

Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero

Redazione di *Quaderns d'Italia*, R. Antonelli, R. Ceserani, V. Coletti, C. Di Girolamo, G. Ferroni, R. Luperini, V. Spinazzola, M. Colsar

General Abstract

The central issue of this dossier is the discussion upon the institutional crisis which characterizes Italian Literature, particularly in the xxth Century, and which is accompanied by a fundamental obscurity in the Italian literary language. The proposals to react against such a crisis are:

1. the opportunity to invert the chronological progression, in order to move from a modern and contemporary standpoint;
2. a flexible canon which should reflect the interests of the younger generations, and at the same time should keep into consideration the historicity of the phenomena, rejecting any kind of fashionable and banal simplification.

The authors unanimously proposed as an essential part of a canon valid as much for Italy as for abroad, are: Dante, Boccaccio, Ariosto, Leopardi followed by Petrarch, Manzoni, Verga, Pirandello, Svevo, Calvino.

1. Scritto/provocazione della redazione di *Quaderns d'Italia*

Oggi è in corso una salutare discussione sul «canone» che, nata dal crollo della letteratura come istituzione sociale, ha coinvolto tutta la rete di problemi connessi alla scelta dei testi, in particolare il rapporto fra «piacere della lettura» e didattica, e quello fra metodologia critica e ricostruzione storiografica. A valle di essi ritroviamo vecchi e recenti dilemmi (definizione dei testi in base a valori estetici o alla loro rappresentatività storica? percorso lineare progressivo o percorso trasversale aperto?), ma la differenza sta nel fatto che la risposta a tali quesiti diventa ai nostri giorni una questione di sopravvivenza. Se il «patto» implicito con il pubblico è caduto insieme al tacito consenso sulle scelte antologiche tradizionali, ritrovare referenti comuni e nuove modalità di approccio all'oggetto diventa una cosa sola con la legittimazione dell'oggetto stesso. Parlare di letteratura comporta, insomma, prima di tutto la necessità di rifonda-

re l'accordo con l'interlocutore ritrovando una *langue* a partire dalla *parole* (le opere concrete).

Così, la strategia di selezione e di presentazione dei testi diventa inseparabile dal riconoscimento della loro utilità (psicologica, estetica, sociale) da parte dell'utente; in questo modo il fatto letterario acquista un carattere squisitamente comunicativo, ovvero didattico.

Nella nostra qualità di docenti universitari di letteratura italiana all'estero (legati a piani di studio a metà strada fra libera scelta dei contenuti specifici e schemi fissi), vorremmo quindi sollevare alcune questioni che, in tale prospettiva, potrebbero aggiungere nuovi elementi al dibattito. Si tratta anzitutto della «traducibilità» del canone: un problema particolarmente sensibile nel caso delle materie comuni a più corsi di laurea che, essendo circoscritte (specie nei piani semestrali) a poche lezioni, devono offrire in una rapida panoramica l'immagine del «prodotto» da acquistare. Venuta meno la possibilità di agire come meri importatori di scelte pronte per l'uso, occorre chiedersi in tale frangente se si debba adottare il punto di vista italiano, trasportando la cultura d'arrivo nel contesto d'origine («traduzione semantica»), o se non sia meglio mirare alla ricerca di opere «universali» traducibili in codici culturali diversi da quello di partenza («traduzione comunicativa»).

A modo di mera provocazione, apriamo il dibattito con più concrete domande: è ancora produttivo puntare sull'immagine canonica della letteratura italiana all'estero, vale a dire sulla stagione dell'Umanesimo e del Rinascimento come codice universale prestigioso? Non sarebbe il caso di ribaltare il canone puntando sull'attualizzazione del passato oppure concentrarsi decisamente sul Novecento? Qualunque sia la decisione che si adotti, quali sarebbero le opere e gli autori più facilmente recepibili? Resistono alla prova dell'oggi Dante, Petrarca, Boccaccio? Non sono forse meno traducibili di essi un Parini, un Foscolo, un Alfieri? Chi ha mai detto, anzi, che Pascoli, Gozzano, Verga, Gadda o Sanguineti conservino la loro pregnanza all'estero, una volta spogliati delle allusioni ai predecessori e della loro influenza sulla tradizione italiana? La ricerca della traducibilità universale sui parametri dell'oggi comporta necessariamente un appiattimento del messaggio?

Invitiamo quindi i colleghi a proporre un «canone» di non più di 20 opere ritenute più «traducibili» in tale prospettiva, precisando se si mira a costituire un canone «orizzontale» fondato, ad esempio, sull'immaginario contemporaneo, sull'accessibilità della lingua, sulle concomitanze con le esperienze vitali dei giovani, etc., oppure un canone «verticale» tendente a rispettare il percorso storico lineare (o magari più liberamente articolato, ad esempio partendo dall'oggi; elaborando una antologia di testi rappresentativi disposti in sequenza; contestualizzando ogni testo per andare dalla cellula all'organismo).

Ovviamente, ci attendiamo anche proposte diverse dalle nostre, ivi compresa la frontale opposizione al concetto di «canone» e di «traducibilità», Peraltro, la presente «provocazione» non rispecchia al 100% il parere dei singoli membri della redazione.

2. Crisi, canone, traducibilità

Roberto Antonelli (Università «La Sapienza» di Roma)

La letteratura del Novecento europeo nasce come letteratura anticanonica, letteratura della Crisi della letteratura e della cultura europea. Questa è la sua cifra emblematica, la sua ragione «sociale» più interessante e nuova: basti pensare al fenomeno delle Avanguardie (storiche), fatto assolutamente peculiare del Novecento prima europeo poi anche americano, con motivazioni e caratteristiche ideologiche peraltro, e ovviamente, in parte diverse.

Una tale caratteristica porta con sé una conseguenza apparentemente paradossale: la letteratura del Novecento può esprimere nello stesso tempo il massimo d'intraducibilità e il massimo di traducibilità. L'«espressionismo» e il «futurismo» ad esempio, in quanto plurilinguisti, eversivi dell'ordine e della sintassi normativa, sia a livello letterario che figurativo, comportano la conoscenza e l'introduzione della «norma» e la sua negazione, il suo annullamento: quindi anche un'intraducibilità *interna* al proprio codice linguistico, tanto più forte naturalmente nel momento in cui se ne voglia fare una traduzione *esterna*, in altri ambienti linguistici. Il discorso, a ben vedere, vale sia a livello letterario che figurativo o cinematografico, per quanto di «nazionale» vi si esprime, in un'epoca ancora profondamente segnata dal principio nazionale. A livello letterario il fatto è soltanto *più esplicitamente* crudo, poiché stiamo parlando di testi la cui fruizione non è affidabile *direttamente* ad un lettore di lingua straniera senza la mediazione culturale di un traduttore, al contrario di quanto avviene in ambito figurativo: il campo semantico, il Senso di ogni singolo lessema, di ogni microstruttura, e anche dell'apparentemente più traducibile macrostruttura, è infatti affidato ad una relazione interna al codice linguistico letterario di provenienza, al rapporto *langue/parole*, testo/intertesto. L'internazionalità dei linguaggi artistici (per quanto non così totale come appare) rende solo meno comprensibile questo aspetto, così evidente nei testi letterari. Ma proprio questa cifra emblematica della contemporaneità non rimanda anche al rapporto, fondativo, Passato/Presente, o meglio, Presente/Passato?

Nello stesso tempo, fra le grandi letterature di ogni paese europeo c'è una interrelazione profonda, legata proprio al fatto di essere sempre risposta alla Crisi della cultura europea, ossia della cultura *umanistica*, determinata proprio dall'«avvento delle masse al potere», dalla «riproducibilità dell'opera d'arte» e dallo sviluppo delle comunicazioni di massa. È un legame che nelle arti figurative e nelle nuove arti della cultura di massa (fotografia, cinematografia, etc.) è immediatamente avvertibile proprio per il carattere universale del segno iconico. Nel cubismo, futurismo, espressionismo, surrealismo si esprime una partecipazione extranazionale, d'avanguardia, percepibile facilmente nelle sue linee essenziali in ogni singolo artista, anche dalla sua storia biografico-culturale (e «nazionale»), senza che gli aspetti «nazionali» vengano ad incidere sulla leggibilità delle opere e sui rispettivi valori e quotazioni.

In letteratura, la barriera linguistica costituisce un ostacolo forte alla percezione della stessa traducibilità (e canonicità) ma proprio nelle avanguardie estreme il tentativo di negazione del senso (dalle parole in libertà a Dada, alla poetica dell'«urlo» espressionista, al mixage immagine-parola) porta in realtà come estremo momento, più teoretico in verità che pratico, ma non per questo meno reale, ad una *traducibilità dell'intraducibile*, del *Non-senso*, ovvero alla pluralità delle interpretazioni, alla libertà del fruitore (l'«opera aperta»). In realtà proprio questi eventi estremi mostrano come alcune vette della letteratura novecentesca rispondano proprio ad una logica di negazione della Norma e della Sintassi a livelli talmente alti da rendere molto problematica più la tradizione e traduzione lineare che la traducibilità. Joyce e Gadda sono impresa epocale per il traduttore ma forse risultano ormai, per il lettore contemporaneo, perfettamente comprensibili nelle ragioni di fondo. Intendo dire che si è realizzata per molte ragioni profonde e per molti temi ed esperienze formali una sorta di koinè internazionale della «deviazione» (l'avanguardia), del sociologicamente non-traducibile all'interno di una stessa comunità linguistica, da cui, forse, una sorta di nuovo «canone», costituito proprio dai più grandi «anticanonici». Le distinzioni socioculturali sono divenute sempre più distinzioni linguistiche la cui comunicazione è affidata o all'esegesi del singolo o a nuove sintesi che storicizzano l'eversione linguistica e sociale e la «neutralizzano» (si pensi ai «metropolitan graffiti» o alla poesia di «occasioni» e al suo necessario egotismo semantico, recuperabili solo in sintesi successive, critiche o creative che siano).

Se si pensa che oggetto dell'attacco novecentista è proprio la cultura «umanistica» in quanto forma mentale, Tradizione, struttura che ha informato di sé la cultura e gli intellettuali europei, il «nostro» DNA culturale e letterario, si capirà quanto difficile e nello stesso tempo emblematico sia stato il problema creativo e critico del Novecento italiano, cioè della letteratura e della cultura di quel paese che da Dante-Petrarca al Cinquecento aveva fondato le strutture fondamentali del pensiero umanistico europeo e del canone per poi cederle, anche dal punto di vista dell'egemonia culturale, ad altri paesi europei: prima la Spagna quindi la Francia, l'Inghilterra, la Germania. Il percorso della letteratura italiana è in questa prospettiva, come è già stato osservato, del tutto particolare: si parte dal livello più alto, da un Canone che si autovedeva e rappresentava come tale (le «Tre corone», Dante Petrarca Boccaccio), già nella coscienza dei protagonisti (segnatamente Boccaccio ma in qualche misura perfino l'egotista Petrarca): tutto quel che veniva dopo, malgrado Machiavelli, Ariosto, Tasso etc. etc. si configura dunque ai posteri, a noi, quasi inevitabilmente come una discesa o addirittura un progressivo declino dai grandi «eroi»-Fondatori della Tradizione.

Il problema della letteratura e della cultura italiana del Novecento, letteratura ormai provinciale nel suo complesso all'uscita dall'Ottocento (malgrado Belli, Leopardi e pochissimi altri: in primo luogo ovviamente l'opera musicale), sarà dunque come rifondare se non un primato (problema che il Settecento e l'Ottocento vivranno come subalternità pratico-teorica) almeno un arresto della

discesa e un allineamento al proprio grande Passato e al Presente delle altre grandi letterature europee. Non più la rivendicazione della Tradizione ma l'interpretazione e una possibile risposta, non soltanto «nazionale», alla sua crisi: la necessità di rivisitarla e *attraversarla*, nel Novecento, col resto d'Europa ma con la coscienza della specificità del problema italiano. Un tale problema non poteva essere vissuto e risolto, ai livelli più alti, che come rifiuto precisamente della Norma, del Canone umanistico, della Tradizione che aveva fatto grande proprio la letteratura italiana. Quindi, ai livelli più alti del Novecento italiano, niente Petrarca, Umanesimo e Rinascimento e riscoperta piena semmai proprio del Dante plurilinguista, «espressionista», pre-normato, antecedente la grande operazione di esaltazione e normalizzazione linguistica e poetica di Petrarca: precedente cioè l'assunzione della lirica, della Poesia, a genere e canone di eccellenza (e conseguente rifiuto fin agli inizi dell'Ottocento del romanzo europeo). Questo è il filo critico «eversivo» che Contini propone e ricostruisce nel Novecento italiano e questo è il filo che riprende in sede creativa Pasolini e tutta la grande poesia in dialetto, in «lingue inventate» (non dialettale) del Novecento. Attenzione: lingue inventate, un altro filo che collega l'«espressionista» Pascoli con George e Pasolini e tanti altri, fino alla neoavanguardia. L'esaltazione del frammento e della parola assoluta, il confronto interno alla tradizione ma in nome ormai di altre tradizioni (sarà la storia di Ungaretti e perfino di Montale, di Marin, etc.) sono altre risposte allo stesso problema.

In questa prospettiva non è allora difficile dare un elenco canonico del Novecento italiano: si potrebbe aprire, sul versante della teoria estetica e critica (non della pratica) nientemeno che con Benedetto Croce, proprio agli inizi del Novecento, con la sua negazione della poeticità degli elementi «allogeni» dell'opera d'arte e con l'affermazione della liricità come valore assoluto e quindi del valore *estetico* (non storico-erudito) dell'interpretazione come criterio-guida (Jakobson ne darà un'applicazione solo tecnicamente, non teoricamente, più rigorosa). Si potrebbe passare, per motivazioni ovviamente differenziate, da Pirandello, forse Sibilla Aleramo, Marinetti, Campana, Ungaretti, Svevo, forse meno da Montale (sublime «poeta laureato», malgrado tutto, preceduto da grandi e analoghi europei, quindi più interno ad un'ottica «italiana»), più da Gadda, dal critico Contini, da Eduardo De Filippo, per arrivare poi alla soluzione post-II guerra mondiale dell'«età della crisi». Qui il quadro cambia e il tentativo di ricostruzione positiva e orientata oltre la crisi assume un contorno chiaro e forte: Primo Levi, Gramsci, Pavese, Morante, Pasolini (non per nulla frequentatore di un linguaggio internazionale come quello cinematografico, oltre che poeta in dialetto, espressionista e «continiano»), Volponi, Calvino, Marin, Zanzotto, oltre a tanti seguaci linguistici ed ideologici di Pasolini (primo fra tutti, per l'applicazione linguistica, Franco Scataglioni) e infine, estrema proiezione della Commedia dell'arte ma soprattutto sublimazione nel corpo oltreché nella lingua dell'espressionismo plurilinguistico, Dario Fo. È questa una delle linee, forse quella portante, rappresentata in gran parte nei due tomi dedicati

alle *Opere* (un canone abbastanza esteso di «classici») nella *Letteratura italiana* Einaudi (1995 e 1996, allo scadere ormai del secolo). Nel punto critico più alto del secolo, in Gianfranco Contini, proprio il confronto con la cultura e la letteratura europea della Crisi porta al salto dell'Umanesimo e della Norma, del Canone, e al tentativo di rifondare una Tradizione italiana del Novecento coerente con la grande cultura europea, ripartendo dalle Origini, con la proposta di un vero e proprio corto circuito linguistico fra Duecento e Novecento e fra vari livelli linguistici e stilistici (alto e basso, centro e periferia, ...) del Novecento. Come capirà e proporrà, fin nell'opera cinematografica, Pasolini.

Se dunque il ribaltamento del Canone (umanistico, «italiano») e il confronto critico con la Tradizione nazionale alla luce delle esperienze europee, caratterizza la letteratura italiana del Novecento (che proprio con tale grandiosa operazione collettiva si è riconquistata un posto non marginale nella letteratura contemporanea e nelle espressioni connesse, ad esempio il cinema), si comprenderà come soltanto attraverso un'operazione di ribaltamento del canone si possa non solo rappresentare, oggi, fuori d'Italia, agli studenti, l'interesse della lingua e della letteratura italiana ma anche rispettare l'asse caratterizzante della migliore letteratura e critica italiana contemporanea (ad onta di tanti attendamenti provinciali della stessa critica italiana).

Ciò non vuol dire peraltro abbandonare proprio quel che ha reso e rende la letteratura italiana centrale nella storia letteraria europea, ovvero la cultura umanistica e rinascimentale. Si tratta preliminarmente, certo, di riconoscere un dato di fatto banale, non per nulla anch'esso risalente al giovane Contini, in risposta ad un'inchiesta sull'Università: «nessuna ricerca critica e, in genere, linguistica, è didatticamente concepibile, ai suoi inizi, se non come esercizio sui contemporanei, in quanto non impongono anche la necessità di ricostruire preliminarmente una cultura dall'a alla zeta». Ma se al dato innegabile di didattica empirica, «pedagogica», come qualunque esercizio linguistico e stilistico sul testo, congiungiamo anche quanto si è appena tentato di delineare, avremo non solo ottime ragioni per un *capovolgimento* del punto di vista tradizionale (non per quella bassa pratica di «attualizzazione» e trivializzazione storica del Passato, fuorviante sia per il Passato che per il Presente) ma positive indicazioni di scelta e di metodo.

Partire dalla nostra ottica di contemporanei significa riconoscerci parte della storia presente, quindi *soggetti politico-culturali*, inevitabilmente parziali (come parziale è stata la mia premessa), non puramente eruditi o storicisti «lineari»: in quanto «parte», rispettosi degli altri particolari punti di vista. Proprio perché rispettosi e insieme consapevoli della propria parzialità, capaci di «attraversare» la letteratura non in sequenza lineare (secondo l'ordine «naturale» del tempo, anch'esso in realtà frutto di una scelta tematica) ma secondo temi e percorsi coscientemente mirati, a partire dall'oggi e, per quel che mi riguarda, dal senso profondo, sociale, esistenziale, culturale, della grande Krisis novecentesca, proprio e più che mai ora alla fine del secolo. Al tempo «naturale» e lineare vanno insomma sostituite strutture significative e significanti

(Koselleck al riguardo mi sembra che abbia dato indicazioni importanti, anche per la letteratura; in sede storico-letteraria ricordo l'indipendente ma parallela *Letteratura italiana* dell'editore Einaudi).

Questo riconoscimento può offrire, almeno fino all'imporsi dell'egemonia statunitense (così fondata peraltro sulla Crisi europea), quella «traducibilità» immediata, europea ed internazionale, di Contemporanei che «non devono ricostruire tutto dall'a alla zeta»: lo ritengo il criterio-guida degli «attraversamenti», almeno nella fase iniziale. Quindi, da questo punto di vista, «pedagogico», né «traduzione semantica» né «opere universali traducibili in codici culturali diversi» ma qualcosa di entrambe. Riconoscimento di una «parzialità» storica e quindi come ogni fatto storico (ancora Croce) «politico-culturale»: un'operazione di igiene mentale del singolo operatore ma anche profondamente formativa, in quanto dichiarata ed esplorata educazione alla capacità e al metodo critico. La proposta di costruire/favorire una personalità *critica* del «ricevente» attraverso la letteratura; la capacità di leggere e di percepire, costituire il «piacere di leggere» attraverso la letteratura (l'unico genere che muove, per il suo carattere necessariamente e organicamente *simbolico*, diverse e complesse capacità della psiche e della sua operatività relazionale) è forse l'antidoto, l'unico possibile, alla Crisi della «letteratura europea» ovvero all'irrompere della cultura e delle comunicazioni di massa sulla scena. La letteratura, in quanto anche coscienza di parzialità critica, proprio per le famose «qualità» specifiche che Calvino, «allo scadere del millennio del libro», vi identificava ancora.

Percorsi liberi, dunque, puramente analogici, come è di moda nella cultura americana (necessariamente non-storica e non-lineare)? Sì e no; riconoscimento della nostra storicità di contemporanei e della necessità, per la sopravvivenza della letteratura, di creare anche in sede critica quei corto circuiti spazio-temporali, e linguistici, che già la letteratura innovativa del secolo ha praticato (da Proust a Joyce a Elliot, a Pound, a Pirandello, a Gadda, etc.), ma consapevolezza necessaria del percorso storico che ha portato a questi esiti. Come parlare della letteratura della Crisi senza sapere di *quale* crisi si tratta, *quali* sono i soggetti (gli intellettuali, gli scrittori, i pittori ...) e gli oggetti in crisi, e *perché* e *come*? Il problema non sarà allora di abbandonare il percorso storico, di negare interesse alla letteratura umanistica e rinascimentale, a Dante (pur così anti-umanista nel senso petrarchesco, monolinguisco, del termine), Petrarca e Boccaccio, Machiavelli, Ariosto e compagnia, ma renderne il senso storico-politico *oggi*, non «attualizzandolo» nel senso comune del termine ma re-interpretandolo nella «lunga durata». Se nel nostro DNA culturale c'è la figura sociale e culturale di un intellettuale costituitasi in diacronia, fino al Novecento (con propaggini ancora attivissime), a partire e intorno alla funzione della cultura umanistica, sarà proprio da una critica del nostro DNA, e cioè da un suo attraversamento storico-critico, rispettoso dei suoi principi e dei suoi contesti storici (*juxta propria principia*) ma consapevole del Presente e del Passato, come l'angelo della storia di W. Benjamin, sarà attraverso tale operazione che diverrà possibile la fruizione nostra contemporanea più con-

sapevole e libera: l'esercizio e lo sviluppo di quella *modalità critica* che costituisce lo specifico della letteratura e la funzione degli *studi* letterari. Del resto lettura «libera» (come quella implicitamente legittimata nelle proposizioni crociane e nell'esecuzione di Jakobson) e lettura critica sono due operazioni che hanno lo stesso oggetto ma finalità e strumentazioni differenti, pur essendo imprescindibili l'una per l'altra.

In una prospettiva critica, la stessa lettura analogica potrà allora essere una tappa del percorso: non l'intero percorso, ma un'introduzione che necessita sempre di chiarezza sulle finalità complessive e sugli strumenti, che potranno essere inizialmente anche non letterari, scoprendo così che quanto viene magari percepito all'inizio come «inattuale» in letteratura non lo è affatto, pur all'inizio, ad esempio, nelle arti figurative o nel cinema. I rapporti arti figurative e architettoniche/literatura, musica/literatura, scienza/literatura, cinema/literatura, etc., possono prefigurare quell'inizio contemporaneo e pure storico che vada in prospettiva oltre la pura «sopravvivenza»: la traducibilità è massima proprio partendo da linguaggi apparentemente fra loro non traducibili. Dalla traducibilità interdisciplinare trae vantaggio anche la traducibilità interlinguistica e la comprensione dell'importanza *specificata* di singoli autori e letterature («straniere» ma non straniere, come l'italiana).

Quale sarà dunque il canone? Un canone aperto, ovviamente, come è inevitabile e banalmente constatabile nella prassi di lettura sia a livello *naïf* che «superiore», ma al tempo stesso anche potenzialmente orientato e ristretto, punto di vista parziale, magari ovvio, da *incrociare e confrontare* con altri. Il mio canone partirà da Cavalcanti e Dante (*The Spirit of Romance* della grande poesia anglosassone del Novecento, non per nulla) — il Dante non solo della *Divina Commedia* in quanto poesia ma insieme il Dante fondatore dell'intellettuale «di parte», «impegnato», intellettuale e politico —; passerà per Boccaccio e Petrarca (come fondatore della lirica moderna, e attraverso il Libro della lirica, dell'autonomia della letteratura e dell'intellettuale autonomo e «disimpegnato», ma anche fonte di musicalizzazioni), archetipi dei due grandi modelli di colto che si inseguiranno e contrapporranno fino ai nostri giorni; proseguirà per Machiavelli e Guicciardini, Ariosto e Tasso, Galilei e Sarpi, Goldoni, Foscolo, Belli, Leopardi, Manzoni, Verdi (sì, il musicista: il nesso musica/literatura è, per l'Italia, centrale), Collodi, Verga, De Roberto, forse Pascoli (in quanto innovatore linguistico), e si restringerà su quei nomi del canone novecentesco tracciato più sopra (da una cui ampia presenza però converrà partire, *liberamente*, per moltiplicare e «personalizzare», in una cultura «altra», i percorsi, tematici e linguistici). Dunque, a sommare novecentisti e precedenti, più o meno quaranta. Riduciamo a venti, scelti non soltanto in base all'eccellenza estetica ma all'*interesse* (cfr. sopra) per lo studente e il colto contemporaneo: Cavalcanti, Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, Galilei, Sarpi, Belli, Leopardi, Verdi, Verga, Collodi, Croce, Pirandello, Gadda, Montale (o Ungaretti?), Primo Levi, Pasolini, Fo.

3. Discussione sul canone

Remo Ceserani (Università di Bologna)

Ritengo che una proficua discussione sull'insegnamento della letteratura italiana all'estero, come questa promossa da *Quaderns d'Italìa*, che affronta la questione della traducibilità all'estero del «canone» tradizionalmente in uso in Italia e della validità ancor oggi di alcuni degli apporti tradizionali della cultura italiana (Dante, l'umanesimo, Machiavelli, l'arte del Rinascimento, ecc.) al grande canone internazionale debba necessariamente misurarsi con la situazione italiana e le discussioni che da qualche tempo vi si svolgono. Le discussioni italiane a loro volta potranno trarre vantaggio dai dibattiti internazionali e uscire una buona volta dal loro provincialismo. Ad alcune riflessioni che mi è già capitato di fare su questo problema,¹ ne aggiungo alcune, apparentemente marginali, che possono secondo me arricchire ulteriormente il dibattito.

Nella zona di Bologna dove abito — la breve fascia tra i grandi viali meridionali e le pendici del Colle dell'Osservanza —, c'è un intrico di strade, talvolta a fondo cieco, che portano alcune antichi nomi pieni di suggestione, come per esempio via Vallescura (che a suo tempo, nell'Ottocento, ha ispirato un racconto fantastico di Enrico Panzacchi) e altre, sorprendentemente, i nomi di alcuni poeti e letterati italiani dei primi secoli, come Francesco Petrarca, Cino da Pistoia, Graziolo Bambaglioli. Si ha l'impressione che gli amministratori della città, essendosi dimenticati a suo tempo, quando imperava il canone ottocentesco e risorgimentale della letteratura italiana, di porre quei nomi accanto a quelli di Dante, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, Pascoli, tutti assegnati a qualche strada cittadina (non, tuttavia, a parte Dante e Carducci, grandi strade del centro più antico, spesso invece strade secondarie e un po' in disparte), abbiano voluto ricuperarli in questa zona amena, anche se un po' periferica. Stupisce, naturalmente — ma forse non avrebbe stupito lui, ammiratore della «vita solitaria» —, di trovare Petrarca abbinato a una stradetta tortuosa e ombrosa abbastanza fuori mano (ma Ariosto e Tasso non hanno avuto sorte migliore, e per trovare Machiavelli bisogna superare la tangenziale e andare nell'estrema periferia). Ancora di più stupisce di trovare affibbiato, nella stessa zona, a una stradina del tutto secondaria e per di più chiusa da una sbarra, quasi quindi privata, il gran nome di Boccaccio, con in più sulla lapide questa indicazione abbastanza imprecisa e generica: «Giovanni Boccaccio, poeta, secolo XIV», che sembra volutamente trascurare il ruolo svolto da Boccaccio come iniziatore della tradizione narrativa italiana

1. Ho trattato di questo argomento in alcuni saggi appositi: «Cannonate», in AA.VV., *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, numero speciale di *Inchiesta-Letteratura*, ottobre-dicembre 1995, p. 67-74; «Appunti sui problemi dei canoni», in AA.VV., *Sul canone*, numero speciale di *Allegoria*, n. 29-30, maggio-dicembre 1998, p. 58-74 e in un capitolo apposito del manuale *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1999 (con ampia bibliografia internazionale). I due fascicoli speciali di *Inchiesta-Letteratura* e *Allegoria* contengono molti altri saggi interessanti sul problema.

(forse per scrupolo moralistico e per il timore di incorrere nell'accusa di cadere nel «boccaccesco»).

Ma poi per trovare i nomi dei letterati italiani che il comune di Bologna ha deciso con il succedersi delle amministrazioni di ammettere al «canone» dello stradario cittadino — i nomi, cioè, di Marco Polo, Alberti, Poliziano, Boiardo, Manuzio, Beolco, Pomponazzi, Casanova, Bruno, Campanella, Vico, Muratori, Giannone, Parini, Goldoni, Porta, Belli, Cattaneo, Pellico, Tommaseo, Guerrazzi, Giusti, Settembrini, Collodi, Nievo, Abba, De Marchi, Capuana, Fucini, Stoppani, De Amicis, Giacosa, Fogazzaro, Verga, D'Annunzio, Gozzano, Deledda, Svevo, Pirandello, Papini, Croce, Negri, Jahier, Silone, Pavese, Fenoglio —, bisogna spesso spingersi nelle periferie, anche quelle estreme, tra supermercati e capannoni industriali. Nessuna strada bolognese, per contro, ricorda autori come Salimbene, Cavalcanti, Pulci, Enea Silvio, Bembo, Guicciardini, Folengo, Aretino, Caro, Marino, Sarpi, Metastasio, Della Valle, Basile, Bartoli, Baretto, Gozzi, Verri, Galiani, Cesarotti, Algarotti, Beccaria, Da Ponte, Pindemonte, Monti, Cuoco, Giordani, Berchet, Gioberti, Boito, De Sanctis, Di Giacomo, De Roberto, Dossi, Ungaretti, Saba, Marinetti, Serra, Gadda, Tozzi, Palazzeschi, Slataper, Montale, Bacchelli, Savinio, Alvaro, Moravia, Landolfi, De Filippo, C. Levi, P. Levi, Bilenchi, Vittorini, Sereni, Morante, Pasolini, Sciascia, Calvino, ecc. ecc.

Ci sono, per ragioni locali o per qualche bizzarra preferenza di un assessore: Guinizelli, Beroaldo, De Crescenzi, Tassoni, G. C. Croce, Manfredi, Martello, Savioli, Albergati, Guerrini, Albertazzi, Oriani, Ferrari, Panzacchi, Panzini, Campana, Simoni, Trilussa, Salgari. E ci sono, radi e alquanto arbitrariamente scelti, alcuni scrittori stranieri: Shakespeare, Cervantes (unico spagnolo), Molière, Goethe, Byron, Stendhal, Balzac, Dickens, Gogol, Mickiewicz, Poe, Tolstoj, Verne, Cechov, London, Gorki, Neruda.

Le commissioni che si occupano del processo retorico e burocratico della *nominatio* delle strade in una città svolgono, accanto al compito di costruire, attraverso la rete delle piazze e delle strade, una piccola enciclopedia a uso dei cittadini con nomi di luoghi, città, paesi, date significative della storia passata, nazionale e locale, nomi di uomini politici, di eroi della tecnica e della scienza, generali, scienziati, inventori, eroi sportivi e così via. Accanto a questi, in molte città italiane e anche di altri paesi, essi tradizionalmente propongono, talvolta nelle vie del centro talvolta in quelle periferiche, una piccola enciclopedia dei letterati, poeti e scrittori, del passato degni di prendere un posto nella memoria degli abitanti. Ciò facendo, essi si affiancano ad altre istituzioni che hanno avuto o ancora hanno il compito di costruire, selezionare, ampliare, restringere il canone della letteratura: i sinodi e le commissioni di censura delle Chiese e degli Stati (soprattutto quelli autoritari attraverso promozioni e censure), le accademie che scelgono le opere su cui costruire i vocabolari della lingua, le commissioni ministeriali che predispongono i programmi dell'insegnamento scolastico, i compilatori di enciclopedie, storie e antologie della letteratura, i curatori di archivi e biblioteche, i collegi degli insegnanti, ecc. ecc.

Il modo particolare in cui operano, contribuendo alla costituzione dei canoni attraverso lo stradario le istituzioni civili e amministrative delle città — in modo diverso nelle diverse località, senza peraltro allontanarsi troppo dal caso-campione bolognese — si presta ad alcune interessanti osservazioni:

1. Nella costituzione del canone letterario proposto nello stradario cittadino hanno un ruolo molto forte e vincolante, analogamente a quanto avviene nelle altre istituzioni, le preoccupazioni di tipo ideologico ed extra-letterario. La costituzione stessa delle commissioni amministrative, composte di solito da funzionari e da persone di cultura media e non particolarmente raffinata, spiega come prevalgano nelle loro scelte una certa passiva accettazione dei valori ormai nettamente consolidati e divulgati, senza lampi di originalità. La presenza frequente di uomini politici e comunque, in tappe successive, di amministratori appartenenti a diverse generazioni del periodo di formazione dello stato nazionale, dell'epoca liberale, di quella fascista e poi di quella repubblicana e contemporanea può spiegare una curiosa stratificazione del canone letterario, nella quale si possono riconoscere le presenze (o anche più significativamente le assenze) suggerite dal successivo affermarsi dei valori risorgimentali, di quelli cattolico-moderati, di quelli nazionalisti, di quelli democratici (a Bologna con una peculiare coloritura repubblicana e socialcomunista). La probabile presenza di rappresentanti delle istituzioni e dei circoli dedicati alla conservazione delle memorie patrie e dell'erudizione antiquaria spiega la forte componente localistica e la scelta privilegiata di letterati che sono nati o hanno vissuto a Bologna, che qui hanno operato o che di qui siano passati (questo spiega molte presenze, anche quelle più sorprendenti come il polacco Mickiewicz, ma ancor più fa risaltare la posizione appartata di Petrarca, che pure trascorse un importante periodo di studio a Bologna). La possibile partecipazione alle commissioni per lo stradario di rappresentanti di strutture culturali particolari e periferiche (come le biblioteche comunali di quartiere, i circoli culturali giovanili, i gruppi e movimenti) possono spiegare la presenza, abbastanza sorprendente, di autori come Salgari, Verne o Jack London.
2. Una caratteristica di questa, come di altre e simili proposte di canone letterario che circolano in Italia (nei programmi scolastici, nei manuali, nelle antologie, nelle raccolte in CD-ROM, nelle trasmissioni divulgative), è che quello di cui si parla non sono singoli testi, ma piuttosto figure di autori. In questo il canone letterario italiano si differenzia da quello di altri paesi. Non viene proposta una lista di «grandi opere», ma una lista di «grandi autori». Di ognuno di essi viene costruita un'immagine complessiva, viene fornita una serie di gesti e atteggiamenti e doti di carattere, si dà conto del posto occupato nella storia letteraria o addirittura nella storia civile o del pensiero. Ecco allora aprirsi la possibilità della conoscenza antologica o frammentaria, per singoli testi o brani di testo e la conoscenza non tanto di

opere unitarie e compatte ma di correnti e tendenze ideologiche o stilistiche. Il quadro dei valori del canone si sposta allora a sua volta: dalle singole opere alle correnti e alle preferenze del gusto.

3. Lo stradario cittadino ha, anche più di altre istituzioni che determinano la costituzione e la trasmissione dei canoni letterari, una forte e forse inevitabile tendenza alla conservazione nel tempo e all'irrigidimento delle sue scelte. Il principio operante in gran parte delle istituzioni che controllano la formazione e innovazione dei canoni letterari — il principio, cioè, che è normalmente difficile e faticoso entrare a far parte del canone, ma, una volta ammessi, è assai difficile esserne estromessi — vale in questo caso ancora di più. Per ragioni anche pratiche evidenti: ci vogliono, nel caso dello stradario cittadino, per essere ammessi nella lista dei nomi collocati in posizione esemplare, delibere di commissioni e di giunta, accese discussioni in consiglio comunale, cancellazioni di precedenti nomi di strade, cerimonie di inaugurazione, scopertura di tabelle e lapidi, lente sostituzioni del nome nuovo a quello precedente nella memoria collettiva. Anche quando un nome viene cancellato e sostituito da un altro, per lungo tempo la gente continua a chiamare quella via con il suo vecchio nome.
4. Una delle caratteristiche più vistose del canone proposto dallo stradario bolognese è la forte concentrazione sulla tradizione nazionale e la presenza davvero sporadica di autori stranieri. Questo atteggiamento, che pone lo stradario cittadino in forte continuità con la pratica post-risorgimentale di sostegno ideologico alla costruzione della coscienza, della mitologia e dell'identità nazionali, risulta oggi abbastanza sfasato rispetto alla cultura del cittadino medio e persino rispetto ai programmi di lettura e di formazione in uso nelle nostre scuole, dove il canone tradizionale (fortemente italo-centrico e ancora fortemente legato al disegno desanctisiano del romanzo di formazione della coscienza nazionale attraverso la sua tradizione letteraria) non è certo stato abbandonato o sostituito da proposte più aperte e pluralistiche, ma nella pratica didattica di molti insegnanti e nell'impianto di non pochi dei libri e manuali in adozione è stato largamente ridimensionato. (E infatti se si confrontano gli strumenti e le pratiche di formazione letteraria in uso nelle scuole italiane con quelli in uso in altri paesi europei si nota una maggiore, anche se timida e sperimentale, apertura alle altre tradizioni nazionali).
5. Una discussione sul canone che voglia essere anche riformatrice e propositiva deve prendere in considerazione attentamente tutte le agenzie che intervengono istituzionalmente alla formazione e imposizione del canone, confrontarne rigidità e aperture, e capacità di rinnovamento. Si va infatti dalle agenzie più rigide e prescrittive, e più legate a impostazioni e finalità ideologiche, come quelle dei vecchi programmi scolastici, delle celebrazioni accademiche (o degli stradari cittadini), a quelle più chiaramente dominate da fini pratici ed empirici, come per esempio quelle che si occupano della scel-

ta di testi che meglio si prestino a una educazione linguistica, sia che si tratti della lingua madre sia che si tratti di una seconda lingua da apprendere, a quelle più sotteraneamente legate con le battaglie letterarie del momento, che mettono a confronto programmi e movimenti letterari e costruiscono canoni sulla base delle proprie preferenze e militanze cercando di riconoscere nel passato ascendenze che giustifichino le proprie scelte attuali.

La costruzione dei canoni è un'attività necessaria e inevitabile che fa parte della dimensione sociale del fenomeno letterario. Ma ci sono canoni e canoni: ci sono quelli che rinchiodano la tradizione letteraria in percorsi obbligati, stretti e soffocanti, e altri che consentono percorsi più aperti e avventurosi.

4. Se serve un canone...

Vittorio Coletti (Università di Genova)

1. A che cosa dovrebbe corrispondere un canone della letteratura italiana? Fino a qualche decennio fa corrispondeva a opere selezionate per due ragioni diverse ma non in contraddizione tra di loro: il valore artistico ad esse universalmente riconosciuto (*Divina Commedia*, *Canzoniere*, *Orlando Furioso*) e il loro contributo alla costituzione di una cultura nazionale, ritenuto tanto più prezioso quanto più l'unità nazionale appariva ed è poi stata politicamente incerta e discutibile. La preferenza accordata a un Parini e la scarsa considerazione in cui sono stati tenuti il Marino o il Chiabrera si possono spiegare, rispettivamente, con la valutazione dei testi in relazione al loro tasso di moralità nazionalistica e con il compiacimento per opere e autori di stampo prerisorgimentale ovvero con l'imbarazzo di fronte a uomini o libri in cui non sarebbe stato conveniente «specchiare» l'Italia unita. Per lo stesso motivo, è ben noto che autori non centripeti (come i dialettali) sono stati parcheggiati ai margini del canone, in cui solo il più internazionale di loro è entrato, cioè Goldoni. Hanno poi agito anche predilezioni letterarie di vario genere: si pensi, per un verso, al realismo, per cui *La città del sole* non è mai divenuto un testo accettabile o Carlo Gozzi è stato escluso dalla galleria degli scrittori di primo livello, e, per l'altro, al classicismo, che ha salvato, sia pure lasciandolo nelle seconde file, qualche autore ideologicamente incompatibile con i principi primi del canone moral/nazionalistico, tipo Poliziano o Della Casa.

Questo canone, messo a punto, si sa, da De Sanctis nel Risorgimento, è entrato in crisi per la pressione della letteratura novecentesca che è uscita dalle vecchie vie maestre proponendo modelli letterari, politici, intellettuali non riducibili alla misura invalsa.

È del resto inevitabile: un canone è sempre il risultato di un vaglio del patrimonio del passato alla luce del presente e quando un nuovo presente non si riconosce più nel vecchio passato, sorge l'esigenza di un canone nuovo.

2. Ma un nuovo canone, ammesso che ne occorra uno (e può occorrere anche solo per ragioni pratiche, di tipo scolastico), a quali criteri dovrebbe rispondere per essere adeguato al nostro presente e agli scopi che si può prefiggere oggi l'insegnamento, la trasmissione del patrimonio letterario italiano?

Ad un certo punto, in Italia, è parso possibile adottare un concetto allargato di canone, dilatando il dominio letterario alla maniera del Tiraboschi. Ne sono usciti volumi eccellenti per gli studiosi come appunto quelli dedicati alle «opere» nella *Letteratura italiana* Einaudi diretta da Alberto Asor Rosa. Un'operazione in parte analoga, tesa a estendere il territorio testuale del (e oltre) il letterario per la scuola, ha prodotto il fortunato e voluminoso *Il materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis. Ma è chiaro che dimensione e (a volte anche) criteri di tali opzioni sono improponibili a un livello di prima alfabetizzazione letteraria, come quella di certa scuola superiore italiana odierna o, in generale, dell'italianistica nelle università straniere.

I redattori di *Quaderns d'Italìa* avanzano la loro riflessione a partire da un problema pratico, per loro attualissimo: quali testi della letteratura italiana si possono proporre all'estero? Si possono proporre quelli dalla personalità linguistica e stilistica così lontana dall'italiano di oggi da risultare lontanissimi quando prospettati in un'altra lingua, in cui mal sopportano perfino la traduzione? La loro domanda rafforza col motivo della «traducibilità» una questione da tempo circolante nella scuola nazionale, sull'opportunità di aggiornare cronologicamente il canone in modo da proporre testi più vicini (per lingua, gusti, ambientazione) ai giovani del XXI secolo. In effetti, la traducibilità di un'opera in un'altra lingua non è che il punto estremo di un percorso la cui prima tappa non può che essere la sua traducibilità nel clima culturale di ricezione. Affronteremo perciò più avanti la questione delle scelte da proporre e legittimare agli occhi di chi legge la letteratura italiana in un'altra lingua e ci misureremo subito, invece, col problema della leggibilità culturale.

Qualcuno potrebbe chiedere preliminarmente se la pretesa della leggibilità culturale nell'oggi è legittima nel momento in cui si costituisce un patrimonio da tramandare. Ritengo di sì e mi pare che abbia di fatto sempre operato, come è appunto dimostrato dal caso più celebre, quello della *Storia* letteraria del De Sanctis.

Se dunque è lecito pretendere che i testi da salvare siano «leggibili» da chi li riceve senza eccessiva fatica trascodificatoria, bisogna domandarci quali problemi di leggibilità nell'oggi pongono i testi della letteratura italiana di ieri.

Cominciamo subito col dire che, quanto alla lingua, pongono problemi solo, ovviamente, i dialettali e, tra gli scrittori in lingua, quelli a forte tasso di espressività (ce ne sono anche e soprattutto di contemporanei, tipo Gadda) o di ricercatezza classicheggiante (Parini fa da esempio). Ariosto presenta pochi problemi di leggibilità linguistica; Petrarca dei sonetti pure; Dante stesso è meno impervio di quanto perlopiù si creda.

Il fatto è che la leggibilità della lingua deve fare i conti con la particolare storia di quest'ultima in Italia. Chi si affrettasse a giudicare linguisticamente impervio il Leopardi che dice «ermo colle» ricordi che in uno dei testi teatrali più rappresentati e popolari da un secolo a questa parte, la *Traviata* di Verdi, si sente un «egra foste» per «siete stata ammalata». La storia dell'italiano è la vicenda di una lingua ad alta conservatività nel tempo e portata a familiarizzare con le sue varietà più colte (uno dei poeti più popolari del Novecento è uno dei meno linguisticamente moderni, Umberto Saba).

Ad usare un criterio di selezione meramente linguistico cadrebbero dunque solo i dialettali, i classicisti più impervi e gli espressionisti più radicali. Se nessuno piangerà sulla cancellazione dei classicisti (Poliziano o Carducci), la rinuncia ai dialettali sarà più dolorosa, ma pragmatismo vuole che si constati che essa è già avvenuta, specie per i settentrionali, per cui Ruzante e Porta (Belli forse è diverso) sono leggibili solo in traduzione, né più né meno dei lombardi del Duecento. Trattandosi di scrittori che, al di fuori della loro lingua, non rendono neppure un centesimo della loro grandezza, tanto vale non comprenderli nel nostro ipotetico canone e trasferirli da qualche altra parte (dove?). Quanto agli espressionisti, il discorso è più delicato ancora, anche perché nella categoria (di per sé discussa) ci sono autori molti diversi. Restringo allora l'etichetta di espressionisti a comprendere solo scrittori (antichi e nuovi) il cui significato letterario sta esclusivamente (o quasi) nella manipolazione linguistica: in questo caso nessuno si lamenterà se li cassiamo, perché cadranno sì Folengo o Gadda, ma non certo Dante o Sanguineti.

3. Ma, si sa, la lingua è solo una delle componenti della leggibilità. Il motivo per cui Dante non è facile per un giovane lettore non sta nelle parole che usa, ma nell'universo cui esse fanno riferimento, completamente ignoto a un uomo del nostro tempo e della nostra società. In questo senso, perfino Petrarca (del *Canzoniere*) e Boccaccio (*Decameron*) presentano qualche problema, anche se meno grande di quello che i commentatori vorrebbero farci credere, immaginando significati ultraspecifici, tecnici, intraducibili nell'oggi, anche là dove una generica competenza linguistica è più che sufficiente a capire. Ariosto del *Furioso* può essere «aperto» abbastanza agevolmente, mentre Tasso della Gerusalemme resta più chiuso e scostante.

Non c'è dubbio però che tutti questi autori richiedano un certo sforzo di penetrazione culturale che bisogna sapere di dover pagare per capirli. Occorre chiederci allora se ne vale la pena.

Le ragioni per cui leggere un testo di questo genere possono essere: a) il suo valore intrinseco; b) la conoscenza che dà del tempo e della società in cui è stato scritto; c) il valore di modello che ha avuto per chi lo ha letto o anche la sua fortuna in altre arti. Solo le ragioni di tipo a) possono far entrare un testo in un canone primario; quelle di tipo b) oggi non

danno più accesso a nessun canone; quelle di tipo c) giustificano un canone di secondo livello, per studiosi, specialisti, addetti ai lavori, oppure una raccolta di opere selezionate in quanto premesse di una storia successiva, di un passato ricostruito a posteriori, a partire dai suoi esiti ultimi e più recenti.

Dei testi prima menzionati, alle ragioni del tipo a) partecipano pienamente, oggi, solo la *Commedia* e il *Decameron* e i *Canti* di Leopardi e, ma parzialmente, l'*Orlando Furioso*.

Ci sono poi testi del passato che risultano leggibili e utili con le ragioni di tipo c), cioè se accostati a partire dal loro successo nella storia letteraria (*Canzoniere*, *Gerusalemme liberata*) o da varietà letterarie oggi diffuse o comunque familiari. In questo senso, nessun romanzo è preventivamente da escludere dal canone, men che mai i pochi romanzi belli dell'Ottocento, *Promessi Sposi*, *Confessioni di un italiano*, *Malavoglia*, e ci possono essere molti narratori del Novecento, da De Roberto a Tozzi, da Svevo a Pavese, da Calvino a Del Giudice.

Motivazioni simili si possono trovare per giustificare l'inclusione del più illustre progenitore del solo teatro davvero importante d'Italia, quello d'opera; intendo dire Metastasio, anche se non bisognerà dimenticare che Alfieri ha fornito molto materiale linguistico alla librettistica dell'Ottocento. Metastasio dunque, e una scelta dei libretti di Verdi: ecco testi di solito non contemplati nel canone e invece tutti da riscoprire. Allo stesso modo, l'esito novecentesco in Puccini (*Turandot*) sarà un buon motivo per rileggere il troppo trascurato Carlo Gozzi delle *Fiabe*, che può addurre a sostegno della sua rinnovata fortuna anche importanti testimonianze internazionali già ottocentesche.

Traguardata dal punto di vista della contemporaneità, la poesia italiana prenovecentesca presenta tali complicazioni di linguaggio (pur attenuate dalla consuetudine nazionale all'aulico, come abbiamo detto) e un tale ancoraggio all'alveo latino e medievale, che non si può vincerne l'imperviabilità a buon mercato. Solo Leopardi, forse, straordinario miscuglio di antico e moderno, varrà la candela.

4. Provo ad esporre schematicamente quanto detto fin qui in vista della formazione di un canone letterario di primo approccio scolastico: Dante e soprattutto la *Commedia*, il *Decameron* e i *Canti* (con puntate nello *Zibaldone*) per il loro valore assoluto. Poi, se ci si interessa al teatro, i libretti d'opera, Metastasio e Carlo Gozzi. Se ci si vuol rifare alle radici del romanzo, *Promessi Sposi* o *Confessioni* o *Malavoglia*.

Come si vede, eccezion fatta per Dante, Boccaccio e Leopardi, questo canone trae le sue ragioni dalle predilezioni del Novecento; è il risultato di una proiezione dell'oggi sul passato.

Ma anche questo «oggi» è ormai passato e persino il Novecento domanda una selezione, un suo canone.

5. Il xx secolo non era previsto dal vecchio canone e, di conseguenza, generazioni di studenti italiani ne hanno studiato autori e brani come pure appendici di un discorso ormai chiuso. Da non molto le cose sono cambiate e ormai non ci si pone più il problema se studiare il Novecento, ma quale Novecento studiare.

La distinzione tra poesia e prosa è inevitabile e fortissima, pur con fenomeni di travaso dall'un genere all'altro.

Il canone novecentesco della prosa narrativa non può comprendere quegli scrittori che sono stati stilisticamente troppo legati a quella varietà plurilinguistica dell'italiano (dialetti, regionalismi) che è un dato ormai superato del repertorio sociolinguistico nazionale. Non più proponibile, quindi, Pasolini narratore, pur non privo di interesse, né i realisti ad oltranza, né gli espressionisti radicali, alla Gadda o alla D'Arrigo; un'eccezione invece va fatta per chi, tra le altre lingue, metteva al primo posto non il dialetto, ma l'inglese: penso a Fenoglio, ovviamente. Libero ingresso quindi ai grandi autori di quello che è stato chiamato «lo stile semplice», la scrittura lineare, affidata alle ragioni del racconto e non a quelle della parola: Svevo e Buzzati nel primo Novecento, Calvino, Levi, Morante, Morselli nel secondo, con incursioni fino all'ultimissimo Del Giudice.

Se poi si vuole guardare alla narrativa recente come parte di una cultura transnazionale (persino il sicilianissimo Camilleri dialoga nei suoi gialli con lo spagnolo Montalbán), basterà selezionare autori e testi di piena circolazione internazionale, quasi costitutivamente bi- o plurilingui: farei almeno i nomi di Eco, Tabucchi e Magris.

Con la letteratura vicina a noi nel tempo, le ragioni della scelta non possono essere che quelle del punto a) e, eventualmente, del punto b) toccati sopra, perché le testimonianze letterarie sono preziose non quando quelle documentare scarseggiano, ma quando sono troppe. Indipendentemente dal valore letterario, a determinati scopi (ad esempio la conoscenza delle due guerre mondiali) potranno servire libri e autori non certo tutti del calibro del più celebre, *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Ma quelli che importano sono ovviamente i testi che rispondono alle ragioni di a). Il puro, inspiegabile valore estetico, condiviso però da legioni di lettori, basta e avanza per leggere, tra i poeti, un po' di Pascoli e forse anche di D'Annunzio, tutto Ungaretti e Montale fino a metà secolo, Saba. Per non dimenticare Gozzano occorre, forse, ricorrere anche a motivazioni di genere meno immediato e autoreferenziale; ad ogni modo, non lo si potrà tralasciare del tutto; e con lui, neppure Sbarbaro né Pavese di *Lavorare stanca*. Nella seconda metà del secolo, si possono lasciar cadere poeti che hanno risposto prevalentemente a spinte culturali o ideologiche, come, purtroppo, Pasolini (non quello in dialetto però, notevolissimo ancorché impervio) e tenersi ai grandi, capaci di interpretare come pochi la modernità: penso, su tutti, ovviamente a Caproni, ma anche al Luzi dagli anni Settanta in poi, al Sanguineti e al Giudici degli anni Ottanta, col rammarico di tralasciare tanti eccellenti (Bertolucci, Sereni, Fortini) o comunque intri-

gantissimi (Zanzotto), che però possono essere accostati solo a un secondo livello o dietro spinte più meditate e riflesse.

Quella dei poeti è poi una via eccellente (quanto difficile) per riflettere sui dialetti nel Novecento italiano, mai così liricamente vitali come da quando sono stati sul punto di scomparire dalla società dei parlanti (alcuni nomi: Marin, Guerra, Firpo, Piero, Baldini ecc.). Qualcuno di essi, per le sotterranee affinità linguistiche, potrà trovare orecchie amiche in Spagna e specie in Catalogna (penso naturalmente soprattutto al Pasolini friulano).

Ai poeti si può infine ricorrere per seguire la circolazione internazionale di altri poeti, dei grandi stranieri, lungo un percorso di adattamenti, traduzioni, ricreazioni, del massimo interesse e in cui si sono misurati tutti i maggiori del Novecento, con casi di assoluta eccellenza come quello di Sergio Solmi.

6. Il discorso della traducibilità avanzato dagli amici di *Quaderns d'Italia* potrebbe proprio partire da qui, dai testi di per sé meno traducibili, le poesie e, alla fine, paradossalmente, meglio tradotti, perché rifatti, riscritti, reinventati da interpreti d'eccezione. A questa circolazione internazionale bisognerebbe guardare, esplorandola anche in tanti altri suoi importanti episodi: penso, nell'Ottocento, all'adattamento operistico di testi spagnoli (*Il Trovatore*) o francesi (*Rigoletto* o *Tosca*) o inglesi (Shakespeare) o, nel nostro secolo, alla versione cinematografica di romanzi concepiti in altri domini linguistici.

L'adattamento è, da sempre (si pensi ai volgarizzamenti medievali) la forma vera della traduzione e i testi a destinazione scenica (teatro o cinema) vi si adattano magnificamente, supplendo con gesti e situazioni all'inevitabile riduzione dello stile: il recente successo mondiale di Dario Fo sta a dimostrarlo anche a chi non fosse stato ancora persuaso da secoli di fortuna, in ogni lingua, dei classici del teatro greco.

Discorso parzialmente diverso va fatto per la traduzione dei romanzi. Una volta eliminati quelli intraducibili per eccesso di stilizzazione o che richiederebbero una traduzione d'autore, assimilabile a quella delle poesie, i romanzi italiani possono essere oggetto di traduzione, come lo sono di per sé tutti i romanzi, perché il codice letterario del romanzo è costitutivamente transnazionale e plurilingue. Il problema è quindi solo quali tradurre e proporre a un pubblico non italiano; affrontandolo, si ritorna alla questione del canone e, per quanto ci riguarda, alle predilezioni manifestate poco sopra.

5. Risposte al questionario di *Quaderns d'Italìa*

Costanzo Di Girolamo (Università «Federico II» di Napoli)

Sarò breve e forse non risponderò a tutte le difficili domande proposte dagli amici di *Quaderns d'Italìa*. Sicuramente, risponderò in maniera disordinata.

Anzitutto, dobbiamo essere consapevoli di quali sono i due principali handicap della letteratura italiana.

Il primo è più che ovvio. La letteratura italiana non è veicolata, né lo è stata mai, da una lingua imperialistica, come le altre grandi letterature occidentali. È indiscutibile che le quotazioni di qualsiasi letteratura sono in stretto rapporto con la diffusione della sua lingua, sempre imposta da un forte potere statale: all'origine, tutte le lingue sono minoritarie, a cominciare dal latino, dall'inglese, dal francese, dal castigliano... Esistono poi lingue minorizzate, come è da più di sei secoli l'occitano, e come è stato per quasi quattro secoli anche il catalano; ma non è questo il caso dell'italiano.

Il secondo handicap, che a volte si dimentica, riguarda la sostanziale anomalia della letteratura italiana rispetto alle consorelle europee. Inventrice assoluta, poco dopo il suo nascere, della Modernità, già nel quindicesimo secolo (o già con Petrarca) la letteratura italiana ruppe i ponti non solo con il suo passato, cioè con il suo breve Medioevo volgare, ma anche con tutta la cultura letteraria europea. L'Umanesimo imprime una svolta che non si può non definire antipopolare, aristocratica, ipercolta, e che ha lasciato fino a oggi i suoi segni. La nascita tardiva (ma l'aggettivo è eufemistico) del romanzo in Italia non ne è che una prova. Shakespeare e Dickens, ma anche Stendhal o Flaubert, sarebbero autori impensabili nelle lettere italiane: semplicemente, non avrebbero avuto udienza. Questo è costato moltissimo all'Italia, se è vero che l'ultimo autore di effettiva risonanza europea (all'infuori del caso particolare del melodramma, e in parte anche del teatro) è stato Giambattista Marino. La precoce modernità della letteratura italiana — e delle arti figurative, dell'architettura ecc. — ha avuto costi altissimi.

Se le cose stanno così, il problema della presentabilità della letteratura italiana all'estero non è un problema di oggi; è piuttosto un problema di sempre.

Questo quadro, di per sé già abbastanza nero, lo diventa ancora di più se guardiamo alla situazione dell'italianistica nell'ultimo secolo. Salvo rare eccezioni, non può certo dirsi che la storiografia e la critica letteraria italiane abbiano avuto un respiro o un'apertura internazionale. I motivi sono più che noti: prima l'estetica neoidealista, poi vent'anni di fascismo, poi ancora una metodologia sociologica alquanto grossolana... Certo, le cose negli ultimi ventitrent'anni sono radicalmente mutate, ma quali e quanti danni si sono accumulati nel recente passato? I danni si possono misurare soprattutto all'estero: non stupisce se la (grande) italianistica non italiana si riduca, per buona parte di questo secolo, a ben pochi nomi; d'altra parte, quali modelli critici gli italianisti non

italiani potevano trovare in Italia? L'Italia ha fornito alla cultura letteraria contemporanea un numero non piccolo di insigni francesisti, ispanisti, germanisti e slavisti, perfino di orientalisti; è riuscita meno bene, diciamo così, a presentare all'estero la sua propria letteratura. Ora tutto è cambiato, o sta cambiando, ma le conseguenze sono ancora percepibili.

Giustamente, voi richiamate la questione del canone, tornata di attualità dopo la pubblicazione del discusso e discutibile libro di Harold Bloom, *The Western Canon* (1995): si tratta di una questione strettamente in rapporto con le necessità pratiche della didattica, e quindi di una questione sentita dovunque, non solo in Italia o in Spagna. Nella prefazione al suo libro, Bloom dà delle giustificazioni abbastanza empiriche alle seicento pagine che seguono. Scrive Bloom: ci sono troppi libri in circolazione, e sarà anche vero che la carne è stanca, come dice il poeta, ma noi non riusciremo mai a leggere tutti i libri del mondo. Occorre quindi qualche criterio. Questo criterio, nel caso di Bloom, è rigorosamente idiosincratico, e quindi non rappresenta nessun modello; rappresenta semmai un punto di vista (in buona fede) imperialistico, con dimenticanze tanto imperdonabili quanto prevedibili.

Ma il termine «canone», in lingue come l'italiano e il castigliano, solo di recente (solo proprio negli ultimi anni) è stato applicato al campo letterario, e sicuramente sulla scia dell'inglese: è cioè un calco dall'inglese (meglio sarebbe dire dall'americano) *canon*. Quella di canone è in realtà una nozione religiosa, cristiana, al pari dell'altra nozione che è da sempre al centro della critica letteraria americana, quella di interpretazione (come le comunità di credenti che interpretano la Bibbia, così le comunità di lettori interpretano, secondo certe regole, i testi letterari). Come tutti sappiamo, il canone è l'insieme dei libri sacri autentici, «accettati». Nella tradizione letteraria europea, soprattutto per effetto dell'umanesimo italiano, la nozione di canone suona come una specie di duplicato della nozione di «classici». Nella nostra tradizione, il problema del canone, cioè dei classici, ce lo siamo posti molto prima di quando è arrivata dall'America la parola. E, ovviamente, sappiamo tutti quali sono i classici della letteratura italiana, sarebbe del tutto inutile ricordarli. Una parte di questi classici hanno permeato a fondo altre letterature europee, e forse questo è un altro modo di misurarne l'importanza e la sopravvivenza. Del resto, la distanza, la differenzialità linguistica e culturale di autori come Dante o Tasso non è maggiore rispetto a quella di autori come Chaucer o Milton, o Garcilaso o Quevedo. Richiedono, in sostanza, lo stesso sforzo.

Ritornero alla fine sull'attualità dei classici, che forse è un falso problema. Vorrei cercare di affrontare un punto che secondo me è strettamente collegato alle questioni poste da *Quaderns d'Italià*: e, anche in questo caso, si tratta di un'altra anomalia, per così dire, della letteratura italiana. Se infatti nessuna persona di media cultura avrebbe troppe difficoltà a elencare, in ordine cronologico, i grandi classici italiani, le cose cominciano a complicarsi quando ci avviciniamo agli ultimi cento anni.

Che un problema esista appare chiaro se si apre qualsiasi antologia o storia della letteratura italiana del Novecento. L'anomalia, per così dire, di questo

secolo consiste da un lato nel maggior numero di autori trattati o antologizzati rispetto agli altri secoli; e dall'altro dalla distribuzione più uniforme degli spazi dedicati a questi autori. Detto in altri termini, mentre per altri secoli tre o quattro autori arrivano a occupare, messi insieme, tra il 50% e il 75%, se non più, delle pagine dedicate a quel secolo (basti pensare a secoli come il Trecento o il Cinquecento, o anche a un secolo con una produzione letteraria abbondantissima come l'Ottocento), per il Novecento non avviene niente di simile: nel Novecento i cosiddetti «maggiori», congiuntamente, finiscono per occupare uno spazio percentualmente irrisorio rispetto ai minori. Inoltre (e questa è un'altra anomalia), questi «maggiori» risultano essere non tanto sparuti, in assoluto, mentre per ciascuno dei secoli passati eravamo abituati a contarne abbastanza pochi, al punto da poterli contare facilmente, tranne forse che per il Cinquecento, sulle dita di una sola mano.

Il panorama della letteratura italiana del Novecento non può che apparirci sospettamente, molto sospettamente, democratico. Naturalmente la democrazia non è mai abbastanza, almeno in letteratura, e questo risulta evidente dalle polemiche giornalistiche che sono immancabili all'apparire di una storia letteraria o di un'antologia del Novecento. Basta cambiare i nomi degli assenti ingiustamente tali, o in qualche caso di ingiustificati presenti, e le recensioni sono esattamente l'una la fotocopia dell'altra. I recensori più pedanti contano anche il numero di pagine o di battute tipografiche dedicate a questo o a quell'altro scrittore. Ora, se uno facesse finta di essere ingenuo, tutto questo non potrebbe apparirgli che curioso. La critica della letteratura contemporanea vive esclusivamente, oltre che nelle antologie e nelle storie letterarie, che hanno finalità didattiche, in due soli altri ambiti: nei giornali e nelle pubblicazioni accademiche. È raro, credo, che gli studi che appaiono sulle riviste accademiche servano a valorizzare un'opera o un autore, a favorirne la promozione: la scienza è neutrale (si fa per dire), e io non ho mai letto in pubblicazioni di contemporaneistica che un romanzo, poniamo, di Moravia o di Bevilacqua era da buttare nella pattumiera. La cosiddetta critica militante invece valorizza e devalorizza, ma molto spesso in base a criteri impenetrabili e che non reggono a distanza di pochi anni o perfino di pochi mesi. Quindi non si capisce in che modo, nel momento in cui si tenta di tracciare un bilancio della contemporaneità, si dovrebbe fare riferimento a un quadro stabilizzato e condiviso, alle quotazioni di una borsa-valori che nessuno si è rimboccato seriamente le maniche per creare. In Italia, diversamente che in altri paesi, c'è dunque un problema di assestamento della contemporaneità. Voi conoscete sicuramente meglio di me la situazione della letteratura spagnola contemporanea, e di quella catalana. Ma in Gran Bretagna o in Francia, per fare qualche altro esempio, gli autori fondamentali del Novecento sono trattati come dei veri e propri classici, alla stessa stregua degli autori dei secoli passati: Joyce e Dylan Thomas, Proust e Valéry. In America, si considera già un classico Raymond Carver, morto giovane, meno che cinquantenne, pochi anni fa.

In Italia, non siamo riusciti a fare niente del genere. Quello che abbiamo fatto, invece, è per certi aspetti un po' paradossale. Ci siamo per esempio pen-

titi e contriti di almeno due premi Nobel (che, se non sbaglio, non vengono assegnati da *Tuttolibri* né dalla pagina letteraria di qualche oscuro quotidiano di provincia): la Deledda e Quasimodo; per non parlare dell'ultimo, Dario Fo. Alcuni autori sono scomparsi o semiscomparsi dall'editoria e dalle riviste accademiche. A parte il caso, appunto, di Salvatore Quasimodo, è significativo quello di Cesare Pavese, che secondo me è uno dei migliori narratori e poeti italiani di questo secolo. La sua opera omnia fu pubblicata nel 1968 in edizione economica da Einaudi (caso credo unico) proprio nel momento in cui ascendeva un altro idolo, il suo ex collega di stanza, il redattore einaudiano Italo Calvino. Poi Pavese è come se non fosse mai esistito, e io non capisco che cosa abbia fatto di male dopo morto.

Altre volte si è invece ecceduto nel classicizzare frettolosamente qualche contemporaneo. Mi riferisco al caso, quasi comico, dell'edizione critica dell'opera in versi di Eugenio Montale, realizzata nel 1980 da due illustri filologi, Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini. Normalmente vengono fatti oggetto di edizioni critiche autori passati a miglior vita. L'atipicità della situazione consentì ai due editori di introdurre un nuovo strumento tra i vecchi ferri dell'ecdotica: il telefono. Montale dettò loro, telefonicamente, alcune «possibili varianti» testuali, ricostruite a memoria a distanza di mezzo secolo e non documentate da nessun manoscritto o edizione, che poi furono introdotte negli apparati. Pochi anni prima, anche D'Arco Silvio Avalle si era servito del telefono per farsi chiarire qualche luogo incomprensibile della poesia *Gli orecchini*. Questi episodi andrebbero inventariati nella storia del folklore filologico italiano. Insomma, mi pare che si sia ecceduto in una direzione o nell'altra, trascurando alcuni autori e sommergendo di premure altri. A questo si aggiunga l'irreperibilità di molte opere, non più ristampate e introvabili perfino nelle biblioteche, che rende quasi più difficile lavorare sul Novecento che su qualsiasi altro secolo.

I problemi che pone la contemporaneità sono abbastanza evidenti. Per i secoli anteriori all'introduzione della stampa (e mi riferisco in particolare al Medioevo), la tradizione operava una selezione drastica: un'opera che non era più copiata aveva poche possibilità di sopravvivenza. I poeti della Scuola siciliana, per esempio, non furono più copiati a partire dall'inizio del Trecento, e ci sono giunti in parte, fortunatamente, in un numero sparuto di testimoni. Eppure il Medioevo riuscì a fissare i suoi classici in uno spazio temporale relativamente ridotto. Già intorno alla metà del XIII secolo le *vidas* e le *razos* provenzali, redatte in buona parte in Veneto, danno un assetto al corpus dei trovatori, un corpus che, sostanzialmente, è ancora quello che noi leggiamo. All'inizio del XIV secolo il *De vulgari eloquentia* traccia un bilancio lucidissimo di tutta la tradizione lirica romanza, e in particolare di quella italiana (che era in vita da non più di settanta-ottant'anni). Insomma, nel Medioevo, alcuni riuscivano a fare egregiamente storia della letteratura contemporanea, e riuscivano anche a fare delle splendide antologie, che sono appunto i canzonieri: per esempio i grandi canzonieri provenzali (alcuni dei quali firmati dall'antologista, come

il famoso Libro di Miquel de la Tor) o quelli italiani. L'idea che della letteratura contemporanea non si possa fare storia, o non la si riesca a fare bene, è, a quanto pare, un'idea soltanto contemporanea e soltanto italiana.

Evidentemente, per il Novecento, quello che manca è proprio la selezione. Detto in maniera brutale, se è possibile fare un canone del Duecento senza Folcacchiero de' Folcacchieri da Siena (e nessuno se ne risente o se ne affligge: ma Folcacchiero, nonostante il suo nome curioso, era un discreto poeta), e però non senza Guittone, per il Novecento nessuno sa, o meglio tutti fingono di non sapere, chi tenere dentro e chi lasciare fuori. Questo porta al paradosso che, in tutte le storie letterarie, il Novecento ha uno sviluppo tipografico molto maggiore rispetto ad altri secoli, e voglio dire, in particolare, a quei secoli in cui la letteratura italiana ha veramente portato, come si usa ora dire, l'Italia in Europa e nel mondo.

In un mio intervento giornalistico di qualche anno fa osai insinuare che il Novecento non era proprio il secolo più brillante, non può essere cioè considerato un secolo d'oro, della letteratura italiana, e questo mi attirò un amichevole rimprovero di Giulio Ferroni, che si dichiarò fieramente contrario a qualsiasi gerarchia tra i secoli. Ferroni è più democratico di me. Questo può essere, ma l'affermazione di Ferroni a me sembra proprio la premessa per rinunciare a fare storia della contemporaneità e per allestire dei semplici repertori con un numero incredibile di nomi, come di solito sono le storie del Novecento, nessuna esclusa.

Io credo che in parte colpevoli di questa situazione siamo proprio noi, cioè noi critici e storici della letteratura, e noi docenti in quanto docenti. E temo purtroppo che lo stesso tipo di responsabilità vada esteso anche a quanti insegnano italiano all'estero.

Io provengo da un ambito disciplinare, la filologia romanza, che, almeno in Italia, esclude la valutazione. Questo atteggiamento ha i suoi vantaggi e i suoi svantaggi. Gli svantaggi consistono nel rischio di appiattimento, nel pericolo di confondere, parafrasando liberamente Paul Zumthor, tra documento e monumento: la *Chanson de Roland* è una cosa, le canzoncine natalizie romene un'altra. Tuttavia, un filologo romanzo lavora su un canone già selezionato dalla tradizione, ha scelte relativamente ridotte. Ma qualcosa del genere vale anche per l'italianistica, almeno per la produzione letteraria fino alla metà dell'Ottocento. Il rinnovamento che c'è stato in questa disciplina dopo mezzo secolo di crociansesimo ha introdotto anche qui una prospettiva avalutativa. Non escludo tra l'altro che sia stata proprio la filologia romanza a ispirare questo comportamento in Italia: i più importanti filologi romanzi italiani di questo secolo si sono occupati anche di letteratura italiana e spesso di letteratura contemporanea, proseguendo una tradizione che risale al fondatore della disciplina in Italia, Ugo Angelo Canello (1848-1883): basti fare i nomi di Contini, di Avalle, di Segre, ma anche di tanti altri più giovani: è una tradizione che felicemente continua, quella di abbinare lo studio del Medioevo allo studio della contemporaneità. Molti di loro hanno avuto e hanno un peso enor-

me negli studi di italianistica. Comunque sia, io ho l'impressione che gli italianisti italiani siano oggi molto più discreti e reticenti nel valutare di quanto lo siano, all'estero, i loro colleghi che si occupano di altre letterature (è sottinteso che quando dico valutare non implico affatto che si debba fare riferimento a un'estetica costituita: in genere, ragionando, troviamo un accordo tra quello che va giudicato un grande libro, una mezza cosa o una cosa scadente).

In linea di principio, questo atteggiamento va certo ritenuto sano, va rispettato e va incoraggiato, anche se, credo, in sede didattica si dovrebbe fare ogni sforzo per animare un po' il quadro. Secondo me, come sbagliano i miei colleghi che fanno conoscere la filologia romanza agli studenti attraverso i natali romeni o la vita in siciliano medievale di santa Eustochio vergine, così è sbagliato non dedicare un corso di italiano a un capolavoro o quanto meno a un argomento importante, significativo. Ma questo è un problema che riguarda specificamente l'università italiana, organizzata finora su quelli che si chiamano «corsi monografici». Tuttavia, io credo che l'approccio valutativo sia il meno indicato per il Novecento. La ragione è quella che ho già detto prima: per i secoli passati, la selezione ce la troviamo già fatta. L'hanno fatta i copisti, Dante Alighieri, gli stampatori, la risposta del pubblico.

Per il Novecento tocca a noi, nella pratica della critica, della storiografia letteraria e dell'insegnamento, fare questa selezione, valutare, escludere e includere. E soprattutto tocca a noi cercare di immaginarci un Novecento italiano dalle dimensioni contenute o quanto meno ragionevoli: quello che rimarrà, risalterà di più e semmai saremo anche in grado di venderlo meglio all'estero, come in passato abbiamo venduto abbastanza bene i nostri classici. Io temo che questo compito dobbiamo assumercelo proprio noi e non lasciarlo a una critica militante che non esiste più, e che spesso si confonde con gli interessi editoriali e con le mode, o che non sa esibire che atteggiamenti da primedonne.

Se cominciamo a muoverci in questa prospettiva, certo non ci sarà subito un accordo su tutto: si metteranno opinioni a confronto, ma, con un po' di pazienza, si giungerà a qualche forma di accordo, come siamo giunti a un accordo sul canone dei secoli passati. La sede tuttavia per fare questo non possono essere i giornali, ma le riviste scientifiche, i libri seri, le aule universitarie. Il mio invito quindi, per quanto riguarda il Novecento, è a essere meno neutrali, ad avere più coraggio, sia sulla produzione degli ultimi anni che su quella dell'intero secolo. Una critica puramente descrittiva va bene per capire fenomeni di lunga durata, movimenti o tendenze, o anche generi come la letteratura di massa, i generi cosiddetti popolari, dove la questione del valore delle opere non esiste o esiste in misura molto limitata. Se in casi come questi il metodo descrittivo è pienamente giustificato, esso non ci serve affatto a costituire un canone.

Ma come valutare, apprezzare? Nessuno di noi, credo, è disposto oggi a sottoscrivere estetiche forti, come quella di Croce, il cui errore principale è stato forse quello di occuparsi non tanto della contemporaneità, quanto di opere

del passato sulle quali il giudizio estetico era ormai consolidato e di rimetterle in discussione in parte (perfino nel singolo verso) o *in toto*. L'estetica crociana fu, a suo tempo, un'estetica veramente rivoluzionaria, in quanto destabilizzò valori acquisiti e fissati dalla tradizione. Questa concezione, tuttavia, non corrisponde più al nostro modo di leggere.

Il secolo che ci separa dall'estetica neoidealistica e da altri modi, che noi consideriamo desueti, di leggere le opere letterarie ha assistito al trionfo della critica, allo sviluppo della letteratura comparata, alla nascita della teoria letteraria, della sociologia della letteratura, e così via. Anche la filologia ha accumulato una documentazione imponente, impensabile cento anni fa. Certo, in questi campi non si può parlare di progresso (non è detto che oggi si facciano edizioni critiche migliori che in passato; né è detto che le più recenti teorie letterarie siano più convincenti di quelle dei formalisti russi); ma, comunque, ne sappiamo sicuramente di più che un secolo fa. Gli studi sulla ricezione, inaugurati da Hans Robert Jauss, per esempio, ci hanno spiegato come viene percepito un capolavoro dai lettori contemporanei. Questo naturalmente è solo un parametro, tra i tanti, che siamo liberi di applicare; è solo un esempio e non un invito a seguire questo metodo. Ma perché non provare a verificare su un romanzo italiano del Novecento quanto fece Jauss a proposito di *Madame Bovary* e dell'altro romanzo, apparso lo stesso anno (1857), *Fanny* di Feydeau? Ci siamo mai posti la domanda di quali e quanti romanzi italiani degli ultimi venti o trent'anni hanno realmente modificato il nostro orizzonte d'attesa?

Insomma, anche se non condividiamo più nessuna estetica forte, dovremmo essere bene in grado di riconoscere i capolavori del nostro secolo, oltre che sulla base del nostro fiuto e della nostra sensibilità, anche mettendo in atto una serie di test, di procedure critiche che applichiamo normalmente alle opere del passato. Per formare un canone del Novecento non ci si può affidare alle idiosincrasie di ciascuno: l'*Antologia personale*, un libro che Pier Vincenzo Mengaldo pubblicò nel 1995 e che raccoglie i suoi brani preferiti (non solo italiani e non solo contemporanei), è interessante per conoscere la personalità e i raffinati gusti di Mengaldo (è un po' come frugare in una casa, rovistare negli armadi e nei cassetti, perfino nei cassetti della biancheria intima, con il compiaciuto consenso del padrone di casa); ma, come certamente l'autore sa per primo, non è il canone di niente. Se invece dispieghiamo una serie di operazioni critiche, dicendo come e perché e rispetto a che cosa ecc., noi possiamo aprire uno spazio per l'argomentazione che dovrebbe condurci, attraverso la discussione e il confronto delle idee, a fissare le linee portanti di questo secolo di letteratura. Naturalmente ho detto «se»: non vorrei peccare di ottimismo.

Ad ogni modo, qualcosa si deve cominciare a fare in questa direzione, anche perché il problema tocca da vicino i contenuti dell'insegnamento scolastico. Come chiunque sa, in Italia non si è mai studiato seriamente il Novecento a scuola, e giustamente l'attuale ministro della Pubblica Istruzione ha raccomandato di invertire questa tendenza. Sull'opportunità di tali raccomandazioni possiamo essere tutti d'accordo, a patto, ovviamente, di non trascurare le altre epoche, e soprattutto i secoli d'oro della letteratura italiana. Ma per

studiare bene il Novecento a scuola è indispensabile fare delle scelte coraggiose e decise, per la semplice ragione che non è possibile studiare, democraticamente, tutto, né è ragionevole lasciare all'iniziativa dei singoli la scelta all'interno di antologie che si approssimano sempre più al formato degli elenchi telefonici. Va detto chiaramente che in questi ultimi anni i problemi che riguardano la scuola sono sempre più simili ai problemi che riguardano l'università: sono sostanzialmente gli stessi problemi. Forse è proprio nella scuola e per la scuola che si deve cominciare a pensare a un canone del nostro Novecento. Ed è proprio la scuola che dovrebbe esserne, secondo me, il primo banco di prova.

Gli amici di *Quaderns d'Italià* mi perdoneranno se mi sono soffermato principalmente sui problemi del canone contemporaneo; d'altra parte, per far conoscere una letteratura ai giovani o per farla conoscere all'estero, la produzione contemporanea è il primo biglietto da visita. Di proposte seriamente operative io personalmente non ne ho. So quali possono essere i venti classici per eccellenza della letteratura italiana, ma questo, l'ho già detto, lo sappiamo tutti: non credo che ci sarebbero grandi variazioni tra il mio canone e quello degli altri interpellati. Il problema allora è di far passare questo canone, di affermarlo o di riaffermarlo. Un paio di anni fa Donatella Siviero lanciò l'idea di costruire una storia della letteratura catalana *à rebours*, cominciando cioè dall'epoca contemporanea per risalire al Medioevo. Sarebbe un'applicazione perfetta della nozione bloomiana dell'ansia (o dell'angoscia) dell'influenza, delle teorie dell'intertestualità, ecc.; e, perché no?, anche dal punto di vista metodologico e didattico l'idea potrebbe funzionare: la storia letteraria viene normalmente presentata come una fabula astratta, una successione ben ordinata di eventi, ma quello che conta, come in qualsiasi buon romanzo, è l'intreccio. Partire dalla contemporaneità può facilitare l'approccio sul piano linguistico, anche se non è detto che una pagina di Gadda sia molto più semplice di una pagina del *Novellino* o che l'orizzonte culturale a cui fa riferimento *Cristo si è fermato a Eboli* sia di per sé più familiare, per un lettore di Barcellona o di Francoforte, rispetto a quello di una novella del *Decameron*.

Ma, in fondo, perché cercare ad ogni costo una traducibilità dei classici? Non è già stato detto, più volte, che la letteratura serve a condurci in una dimensione di radicale alterità? Meno filosoficamente, altri hanno osservato che nel corso dei secoli la letteratura ha insegnato agli uomini e alle donne a vivere e a comportarsi, a conoscere il mondo, ad amare e a odiare, a cercare dei valori e a diffidare di ogni valore. Una letteratura a misura dell'attuale, a misura del proprio limitato orizzonte culturale (sia esso di Napoli, di Barcellona o di Francoforte), equivarrebbe alla peggiore televisione.

Pur con i suoi pesanti handicap, di cui ho parlato all'inizio, la letteratura italiana merita di essere letta, insegnata e apprezzata senza compromessi e senza tentare scorciatoie. Le difficoltà che offre rendono forse meno agevole il nostro lavoro di docenti, ma solo presentandola per quella che è si può fare capire a quanti si accostano ad essa la sua centralità tra le grandi letterature moderne.

6. Verso una letteratura europea

Giulio Ferroni (Università «La Sapienza» di Roma)

Se qualsiasi riflessione su canoni e scelte di autori e testi essenziali è oggi chiamata a svolgersi in una prospettiva europea, per i secoli passati (almeno fino all'Ottocento) la cosa è facilitata dalla sostanziale unità della letteratura europea, mantenutasi, nonostante conflitti, fratture, lacerazioni, per lungo tratto anche successivamente alla disintegrazione del «Medioevo latino». Ed è ben noto che, per la letteratura italiana, la sua dimensione «europea» si è imposta con un rilievo egemonico fino al Rinascimento, con molteplici prolungamenti e con una presenza ancora viva della lingua italiana negli altri paesi europei ancora fino al Settecento: non è quindi difficile riconoscere, da un punto di vista storico, quegli autori e quei testi «classici» che hanno avuto una circolazione europea, ponendosi spesso addirittura come «modelli» per la creazione delle moderne letterature nazionali, per lo svolgimento di generi, forme, esperienze della modernità.

Si tratta naturalmente di autori «canonici» anche per la tradizione italiana, la cui lettura ai giovani d'oggi magari può risultare difficile ed ostica: a qualcuno essi possono sembrare ormai troppo distanti dai parametri, dai modelli, dalla sensibilità, dall'orizzonte linguistico contemporaneo; ed è vero che spesso gli studenti delle scuole li considerano di un «altro pianeta». È però evidente che essi costituiscono fondamenti irrinunciabili dell'essere italiano ed europeo, presenze determinanti in qualsiasi canone europeo. Dalle «tre corone» Dante, Petrarca, Boccaccio, ai grandi autori del Rinascimento, non solo Ariosto, Tasso, Machiavelli, ma anche Guicciardini; mentre, procedendo nei secoli, un posto non trascurabile dovrebbe spettare a quel Metastasio, che in realtà è abbastanza trascurato in Italia, ma che è l'autore che più ha contribuito a fare dell'italiano la lingua non solo del melodramma e della musica, ma anche di una nuova misura sentimentale, di una comunicazione «media» del sentimento (molto più piana e semplificata rispetto ai modelli petrarcheschi e barocchi), che si è propagata a livello borghese e perfino popolare e ha avuto persistenze determinanti ancora in età romantica.

Ma il problema della lettura e della praticabilità dei classici del passato, della loro effettiva frequentazione nelle scuole, della loro circolazione in un orizzonte pubblico, al di là degli ambiti specialistici, è problema che si pone oggi in modo grave e lacerante per tutte le tradizioni nazionali: la difficoltà di metterli in circolo, di farli vivere nell'esperienza contemporanea è spesso tale sia laddove si parla la loro lingua sia nei paesi di lingua diversa. Diventa sempre più difficile far sì che quegli autori restino parte di un patrimonio di conoscenze e di esperienze comune: ciò che vale per l'Italia vale naturalmente per tutti i paesi d'Europa; e ogni riflessione sugli scrittori italiani (come sugli scrittori spagnoli, francesi, inglesi, tedeschi, ecc.) che dovrebbero far parte del comune patrimonio europeo, si scontra con la difficoltà che le «vere presenze» di quegli autori trovano nel loro paese, con il loro allontanarsi dalle giovani genera-

zioni, sottoposte al dominio dei ben più potenti modelli televisivi e pubblicitari (a cui sembrano spesso piegarsi le stesse istituzioni scolastiche e gli stessi metodi pedagogici). È questo, purtroppo, non vale soltanto per i classici del passato, ma anche per gran parte degli scrittori del Novecento, e perfino per scrittori dei nostri giorni. È perciò difficile parlare della presenza e della diffusione degli scrittori di una letteratura in un'altra area culturale e linguistica, quando entro la loro stessa area la loro circolazione incontra difficoltà sempre più gravi, si fa sempre più limitata e marginale, non riuscendo più a toccare i nodi essenziali della cultura diffusa, ad agire sulla formazione di una coscienza e di un'identità comune.

Al di là di queste difficoltà, al di là della vertigine di pericolo che esse creano (convincendoci spesso di operare in una dimensione «postuma», o almeno di stare giocando in un «finale di partita»), non possiamo comunque evitare di credere ancora nei valori rappresentati dalla letteratura e dalla sua tradizione, di collaborare in qualche modo alla sua «resistenza»: e certamente la dimensione europea, nell'orizzonte di un continente e di una civiltà che proprio nella letteratura hanno affermato precocemente una unità di forme, di schemi dell'immaginario, di modi di pensiero, in un comune terreno di esperienze e di problemi, può offrire un soccorso determinante per questa «resistenza», può dare qualche strumento in più per riaffermare la validità, la forza conoscitiva, la carica civile della grande civiltà della scrittura, delle diverse manifestazioni che essa ha dato nei secoli, di quanto ancora essa ha saputo produrre nel nostro secolo. Per rendere effettiva questa resistenza, per fornirle strumenti concreti, sarebbe probabilmente assai utile confrontare indagini diverse (non meramente statistiche) sulla diffusione e la pratica dei classici nei diversi paesi europei, sia nei rispettivi sistemi scolastici e universitari, che nei rispettivi media e canali di comunicazione.

Una visione che può apparire così pessimistica, ma che io credo soltanto realistica, della situazione in cui ci troviamo ad operare, porta a credere che gli autori della tradizione e dello stesso Novecento italiano che più possono suscitare interesse fuori d'Italia siano quelli in cui la resistenza di una ragione «civile» si appoggia su di una partecipazione appassionata al mondo, su di una interrogazione del senso dell'esistenza individuale e collettiva, su di una lucida volontà di conoscenza, legata alla disponibilità a vivere nella scrittura un'esperienza integrale. Ma certo, con questi termini così generali, la scelta può finire per coincidere semplicemente con una scelta di valore, con una selezione di tutti gli autori di grande statura e forza espressiva: l'eventuale canone «europeo» degli autori italiani coinciderebbe così semplicemente con un canone costruito su di una scelta di tipo estetico e «morale», in uno sfondo necessariamente storico. Uno studioso di letteratura italiana è del resto inevitabilmente portato ad universalizzare la sua scala di valori, ad estendere il proprio canone storico-estetico a livello europeo, planetario e magari interplanetario...

Per evitare questo occorrerà tener conto in primo luogo di quegli autori la cui specificità «italiana» si svolge più direttamente in una chiave europea, in cui i dati dell'identità italiana chiamino in causa ciò che è comune al destino delle nostre società. Oltre ai grandi classici di cui si è detto sopra (il cui rilie-

vo ancora attuale dovrebbe essere giustificato dal loro rilievo storico, dalla loro precedente penetrazione nelle diverse letterature europee, oltre che dalla loro forza inventiva ed espressiva, dalla loro capacità di creare dei «mondi» aggiungere il nome di Goldoni (non a caso amato dagli illuministi francesi), e arriveremo poi all'Ottocento, dove non si potranno trascurare né Manzoni né Leopardi: anche se molto più difficile è oggi (del resto anche per la scuola italiana) far recepire il messaggio di Manzoni, l'ambiguità, la tensione contraddittoria, la lucida e amara antropologia dei *Promessi Sposi*. Per Leopardi ovviamente (a parte le difficoltà linguistiche, che possono essere superate da traduzioni e commenti esemplari come quello spagnolo di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz) non ci dovrebbero essere dubbi di nessun genere: anzi c'è da restare ancora sorpresi per il fatto che un poeta della sua forza e della sua radicalità continui ad essere scarsamente noto in molte culture europee. Un problema a sé, con una serie di difficoltà supplementari, è dato poi dai due grandi poeti dialettali dell'Ottocento, Porta e Belli, che hanno davvero un respiro di grandi romantici, ma la cui praticabilità è ostacolata proprio da una lingua poetica scarsamente traducibile, dove il dialetto è strumento essenziale di realismo e di tensione inventiva, di forza comunicativa: se per definizione la poesia può essere considerata intraducibile, tanto più intraducibile appare la poesia dialettale, anche quando pone temi e materie di grande respiro, di interesse tutt'altro che locale (naturalmente questa difficoltà tocca in modo ancora più grave la grande fioritura di poesia dialettale che costituisce una specificità della letteratura italiana del Novecento: nonostante il suo valore è assolutamente impossibile pensare ad una sua uscita dall'ambito italiano).

Procedendo rapidamente verso il Novecento, del tutto praticabile mi pare un percorso «siciliano», che segua i maggiori autori di quella letteratura che ha fatto della Sicilia una sorta di metafora dell'Italia, dell'Europa e del mondo e che, pur tra contraddizioni, paradossi, ambiguità, è animata da una forte tensione critica, esce prepotentemente fuori dai vincoli del mondo dato, cerca smaniosamente un universo «altro»: Verga, De Roberto, Pirandello sono naturalmente gli autori irrinunciabili e credo fortemente «leggibili» in altri contesti culturali (ma i primi due richiederebbero una maggiore attenzione, un più forte impegno di «traduzione»), a cui aggiungerei certamente Tomasi di Lampedusa (il cui *Gattopardo* è del resto uno dei libri italiani più letti nel mondo), Leonardo Sciascia, il troppo trascurato Vitaliano Brancati. Risalendo dalla Sicilia al continente, nell'ambito della poesia non mi pare possano avere oggi alcun reale peso «europeo» (nonostante le apparenze) molte esperienze delle avanguardie, né poeti di grande rilievo ma troppo «italiani» come D'Annunzio e Pascoli (certo molto significativo storicamente il primo, grande poeta ma tutto chiuso nel suo microcosmo il secondo): suggerirei invece di tener presente Guido Gozzano, Umberto Saba, e ovviamente il più «europeo» tra i poeti del Novecento, Eugenio Montale; e ancora un grandissimo la cui conoscenza fuori d'Italia è ancora molto limitata, come Giorgio Caproni, arrivando, tra i viventi, ad Andrea Zanzotto, certo di difficile lettura, ma troppo essenziale nella sua disposizione ad ascoltare il linguaggio nella sua totale densità, a vivere nel linguaggio le lace-

razioni della mente, del corpo, dell'ambiente, della vita sociale, a «resistere» alla minaccia che nel nostro mondo grava su ogni umana esperienza. Ancora tra i prosatori, una posizione di primo piano non può non toccare al più europeo di tutti, Italo Svevo: mentre non so fino a che punto sia «traducibile» un'esperienza pur grandissima come quella di Gadda. Poi non si dovrebbero trascurare, per motivi diversi, Elsa Morante, con la sua ambiziosa tensione totalizzante, e Italo Calvino, con la sua curiosità problematica, con il suo senso dell'artificio, della costruzione, della razionalità, con la sua automatica «traducibilità» (che per alcuni, come è noto, costituisce un limite). A proposito di tanti altri prosatori del dopoguerra e di tanti autori viventi sarà bene qui lasciare il discorso in sospeso, ricordando che per essi (come forse per qualunque autentica esperienza della letteratura) resta essenziale la costruzione di percorsi eterogenei, più che la fissazione di indicazioni canoniche.

Queste scelte e queste indicazioni andrebbero comunque motivate in maniera articolata e puntuale: e a conclusione di questa breve divagazione, occorrerà almeno ricordare che una tabella di autori e testi italiani aperti ad una prospettiva europea andrebbe integrata con una più ampia tabella di autori e testi europei da mettere insieme ad essi, da integrare e confrontare con essi. Se si deve parlare di canone (con tutti i dubbi e le riserve che questo termine può giustamente suscitare), occorrerà parlare di canone europeo; il nostro orizzonte è quello della letteratura europea, come «europea», al di là delle differenze linguistiche, è la letteratura che abbiamo alle spalle.

7. Sul canone. Risposta alle domande di *Quaderns d'Italia*

Romano Luperini (Università di Siena)

1. Nel testo spedito dai redattori di *Quaderns d'Italia* si sovrappongono — rischiando di confondersi — due concetti diversi: quello della crisi della letteratura «come istituzione sociale» e quello della difficoltà a trasmettere all'estero il canone attuale attraverso un'operazione di «traduzione semantica» che sia rispettosa del contesto di origine. Ho l'impressione che ci sia una crisi del letterario scritto e da qui derivi la difficoltà denunciata. Proprio perché il linguaggio letterario appare ai giovani — tutti, italiani o stranieri — come un linguaggio obsoleto, si ha difficoltà — in Italia come all'estero — a insegnare la letteratura. Ma tutto ciò non ha relazione — se non, forse, secondaria — con la questione del canone. Dante non è più «traducibile» di Montale, o viceversa. Un classico contemporaneo non è più «comunicativo» di uno del passato. La Tamaro, o qualsiasi altro autore di consumo, è certamente più «traducibile» e «comunicativo» (diciamo: più immediatamente «comunicativo», nell'accezione che al termine viene dato nel testo proposto) di Dante o di Montale: ma ciò vale sia per gli studenti italiani che per quelli stranieri. Si tratterà dunque non di rinunciare a Dante a favore della Tamaro o di appiattire tutto lo studio del passato

sul Novecento credendo che sia più «comunicativo», ma di attualizzare Dante, di articolare, cioè, nella pratica didattica, il rapporto passato/presente, mostrando punti di contatto e differenze del passato rispetto all'oggi e rispondendo così implicitamente o anche esplicitamente alla domanda: «Perché vale la pena di leggere oggi Dante?». Va da sé poi che attualizzare Dante (nel senso sopra precisato) vorrà dire anche leggerlo attraverso T.S. Eliot e Montale o magari Pasolini (piuttosto che, per esempio, attraverso Foscolo o De Sanctis).

2. Esiste ovviamente una differenza fra «canone dei monumenti» e «canone dei documenti». La ragione per cui si legge Brunetto Latini non è la stessa per cui si legge Dante. E tuttavia, se si legge Brunetto Latini, è perché anche alla sua opera si riconosce un «valore»: quello di far parte di un patrimonio culturale. Ciò significa che la mancata trasmissione non solo di Dante ma anche di Brunetto Latini comporterebbe una perdita o una diminuzione per la nostra civiltà.

Indubbiamente però i valori cambiano; e potrà darsi che cada nell'oblio — per qualche decennio o per sempre — non solo Brunetto Latini ma anche Dante (d'altronde, è già successo). Ma ciò accadrà solo per far posto ad altri autori. Il canone è capriccioso e mobile; varia nei suoi contenuti, ma esprime una esigenza storico-antropologica permanente e irrinunciabile: quella di conservare la memoria di una comunità. E, come ogni memoria, anche individuale, la memoria sociale è selettiva.

L'attuale crisi storica della letteratura come istituzione (come istituzione fondante l'educazione e la cultura del cittadino, bisognerebbe aggiungere) non comporta la scomparsa del canone. Si ridimensiona il ruolo sociale della letteratura, ma un canone — una gerarchia di valori, una loro selezione — è destinato a restare. L'avvento del cinema non ha abolito il teatro né ha vanificato il canone delle opere drammatiche. Per la letteratura può darsi che accada come per la musica: che si vada cioè a una netta distinzione fra «musica classica» e «musica leggera», fra una letteratura alta e una per tutti. Ma ciò non comporta il venir meno del canone né la necessità, per chi vuol conoscere la musica, di studiare Beethoven e non Renato Zero.

In altri termini: in Italia come all'estero, bisogna continuare a leggere gli autori che stanno nel canone attuale: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Goldoni, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Verga, Pascoli, D'Annunzio, Svevo, Pirandello, Montale, Gadda, Ungaretti, Saba (giusto venti). Se il canone cambia (per esempio, in quello più largo della letteratura dell'Italia unita, stanno uscendone Carducci e Fogazzaro, mentre stanno entrandovi Tozzi, Gozzano, Rebora, Calvino, forse Volponi), cambierà anche la lista delle letture, sia in Italia che all'estero.

3. Non ignoro che esiste un problema specifico di traducibilità. Non si tratta però di una traducibilità culturale — come sembrerebbe, stando al testo proposto —, ma di una traducibilità linguistica e dunque artistica. L'Occidente

— e in esso soprattutto l'Europa — ha da secoli una cultura unitaria: Montale vi circola come Eliot, Boccaccio come Chaucer, Pirandello come Shakespeare. La cultura di Calvino è contigua a quella di Borges o di Queneau o di Barthes e perfettamente assimilabile dai lettori di questi ultimi autori.

Il problema sta altrove. Detto in breve: in alcuni generi letterari una traducibilità linguistica e artistica è assai problematica. Paradossalmente non si tratta tanto della lirica quanto del romanzo. Se indubbiamente i valori fonici ed espressivi della poesia lirica sono difficilmente comunicabili in un'altra lingua, tuttavia proprio tale difficoltà esalta il traduttore spingendolo al «rifacimento» originale, all'emulazione sul piano estetico. Inoltre i valori e i contenuti della lirica sono assai più «universali» e «comunicabili» di quelli del romanzo, che appaiono invece più legati alla caducità di situazioni storiche particolari. La lingua stessa della poesia è una lingua più canonizzata e più «universale» di quella del romanzo. Dante è tradotto e letto in tutto il mondo, come Petrarca, Baudelaire o Eliot. Viceversa la traduzione del romanzo è attività più «servile» (ha a che fare con il tempo e con la durata della prosa, dunque con le catene della sintagmaticità, non con i frammenti paradigmatici, e più nobili, della lirica), che per giunta si scontra talora con oggettive difficoltà di espressione linguistico-letteraria. Come volgere in una lingua straniera la sintassi e la «durata» linguistico-letteraria dei *Malavoglia* di Verga o di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda o anche delle novelle e dei romanzi di Tozzi e di Volponi? E anche: come può uno straniero capire sino in fondo questi autori? E infatti, non casualmente, il canone della letteratura italiana del Novecento offerto da Bloom in appendice al suo *The Western Canon* comprende Bassani, Natalia Ginzburg, Vittorini, Tomasi di Lampedusa, ma non Tozzi, Gadda o Volponi. In questi casi la lingua rischia di essere una barriera insormontabile. Ma non si tratta di una intraducibilità di natura storica né, tanto meno, ontologica, bensì solo tecnico-pratica. Vale anche il contrario, naturalmente. *Il nome della rosa* e gli altri romanzi di Eco sono perfettamente traducibili e «comunicativi» sul piano linguistico (anzi, sono scritti in modo tale da apparire già pronti per la traduzione, o addirittura come già tradotti in italiano da qualche lingua europea), e ciò spiega perché Eco all'estero sia considerato un autore fra i principali del secondo Novecento italiano (mentre tale giudizio trova assai minori consensi in Italia). Ma questo non è un motivo valido per far studiare *Il nome della rosa* al posto della *Cognizione del dolore*.

4. Il lettore europeo che conosce Borges non ha difficoltà ad assimilare Calvino. Il problema è — e così si torna al punto di partenza del discorso — che gli studenti d'oggi (non importa se italiani o spagnoli) si sentono radicalmente estranei tanto a Borges quanto a Calvino. Questa non è una buona ragione — per chi insegna letteratura in lingua italiana o spagnola — di rinunciare a insegnare questi due autori ai giovani che ancora vogliono studiare la letteratura. Né per presentare solo gli autori del Novecento e per lasciare nel dimenticatoio quelli del passato (siano essi Dante o Petrarca,

Cervantes o Calderón de la Barca). Se la società attuale e i tempi cosiddetti postmoderni fingono il presente come eterno e sembrano annientare passato e futuro e azzerare con essi ogni valore, perché mai dovremmo uniformarci? Al di là degli accecamenti momentanei delle mode, una comunità non esiste senza memoria storica, cioè senza un canone.

8. Non uno ma diversi canoni

Vittorio Spinazzola (Università di Milano)

L'istituzione letteraria non è mai stata complessa come ai giorni nostri. In età contemporanea, si è arricchita a dismisura la sua articolazione in un insieme di generi, sottogeneri, filoni di esperienze che si affiancano, contrappongono e incrociano dinamicamente. Nello stesso tempo, si è moltiplicata la stratificazione verticale dei livelli di scrittura, da quelli di fruizione più agevole ai più sofisticati. Mai come oggi un numero così vasto e vario di offerte librarie è stato reso disponibile alle opzioni di lettura d'un pubblico molto composito.

Una situazione così esaltante presenta però dei rischi gravi di smarrimento confusivo: inevitabili, non foss'altro per il fatto che i capolavori del passato illustre sono posti dal mercato in concorrenza diretta con i prodotti dell'attualità più labile. D'altronde, è proficuo che molte idee di letteratura siano messe a confronto fra loro, sia nella cerchia degli specialisti sia in quella del pubblico più largo e meno acculturato. La modernità è intrinsecamente pluralista; e sarebbe insensato oltre che vano auspicare il ritorno ad epoche in cui la letterarietà aveva una configurazione più compatta, meno dispersa e sfrangiata, perché di indole prettamente castale.

Proprio la caleidoscopicità del panorama attuale rende indispensabile il ricorso a una somma di paradigmi orientativi, per distinguere e discriminare il durevole dall'effimero, l'occasione di intrattenimento piacevole dall'esperienza estetica qualificata. È significativo che questa esigenza si sia riaffacciata con forza nel clima postavanguardistico di fine secolo, quando il declino delle poetiche del trasgressivismo a oltranza ha indotto a rifocalizzare il problema del rapporto tra passato e presente, tradizione e innovazione. Di qui le discussioni fitte sulla revisione aggiornata di un canone della letterarietà italianistica: una tabella nominativa che esemplifichi e sintetizzi con autorevolezza i valori letterari da proiettare nel futuro.

Un punto di difficoltà, e di perplessità, riguarda però il proposito dell'allestimento di un solo canone, rigorosamente unitario, che sia buono per tutti gli usi e per tutti gli utenti. La diversità delle funzioni da assolvere attraverso la canonizzazione sembrerebbe piuttosto consigliare una molteplicità duttile di proposte, non contrastanti ma non coincidenti, che tengano conto opportuno delle differenti tipologie dei destinatari ai quali indirizzarsi. Il problema si pone con tutta evidenza in campo didattico. Al giorno d'oggi la scuola non è più

l'unico ambito privilegiato di formazione della competenza e del gusto letterari. Ciò rende più che mai sbagliato puntare troppo sulla pura forza dell'imposizione disciplinare: il risultato sarebbe solo di lasciar campo libero alle suggestioni trasmesse dai mezzi di comunicazione di massa. Indispensabile appare quindi adoperarsi per mediare l'educazione al culto dei valori estetici ritenuti irrinunciabili con l'attenzione alle propensioni oggettivamente riscontrate nei discenti, secondo il livello d'età e il grado di acculturazione.

Su questo orizzonte, è particolarmente significativo il caso dell'insegnamento dell'italianistica offerto a studenti universitari stranieri. A me sembrerebbe avveduto fare leva anzitutto sul normale interesse o almeno la curiosità spontanea dei giovani per autori opere tendenze della modernità letteraria, cioè del mondo di cui si sentono cittadini. Non farei riferimento però solo ai nomi e titoli più recenti, ma anche a quelli collocati più addietro nel tempo di qualche generazione, e che hanno collaborato in modo decisivo a stabilire la fisionomia della civiltà letteraria in epoca urbano-borghese.

Troverei insomma utile didatticamente una inversione dell'ordine storico-cronologico consueto. Il primo avviamento di studio consisterà allora in una panoramica sugli scrittori del tardo Ottocento e del Novecento, scelti secondo un doppio criterio: un giudizio di valore ormai almeno relativamente consolidato; e un indice di leggibilità che non precluda l'apprezzamento dei testi a chi non ha un dominio sicuro delle operazioni linguistico-letterarie più elaborate. Ecco un elenco possibile: Pascoli, D'Annunzio, De Roberto, Pirandello, Svevo, Montale, Saba, Penna, Moravia, Morante, Luzi, Calvino. Alcuni di questi autori non sono certo di facile approccio, ma almeno una parte della loro opera è godibile senza troppa angustia.

Io però non ritengo che i grandi testi delle età premoderne abbiano perso la capacità di affascinare l'immaginario estetico del giovane lettore d'oggi, tutt'altro. Non ho quindi remore a prevedere, subito dopo l'accostamento agli scrittori prima indicati, una fase dedicata alle personalità fondative dell'identità letteraria italiana, nel suo svolgimento secolare e nei contributi più alti al patrimonio della *Weltliteratur*. Un secondo elenco, anzi elenchino: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Goldoni, Manzoni, Leopardi. Non è che questi autori presentino sempre difficoltà di comprensione letterale maggiori rispetto ai loro colleghi di datazione più prossima. Ma la fruizione, per essere davvero proficua, presuppone un grado complessivo di maturità intellettuale più elevato: occorre saper mettere a frutto quell'effetto di lontananza remota in cui pure risiede la ragione di fascino durevole dei capolavori antichi.

Siamo arrivati così al numero d'una ventina, previsto dai compilatori del questionario «spagnolo». Naturalmente, entrambi questi elenchi striminziti sono quanto mai contestabili. La rete di equilibri interni su cui si reggono è senza dubbio precaria; e in alcuni casi lascia trasparire forse troppo le mie idiosincrasie personali. D'altronde, per assicurare un minimo di omogeneità alla campionatura, chiamiamola così, mi sono ristretto alle aree della poesia e della prosa d'invenzione: restano escluse la trattatistica e la memorialistica, che non sono lacu-

ne da poco. Non solo, ma tra i moderni e modernissimi sono stati messi da canto sia i poeti dialettali (Porta, Belli), sia i narratori del filone espressionista (Gadda), assieme agli sperimentalisti più ardui, in prosa o in verso (da Verga a Sanguineti).

Ma tutti questi casi io li riserverei a un supplemento del canone, dedicato agli studenti che abbiano sviluppato un interesse ulteriore per l'italianistica e siano venuti in possesso delle strumentazioni necessarie per indagarne con piacere anche le espressioni testuali più ostiche. Al di là poi delle dispute sui singoli nomi, per me l'importante è il metodo gradualistico da applicare nella compilazione non di uno solo ma di diversi elenchi.

9. L'insegnamento della letteratura italiana all'Università di Birmingham

Mike Caesar (University of Birmingham)

Rispondo, per quanto possa e il più brevemente possibile, alle vostre domande sul canone.

Ho l'impressione che il canone non abbia più nessuna forza reale di attrazione, ma che funzioni, nel bene o nel male, come controllo, come freno a quello che altrimenti potrebbe essere un puro guazzabuglio culturale, un po' come un ricordo storico alquanto affievolito, ma che può ancora avvertire, puntare il dito. Rimane come limite, non molto diversamente dalla stessa lingua nazionale, altro pilastro del nostro mestiere.

Per i lettori non inglesi bisogna capire che:

1. la formazione di ogni singolo studente può essere molto diversa da quella di un altro: gli esami di maturità permettono una grande libertà di scelta così che la futura italianista (donne al 90%), insieme a una o più lingue, potrà aver studiato inglese e/o storia e/o matematica e/o chimica e/o informatica e/o cinema e/o politica ecc. ecc.;
2. due terzi dei nostri studenti arrivano all'università senza conoscere una parola d'italiano. Risultato...

Primo anno: massima concentrazione sulla lingua, corsi sulla storia e sulla società contemporanea (molti testi in inglese per i principianti), primo incontro con testi narrativi (letterari e cinematografici), visti sia come sostegno all'apprendimento della lingua (a tutti i livelli), sia come approccio all'analisi dei testi: questi obiettivi costituiscono i criteri per la scelta dei testi.

Secondo anno: accesso alla storia letteraria e culturale, corsi organizzati cronologicamente: narrativa medievale, soprattutto *Inferno* (considerato da questo punto di vista) e *Decamerone*; cultura delle corti rinascimentali (arte, musica, urbanistica, Castiglione, vari); aspetti del '900 (Montale, politica e cultura: futurismo, Silone, Vittorini, P. Levi), più corsi di lingua e di linguistica.

Terzo anno (obbligatorio in Italia): si cerca di controllare meglio le scelte (di corsi e di programmi) degli studenti, ma non è sempre facile.

Quarto e ultimo anno: la scelta è più libera, i corsi sono organizzati seguendo gli interessi dei vari ricercatori, con più enfasi su questioni teoriche, sull'interdisciplinarietà, su temi che non rispettano oltremodo le barriere cronologiche o estetiche. Ma è anche a questo punto che si possono studiare in profondità alcuni dei grandi: Ariosto, Leopardi, Pirandello, Svevo, Calvino.

Conclusione: non è tanto il canone ad essere il problema — certi «nomi» canonici resistono, anche se un po' intimidatoriamente come dicevo prima, quanto è la storia (letteraria, ecc) che vien meno. Certo, vi si accenna, ma una comprensione della storia non è più integrale all'esperienza dello studente e non funziona più come principio organizzativo dei nostri programmi. Naturalmente, questa mancanza offre enorme spazio alle sperimentazioni interdisciplinari, comparatiste, ecc. In questa prospettiva, la storia viene dopo.