il secondo valore che Calvino propone nelle *Lezioni Americane* è la rapidità, un valore che si potrebbe pensare in linea con i tempi moderni, che impongono il mito della velocità: l'autore invece specifica che quello che intende non è questo, non è la velocità misurabile, la fretta del mondo che corre sempre troppo spedito nel tentativo di rendere produttivo ogni istante di cui dispone. Calvino propone la velocità mentale, intesa come un modo di ragionare - e poi di raccontare - che non ha finalità pratiche ma che vale solo di per sé e nella sua bellezza.

Nello stile e nella narrazione folkloristica, per esempio, la rapidità si concretizza nell'economia del racconto, per cui gli eventi narrati vengono presentati come «puntiformi», indipendentemente dalla loro durata e «collegati da segmenti rettilinei», cioè senza iterazioni e digressioni, meccanismi che dilatano il tempo del racconto e dunque veicolano la sensazione opposta alla rapidità, che Calvino comunque riconosce e ritiene valida. Per far comprendere quale sia il tipo di rapidità che intende, Calvino cita anche lo *Zibaldone* di Leopardi (27 ottobre 1821) in cui egli spiega che la forza dello stile poetico, che corrisponde alla sua rapidità, consiste nel fatto di poter presentare all'anima «una folla di idee simultanee» e nel produrre «una tale abbondanza di pensieri», immagini e sensazioni che non possono essere accolte tutte insieme contemporaneamente e per intero.

Leopardi, però, fa riferimento specificatamente allo stile poetico e, non a caso, anche Calvino considera la poesia come l'espressione più compiuta della rapidità: così come nella poesia la «felicità verbale» si ottiene di solito tramite un lavoro di paziente ricerca

¹²⁴ *Ivi.*, p. 45

della parola migliore, degli accostamenti di suoni e concetti più adatti e della costruzione delle frasi in cui ogni parola è insostituibile, anche per scrivere prosa occorre la «ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile».

L'autore sa, però, che riuscire a mantenere questa tensione nelle prose molto lunghe non è così semplice, ed è anche per questo che giustifica la sua predisposizione a scrivere le cosiddette «short stories», tra cui egli nomina le *Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Sono brevi prose che - dice Calvino stesso - «solo nel breve arco della short story» danno «evidenza narrativa a idee astratte dello spazio e del tempo»,¹²⁵ le prime giocando con comicità sulla «riproduzione del momento di passaggio da un generico indistinto alla consapevolezza di una nuova forma»,¹²⁶ le seconde «impiegando un'immaginazione e un linguaggio siderali, col distacco dell'astronomia, per raccontare situazioni tipicamente umane, situazioni drammatiche e angosciose, e risolverle con procedimenti di astrazione come se si trattasse di problemi matematici».¹²⁷

Ma c'è un'altra opera di Calvino che, secondo lui, incarna ancora più efficacemente la rapidità: sono *Le città invisibili* in cui l'autore «aveva fotografato ciò che non si vede»¹²⁸ in narrazioni ancora più ridotte, «a metà tra l'apologo e il petit-poème-en-prose».¹²⁹ Ciò che a Calvino interessa, dunque, non sono tanto la brevità o la lunghezza, ma la densità che si può misurare solo in porzioni di testo limitate.

In più, lo sguardo attento dell'autore sa decifrare il tempo presente e immaginare quello futuro e perciò capire che «nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero»,¹³⁰ quasi ci si dovesse adattare al bisogno di fare presto, perché non si ha più tempo per stare a leggere testi troppo lunghi.

Occorre riuscire a raccogliere in poche righe tutto il pensiero e i concetti che si vogliono comunicare, e per farlo «il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano».¹³¹ Le due divinità - Calvino spiega di averlo scoperto studiando i tarocchi in un libro dal titolo *Histoire de notre image* di Virel - sono

¹²⁵ *ivi*, p. 48

¹²⁶ C. BENUSSI, *Calvino*, Roma, Editori Laterza, 1998, p.102

¹²⁷ I. CALVINO, *Ti con zero*, Milano, Mondadori, 2023, sinossi

¹²⁸ C. BENUSSI, *Op. cit.*, p. 158

¹²⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.48

¹³⁰ *ivi*, p. 50

¹³¹ *ivi*, p. 52-53

opposte e complementari, in quanto la concentrazione e l'abilità manifatturiera di Vulcano sono indispensabili a raccontare le vicende di Mercurio, mentre Mercurio, con le sue mobilità e sveltezza dà forma e significato agli sforzi di Vulcano. In altre parole, è necessario riuscire a dare «un messaggio d'immediatezza», frutto però di un minuzioso lavoro di *labor limae*, di aggiustamenti e migliorie, conciliare tra loro l'ispirazione istantanea che fornisce intuizioni che sono già definitive non appena formulate e il tempo necessario a lasciar depositare e maturare pensieri e sentimenti.

È indispensabile, però, avere chiaro che la rapidità che Calvino propone non equivale a un tentativo di plasmare la letteratura sulle necessità del nuovo tempo ma che, al contrario, la letteratura viene suggerita ancora una volta come antidoto al mondo: come la leggerezza si proponeva di distaccarsi dalla pesante frivolezza, così la rapidità vuole distinguersi dalla velocità del contemporaneo, salvare la realtà dall'appiattimento che la frenesia provoca, permettere a ciò che è diverso di stagliarsi immobile e saldo sullo sfondo della realtà che nella velocità perde i suoi confini, come il paesaggio che scorre fuori dal finestrino di un treno in corsa.

Oggi il valore che voglio raccomandare è proprio questo: in un'epoca in cui altri media velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano d'appiattare ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto.¹³²

Per proseguire il paragone con Walter Siti, ci si può domandare come se la rapidità sia una delle caratteristiche dei suoi romanzi e come egli la declini: in *Bruciare tutto*, la rapidità – come Calvino la intende – esiste ma convive anche con il suo opposto, con le digressioni, con le dilatazioni temporali. Siti alterna pagine in cui racconta dettagli apparentemente inutili ad altre in cui il senso del romanzo si addensa tutto in poche parole ad effetto. In questo alternarsi di accelerazioni e rallentamenti, però, si realizza quello che Calvino raccomanda: si rompe la crosta uniforme e omogenea che la velocità della realtà stende sul mondo e la differenza, anche quella più estrema, viene esaltata.

¹³² *ivi*, p. 45

Esattezza

La terza conferenza che Calvino propone ha come valore centrale quello dell'esattezza, l'unico che Alberto Asor Rosa ritiene «attribuibile alla sfera formale, organizzativa, soggettiva del testo letterario».¹³³ Già dalla prima pagina di questa lezione Calvino cerca di definire che cosa questo valore significhi per lui, proponendo tre definizioni che hanno a che fare con il disegno dell'opera, con le immagini presentate e con il linguaggio.

A proposito del linguaggio, Calvino definisce l'esattezza come «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione».¹³⁴ Subito dopo, infatti, l'autore rivela la sua preoccupazione a proposito dell'«epidemia pestilenziale» che a lui sembra stia colpendo l'umanità, proprio in una delle sue peculiarità più specifiche, cioè l'uso della parola: ciò che Calvino osserva è una «peste del linguaggio» che fa sì che esso perda immediatezza e forza conoscitiva e che lo si livelli in «formule più generiche, anonime, astratte», che stemperano i significati, «smussano le punte espressive» ed evitano lo stupore dell'uso inaspettate di parole in contesti inconsueti. Un linguaggio che ha perso la sua energia vitale, la sua particolarità e le sue potenzialità espressive a causa di un uso «approssimativo, casuale, sbadato», da cui non è esente nemmeno l'autore: egli prova, infatti, il maggior fastidio nei confronti di questo tipo di linguaggio sentendo parlare se stesso. Ecco perché ritiene la scrittura un luogo sicuro dove potersi soffermare tutte le volte che serve a correggere le frasi per arrivare «almeno a eliminare le ragioni d'insoddisfazione» di cui può accorgersi, ecco perché «la letteratura [...] è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere». Da questo punto di vista, Calvino non ha dubbi su quale sia il ruolo della letteratura:

la letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio.¹³⁵

¹³³ A. ASOR ROSA, «Lezioni americane di Italo Calvino», in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere* Vol. IV.II, Torino, Einaudi, 1995. p. 19

¹³⁴ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.57

¹³⁵ *ivi*, p.58

La diagnosi di Calvino, però, non si limita solo al linguaggio ma, con amarezza, egli constata che l'inesattezza del linguaggio non è altro che lo specchio di uno sbiadimento generale del mondo e della realtà.

Forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura.¹³⁶

E questa idea di letteratura, si concretizza nell'importanza dell'esattezza nell'«evocazione d'immagini visuali, nitide, incisive, memorabili», in una parola «icastiche». Calvino, infatti, abbraccia l'idea di «chi intende l'uso della parola come un incessante inseguire le cose, un'approssimazione non alla loro sostanza ma all'infinita loro varietà, uno sfiorare la loro multiforme inesauribile superficie».

Superfici multiformi e inesauribili sono, per esempio, i tarocchi attraverso cui sono raccontate le vicende degli avventori de *Il castello dei destini incrociati* (1973): il breve romanzo, infatti, si costruisce attraverso la disposizione delle carte tramite le quali i personaggi, privati della parola fanno a turno per raccontare la propria storia. Il numero delle carte è limitato ma ciascuna di esse, descritta con esattezza, prende mille significati diversi a seconda della sua posizione e relazione con le altre. Da un numero limitato di immagini precise si costruisce una quantità potenzialmente infinita di destini che, appunto, si incrociano tra loro attraverso i tarocchi deposti sul tavolo.

La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile alla cosa assente alla cosa desiderata ottenuta come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.¹³⁷

Calvino sa che la parola non è onnipotente, che essa non riesce ad arrivare alla sostanza ultima e assoluta del mondo, «quel che la letteratura riesce ad esprimere è solo una parte di quel che sta “fuori”»,¹³⁸ tuttavia il suo compito è quello di gettare ponti tra ciò che con le parole si può esprimere e il vuoto di ciò che è ineffabile e che viene comunicato senza

¹³⁶ *ivi*, p.59

¹³⁷ *ivi*, p.74-75

¹³⁸ A. ASOR ROSA, *Op. cit.*, p. 52

parole. Non si può, con una parola, afferrare l'essenza delle cose, ma soltanto avvicinarsi discretamente nella consapevolezza che non sempre il verbo basta a comunicare alla totalità della realtà: eppure, soltanto la parola ha il potere di collegare ciò che è visibile a ciò che non lo è.

Calvino, come al solito, ha saputo concretizzare questi concetti in tutte le opere tuttavia, a proposito di discrezione e rispetto con cui avvicinarsi alle cose, il suo banco di prova può essere stato *La giornata d'uno scrutatore* (1963). Il romanzo appartiene a un filone diverso della letteratura calviniana, lontano da quello fantastico-favoloso, in cui «entriamo nella vita d'oggi senza diaframmi»: ¹³⁹ si racconta infatti la giornata di Amerigo Ormea che nel 1953 (come aveva effettivamente fatto anche l'autore in persona) fa lo scrutatore nel complesso "Cottolengo" di Torino, dove ha sede la Piccola Casa della Divina Provvidenza, un istituto religioso dove sono ricoverati minorati fisici e mentali e dove sono stati istituiti dei seggi per assicurarsi che i pazienti non vengano influenzati dai religiosi che si prendono cura di loro a votare per la Democrazia Cristiana (storicamente si è ancora nella fase della politica bipolare divisa tra DC e PCI). Il romanzo ha una componente narrativa relativamente scarsa, perché ha «l'impostazione di un saggio»: Ormea riflette molto, ma a partire da ciò che vede. L'opera infatti è densa di immagini, anche particolarmente impegnative, che inducono a meditare su temi come la dignità dell'uomo, la miseria della natura strumentalizzata dalla politica, il dolore, la pietà, la gratuità, oltre a riportare ragionamenti di tipo politico, in particolare sul ruolo, il valore e il destino del Partito comunista. ¹⁴⁰ Sono immagini esatte, in quanto le parole con cui vengono definite dicono con attenzione e cautela ciò che si vede ma lanciano quel «ponte» verso una riflessione ulteriore, tutta morale e etica: tra queste, in particolare, le descrizioni dei malati («come una pianta viene su da un vaso, come un gambo che finiva - non c'era segno di braccia - in quella testa come un pesce [...] questo ragazzo-pianta-pesce» ¹⁴¹) che nella loro crudezza descrivono l'esattezza della realtà, ma sanno anche vedere oltre, come nella descrizione della scena di un padre che sguscia le mandorle e le dà al figlio "idiota"

¹³⁹ G. PIOVENE, "La giornata d'uno scrutatore" di Calvino è lo specchio dell'incertezza in cui viviamo, su «La Stampa», a. 97, n. 61, 13 marzo 1963

¹⁴⁰ Amerigo Ormea, come Calvino, è membro del PCI ma è un comunista poco convinto, di certo non radicale, che nutre dubbi nei confronti della sua fede politica. Bisogna tenere in considerazione che la genesi dell'opera è lunga dieci anni (da quando Calvino fa l'esperienza che lo ha ispirato) e che durante questo periodo avviene un fatto decisivo, cioè l'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche, che porta Calvino a distaccarsi dal comunismo.

¹⁴¹ I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 74

perché faccia merende, in silenzio: davanti agli occhi non c'è che uno straziante senso di incomunicabilità, eppure Calvino lancia il ponte verso ciò che non si vede e lo percorre anche, arrivando ad affermare: «Ecco, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari. [...] Ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo».¹⁴²

Ma l'esattezza, si è detto, consiste anche nella costruzione di una struttura ben ponderata, di «un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato»¹⁴³ di fronte a un «mondo non scritto» troppo vario ed esteso, «irriducibile alle parole»,¹⁴⁴ Calvino sa che la letteratura ha il compito di mettere ordine nel caos, di limitare l'infinito cercando di dargli una forma ben definita. Di fronte alla potenzialmente infinita serie di storie, descrizioni, riflessioni che il mondo propone, è necessario scegliere cosa trasformare in parole per cominciare a dare forma all'infinito, a costo di perderlo.

L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non è irrigidito in un'immobilità minerale, ma vivente come un organismo.¹⁴⁵

In Siti, l'esattezza si incarna soprattutto nel linguaggio che viene utilizzato: quella di Siti è una lingua che in alcuni momenti – per esempio nelle meditazioni di don Leo – tocca quasi picchi lirici, e in altri invece scende a toccare le più infime bassezze. È una lingua che, come si è già detto, va dritta al punto e vuole essere solo “sì sì e no no”: non ci sono mezzi termini, né eufemismi. La realtà viene spiattellata nella sua crudezza tanto da provocare il disgusto il chi legge, perché le sue parole – e le sue immagini – sono tanto esatte che sembra di vederle.

Visibilità

L'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere. [...] Ecco io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza [...] La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di

¹⁴² *ivi*, p. 83

¹⁴³ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.57

¹⁴⁴ *Id*, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2022

¹⁴⁵ *Id*, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.68

tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti.¹⁴⁶

La quarta delle *Lezioni americane* è centrata sul valore della visibilità, declinata nell'analisi e nella definizione della fantasia e dell'immaginazione, prendendo le mosse e superando la visione cattolica di Dante che propone «l'alta fantasia» come luogo in cui le immagini piovono dall'alto dei Cieli.

Calvino, allora, che si chiede se l'immaginazione sia strumento di conoscenza che può coesistere con la conoscenza scientifica, oppure uno strumento che «senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità»¹⁴⁷, ripercorre il suo percorso poetico ricercando la funzione delle all'interno delle proprie opere: nota che nei suoi primi racconti (si riferisce alla trilogia de *I nostri antenati*) il punto di partenza erano proprio le immagini, tra le quali una si impone e intorno alla quale se ne collocano altre e si costruisce lo sviluppo della storia, ma che progressivamente «la resa verbale assume sempre più importanza», tanto da arrivare nelle *Cosmicomiche* al procedimento inverso, cioè partire da una frase del discorso scientifico da cui nascono le immagini visuali.

Che siano il punto di partenza o quello d'arrivo, in ogni caso, la presenza delle immagini mentali è indispensabile in un'opera letteraria: è necessario che in ogni testo, le parole - una dopo l'altra - siano tanto «esatte» da permettere al lettore di costruire, una vera e propria visione di ciò che sta leggendo, devono quasi dare le istruzioni per immaginare le realtà invisibili. La letteratura ha questo potere: permette a ciò che fisicamente non c'è di costruirsi nella mente del lettore che - alla realtà dei fatti - ha davanti agli occhi soltanto righe di parole stampate sul foglio.

Comunque tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di carattere minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le Dune spinte dal vento del deserto.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *ivi*, p. 91

¹⁴⁷ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 35

¹⁴⁸ *ivi*, p. 98

Leggere *Le città invisibili* rende chiaro cosa Calvino intende con queste parole: le pagine del libro, tutte così uniformemente uguali alle altre, costruiscono una mappa di cinquantacinque città diverse, ognuna chiamata con un nome di donna, tutte inventate, invisibili ma non per questo inesistenti. A descrivere questi luoghi è la voce di Marco Polo che, alla corte del Kublai Khan, gli riferisce i resoconti dei suoi viaggi, delle esplorazioni delle città affinché l'imperatore possa costruirne una mappa e possedere finalmente tutto il suo regno (altrimenti troppo vasto da conoscere). Il Gran Khan incarna «la razionalità classificatoria» che vuole misurare, organizzare, ordinare, e per questo rimprovera Polo, perché inventa le atmosfere che racconta. Eppure continua a preferire i suoi racconti immaginosi all'«oggettività scientifica con cui i suoi esattori relazionano»,¹⁴⁹ forse perché egli incarna invece «la sensibilità inventiva» che gli permette di raccontare nei dettagli decine e decine di città diverse che forse non ha mai visto, città che forse sono sempre la stessa, cioè Venezia, forse perché attraverso questo suo essere egli è in grado di scorgere la vita dal nulla, infinite storie osservando soltanto le caselle di una scacchiera,¹⁵⁰ di «riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».¹⁵¹

Estremamente importante, dunque, è l'immaginazione per Calvino, e ancora più indispensabile è saperla conservare nella «civiltà dell'immagine»: l'autore si interroga inquieto e preoccupato sul futuro di questa prerogativa umana.

Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? [...] Oggi siamo bombardati da una tale quantità di immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi di immagini come un deposito di spazzatura dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo. [...] È per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori in forme dell'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini.¹⁵²

¹⁴⁹ C. BENUSSI, *Op. cit.*, p.127

¹⁵⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2021, p. 129-130.

Procedendo verso la fine del libro, Kublai Kan matura la consapevolezza che il suo impero vale sempre meno, si sgretola sempre di più man mano che lui cerca di possederlo. «La conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno palliato». Marco Polo, però, osservando le venature e le imprecisioni del legno inizia a raccontare storie, immaginare luoghi e persone. «La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai».

¹⁵¹ *ivi*, p. 160

¹⁵² I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.91-92

La letteratura, in conclusione, serve anche a questo, a mantenere in allenamento la capacità di costruire mondi a colori a partire dal bianco e nero delle pagine di un libro. È attraverso la letteratura che forse si può aspirare a una «possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza, d'altra parte, lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita memorabile, autosufficiente, icastica».¹⁵³

Proseguendo il confronto Calvino-Siti, riflettere sul ruolo dell'immaginazione e della fantasia in Siti è indispensabile. Si è detto che Siti è l'autore del reale e del concreto: nei suoi romanzi non c'è spazio per la fantasia perché tutto è – purtroppo – reale. La letteratura di Siti non allena la fantasia, perché non chiede al lettore di far esistere qualcosa che non c'è, ma esige che egli immagini e che ricordi che quello che c'è scritto è proprio realtà. In conclusione, Siti nei suoi romanzi fa sì che i suoi lettori immaginino, loro malgrado, ciò che non possono credere fantasia.

Molteplicità

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.¹⁵⁴

L'ultima delle conferenze che Calvino fa in tempo a scrivere ha come argomento la molteplicità e si apre con una lunga citazione di un romanzo del Novecento italiano, cioè *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. L'opera dell'“ingegnere” - così come è chiamato per la sua formazione tecnica - viene proposto da Calvino come esempio di «romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo

¹⁵³ *ivi*, p. 92

¹⁵⁴ *ivi*, p.110

di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo».¹⁵⁵

La letteratura molteplice, infatti, per Calvino, è quella che sa rispecchiare dentro di sé - e all'interno dei suoi limiti - il mondo nella sua complessità, proponendosi come una sorta di estratto enciclopedico che concilia in sé situazioni, registri, stili tra i più vari. La molteplicità è uno strumento che permette al «mondo scritto» di avvicinarsi alla totalità di quello «non scritto», sebbene non sia possibile pensare che un mondo fatto di parole, confinato nelle pagine possa rispecchiare quello reale, così vario e infinito. Nonostante questa sostanziale incomunicabilità, il «mondo non scritto» rappresenta un «pozzo» in cui cercare «nuovo combustibile» «per rimettere in moto la fabbrica di parole»:¹⁵⁶ la letteratura, come suggerisce la citazione in apertura del paragrafo, ha il compito di decifrare il linguaggio in cui «è scritto il libro del mondo». Il linguaggio matematico che Galilei proponeva a suo tempo viene preso in considerazione da Calvino, ma non può essere sufficiente per comprendere il mondo quotidiano in cui siamo immersi: questo è «scritto piuttosto come un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto»,¹⁵⁷ per questo la scienza con i suoi saperi settoriali, non può bastare a rappresentarlo. Calvino si interessa alla scienza e se ne serve in molte occasioni ritenendo che «l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono: entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione»,¹⁵⁸ tuttavia Massimo Bucciantini fa notare che lo fa solo «per esprimere via via le nuove situazioni esistenziali, per comprendere il nuovo inserimento nel mondo» per cui «non può non occuparsi delle immagini del mondo che la scienza produce e dei linguaggi che impiega nel produrle».¹⁵⁹

Se Calvino, dunque, vede il mondo come un'acozzaglia di linguaggi che si sommano e sovrappongono, sfociano l'uno nell'altro, si sovrappongono reciprocamente, Gadda che lui stesso porta come esempio di romanziere moderno lo vede come «un garbuglio, o groviglio, o gomitol»¹⁶⁰ che va rappresentato in tutta la sua complessità, nella

¹⁵⁵ *ivi*, p. 103

¹⁵⁶ *Id.*, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, *cit.*, p.106

¹⁵⁷ *ivi*, p. 111

¹⁵⁸ *Id.*, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, *cit.*, p. 84

¹⁵⁹ M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 6

¹⁶⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, *cit.*, p.103-104

contemporanea presenza degli elementi più eterogenei. «La vera sfida per uno scrittore è parlare dell'intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso d'allucinazione».¹⁶¹

Questa pluralità di linguaggi, questa complessità esistenziale innescano un'inevitabile forza centrifuga che rende impossibile pensare di rappresentare una totalità che non sia «potenziale, congetturale, plurima»¹⁶², anzi la molteplicità di stili, linguaggi, pensieri ed esperienze diventa garante di una verità umile, consapevole di non poter offrire la completezza assoluta del mondo. Calvino stesso dichiara di nutrire una certa allergia nei confronti dell'idea di totalità¹⁶³, e afferma che «la letteratura non conosce la realtà ma solo i livelli»¹⁶⁴: la sua scrittura, infatti, non nasce mai da un desiderio di comunicare una verità posseduta fino in fondo, ma sgorga al contrario dalla «mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge»¹⁶⁵. Ecco che, allora, la letteratura di Calvino non deve essere manifesto di un'esperienza conclusa e di una lezione imparata, ma riuscire a «conservare intatta la forza del desiderio». Mario Barenghi scrive, nella postfazione della raccolta di saggi *Mondo scritto e mondo non scritto*, che «la letteratura si pone come qualcosa di intrinsecamente parziale che acquista senso solo in quanto consapevole della propria parzialità: qualcosa che ha significato e valore in quanto non cessa di confrontarsi con quello che non è».¹⁶⁶

Lo scrittore, però, non può e non deve abbandonare la propria letteratura all'«arbitrarietà dell'esistenza»:¹⁶⁷ il già citato OULIPO (Calvino cita Perec) gli offre degli strumenti per sfuggirle tramite la scelta di regole rigorose di composizione dei testi a cui sottostare che, inaspettatamente, non limitano e castrano ma offrono la libertà di muoversi con precisione e razionalità nel caos del mondo. Se da un lato i “constraints” sono strumenti che guidano l'autore, dall'altra però non devono ingannare e far pensare che «l'opera chiusa e calcolata» voglia veicolare tenuta e completezza, in quanto la necessità di ricorrere ad

¹⁶¹ *Id*, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p.111

¹⁶² *Id*, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.113

¹⁶³ *Id*, *Se una notte d'inverno un narratore*, su «Alfabeta», 8, dicembre 1979, in *Alfabeta 1979-1988*, a cura di Bossaglia, Ferraris, Formenti, Martignoni, Milano, Bompiani, 1996, p. 114

¹⁶⁴ *Id*, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit., p. 323

¹⁶⁵ *Id*, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p.113

¹⁶⁶ M. BARENGHI, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 308

¹⁶⁷ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p.118

essi è paradossalmente sintomo di un «senso di un mondo precario, in bilico, in frantumi».¹⁶⁸

Le sue opere che Calvino, nelle *Lezioni americane*, porta come esempio sono il già citato *Castello dei destini incrociati*, opera combinatoria per eccellenza definita dall'autore stesso come «macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili», e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); quest'ultimo è un «iper-romanzo», cioè un romanzo dotato di una cornice che al suo interno accoglie dieci incipit di romanzi diversi. Questi spezzoni di romanzi, eterogenei sia per genere che per collocazione storico-geografica, vengono interpretati come «l'enciclopedia dei temi che fino a quel momento Calvino ha affrontato»:¹⁶⁹ si ottiene, sempre secondo Benussi, un enciclopedismo finalmente ben organizzato in una «catalogazione esaustiva delle attività e dei modi in cui viene resa possibile la comunicazione letteraria».¹⁷⁰

Calvino spiega brevemente la genesi del romanzo: «Ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa di dieci romanzi immaginari».¹⁷¹ Ma Angelo Guglielmi puntualizza che tutti i romanzi, forse non avrebbero potuto essere ridotti a dieci e che non è così scontato che «il possibile coincida con l'esistente».¹⁷² Calvino risponde apertamente a questa provocazione spiegando che, innanzitutto, serviva banalmente un limite convenzionale per non rendere il romanzo infinito e che dieci incipit erano sufficienti a veicolare il senso di molteplicità. Ma poi l'autore continua a interrogarsi sul perché proprio quei dieci abbozzi di romanzi e non altri: la sua risposta è che proprio quei dieci erano per lui i più significativi, quelli che gli era più facile e divertente scrivere, insomma - conclude Calvino - quelli erano i romanzi che rappresentavano «non il possibile in assoluto ma il possibile per me».¹⁷³

E perché l'opera possa rappresentare sì la molteplicità ma non perdersi nell'arbitrarietà dell'esistenza, Calvino comincia a interrogarsi - a posteriori - sulla struttura del romanzo, interroga amici sapienti perché possano aiutarlo a individuare uno schema che spieghi il

¹⁶⁸ *Id.*, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Alfabeta 1979-1988*, cit., p. 109

¹⁶⁹ C. BENUSSI, *Op. cit.*, p.135

¹⁷⁰ *ivi*, p.138

¹⁷¹ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p.113

¹⁷² A. GUGLIELMI, *Domande per Italo Calvino*, su «Alfabeta», 6, ottobre 1979, in *Alfabeta 1979-1988*, cit., p. 94

¹⁷³ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, in *Alfabeta 1979-1988*, cit., p. 114

procedere il romanzo e la disposizione degli incipit: alla fine Calvino elabora uno schema che procede per successive cancellazioni e biforcazioni in alternative binarie, in cui una viene eliminata e l'altra si dirama in altre due (lo schema viene rappresentato graficamente alla fine del saggio).¹⁷⁴ È uno schema circolare e forse totalizzante: Calvino vorrebbe che lo fosse e «riuscisse a circoscrivere una zona bianca dove situare l'atteggiamento "disconoscitivo" verso il mondo»,¹⁷⁵ che Guglielmi propone come l'unico non ingannevole. Insomma, il modello che Calvino vorrebbe dovrebbe avere la funzione di creare uno spazio in cui poter riconoscere che «il mondo non può essere testimoniato (o predicato) ma solo disconosciuto, sganciato da ogni sorta di tutela, individuale e collettiva, e restituito alla sua irreducibilità».¹⁷⁶

Si conclude il confronto di Calvino con Siti, affrontando il tema della molteplicità secondo quest'ultimo. Siti riconosce la complessità del mondo, l'intrico di storie e linguaggi che lo compongono e si propone di rappresentarla - per esempio attraverso il campionario di personaggi di *Bruciare tutto* - nella sua interezza. La rappresenta all'interno di ogni entità, in ogni livello: all'interno della città, della parrocchia, delle famiglie, degli individui. Affermando che in don Leo si conciliano due possibilità di infinto, Siti costruisce la sua enciclopedia del reale all'interno del singolo individuo.

4. *Scavare sotto al labirinto o volarci al di sopra*

Quest'ultimo capitolo si proponeva di analizzare l'idea di letteratura di due autori, il cui disegno teorico è diametralmente opposto.

Siti, infatti, come si è visto, si immerge nella realtà contemporanea, ne studia con occhio asettico e dissacrante le dinamiche e non ha paura di rappresentarla nella sua crudezza: del groviglio di storie, violenza, linguaggi, convinzioni che costituisce il mondo, non ha timore né riverenza e lo trasferisce senza esitazioni sul foglio, senza minimamente

¹⁷⁴ *ivi*, p.116

¹⁷⁵ *ibidem*

¹⁷⁶ A. GUGLIELMI, *Domande per Italo Calvino*, su «Alfabeta», 6, ottobre 1979, in *Alfabeta 1979-1988*, cit., p. 95

edulcorarlo. Siti affronta temi estremamente delicati “compromettendosi” anche con il cattivo, non polarizza la realtà imponendo una morale (che a quel punto è moralismo) che salva i buoni e condanna i malvagi, e racconta anche le nefandezze più infime, con parole spesso volgari e crude.

La “letteratura bastian contrario” di Siti serve a mostrare la realtà anche al rovescio, a sospendere momentaneamente le proprie convinzioni morali per osservare e conoscere il mondo senza credere di essere sempre dalla parte giusta.

Calvino, invece, davanti al mondo che è un sovrapporsi di graffiti illeggibile, alza le braccia e riconosce l'impossibilità di rappresentarlo fedelmente: anzi, ne prende le distanze o trasferendosi in epoche lontane e rarefatte, cambiandone la prospettiva, o lo semplifica attraverso le strutture formali delle sue opere. Calvino costruisce una letteratura che è quasi mondo ideale in cui, secondo Berardinelli,¹⁷⁷ non si può piangere o soffrire. Non per questo fugge dalla realtà, anzi la studia da distante e ne fornisce una mappa: guardandola dall'alto sa semplificarne le linee, individuare percorsi, suggerire l'approccio giusto per affrontarla, strumenti per sentirsi «di fronte a questo mondo non scritto così insensato, così aggrovigliato e enigmatico, così difficile da interpretare, un po' meno inermi».¹⁷⁸

Di fronte al labirinto della realtà, Siti vi si addentra e, anzi scava al di sotto per conoscerne ogni segreto, mentre Calvino lo sorvola con leggerezza per studiarlo da lontano.

¹⁷⁷ A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo*, in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 96

¹⁷⁸ M. BARENGHI, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 322

BIBLIOGRAFIA

- G. ANTONELLI, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018
- A. ASOR ROSA, «Lezioni americane di Italo Calvino», in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, Vol IV.II, Torino, Einaudi, 1995
- R. BARTHES, *Riflessioni su un manuale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1998
- R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1998
- G. BATAILLE, *Il limite dell'utile*, a cura e con un saggio di F. C. Papparo, Milano, Adelphi, 2012
- C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di A. Prete, Milano, Feltrinelli, 1984
- M. A. BAZZOCCHI, *Bisogna bruciare Siti?*, 26 aprile 2017, su «Doppiozero», <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti>
- C. BENUSSI, *Calvino*, Roma, Editori Laterza, 1998
- A. BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo*, in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007
- G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1972
- J.L. BORGES, *L'artefice*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999
- W. BREZINKA, *Educazione e pedagogia in tempi di cambiamento culturale*, traduzione di C. Colombo, Milano, Vita e pensiero, 2011
- S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carrocci, 2016

- M. BUCCIANINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli Editore, 2007
- I. CALVINO, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e tradotte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2017
- I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti, 1990
- I. CALVINO, *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963
- I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2021
- I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988
- I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Oscar Mondadori, 2019
- I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,
- I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, su «Alfabeta», 8, dicembre 1979, in *Alfabeta 1979-1988*, a cura di Bossaglia, Ferraris, Formenti, Martignoni, Milano, Bompiani, 1996
- I. CALVINO, *Ti con zero*, Milano, Mondadori, 2023
- I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980
- A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, traduzione di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000
- F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1991
- A. DE VIVO, *Il valore della letteratura nelle Lezioni di Calvino*, in «*Italica*», Vol. 72, No. 1 (Spring, 1995), American Association of Teachers of Italian
- C. DICKENS, *Hard times*, Wordsworth Editions Ltd, 1995

B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, traduzione di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1968

Umberto Eco - Internet, Social Media e Giornalismo

B. FALCETTO, *Servono per vivere. Verso un'educazione all'uso della letteratura*, in *La didattica della letteratura nella scuola delle competenze*, a cura di G. Langella, Pisa, Edizioni ETS, 2014

Le Lezioni americane di Italo Calvino con Gian Luca Favetto

H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, traduzione e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1998

E. GARRONE (a cura di), *Il circolo linguistico di Praga: le tesi del '29*, introduzione di E. Garrone, traduzione di S. Pautasso, Milano, Silva, 1966

A. GEFEN, *Réparer le monde; La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2017

A. GUGLIELMI, Domande per Italo Calvino, su «*Alfabeta*», 6, ottobre 1979, in *Alfabeta 1979-1988*, a cura di Bossaglia, Ferraris, Formenti, Martignoni, Milano, Bompiani, 1996

M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1993

IPPOCRATE, *Ippocrate e Democrito (Epistole 10-21)*, in Id., *Lettere sulla follia di Democrito*, testo greco a fronte, a cura di A. Roselli, Napoli, Liguori, 1998

W. ISER, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, traduzione di R. Granafè, revisione di C. Dini, Bologna, Il Mulino, 1987

R. JAKOBSON, *Saggi di Linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2006

H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999

J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, a cura di G. B. Contri, traduzione di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002

LUCREZIO, *De rerum natura*, traduzione di L. Canali, Milano, BUR Rizzoli, 2021

N. MANDEL'ŠTAM, *L'epoca e i lupi*, prefazione di C. Brown. Traduzione e note a cura di G. Kraiski, Milano, Mondadori, 1971

O. MARQUARD, *Apologie des Zufälligen. Philosophische studien*, Reclam, Stuttgart, 1987

M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, su «La Repubblica», 13 aprile 2017

J. MILTON, *Areopagitica*. Discorso per la libertà di stampa, testo inglese a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di M. e H. Gatti, Milano, Bompiani, 2002

J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, introduzione e traduzione di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1971

F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2000

J.H. NEWMAN, *Discorso VII. Il sapere considerato in relazione alla competenza professionale*, in *Id., Scritti sull'università*, testo inglese a fronte, monografia introduttiva, traduzione, note e apparati di M. Marchetto, Milano, Bompiani, 2008

M. C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, traduzione di R. Falcioni, Bologna, Il Mulino, 2011

M. C. NUSSBAUM, *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*, traduzione di G. Bettini, Milano, Feltrinelli, 1996

N. ORDINE, *L'utilità dell'inutile*, Milano, Bompiani, 2013

F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973

[PNRR: da MUR 18.770 nuove borse di dottorato di ricerca per oltre 726 milioni di euro | Ministero dell'Università e della Ricerca](#)

[Professionalità | Riviste \(gruppostudium.it\)](#)

G. PIOVENE, “La giornata d’uno scrutatore” di Calvino è lo specchio dell’incertezza in cui viviamo, su «La Stampa», a. 97, n. 61, 13 marzo 1963

L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con un saggio di S. Milioto, Milano, BUR Rizzoli, 2013

H. POINCARÉ, *L’analisi e la fisica*, in *Id., Il valore della scienza*, a cura di G. Polizzi, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, traduzione di P. Serini e M. Bertini, Torino, Einaudi 1974

M. QUARTI, *La contraddizione del diavolo. Da Salvini a Saviano, tra moralismi, moralismo e letteratura d’emergenza: parla Walter Siti*, Walter Siti: vita e letteratura al di là del bene e del male

R. RORTY, *Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercises*, «Telos», vol. 3, No. 3, 2001

JP. SARTRE, *Che cos’è la letteratura?*, traduzione di L. Arano Cogliati, A. del Bo, O. del Buono, J. Graziani, A. Mattioli, M. Mauri, Milano, Il Saggiatore, 2009

G. SIMONETTI, *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da Tre tipi di critica? Una postilla, su «Le parole e le cose»* <https://www.leparoleelecose.it/?p=27279>

C. SIMONI, *Saggezza e cure nell’azione educativa*, Milano, Vita e pensiero, 2018

W. SITI, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017

W. SITI, *Contro l’impegno*, Milano, Rizzoli, 2021

W. SITI, *Resistere non serve a niente*,

W. SITI, 'Bruciare tutto', il romanzo di Walter Siti: "Il cristianesimo mi affascina per il suo radicalismo", intervista a Fanpage, ['Bruciare tutto', il romanzo di Walter Siti: "Il cristianesimo mi affascina per il suo radicalismo"](#)

W. SITI, Walter Siti, *Bruciare tutto. Un prete di periferia e le sfide della modernità*, intervista a Rai Cultura, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Walter-Siti-la-solitudine-di-Leo-8a80013b-e667-40f5-bd93-3aac08184fa3.html>

A. SKÀRMETA, *Il postino di Neruda*, traduzione di A. Donati, Milano, CDE, 1995

T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, Città di Castello, Casa editrice S. Lapi, 1915

T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, traduzione di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008

T. TODOROV, *Poetica*, in *Che cos'è lo strutturalismo?*, traduzione di M. Antonelli, Milano, Istituto librario internazionale, 1971

A. DE TOCQUEVILLE, *La democrazia in America*, a cura di G. Candeloro, Milano, Rizzoli, 2011

V. WOOLF, *Bennett e la signora Brown da Voltando pagina. Saggi 1904 -1941*, a cura di L. Rampello, Milano, Il saggiautore, 2011

P. VALERY, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di B. Scapolo, Milano, Mimesis, 2011

M. VARGAS LLOSA, *Elogio della lettura e della finzione*, traduzione di P. Collo, Torino, Einaudi, 2011

LO ZINGARELLI, *Dizionario della lingua italiana* Bologna, Zanichelli, 2020

RINGRAZIAMENTI

A lungo ho pensato di non scrivere questi ringraziamenti, perché in fondo è una laurea triennale, una tesi qualsiasi. Mi sembrava presuntuoso.

Invece poi ho pensato che questa tesi è un traguardo, mio - personale – e di tutti coloro che mi sono stati vicino. E quindi, perché questo traguardo voglio celebrarlo, inserisco nell'indice la voce "Ringraziamenti".

Ora non saprei da dove iniziare, però, chi mettere prima e chi dopo.

Inizio dicendo grazie all'Università, tutta intera, all'esperienza, che è stata palestra di vita: a Storia contemporanea e a Letteratura italiana 2, al Beato Pellegrino così bello, alla biblioteca, ai professori, al Mille e una Lode, al tutorato e al seminario di italianistica, alla sveglia delle sette.

Grazie al Relatore, il Professor Zucchi, alla sua disponibilità ed efficienza.

Grazie a Martina, Vittoria, Maddalena, Beatrice, Martina Salboro, Erica, a chi si conosce di vista e anche a chi è stato vicino e poi è stato solo un saluto.

Grazie a Emma, compagna inseparabile di ogni passo: dal primo all'ultimo esame, ai mille e mille viaggi in treno, ogni pianto e ogni sorriso è stato condiviso.

Grazie alle amiche e agli amici tutti che hanno sopportato ogni lamentela: grazie a Tri, presenza costante e discreta, ad Angela, Anna, Giulia, Gaia, Pietro, Giovanni, Martino e a tutti "quelli dei frati". Grazie a Chiara.

Grazie a chi ha creduto nella strada intrapresa e mi ha sostenuta nella scelta, grazie a fra Lele, alla professoressa Pasqualini, a Giulia Longo. Grazie al sogno di insegnare. Grazie ad Alessandro D'Avenia e a Enrico Galiano. Grazie al Campo Giovanissimi.

E poi grazie alla mamma, a lei che chiamo quando non so cosa fare, a lei che a volte ha studiato quanto me, dopo avermi sgridata perché prendo troppi impegni; grazie a papà, a lui telefono quando son ancora troppo agitata per parlare con la mamma, perché ti dice

“andrà tutto bene”, e anche se non è vero, fa sempre bene. Grazie a Gioele, che voleva scrivessi la tesi sulla musica trap; grazie a Elia che mi ascoltata ripetere per tre anni e oggi ride se gli dico “Alfonso d’Aragona” o “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”.

Grazie a Ste, che ho conosciuto come “quello che fa Lettere” a cui chiedere informazioni e a cui ora, invece, faccio una dichiarazione d’amore pubblica. Grazie a lui e ai suoi consigli, ai libri prestati e a quelli regalati, agli appunti da decifrare, al piano di studi fatto insieme, alle filastrocche mandate prima degli esami, ai “Da, ce la fai”. Grazie per la razionalità, la sicurezza e tante altre cose che non posso scrivere ora qui.

Grazie devo dirlo anche a me stessa, a quella Dalila che esattamente tre anni fa scriveva una lettera all’Università prima di cominciare, a quella che ha pianto un sacco prima di dare Storia contemporanea, e poi molto meno perché tanto “ho dato storia”, che ha sudato tanto ma è sempre stata ricompensata. Grazie a quella Dalila che ha iniziato l’università sapendo di voler scrivere una tesi per rispondere a tutti quelli che dicono che la letteratura non serve a nulla, grazie a quella che non l’ha ritenuta un’idea stupida quando è arrivato il momento di farlo. Grazie perché sei costante e determinata, anche quando ti spaventi per niente.

E infine, grazie: grazie per quei doni che non mi sono conquistata io, né che mi ha dato qualcuno. Grazie per le opportunità, per le capacità; grazie per le possibilità economiche e ambientali, grazie per ogni momento concesso – bello e brutto; grazie per le persone attorno a me, grazie perché dopo ogni periodo buio è sempre sorto il sole, grazie perché ce l’ho sempre fatta. C’è chi ringrazierebbe la vita o il destino. Io ringrazio Dio.