

## Autofinzioni occidentali

[Con l'intervento di Emanuele Zinato, tenutosi il 28 aprile 2014, si conclude la pubblicazione delle trascrizioni del ciclo di seminari "Mappature del presente letterario italiano", svolto a Padova tra marzo e maggio 2014. Il gruppo Ricomporre l'infranto chiude così la pubblicazione degli atti del primo ciclo, ma continua a portare avanti il progetto di quest'anno. Per la pausa natalizia augura ai lettori buone vacanze.]

di **Emanuele Zinato**

Il mio intervento si compone di cinque parti.

La prima sarà una premessa metodologica che porrà delle basi rilevanti per quello che verrà detto dopo. Nella seconda parte si prenderanno in considerazione ragioni, problemi e motivi dell'estensione dell'autofinzione in Occidente e in Italia. In una terza parte si parlerà della non-finzione saggistica, quindi della saggistica nel romanzo, in tre casi novecenteschi e poi in tre casi contemporanei (Siti, Affinati e Di Ruscio) che daranno luogo alla quarta parte. Nella quinta verranno tirate le somme.

Innanzitutto voglio fare un ringraziamento a chi ha organizzato questo ciclo di seminari: rappresentano una coraggiosissima iniziativa, molto preziosa sia per la scelta dei temi (la contemporaneità, il confronto con voci vive della critica italiana) sia per il metodo adottato (la discussione, la creazione di un blog e di gruppi di studio), e costituiscono una sorta di sfida nei confronti della didattica della letteratura in questo dipartimento. Sono anche, secondo me, una linea di resistenza attiva nei confronti della perdita d'intensità e senso delle nostre discipline e delle nostre vite: ecco perché questo omaggio non è assolutamente convenzionale, ma dovuto. Credo che una delle ragioni di vitalità di quest'anno accademico sia stata proprio questa iniziativa nata "dal basso".

Vorrei dire qualcosa anche sul vostro titolo, che appunto riguarda l'*Infranto*. È un titolo che ho apprezzato molto perché, per come io lo leggo, contiene l'idea di riconfigurare o di rilanciare le nostre discipline, e quindi di considerare che nella post- o nell'iper-modernità (questi due termini sono stati utilizzati variamente dai relatori che mi hanno preceduto), né l'esperienza, né la memoria, né la forma letteraria, né il trauma siano usciti dalla scena, ma restino presenti. E dunque, se sono presenti, il vostro titolo allude a un bisogno di interpretare, di ricomporre, di riconfigurare i testi, ma anche di fare uscire la critica da una situazione di inerzia.

Tuttavia, secondo un'idea dominante che è circolata variamente e con disinvoltura in alcune relazioni che mi hanno preceduto, gli scrittori di oggi avrebbero inevitabilmente perduto ogni rapporto con la letteratura "di una volta" e nel campo letterario non si darebbe più distinzione o possibilità di distinzione e la funzione della critica si sarebbe dissolta perché «questa dissoluzione è il polline che si respira nell'aria» (e qui sto parafrasando l'intervento del professor Simonetti). Io parto da alcuni presupposti diversi che voglio esplicitare subito, prendendomi la responsabilità di questa presa di distanza. Sono presupposti diversi e tutti costruiti nella formula sintattica «è vero..., tuttavia...».

1. È vero che la mutazione socioculturale degli ultimi trent'anni è profonda e imponente, tuttavia davanti ad essa credo che gli atteggiamenti bipartiti tra apocalittici e integrati

(cioè «non esiste più la letteratura di una volta e quindi è un'apocalisse» VS «non esiste più la letteratura di una volta e dunque chisseneffrega») siano due corni dialettici di una stessa realtà che io mi propongo di contestare. Se la ricerca letteraria ha comunque una funzione, questa è una funzione di *mediazione* e di *discernimento*.

2. Se è vero che lavorare sulla narrativa contemporanea vuol dire confrontarsi con enormi difficoltà nel mettere a fuoco l'oggetto, soprattutto per la saturazione editoriale, perché l'offerta di narrativa è esplosa e si è velocizzata (come ha sottolineato Simonetti) negli ultimi vent'anni, e si è registrato un aumento tale delle opere pubblicate da rendere impossibile la capacità di lettura (e non dico nemmeno di analisi) di un singolo critico... bene. Se è vero tutto questo (e questo è il motivo per cui per esempio Berardinelli dice: «non incoraggiate il romanzo», perché lo saturate) tuttavia è altrettanto vero che una riflessione sui temi, sui generi, sulla tradizione può rendere ancora possibile oggi il discernimento. Lavorando con luci quasi spente, volando bassi, ipotizzando un'ecologia della lettura incentrata sugli strumenti di base che sono le forme, i temi, la storia e l'attualizzazione.
3. Se è vero che le opere in prosa più recenti tendono ad accogliere, in gran numero, elementi di provenienza extraletteraria e mediatica (la prosa è massimamente disponibile a essere contaminata da componenti dei più diversi linguaggi contemporanei, a partire da quelli visivi) tuttavia non è vero che ciò significhi la rinuncia da parte degli scrittori al lavoro formale. Cioè sappiamo molto bene che il principio per cui – ad ogni livello (lingua, stile, costruzione dei personaggi, punto di vista, figure, *inventio* ..) – rappresentare materiale basso extraletterario comporta, laddove i testi hanno valore (e l'individuazione del valore, ricordiamolo, è un compito della critica), un notevole controllo sullo stile. Un esempio novecentesco per tutti: Primo Levi, quando ne *La chiave a stella*, deve ricostruire la simulazione del parlato di un tecnico illetterato che si chiama Liberto Fausone. Ricostruendo quel parlato, Levi fa un'operazione di grande raffinatezza stilistica e l'esito *sembra* del tutto extraletterario.
4. Se è vero che la nostra narrativa più recente (dagli anni Novanta in poi) ha dimostrato segni di grande debolezza e provincialismo (soprattutto se rapportata su scala mondiale); se è vero dunque che la nostra prosa è spesso esangue (su questo si sono spesi critici di grande valore, a partire da Mengaldo[1. Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999.]), è anche vero tuttavia che negli anni Zero ci sono, in Italia, prosatori e scrittori degni e interessanti. Faccio un piccolo elenco di nomi che poi non tratterò nel corso del mio intervento. Sono a esempio: Nicola Lagioia di *Riportando tutto a casa*, Sebastiano Nata di *Il dipendente*, Giorgio Vasta di *Il tempo materiale*, Laura Pugno di *Sirene*, Vitaliano Trevisan di *Quindicimila passi*, Covacich di *A nome tuo*, Giorgio Falco di *L'ubicazione del bene*, Alessandra Sarchi di *Violazione* e *L'amore normale*. Perché non mi occuperò di questi? Perché sono fuori dal mio campo: il mio campo riguarda l'autofinzione e la non-finzione.

Veniamo adesso al mio titolo (*Autofinzioni occidentali*). Anche il mio titolo implica un'interpretazione e reca delle spie interpretative. Per esempio:

- *Finzioni occidentali* è una raccolta, uscita nel '75, di saggi di Gianni Celati che – in rapporto fecondo, e anche contrastivo, con Italo Calvino – riflette sulla forma romanzesca da Rabelais al *Chisciotte* fino a Beckett, cercando di scavare su quella che lui chiama «la carica cognitiva della finzione letteraria».
- *Atlante occidentale* è un romanzo di Daniele Del Giudice, uscito nell' '85 (quindi dieci anni dopo Celati), che mette in scena – come accade in Calvino – il dialogo fra scienza e letteratura, facendo dialogare uno scrittore e un fisico delle particelle. Quindi alludo, per vie indirette, all'ipotesi che esista una generazione di mezzo (Del Giudice, Tabucchi, Tondelli, Celati...) che fa da ponte fra la generazione degli anni Venti e quella degli anni Zero cioè tra la generazione di Calvino, Volponi, Sciascia, Levi, Morante... e gli scrittori attuali.
- *Occidente per principianti*, per concludere le assonanze e le consonanze del mio titolo, è un romanzo di Nicola Lagioia del 2004, a proposito del quale l'autore, in *Nazione Indiana*, ha scritto:

Che lettore mi aspetto? Un appassionato di letteratura, capace magari di non condividere la mia poetica e il mio romanzo ma rimanendo sempre sul territorio comune dell'esperienza letteraria. Sarò un po' snob, ma non considero letteratura i romanzi di Faletti, e quelli di Dan Brown, e quelli per esempio di Ken Follet. Si tratta di comunicazione (o intrattenimento) a mezzo testo scritto, in certi casi anche orchestrata molto bene, e rispettabile per questo. Se *Il codice Da Vinci* è però letteratura, io sono un cretino e Antonio D'Orrico un critico letterario. Attenzione, non potete cavarvela con il semplice fatto che io sia un cretino: dovete prendervi pure D'Orrico[2. N. Lagioia, intervista rilasciata a T. Scarpa, in <http://www.nazioneindiana.com/2004/10/25>].

Il fatto che uno scrittore quarantenne pensi a un lettore ideale come lettore agonista è un atto atipico per chi configura la letteratura come *postuma*. Cioè ci attenderemmo che non si facessero più distinzioni, o che si guardasse alle indistinzioni strizzando l'occhio, in modo benevolo. Qui invece si polemizza: se per "infranto" s'intende la capacità di discernimento su cui grava un'indiretta censura commerciale più che ideologica, occorre proclamare con forza che, se una malintesa democrazia letteraria privilegia la quantità sulla ricerca, determinata dall'*audience* di vendite, allora ne conseguirebbe che il McDonald è il miglior ristorante del mondo.

Il mio intervento parte dunque dall'ipotesi che la letteratura mantenga una sua funzione cognitiva forte e un suo nesso con la tradizione, nonostante la perdita di centralità e nonostante la saturazione editoriale. E la critica, quando non è soltanto sociologia dei processi editoriali, può avere ancora una sua funzione – magari marginale, ma alta – che consiste propriamente nel discernere e nel mediare, cioè nell'additare, con responsabilità, al lettore i propri criteri di eccellenza, ad uso di tutti.

Perché ho scelto di affrontare i generi di autofinzione e non-finzione che a prima vista sembrerebbero deboli? Perché sono convinto non tanto che in questi generi e solo in essi abiti l'eccellenza; questo no. Penso però che si debba affrontare la questione di petto, decostruire queste due categorie che si presentano molto forti. Sono le categorie forse più di moda nella critica letteraria per indicare i fenomeni contemporanei in prosa.

Ho concluso la premessa. Ora mi occuperò della diffusione dell'autofinzione e delle scritture di memoria e di testimonianza in Occidente e in Italia.

Il concetto di autofinzione è piuttosto invasivo. In qualche modo ha rimpiazzato il termine autobiografia e ci sono una serie di sinonimi che dilagano – in ambito anglofono e francofono – come “letteratura dell'io”, *life writing*, *autofiction*... Tutti segnalano in qualche modo la preminenza delle scritture auto-centrate, auto-riflessive, auto-fittizie. Per esempio Daniel Mendelsohn, che è un critico del *New York Review of Books*, ebreo-americano e autore di un testo di successo (*Gli scomparsi*, 2006), ha scritto sulla sua rivista che in America negli anni Zero c'è stata un'invasione dell'autobiografia e delle scritture limitrofe. Il suo stesso romanzo è un'autofinzione testimoniale: ricostruisce, anche con l'inserimento di materiali visivi e fotografici, la Shoah, la storia della sua famiglia, il recupero dall'oblio della memoria del suo prozio materno, annientato con la moglie e le quattro figlie durante il nazismo.

Il termine “autofinzione” nasce dal critico e scrittore francese Serge Doubrovsky che insegnava alla New York University e che nella quarta di copertina della sua autobiografia finzionale nel '77 dice:

Autobiografia? No, è un privilegio riservato alle persone più importanti di questo mondo, capaci di bello stile e già al crepuscolo delle loro vite. Piuttosto, finzione di avvenimenti e di fatti strettamente reali, o se si preferisce, autofinzione: affidare il linguaggio di un' avventura all'avventura del linguaggio[3. S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.].

Per tenere conto di questa operazione bisogna considerare che solamente due anni prima, nel '75, era uscito in Francia, ed era stato subito tradotto, *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune, cioè il testo fondamentale a cui di solito si fa riferimento per definire l'autobiografia. Esso tentava di fissare le norme del genere letterario autobiografico, cercando di ricostruire – come si faceva di solito in ambito strutturalista – una tabella in cui fissare le diverse casistiche dell'autobiografia. Una casella di Lejeune era rimasta vuota, quella che riguardava appunto il rapporto tra l'identità onomastica, tra autore, narratore e protagonista in testi romanzeschi, non in corrispondenza del patto autobiografico, ma di quello romanzesco: quando cioè l'identità tra l'autore (il nome in copertina), il narratore (quello che racconta) e il protagonista coincidono, e questo soggetto fittizio è in un testo che si chiama “romanzo”; ecco questa possibilità rimaneva una casella vuota nel libro di Lejeune. Doubrovsky si è “buttato a pesce” sulla cosa, aprendo una breccia nello schema strutturalista. La postura dell'ipotesi ibridante di Doubrovsky venne recepita subito come una sorta di atto di ribellione contro le costrizioni strutturaliste, come la ricerca di un varco tra le norme, come un vento di libertà ibridante rispetto alla costruzione strutturale; da allora in Occidente ci fu un pullulare di narrazioni auto-riferite anche sulla base di questo elemento, di questo rapporto tra autobiografia normativa (Lejeune) e eversione in qualche modo ibridante (Doubrovsky).

Quanto all'Italia il nome che di solito si evoca con maggior frequenza è quello di Walter Siti (di Siti però dirò più avanti). Ora cito soltanto Covacich, anche lui uno scrittore autofinzionale che ha attinto clamorosamente al proprio vissuto in *A perdifiato* o in *A nome tuo*. Ecco quello che scrive:

Quello che mi premeva era abbattere il filtro della finzione, allontanarmi dalla cautela che si cela dietro la dizione dell'ogni fatto è puramente casuale. Sono partito esattamente dal dettato opposto: questi fatti esistono, queste persone esistono. Io esisto. Ho scelto persino di lasciare i

nomi veri di coloro che erano coinvolti, una scelta etica[4. M. Covacich, *Prima di sparire*, Einaudi, Torino, 2008.].

È interessante che la giustificazione di un'operazione auto-fittizia – operazione che erode lo stato finzionale – parta e sia consapevolmente esibita («abbattere il filtro della finzione») come scelta etica. Fa venire in mente per certi aspetti l'allergia che in altri secoli poteva avere uno scrittore come Manzoni nei confronti dell'invenzione; il rapporto tra vero e invenzione nel romanzo storico è, nelle celeberrime lettere di Manzoni, un grande problema etico, filosofico ed estetico. Anche in area germanica negli anni Zero sembra accentuarsi la propensione ad abbattere l'opposizione tra finzione e non-finzione: a questo proposito spesso si evoca il libro di uno scrittore prematuramente scomparso: *Austerlitz* di Winfried Sebald (2001), una memoria documentaria e fotografica, ancora una volta sulla *Shoah*, che tende al recupero delle radici e all'esibizione di elementi visivi e veridici nel testo. Ma anche *La città degli angeli* (2011) di Christa Wolf, che descrive il soggiorno dell'autrice a Los Angeles tra il '92 e il '93 e che coincide con la scoperta di essere sempre stata spiata dai servizi segreti della Germania dell'Est, è una sorta di voce auto-fittizia di una nuova "Weimar sotto le palme", come è stata chiamata l'emigrazione tedesca ai tempi del nazismo, e qui si tratta di un ragionamento memoriale rispetto alla crisi dello stalinismo in Europa.

Un altro elemento interessante è il fatto che l'autobiografia, così come era stata posta da Lejeune, ha trovato delle riformulazioni più mature rispetto alla critica post-strutturalista di Doubrovsky, per esempio un interessante libro di Anna Maria Mariani, una giovane ricercatrice italiana espatriata (come capita quasi sempre a chi vorrebbe fare ricerca in questo paese) che sta insegnando a Seul in Corea e che ha scritto questo libro sull'autobiografia contemporanea edito nel 2011 da Carocci. Mentre per Lejeune l'autobiografia è il racconto retrospettivo in prosa che una persona fa della propria esistenza (questa è la definizione più sintetica che c'è in Lejeune), per Mariani l'autobiografia è il racconto della *memoria* che un individuo ha della propria vita: è questa la chiave di volta. In realtà dopo Freud noi sappiamo che nessuno può fingere di fidarsi ciecamente delle memoria pretendendo assoluta veridicità. L'oggetto di un racconto autobiografico è la vita passata che non esiste più e al suo posto esiste la facoltà mobile e spesso mentitrice, o comunque ambigua, della memoria. Il passato è un oggetto perduto, esiste solo ciò che ne conserva le tracce, il che può essere il documento, oppure appunto la memoria. Mentre i documenti sono dati inerti, la memoria è una struttura vivente e interpretante; i primi sono materiale statico privilegiato dallo storico, la seconda è materiale esclusivo dell'autobiografo, ma anche dello scrittore. La memoria ha un rapporto paradossale col passato: pretende di custodirlo, ma non fa altro che deformarlo continuamente. Forse è qui il problema, non si tratta tanto di un nuovo genere o sotto-genere di moda, ma di una riflessione a tutto campo sui meccanismi della memoria. Del resto, come sapeva bene Pasolini nei suoi scritti sul cinema, solo la morte può conferire una forma definitiva alla vita; contro questa legge, chi fa autobiografia, più o meno finzionale, e in grado di proporre solo una forma provvisoria e cangiante. A questo proposito ricordo i libri di Harald Weinrich e Paul Ricœur in proposito della memoria, in particolare *Lete. Arte e critica dell'oblio* che è un grande libro sull'oblio e sul lavoro della fissazione del ricordo.

Proverò a definire in sintesi la questione concernente la memoria, secondo una scansione novecentesca. C'è un'ossessione per la memoria che inizia col nodo Bergson-Proust-Freud, e dunque una temporalità dell'inconscio puntiforme e contraddittoria (si tratta del modernismo del primo Novecento). Poi, nel centro del secolo, s'impone una cesura epocale coincidente con

la *Shoah*: a partire da quel momento ricordare diventa un dovere umano declinato all'imperativo, la necessità di tradurre e trasmettere l'esperienza (il secondo Novecento è l'età del "testimone" anche per questo motivo). Ma il secondo Novecento avanzato e gli anni Zero sono anche l'epoca del cosiddetto postmoderno e ipermoderno – e torneremo su questa nomenclatura –, dell'evaporazione del padre, della fine dell'inconscio: il padre evapora (è la tesi di Recalcati) e dilaga il narcisismo e l'io postmoderno diventa liquido, flessibile, vulnerabile, cade il Super-io con i suoi correlati di minaccia e censura, si istituiscono isole autistiche dentro la liquefazione diffusa e dunque ancora emerge sempre di più questo narcisismo sottile, debole. Insomma l'autofinzione, se volgiamo toglierla dalla moda e metterla dentro i fenomeni culturali di lunga o media durata, è insieme figlia della polverizzazione dell'io modernista, della memoria ingombrante e traumatica di Auschwitz e dei due comandamenti che governano il narcisismo contemporaneo in *Second Life* o in *Facebook*: «Esprimi te stesso», «di a tutti la tua originalità». Naturalmente la testimonianza, la scrittura testimoniale, è quella più vicina al nodo centrale del Novecento, cioè al declinare all'imperativo il dovere di ricordare. Esistono auto-finzioni testimoniali da parte di scrittori che non hanno vissuto, per età anagrafica, i grandi traumi del Novecento, a partire da Auschwitz, ma che mandano un proprio *avatar* dentro questi traumi e in qualche modo li rivivono. Oppure ci sono scritture testimoniali che non simulano la postura testimoniale, ma la esperiscono dentro i conflitti del Novecento; libri come *La guerra in casa di Rastello* o *Sarajevo, maybe* di Gianfranco Bettin sono autobiografie o reportage testimoniali di traumi presenti e non lontani.

Vediamo ora i casi in cui la saggistica s'incista nella narrazione: una saggistica personale, dell'io, all'interno però di strutture narrative. Anche il saggismo narrativo, come l'autofinzione, non è un fenomeno della sola contemporaneità, non è un fenomeno postmoderno soltanto o ipermoderno, le cose sono più complesse e non vanno appiattite sul presente. Possiamo dire che il romanzo borghese, al suo sorgere nel Settecento in Europa, ha sempre agito contaminando e ibridando. Pensiamo alla sovrapposizione tra racconto fittizio e giornalismo nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, oppure al romanzo realistico di pieno Ottocento, a partire da Balzac, che in *Papà Goriot*, nel 1835, alla fine della prefazione, scrive: «Sappiatelo: questo dramma non è una finzione», se l'avesse scritto Siti questa cosa sarebbe stata immediatamente sottolineata dalla critica contemporanea come emblema auto-fittizio; e invece è Balzac a scriverlo. Quindi potremmo dire che il romanzo al suo nascere, nel senso di *novel* borghese, tende alle contaminazioni. Ma rispetto alla saggistica, cioè a un romanzo che diventa argomentativo, che inserisce delle digressioni argomentative all'interno del *plot* bloccandolo perfino o ritardandolo, tale procedimento è tipico dei grandi saggisti e romanzieri del primo Novecento: da Thomas Mann, a Robert Musil, a Luigi Pirandello in Italia. Dunque siamo di fronte a un fenomeno di lunga durata. Questo sguardo su stile e tradizione, sul rapporto tra iper-contemporaneità e tradizione è uno degli strumenti che utilizza un critico, Alberto Casadei, nel suo *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, uscito nel 2007 (non è dunque recentissimo, ma sicuramente abbastanza recente per affrontare i fenomeni di cui si sta parlando). Egli dice che i tre problemi che si riscontrano per chi voglia avviare una ricerca sulla narrativa italiana più recente sono: 1) la mancanza di un canone condiviso; 2) l'incapacità del romanzo italiano più recente di rappresentare la società nel suo insieme; 3) la mancanza di una lingua adatta alla narrazione. Dopo aver constatato la difficoltà ad affrontare la contemporaneità narrativa, segnala una svolta all'altezza degli anni Ottanta, con *Il nome della rosa* di Umberto Eco e la banalizzazione dei sentimenti in Susanna Tamaro. Ma poi dice che negli anni Zero c'è

una sorta di ripresa, che alcuni critici chiamano “ritorno al reale”. Questa ripresa sarebbe segnata da alcuni fenomeni tra cui un maggiore rapporto con la tradizione, un elemento autofinzionale dell'io e un maggiore tasso di saggismo nella narrazione. Sono ancora una volta i fenomeni di cui ci stiamo occupando. Per Casadei, nella sua prospettiva di ricerca, la linea saggistico-autobiografica della narrativa nella tradizione italiana coinvolgerebbe soprattutto i casi di Beppe Fenoglio e Primo Levi. Ma io trovo che ci siano anche altri narratori-saggisti nel cuore del Novecento italiano molto robusti; per esempio Leonardo Sciascia, Italo Calvino e lo stesso Luigi Meneghello. In particolare Calvino, a proposito dei suoi libri a mio avviso più importanti – ma che solitamente si trovano piuttosto in ombra rispetto al resto della sua fortunata narrativa – cioè la *Speculazione edilizia*, *La giornata dello scrutatore* e *La nuvola di smog*, dice:

Dentro c'è nascosto un saggio, ma tutto cancellato, e ne restano solo rimasugli smozzicati, e anche i dialoghi contenutistici – che potevano magari essere dei dialoghi filosofici – sono stati cancellati e se ne legge soltanto qualche ombra di parola sotto i fregacci della gomma[5. Lettera di I. Calvino a M. Boselli, in «Nuova corrente», IX, 32-33, 1964, pp. 102-106.].

Quindi per ammissione esplicita dell'autore, perfino dal punto di vista della genetica compositiva del testo, c'è una filigrana saggistica importantissima. Del resto *La giornata dello scrutatore*, che è il più saggistico di questa triade di romanzi brevi, argomenta alcune cose importanti sul suffragio elettorale, cioè sul fondamento stesso della democrazia; scrutato, osservato ed estraniato però da una condizione limite: il seggio elettorale è posto dentro al Cottolengo, e proprio per questo si avviano le frequenti digressioni dubitative e saggistiche che dialetticamente negano e ripristinano il senso. *La giornata dello scrutatore* è un romanzo-saggio che in tempi non sospetti il critico italiano Claudio Milanini definiva un patto autobiografico indiretto, cioè, interrogando Lejeune – che in quel momento era il critico di punta per la questione autobiografica, prima che si instaurasse il termine autofinzione in tutta Europa – diceva che questo testo è saggismo nascosto, più patto autobiografico indiretto. Siamo già davanti agli stessi fenomeni di cui ora la critica si occupa esclusivamente per gli anni Zero, come se fossero nati ora, come se fossero in qualche modo una risposta al *reality* soltanto. Di solito si connette questa galassia di fenomeni ai problemi che riguardano i *media*, il *reality* e quella che si chiama post-realtà. È vero che c'è una connessione, ma è altrettanto vero – ecco che il mio modulo dialettico continua a operare: «è vero che..., tuttavia...»: è vero che sono fenomeni reattivi nei confronti di un panorama iper-mediatico, ma è altrettanto vero che hanno, o potrebbero avere, un rapporto profondo con linee di tendenza ben attive dentro la tradizione italiana e europea tra primo Novecento e Novecento maturo.

Analogamente *Il cavaliere e la morte* di Sciascia (1988), opera terminale, è un romanzo breve che instaura con i lettori un patto autobiografico indiretto, congiunge infatti l'invenzione (cioè lo schema del giallo), con dati spiccatamente autobiografici (come l'autore è malato di cancro, così il “vice” è malato di cancro; come l'autore avverte la spina del dolore fisico e dovrebbe prendere la morfina, così il “vice” avverte la spina del dolore fisico e dovrebbe prendere la morfina, e la rifiuta). Dunque il romanzo si traduce in una riflessione bifronte e duplice sulla condizione politica italiana, su quella mediatica, sull'uso mediatico del terrorismo, sull'uso politico del terrorismo (le stragi di Stato), e d'altro canto sull'itinerario della mente del saggista verso la morte, verso l'*ars moriendi* (la riflessione sulla morte laica è una delle radici del saggismo europeo a partire da Michel de Montaigne). La meditazione in presa diretta sulla

morte, che chiude il testo, attesta come il saggismo di Sciascia sia una scrittura dell'io mascherata da racconto, che rende dicibile o narrabile in senso laico la morte nel momento di intersezione tra il personaggio fittizio e i suoi legami con l'autore malato, in una sorta di trionfo del romanzo-saggio.

Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani: I figli dell'ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava. Pensò: che confusione! Ma era già, eterno ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta.[6. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 1988, pp. 90-91.]

Analogamente Luigi Meneghello, rispetto a *I piccoli maestri*, riflette sulle forme ibride tra diario, autobiografia e finzione nel suo stesso testo, smentendo la categoria di romanzo che viene appiccicata al testo stesso. Come accade oggi normalmente, l'editoria ha bisogno dei suoi filoni e delle sue filiere, e quindi nomina generi letterari al di là dei contenuti. Meneghello, uomo della generazione degli anni '20, quella degli autori centrali del Novecento dice:

Anzitutto, due parole sul genere. Il vecchio editore lo chiamò "romanzo", il secondo anche, e io non ho niente in contrario; ma non mi ero certo proposto di scrivere un romanzo (né del resto un non-romanzo). Ci tenevo bensì che si potesse leggere come un racconto, che avesse un costruito narrativo. Ma ciò che mi premeva era di dare un resoconto veritiero dei casi miei e dei miei compagni negli anni dal '43 al '45 (...). Per anni ho continuato a tentare di dar forma a singoli pezzi di questa materia: sapevo che per formarla bisognava capirla, scrivere è una funzione del capire.[7. L. Meneghello, Nota a *I piccoli maestri* (1964), Rizzoli, Milano, 2007, pp. 233-234.]

Liquidata la seconda parte, ora vengo alla parte successiva: la terza parte, che riguarda tre casi italiani attuali, ed è naturalmente la parte più difficile. È più difficile perché si devono estrapolare dal grande mare del possibile dei campioni significativi, si deve giustificare la propria scelta (perché proprio quelli?), e si deve anche valutarli e dare prova della critica attiva come selezione; dunque sarà arduo e si farà fatica.

Innanzitutto un piccolo cappello introduttivo a questa parte italiana e contemporanea: perché – nonostante io abbia dimostrato (senza grande sforzo in fondo) che si tratta di fenomeni di persistenza, di lunga durata, di cui ci sono delle filiere riconoscibili almeno in tutto il Novecento – questi fenomeni vengono percepiti dal pubblico, dalla critica, dall'editoria e dall'autocoscienza dei singoli scrittori prevalentemente come fenomeni di fine secolo, rispondenti ad un'emergenza di "nuovissima merce". Perché? Innanzitutto oggi la formattazione editoriale prevede di ripartire le opere in due grandi scatoloni: *fiction* e *non-fiction*. È un'operazione molto semplificante, pericolosamente semplificante, che tende a estirpare dal concetto di letteratura la contaminazione tra invenzione e argomentazione, tra immaginazione e *reportage*, tra visionarietà e auto-coscienza (cioè gli elementi costitutivi del romanzo sia realista sia modernista, che ha sempre proceduto in questa maniera). Quindi la letteratura è inclusa di forza nel campo della *fiction economy* d'intrattenimento, così vasto da comprendere i maggiori processi spettacolari; la saggistica, d'altro canto, è inclusa nel settore della *non-fiction*. La formula accattivante di consumabilità della *fiction* da una parte, e quella della capacità cordiale,



morbida e seducente di passare tra diverse discipline senza suscitare alcun imbarazzo e soprattutto alcun senso di inferiorità nel pubblico degli acquirenti, dall'altra: questi sono i parametri dentro cui si deve muovere chi fa *fiction* e chi fa *non-fiction*. Dunque quando parliamo di finzione o di generi letterari ormai li traduciamo attraverso *questo* codice, non attraverso il codice della critica, non attraverso il codice della teoria letteraria; proprio per questo tendiamo a considerare persino le parole "genere", "finzione" o "non-finzione" appiattite sul presente, cioè le disincarniamo da una possibilità di dialogo fecondo con la tradizione, che costituisce invece un campo di ricerca importante, oltre che un compito ed una funzione fondamentale del tradurre dal passato al presente la realtà culturale.

Detto questo, mi concentro su tre casi italiani molto diversi l'uno dall'altro. Uno è notissimo, è il caso di Walter Siti, con la sua finta autobiografia a elevato tasso di cinismo cognitivo; poi mi occuperò della saggistica lirica e narrativizzata ad alta tensione etica ed autobiografica di Eraldo Affinati; e infine della scoppiettante scrittura dell'io e dell'invenzione linguistica del meno noto poeta operaio Luigi Di Ruscio. Secondo lo schema di Simonetti potremmo dire che due di questi sono "di nicchia" e uno è di "alta medietà"; cioè Affinati è uno scrittore di alta medietà, e invece Di Ruscio e Siti sono scrittori di nicchia. Personalmente non apprezzo questi termini, perché sono termini strettamente commerciali: la nicchia di solito è l'approfondimento in seconda serata, mentre l'alta divulgazione o medietà è la prima serata. Sono termini fortemente appiattiti sull'*audience* televisiva. Però dato che qui (nel corso del ciclo di seminari *Ricomporre l'infranto*) sono stati posti, li riprendo.

La trilogia di Walter Siti, composta da *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006), è stata studiata soprattutto come autobiografia fittizia. Dato che il realismo di tipo soprattutto ottocentesco sarebbe stato del tutto colonizzato dalla produzione televisiva, che si è assunta in proprio il compito di porre quotidianamente in prima serata il grado zero del realismo, cioè il *reality*, a Siti sembrerebbe necessario costruire romanzi, autobiografie o finte confessioni in modo da generare cortocircuiti circa lo statuto di verità di quanto viene indagato. Tutta la critica si è concentrata tra l'altro sul fatto che questi tre romanzi sarebbero una sorta di parodia dei tre regni dell'oltretomba danteschi, in cui *Troppi paradisi* del 2006 (il terzo) sarebbe appunto il paradisiaco. Tutta la critica ha segnalato, citando solo le due prime righe «Mi chiamo Walter Siti, come tutti», come in *Troppi paradisi* la finzione autobiografica sia marcatamente esibita fin dall'*incipit*. Ma credo che vada detto dell'altro, oltrepassando questa tautologia. Meno di frequente è stato notato come tutta la prima parte del testo, in particolare la storia con Sergio, sia una postura che maschera, o meglio permette anche, attraverso fenomeni di spostamento, un'acuminata riflessione sul grado estremo raggiunto dal processo di omologazione. Cioè la prima parte è un romanzo-saggio, *tout court*. Proviamo – per provare che questa tesi (cioè che si tratti di uno spietato, disvelante saggismo sociologico, idiosincratico, irriducibile e tragico) costituisca anche il valore del testo – proviamo a oltrepassare la formula «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» e andiamo alle citazioni.

Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa. Più intelligente della media, ma di un'intelligenza che serve per evadere. Anche questa civetteria di mediocrità è mediocre, come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirt con su scritto "original"; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa. L'eccezionalità occupa i primi cinque centimetri, tutto il resto è comune. Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo, e inventerei qualcosa che lo cambia. (...)

Questa è la definizione che dà il sé del soggetto argomentante: una definizione di debolezza argomentativa, di parziale identificazione con *tutti*; ma questa debolezza per contraddizione e paradosso si trasforma in una forza di penetrazione della realtà che di solito i saggisti di successo non si permettono più. Per trovare questa stessa forza bisogna arretrare di tre o quattro decenni, bisogna andare alla saggistica di Pier Paolo Pasolini negli *Scritti corsari*, a quella di Franco Fortini, in particolare quella del Fortini di *Insistenze*, una raccolta di saggi anni '80, importante, successiva a *Verifica dei poteri*. Per aver qualcuno che senza indossare maschere auto-fittizie si permetta la forza disvelante di una critica sociale a tutto campo, uscendo quindi totalmente dalla finzione, rivolgersi alla generazione precedente. Dove trova la sua forza residua questa intenzione disvelante? Nella penetrazione dei misteri psichici della folla

Le vetrine, il sabato pomeriggio, riflettono la luce di montagne immaginarie; lame di ghiacciaio o pianori assolati sulle pile di scarpe e sui maglioni a saldo. La folla che spintonata, o semplicemente si accalca, mi ingloba nel suo volume – visto da dietro, è come se ciascuno di loro, parlando con le spalle, dicesse “non sono solo, non sono solo”. Si tengono per mano a coppie, si fermano in quattro o cinque, hanno bambini-rassicurazione: “anch’io ho fatto quel che si deve fare nella vita”. In una sola vetrina, durante un pomeriggio, si riflettono secoli di cicatrici. “C’è da camminare un po’, sta tre traverse dopo Zerenghi”; “ieri sera da Costanzo”; è l’eroismo di ciascuno che rende possibile la vigliaccheria di tutti.

E nella corporeità: nella capacità di usare il corpo come recettore e sonda per penetrare e criticare la società. Chi l’aveva fatto prima? Pier Paolo Pasolini, verso cui l’autore naturalmente ha un rapporto edipico e difficile, lo nega nel momento stesso in cui lo incorpora, dato che ne è l’esegeta e l’editore più importante nei Meridiani.

Questa cosa strana, strana, strana che è un corpo: ho sempre pensato, e l’ho fatto per sessant’anni, che si potessero desiderare solo i corpi – che l’anima, il carattere, la forza morale venissero *dopo*. Perché nel corpo è iscritto quel lampo di cui l’anima, il carattere, la forza morale non sono che tardivi surrogati. Forse non è così, Forse c’è un’energia simultanea di cui il corpo è solo uno dei poli, e che ho sempre mancato.

E infine nel coraggio di affrontare la “banalità” della vita “amorosa” comune:

Ci vuole coraggio eccome, a pretendere che l’affetto non sia disgiunto dal desiderio: il novanta per cento delle coppie, se avessero questo coraggio, si separerebbero. Di solito, ci si accontenta dell’affetto e stop. In casi più rari, del desiderio e stop. Basta che le due cose siano state unite per qualche tempo, e aggrappandosi al ricordo si giustifica la successiva zoppia.

In effetti anche in *Scuola di nudo*, oltre al rapporto servo-padrone dentro un ambiente accademico vorace, schiacciante e vile come tutta l’accademia italiana, si narra di qualcos’altro. Si narra probabilmente – ed è il cuore della ricerca narrativa di Siti – della tragedia del desiderio umano nel nostro presente. Un tema altamente sociale, non solo individuale, che ha a che vedere con la struttura psicosociale profonda di questa società. Quello che porta avanti l’argomentazione epica di Siti – anche se si tratta di un’epica degradata – è la consapevolezza di una vittoria suprema di una nuova “agenzia formativa” della vita profonda, che nella

televisione trova la sua stessa allegoria.

Contro la televisione è inutile lottare: se vuole, può portarci via i nostri figli. Ha diritto di vita o di morte su di loro perché è lei che gli ha insegnato per cosa valga la pena di vivere o morire. (...) Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all'indistinzione tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei anziché esser tu costretto ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato nei bar e nelle file per la posta, di fiction. Di storie possibili e parallele, che modellano il pensiero e il quotidiano, oltre che i sogni. Bonolis è la fiction, la guerra è la fiction. Ma la fiction è la realtà a cui aggrapparsi, quando la nostra privata realtà non regge al confronto della fiction. Non importa quanto brutti siano i programmi e quanto stupidi i loro inventori: è il sistema stesso in cui si è strutturata la tecnologia televisiva che crea, di trasmettitore in trasmettitore, un mondo 'estetico', un universo surrogato a bassa responsabilità e a bassa coerenza logica[8. W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi Torino, 2006, p. 4, p. 34, p. 127.].

Se c'è un valore in questo testo è la forza consequenziale dell'argomentazione a tutto campo, cioè una critica della società che oggi viene decretata potentemente desueta: esercitarla vuol dire essere dell'altro secolo, dell'altro millennio, fuori dal mondo. E allora serve una maschera finzionale.

Passiamo a un altro autore, Affinati, diversissimo da Walter Siti. La scrittura di Affinati concentra tutte le sue risorse, come dice l'autore stesso riguardo a uno dei suoi massimi modelli che è Lev Tolstoj, in «una lotta per combattere il nulla che ci assedia». *Campo del sangue* (1997) è una sorta di saggio-diario narrativizzato, incentrato sull'interpretazione etica dei destini umani; è una narrazione autobiografica, è un *reportage* anche, è la storia di un pellegrinaggio, che recupera il genere medievale dell'*itinerarium mentis*, da Venezia verso Auschwitz. Il viandante-scrittore non ha intenzione di commemorare Auschwitz, vuole piuttosto creare cortocircuiti ed epifanie memoriali tra la sua storia privata e la storia europea del Novecento. Sua madre Maddalena era stata catturata, in quanto figlia di un partigiano fucilato nel '44, rinchiusa dentro uno dei treni diretti in Germania, riuscendo però a fuggire in una stazioncina. In Affinati la questione della memoria testimoniale ha una sua centralità, secondo l'eredità che lui segnala: uno dei suoi maestri è appunto Primo Levi e un altro maestro è Sebald. Per Affinati, come per Sebald, è il dialogo con persone – o oggetti-testimoni di cui il narratore sarebbe il custode – che rivivifica e dà senso ai cortocircuiti memoriali; non il ripiegamento di un soggetto narcisistico su di sé. Quindi se è possibile una resurrezione del passato, perfino individuale, per Affinati è sempre legata ad una sorta di comunità memoriale. Del resto, oltre a Sebald e Primo Levi, tra i suoi maestri novecenteschi c'è anche Mario Rigoni Stern e naturalmente per l'Ottocento Tolstoj.

Apro una finestra per rendere meno altisonante quello che dico, ma più problematico. Un autore più giovane, che ho citato tra gli autori oggi per me rilevanti– cioè Lagioia esordisce con *Tre modi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*. È un testo narrativo-saggistico (a dire il vero più narrativo che saggistico), una sorta di romanzo amoroso in cui si cercano di distruggere alcuni *cliché* e mostri sacri pur amandoli; tra l'altro questo testo esce l'11 settembre 2001, cioè il giorno delle Torri Gemelle. Da una parte c'è un autore che si rapporta alla tradizione in modo disincantato, dicendo "io Tolstoj lo considero grandissimo, tuttavia per scrivere oggi devo accantonarlo, perfino dimenticarlo; facendomi del male, ma devo farlo altrimenti non posso scrivere"; dall'altra invece c'è Affinati, un po' più vecchio di Lagioia, ma

sempre dentro gli anni Zero che questo seminario si propone di approfondire, il quale dice invece “Tolstoj è un mio maestro perché lotta per combattere il nulla che ci assedia”. Non ci deve far paura questa sorta di bi-focalità dentro al campo, perché l'atteggiamento di Lagioia non è di post-moderna liquidazione della tradizione, ma di allontanamento critico; e l'atteggiamento invece di Affinati certo è molto più di celebrazione. Può darsi che questa celebrazione – e lo vedremo dopo nella citazione – gli crei qualche difficoltà nella scrittura: il fatto cioè di mettersi come nani sulle spalle dei giganti e affrontare la contemporaneità può creare dei problemi, il fardello della memoria culturale deve essere in parte decodificato e perfino tradito; così è sempre stato: tra-dimento, tra-dizione. D'altro canto pensare di essere sgombri di tradizione e vergini, come hanno fatto le avanguardie e le neo-avanguardie, ma come forse fa anche una parte di chi scrive post-modernamente avendo come emblemi e riferimenti soltanto i *media*, non è l'atteggiamento meno nevrotico del mondo.

Il testo di cui mi occuperò brevemente è *La città dei ragazzi* (2008), in cui ci sono punti di forza e punti di debolezza. I punti di forza stanno nella scelta etica, che riguarda i massimi problemi del presente: l'incontro con i migranti, la responsabilità dialogica dell'insegnamento a scuola, l'eredità culturale e la paternità. Questi quattro problemi bastano per caricare il testo dei massimi problemi del presente. Chi dice “io” nel testo – che è una controfigura cogitante dell'autore, ovvero un insegnante – può attingere alla privata memoria solo controcorrente, attraverso gli altri, l'incontro con l'altro e l'incontro col proprio padre. Durante un viaggio in Marocco con i suoi allievi migrati, incontra il padre (morto) attraverso lo sguardo dei figli potenziali che sono gli allievi. Si verifica l'incontro con un fantasma culturale e personale, autobiografico. Prendersi cura dei ragazzi migranti vuol dire per l'io narrante, *in absentia*, diventare il padre del proprio padre. Questo processo d'intermittenza memoriale è resurrezione del passato individuale attraverso un patto tra generazioni, un elemento collettivo. Questa sorta di postura tra individuale e sociale, tra privato e collettivo rende il testo importante, un'opera che merita di essere letta e presa in considerazione.

Più li guardo, più riconosco mio padre dentro di me, (...) Da morto mio padre mi restituisce quello che in vita non fu capace di darmi. Adesso sì. Grazie a questi minori non accompagnati, ho la possibilità di ritrovarlo: se non ci fossero stati loro, l'avrei perso per sempre[9. E. Affinati, *La città dei ragazzi*, Mondadori, Milano, 2008, p. 196.].

La scommessa di resurrezione individuale e collettiva riguarda il tema della paternità: un tema posto in modo un po' troppo volontaristico, se volete; un po' troppo etico e non estetico, se volete. La scelta volontaristica dell'etica, insieme all'autorevolezza paterna, esige il patto tra generazioni, che uno dei grandi temi che indicavano sia Pasolini, sia Fortini nella propria saggistica. Rimozione della disperazione, ma anche allontanamento sullo sfondo delle contraddizioni: ecco perché, per esempio, i titoletti dei paragrafi di questo romanzo-saggio sono altisonanti e perfino scontati. Qui si ha appunto la caduta nella medietà, che può essere anche “estetica del ceto medio”, cioè il rischio di sentirsi dire leggendo ciò che si sa già. Espongo questi titoletti di modo che si capisca: “L'autorità del sapiente”, “Il centro del mondo”, “La promessa mantenuta”, “Il piccolo orfano”, “La ferita nascosta”, “Le vere risposte”, “Il mistero”, “I dieci comandamenti”, “Figli illegittimi”, “Settimo cielo”, “A tu per tu”, “Le mani vuote”, “Il buco del cuore”, “Uccelli di passo”. Questa è una caduta linguistica che tende a rendere medio un testo che poteva essere alto. Del resto la riflessione sulla paternità e sulla morte del padre come problema non solo psichico abita per esempio l'ultimo Valerio Magrelli di

*Geologia di un padre* o *Patrimonio* di Philip Roth, ed è un grande tema delle scritture in prosa contemporanee.

Passiamo a Di Ruscio, l'ultimo della mia triade, quello che si conosce di meno. Questo scrittore marchigiano, Luigi Di Ruscio, che tra l'altro ho avuto il piacere di conoscere, è uno scrittore che sembrerebbe appartenere più alla generazione dei padri che non a quella dei figli, perché è nato a Fermo nel 1930 ed è emigrato a Oslo quando aveva vent'anni o poco più, dove è poi morto nel 2011: è un espatriato, come Meneghello, che esce dall'Italia e guarda a Malo attraverso le lenti di Reading. Ha fatto in tempo, prima di andarsene, ad avere le recensioni autorevolissime di Franco Fortini o di Salvatore Quasimodo alle sue prime raccolte poetiche. La cosa più straordinaria, o che almeno oggi ci sembra straordinaria, è che sia un autodidatta, cioè qualcuno che, avendo attraversato da adolescente l'Italia del fascismo, si era acculturato leggendo Benedetto Croce, Antonio Gramsci, Giordano Bruno, Niccolò Machiavelli, Karl Marx – da solo. Questo elemento non era tanto infrequente in quell'epoca, oggi è impossibile, perché ci sono agenzie formative molto forti, che ci dicono: “Questi autori: che palle!”. Allora invece lo sforzo di auto-acculturazione era uno sforzo di resurrezione. Questo figlio di muratori s'impadroniva profondamente del pensiero politico e della poesia (per esempio Eugenio Montale), imparando a disconnetterli dalle strutture dialettali e provinciali della propria identità, dunque a complicarle. Questi passaggi culturali in un mondo omologato non sono più possibili, e quello non era un mondo omologato. Oltre a essere poeta Di Ruscio è autore di prose, sulle quali oggi una parte rilevante della critica scommette, in particolare chi scommette è Andrea Cortellessa, grazie al quale è stata pubblicata questa edizione[10. L. Di Ruscio, *Romanzi*, a.c. di A. Cortellessa e A. Ferracuti, Feltrinelli, Milano, 2014.] di tutti i romanzi, chiamati così con un modo parzialmente protervo, perché non sono proprio romanzi e, appunto, il fatto di pubblicarli tutti insieme per Feltrinelli è una di quelle cose che oggi si chiamano, con un termine un po' troppo disinvolto, “canonizzazione”: quando si crea un'edizione importate di un autore. Vorrei ricordare uno di questi testi che si chiama *Palmiro*, uscito nel 1986 con l'autorevole prefazione di Antonio Porta; l'ultimo di questi testi, invece, pubblicato nel 2009 – e che quindi sta di diritto dentro al nostro campo d'indagine (anzi è addirittura il più giovane dei tre testi di cui mi sono occupato) – si chiama *Cristi polverizzati* ed è il memoriale narrativizzato di un emigrato marchigiano ad Oslo. Qui il lettore a quale patto è chiamato? Patto finzionale? Patto romanzesco? Quale patto istituisce questa voce scoppiettante, folgorante e folgorata, con questa lingua che emerge corporea, vivissima?

Chi dice “io”, con le sue trovate linguistiche pirotecniche e i suoi gioiosi paradossi, sembra voler sfuggire a una stretta mortale. La voce rimemorante sembra quella di uno *Charlot* che esibisce l'allontanamento dal sé come da un altro, con un'operazione auto-ironica e auto-finzionale. Che cosa usa? Usa parlare di sé in terza persona, chiamandosi «il sottoscritto», termine che di solito usavano i poco alfabetizzati – un analfabeta è solito scrivere soltanto quando “il sottoscritto” – per motivi burocratici, ecclesiastici, famigliari – deve firmare. Di Ruscio si denomina così, oppure ancora di rivolge al «se stesso scrivente», riuscendo ad ottenere dagli sdoppiamenti il massimo della carnevalesca comicità, e sempre trovando nel comico la serietà o nella serietà il comico, secondo una strategia che risale a Giordano Bruno.

Ma scusami, caro scrivente perché interrompi la narrazione e ti metti a baccagliare con gli storici?

Il motivo è semplicissimo, il narratore racconta il particolare, lo storico invece racconta come i

fatti sono avvenuti in generale e il generale e il particolare non si combinano mai. I testimoni oculari ne vedono e ne vedranno di tutti i colori, lo storico invece non ha mai visto un cazzo[11. Ivi.].

In questo testo circola – in misura maggiore proprio laddove la voce si sdoppia facendo appello al «sottoscritto», al «graziosissimo lettore», o al «sottoscritto scrivente» – l'auto-coscienza della superiorità della rivelazione nella verità della scrittura testimoniale saggistico-letteraria, rispetto alla mera ricostruzione storiografico-documentaria.

Non è un romanzo naturalmente, che cos'è allora? La scrittura è circolare. È un cogitare che si apre sullo *shock* del parto e si fissa sugli anni Cinquanta dell'infanzia e della giovinezza, che vengono continuamente evocati grazie ad una strategia di libera associazioni e di *lapses* permanenti.

Parto difficilissimo, spesso si nasce venendo stritolati, lo shock dell'aria freddissima rispetto al calore del ventre materno, la luce vivissima, i rumori assordanti, la poesia retrocede verso la prima angoscia, potevano immaginare che l'elettroshock rimettesse le cose al loro posto perché era come se lo shock iniziale si ripetesse, l'angoscia di rimanere rinchiusi in un ventre per sempre, l'essere che dilegua nel nulla è il passare e morte, il nulla che dilegua nell'essere è il sorgere e la nascita, la morte è un ritornare nella condizione prenatale, quando ero il niente che viveva il niente e di questa condizione mai nessuno si è lagnato. Certi nascono da una vagina apertissima ed escono come imperatore dalla porta sacra tutto oliato e pronto per l'esposizione. Certi come ghigliottinati e fucilati morivano al centro di un festoso cerimoniale. Ero immerso nelle acque fetali, sono immerso in quest'acqua sociale[12. Ivi, p. 141.].

Ecco un esempio di questa scrittura, in cui l'andirivieni tra corpo, memoria personale e diagnosi psicosociale è continuo. Essa si basa su una lingua deragliata, volutamente deragliata, ma che non ha niente a che vedere con la sperimentazione "di laboratorio" delle neo-avanguardie, questa è una lingua che s'incarna nei processi corporali e memoriali. Chi scrive è un emigrato che usa la sua lingua natale specificatamente per la scrittura – con sua moglie e i suoi figli parla esclusivamente il norvegese e non ha quasi nessun amico italiano. La memoria linguistica dell'Italia è tutta conglobata nello scrivere: è un emigrato che guarda da condizioni estranianti ed estraniante all'Italia e alla lingua italiana. Questa è la condizione da cui nasce, non dal laboratorio, ma dal guizzo claustrofobico, claustrofilico e vitale di un emigrato. Intuiamo le capacità cognitive che può possedere una condizione di scrittura simile a questa. Siamo in un mondo di migranti, il transito delle frontiere è anche transito di frontiere linguistiche e identitarie, eppure difficilmente troviamo il rovesciamento del punto di vista; qui abbiamo un italiano che sta fuori e che guarda all'Italia com'era prima, quella degli anni precedenti al miracolo economico e al trauma della modernizzazione. Resuscita quell'Italia e solo lui può farlo, perché ne è fuori, ne è fuori da allora. Il ricordo ritorna nelle forme di un incubo, di un sogno o di un delirio corporeo. Il corpo e la storia stanno dentro il campo tematico di questa scrittura, il corpo gioioso e la storia rimemorata. Per esempio:

Un continuo sfamarmi sulle erbe e certe erano salate perché vi avevano pisciato, gli alberi stracarichi di frutti, gli insetti brulicavano ovunque, eravamo dentro i regni vegetali con una infinita gioia, sembrava che fosse nostra anche l'acqua salata, la sabbia, i sassi, avrei voluto

essere scabro ed essenziale come i ciottoli che tu volgi, ero quindicenne e per puro caso ebbi la gioia di leggere Ossi di seppia per la prima volta. Il Mussolini caduto e non riuscivano più a ritrovarlo. Improvvisamente vennero i tedeschi tutti corazzati e misero i coprifuochi, dalle sette di sera tutti i fuochi coperti e tutti a casa, nessuno poteva uscire dai vicoli, però dentro la ragnatela dei vicoli la gente entrava e usciva e sedevano sui gradini e commentavano gli avvenimenti del mondo, qualcuno perfino fumava, certi dicevano che Mussolini era ancora vivo altri dicevano che da tempo era morto. (...) Quelli che erano convinti che Mussolini nonostante tutto fosse ancora in vita divennero fascisti repubblicani. Quelli invece che erano convinti che in ogni caso il Mussolini era morto, divennero partigiani. L'animale c'era ancora e gli era venuta in faccia una smorfia patetica...[13. Ivi, p. 179].

È proprio un pezzo degli anni Quaranta, perfino questo sfamarsi sulle erbe, questa gioia vitale fatta di erbe salate e pisciate, questa fame corporale e questo Mussolini caduto, con le voci degli italiani che si dividono in due: tra chi ne afferma la presenza e chi l'assenza. Siamo sicuri che questo sia il nostro passato? O ci abita?

*Cristi polverizzati* è dunque un prezioso referto clinico e diagnostico sullo stato dell'inconscio collettivo degli italiani sedimentatosi proprio in quegli anni, negli anni Quaranta, negli anni Cinquanta ed oggi inattuabile perché rimosso ed oscurato dalle successive ondate di modernizzazione: gli anni Sessanta, il miracolo, gli anni Ottanta, il postmodernismo nostrano e il presente così ancora gravato dai fantasmi dei partiti-azienda. Solo Di Ruscio, espatriato prematuramente a Oslo, può oggi rimemorare, senza filtri né veli, quell'Italia che sta sedimentata dentro di noi. Egli ha avuto un rapporto intenso con i padri, non ha escluso la tradizione. Leggeva da autodidatta per ansia poetica: Cesare Pavese, Emilio Gadda, Eugenio Montale, Mario Rigoni Stern, Miguel de Cervantes, Giordano Bruno, Paolo Sarpi, G. W. Friedrich Hegel, Tommaso Campanella, Benedetto Croce, Antonio Gramsci – con la quinta elementare. È un fior di scrittore, non è un letterato, non ha a che vedere con le accademie, non dialoga sui premi – anche se aveva tanta ansia di essere letto, un'ansia vorace e rapinosa. È un testo piacevole, ma il piacere del testo non sta nel *plot*. Ci hanno insegnato che l'unico *diktat* possibile perché un testo sia democraticamente gestito è il *plot*. Ma qui il piacere non è nel *plot* e la godibilità non sta nella trama, sta da qualche altra parte. Sta probabilmente innanzitutto nella *aversio*, quella che si dice “digressione permanente”, che non stanca però, perché è una sorta di fuga perpetua dalla morte verso la vita, che irride e prende in giro. Come in Meneghello venivano presi in giro i linguaggio del fascismo e il linguaggio della Chiesa, qui vengono chiamati in una sorta di circolo vizioso continuo, scoppiettante e clownistico Dio, la Chiesa, i partiti, i poeti, la materia del cosmo, l'orrore, i corpi straziati. E su tutto grava questo suo corpo gioioso con le sue pulsioni utopiche, che è una bussola per orientarsi nella realtà, irridere non arrendersi, sortire dai varchi.

Questo credo che possa testimoniare come in qualche modo dentro gli interstizi la letteratura viva, pulsi e chiedi di essere letta con uno sguardo alto; ci chiedi un'interpretazione non accademica, non inerte, non rituale, ma viva. La letteratura ce lo chiedi, quando è buona letteratura. Di Ruscio stesso sa che come operaio indifeso e blasfemo – quante bestemmie in questo testo, quanto gioco di bestemmie (ma anche in Meneghello, che va avanti per due o tre pagine a bestemmiare) – chi scrive in questa lingua ludica, diaristica, saggistica, autobiografica, finzionale, narrativa e ibrida (ma ibrida come lo è sempre stata la letteratura) ci ricorda i nostri delitti e le nostre pene. Forse questa generazione dialoga in modi diversissimi e a volte spettrali con quella precedente (Pasolini, Meneghello, Sciascia, Calvino, Fortini) e forse come nei versi

di un grandissimo poeta, il Vittorio Sereni de *La spiaggia*, ci consegna un'eredità culturale non destinata a diventare scarto, detrito e morte, ma a farsi, pur dentro la mutazione, movimento, luce e parola. Dice Di Ruscio:

Penso alla parola scritta. La parola bottiglia è più reale della bottiglia stessa, la parola vetro più vera dello stesso vetro, con la parola vetro mi taglio anche, ho la sensazione del vetro conficcato in testa, questo alfabeto mi scorre dentro come il sangue. Tutte le razze del mondo dovranno specchiarsi in questo alfabeto, queste lettere hanno qualcosa di sacro, quando vedo una pagina scritta sembra che d'un tratto crei un vortice sacro, scrivi una pagina perfetta ed è come cambiare il mondo o capirlo come mai era stato capito, tutto bisogna scrivere, quello che non riesci a scrivere è il caos, se un Dio esiste, solo lui riuscirebbe a capire tutto senza bisogno di scriverlo[14. Ivi, p. 129.].

Questo è un brano altissimo e intelligentissimo, scritto da questo analfabeta che è Di Ruscio. È un atto di fiducia della capacità della parola di restituirci il mondo: questo dobbiamo chiedere alla letteratura, come lettori, come scrittori e come critici, questo e non altro. Ciò che questo poeta emigrato, operaio metalmeccanico in una fabbrica di chiodi per tutta la vita, ci riesce a dire con parole come “chiodi”, con parole come “vetro”.

Certo – e concludo per aprire la discussione – la letteratura è stata definita in tanti modi e questo ciclo di lezioni (*Ricomporre l'infranto*) forse dovrebbe anche definire che cos'è la letteratura, che cos'è *infranto*, che cos'è da *ricomporre*. La penultima è la definizione di un grande scrittore russo che scrive in inglese e scrive un romanzo grandissimo come *Lolita*, è una definizione della letteratura di tipo anti-realistico, in un tempo come il nostro che tende a parlare di nuovo di realismo come un problema letterario, come nuova *wave* della scrittura.

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura[15. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano, 1992, p. 35.].

Definizione molto bella che attesta come siano importanti quelle finzioni, che oggi si prova in tutti i modi ad erodere con l'autofinzione, con la non-finzione; erodiamole pure, ma considerando che nella finzione, cioè nel “far finta che...” si nasconde un potere (piacevole) di rivelazione. Io ho avuto un maestro, Francesco Orlando, il quale, per spiegare la letteratura, ricorreva a un piccolo apologo: quando ai suoi nipotini diceva: «Sono il lupo! Arriva il lupo!» loro ci credevano, ma anche no: sapevano che era lo zio, ma al tempo stesso accettavano di credere (per quel meccanismo fondamentale che Coleridge ha chiamato “sospensione dell'incredulità”) che fosse il lupo, e in questa finzione prendevano paura e insieme provavano il piacere di quella paura, cioè provavano una profonda emozione ambivalente. Nella “formazione di compromesso” tra il credere ed il non credere, tra l'identificarsi e il non identificarsi, c'è tutta la magia e la forza inerme di quella cosa che chiamiamo letteratura e che siamo ancora qui a studiare nelle sue forme spettrali, a chiedere e ad interrogare come senso profondo e non tanto come merce.



Oltre alla letteratura però c'è la critica e allora da un *blog Nazione indiana*, traggio una definizione possibile. C'è bisogno ancora della voce della critica, della mediazione, della selezione paziente, non arrogante, ma dialogica; non c'è bisogno del sottrarsi alla responsabilità di giudicare dicendo che ormai è tutto uguale, il che significa: "andate a casa che ci pensa il mercato".

Io credo che si possa salvaguardare il percorso che va dall'opera al mondo, riconsiderando il concetto di mimesi, ma abbandonando la teoria gnoseologica che era implicita nella varie concezioni incentrate sull'idea di rispecchiamento. Non abbiamo bisogno di una concezione della narrazione come adeguazione di una proposizione a un dato di fatto. Non ci serve, però, neppure constatare che tutte le proposizioni contenute in una narrazione romanzesca sono "false" e quindi elementi di un universo "fanzionale". Tutto ciò non ci fa avanzare un passo, [E qui si tratta di avanzare, perché noi siamo qui per fare ricerca letteraria, non per raccontarci storie. Questo è il nostro scopo.] rispetto alla domanda fondamentale: perché proprio queste finzioni mi riguardano, come lettore concretamente determinato, e non *altre*?

(...) Affinché i libri cessino di apparire come una foresta pietrificata di segni, costantemente sopravanzata da una realtà precipitosa e fuggevole, c'è bisogno di ricostituire ogni volta un solido ponte tra il libro e il mondo (forse questo è il vero problema: il «solido ponte tra il libro e il mondo») per constatare come l'universo di finzione riguardi la nostra più intima identità [16. A. Inglese, *Il disgusto e l'ossessione*. Un modo per esercitare la critica, <http://www.nazioneindiana.com/2008/11/04/>.].

## DIBATTITO

*Intervento 1:* Mi sono appuntato un paio di cose che vorrei chiederle. Una prima molto semplice: perché uno scrittore decide di fare un'autobiografia, dal momento che un lettore è molto spesso già di per sé un qualcuno che ha interesse per quel determinato genere letterario o quel determinato argomento e quindi ha la capacità di capire la ragione per cui quell'autobiografia sia stata scritta? Detto questo, per capire certe cose ci vuole un certo tipo di critica, come diceva Lei prima, e uno scrittore spera di sicuro attraverso un testo letterario di dare una qualità interpretativa al lettore che sta leggendo, quindi in questo senso far capire anche il processo che sta dietro; sto pensando all'interconnessione tra l'attività di narrare una storia e la concezione temporale dell'esperienza umana – a tal proposito Lei citava prima Ricœur e mi sembrava calzante. La domanda semplice è questa: perché fare un'autobiografia? Chi la leggerà? E in questo senso mi ricollego al Lagioia di «Che lettore mi attendo?».

La seconda domanda, che m'interesserebbe anche un po' di più per svariate ragioni e in primis quelle personali. Più che una domanda è la richiesta di approfondire il discorso su quello che è l'insistito autobiografismo affinatiano. In questo senso io pensavo a *Veglia d'armi*. *L'uomo di Tolstoj* che è una specie di calcolata autobiografia letteraria; al passaggio alla trilogia romanzesca, dove, come diceva Lei prima, l'autore è una sorta di controfigura dell'autore stesso; e poi a *Secoli di gioventù* e *La città dei ragazzi* dove si verifica il passaggio da un personaggio romanzesco ad un personaggio autobiografico. Quindi l'opzione romanzesca in Affinati è un pretesto, una conseguenza del vivere etico o è una costruzione fittizia autonoma?

*E.Z.:* lo sarei per raccogliere un po' di domande e anche invitarvi eventualmente, se ne avete la voglia e la forza, a fare delle osservazioni. Oltre che chiedere, se vogliamo discutere, forse

bisognerebbe anche porsi in condizioni dialogiche, passando quindi dalla modalità *domanda* alla modalità *intervento*, come si fa in un'assemblea.

*Intervento 2:* Questa compromissione tra un genere come l'autobiografia, che ha un tipo di contratto tra autore e lettore che vorrebbe considerare i fatti narrati come una testimonianza quasi storica, e l'autofiction, la quale presenta un forte elemento finzionale, proprio del romanzo... È questo un tentativo di rendere più vero un romanzo o si tratta piuttosto di rendere maggiormente apprezzabile, dotata di senso, quindi più letteraria e poetica l'autobiografia? L'autofiction è esattamente l'intersezione tra due insiemi: un'autobiografia che si fa romanzo e un romanzo che si fa autobiografia, e in questo modo il patto autore-lettore si fa complesso. Non capisco bene se quello che muove la scrittura auto-finzionale è un desiderio di veridicità – e quindi un tentativo di dire “questo è vero” dopo i travagli di cui ha parlato il Prof. Donnarumma allo scorso incontro, di uscire dunque dalla post-modernità e dall'impasse del “è tutto finto”– o, viceversa, si tratta di una volontà di rendere più apprezzabile un'autobiografia (anche se proprio questa sarebbe la logica del reality-show).

*E.Z.:* Provo a riprendere queste due osservazioni, molto brevemente però, perché mi piacerebbe che potesse esserci un po' di discussione. Tutte e due le osservazioni che sono state fatte hanno in comune l'esigenza di riflettere sul patto di veridicità o meno del genere autobiografico e quello che l'autofinzione sposta rispetto a questo patto di veridicità. La prima delle domande però richiedeva anche una sorta di supplemento d'indagine su Affinati. Per quanto riguarda quest'ultima cosa, cioè il supplemento d'indagine sull'autore in questione, sarò brevissimo perché vorrei invece che ci fosse spazio per la discussione. A me sembra ( E quando dico “a me sembra” vuol dire che la parzialità è totale.) che la scrittura di Affinati sia una scrittura soprattutto saggistico-lirica a diversi livelli, basata sui sistemi del *reportage*, del diario, e nella quale c'è una postura etica fortissima (per postura etica intendo il dovere di veridicità, di memoria e di rapporto con i padri dal punto di vista della tradizione). Questi due elementi, il rapporto con i padri e il dovere della memoria, per certi aspetti schiacciano questa scrittura; così mi sembra e l'autore lo sa, dal momento che gliel'ho scritto e gliel'ho detto di persona, il mio giudizio critico in questo caso è esplicito. Credo che sia un autore interessante per lo sforzo etico e saggistico, per il rapporto con la tradizione. Al tempo stesso ho aperto prima quella finestra su Lagioia che dice il contrario rispetto a Tolstoj, proprio per far capire come il rapporto con la tradizione, specialmente se ci si rapporta in modo diretto con grandissimi autori, possa essere schiacciante in un tempo come il nostro. Ho però posto questa cosa in forme problematiche, cioè su questo ci possono essere diverse valutazioni e questa è la mia ed è provvisoria, ipotetica, come sempre deve essere la critica, prendendosi una responsabilità interpretativa.

Per quanto riguarda il discorso della veridicità, del patto autobiografico e del perché il lettore chieda questa cosa – cioè le questioni che si ponevano ad intersezione tra i due interventi – credo che sia molto vero quello che è stato detto da chi mi ha preceduto (Raffaello Donnarumma), che ci sia cioè un nesso tra il successo, l'estendersi, la fortuna di questo tipo di scritture dell'io e l'esigenza di veridicità che, per certi aspetti, è reattiva nei confronti del dilagare della *fiction*. Laddove tutto è finzione, in un paese come il nostro che sta attraversando un ventennio sotto il dominio, anche politico, delle televisioni, noi siamo stati studiati dall'estero come laboratorio, proprio per questo motivo: Berlusconi e tutto quello che ne consegue. Proprio per questi motivi l'insistenza sulla *non-fiction* o sull'*autofiction* è stata letta e vista, e forse va

letta e va vista proprio così, come una sorta di agonismo contro il dilagare della *fiction*. Come dire: “Cos'altro può fare una scrittura per trovare una forma di autenticazione, in un paese e in un mondo – ma in un paese in particolare – in cui tutto è *reality*, tutto è realtà finzionale e finzione realizzata?”. Cosa può fare? Sceglie questa pista (quella della *non-fiction* e dell'*autofiction*). Questo contratto di veridicità farebbe parte di una reazione molto spostata sul presente e molto agonistica rispetto a una certa situazione comunicativa. Io ho cercato nel mio intervento di far capire che questo non è il solo modo di vedere queste scritture, che forse per rintracciare la qualità dentro i fenomeni bisogna innanzitutto considerare l'ambiguità statutaria della memoria. Infatti, per quanto si possano stipulare con il lettore contratti di veridicità, la memoria rimane labile ed ermeneutica, un'operazione soggettiva e per certi aspetti elusiva. Proprio questo la rende creativa: per quanto io dica “Ti sto dicendo esattamente tutto quanto quello che ho vissuto”, esiste comunque un'alterità dentro di me che postula questa cosa, quindi in realtà fingo per forza. Inoltre, bisogna anche tener conto della lunga durata di questi fenomeni, del fatto che agli albori del romanzo moderno, del *novel*, e dentro i fenomeni di rimemorazione novecentesca che io ho elencato (il nodo Proust-Bergson-Freud, il nodo *Shoah*, il nodo narcisismo) si tratti di alcune stazioni in cui trionfa un certo discorso dell'io variamente modulato, e che quindi quello della *non-fiction* sia una postura di perduranza e non di rottura della tradizione: questo è interessante. Oltre al fenomeno presente della reazione al *reality*, io guarderei a questi fenomeni – in primis per ricercare la qualità, perché uno degli indici di qualità delle opere letterarie è quello di come le forme fanno riferimento al passato. Dovremmo domandarci come si pongono le opere presenti rispetto al passato (in sovversione? in accoglimento?), poiché la forma è il D.N.A. del nostro studio, e oltre ai temi ci sono i generi, la lingua, lo stile, e tutto questo ha bisogno di un rapporto con la tradizione. Nelle scritture esaminate oggi un rapporto esiste eccome, almeno la tradizione del moderno. Perciò guardiamo il problema al presente, ma sempre da strabici. Secondo me lo strabismo critico è una delle grandi formule della critica. Noi dobbiamo vedere da vicino e da lontano, dobbiamo essere miopi e presbiti,. Siamo destinati, se vogliamo essere dei bravi critici, ad essere strabici, bifronti perfino. Quindi insieme c'è il problema del presente e anche il problema del passato e della tradizione, uno non annulla l'altro.

*Intervento 3:* Vorrei chiedere una cosa in merito a Siti. Lei ha puntato il suo discorso sul fatto che le parti di valore, quelle che permettono di rintracciare un valore all'interno delle opere di Walter Siti, sarebbero specialmente le parti di saggismo incluse all'interno delle sue narrazioni, che sono narrazioni autofinzionali. Però i romanzi di Siti si strutturano secondo una dialettica tra parti narrative – che io non saprei come chiamare se non corporee e degradate anche da un corporeo estremamente basso – e parti appunto più lucide di riflessione, in cui questo personaggio – se è sua la voce che si sente – sia astrae e riflette sulla propria condizione e sulla società che lo circonda. Volevo chiederLe che valore dà alla dialettica che si crea tra questi due poli opposti di questa struttura binaria dell'opera e se la contraddizione così esibita sia in sé un valore.

*E.Z.:* È una domanda molto diretta su Siti. Cerco di rispondere subito molto brevemente. È vero quelle che Lei dice. Io ho messo a fuoco soltanto un aspetto di questa scrittura, quello più legato a un saggismo idiosincratico, a tutto campo, che critica le strutture biopsichiche, biopolitiche della società attraverso il corpo, e questo succede solo in alcune parti del testo. Dice Lei: “C'è un'altra tematica. Quella dei corpi palestrati, anabolizzati, di un'omosessualità diffusa

e degradata spesso". Questa tematica c'è ed è quella più visibile, che domina quel fiore rosso che è la copertina di *Scuola di nudo*. Sposto un po' la sua domanda e le dò una risposta un pochino divagante. Rispondo naturalmente, ma invece che rispondere sulla base dei tre testi della trilogia, guardo a *Il contagio*, che è il testo uscito dopo. Questo perché lì è come se il tema corporeo facesse di più i conti con Pasolini. Perché il maestro occulto di tutto questo è Pasolini (oltre che Jean Genet, oltre che Luis-Ferdinand Céline), egli è il maestro scomodo di questa operazione, quello che viene inglobato nel rapporto di conflitto-dialogo con la tradizione. Se tutti i casi di *autofiction* che abbiamo visto hanno un rapporto con la tradizione del Novecento italiana ed europea, Siti ce l'ha soprattutto con Pasolini. È un dialogo che è un conflitto (ogni dialogo è anche un conflitto) e qui l'elemento conflittuale e perfino edipico, di rimozione del conflitto col padre, è molto forte. Siccome questo incrocio tra corpo omosessuale come sonda conoscitiva, tragedia del desiderio e sguardo saggistico sulla società italiana è bifronte e coesiste nelle tematiche dei romanzi di Siti, prendo in considerazione un quarto romanzo e sposto la cosa, ma per riconfermarla. Nel *Contagio* c'è al centro la borgata romana, che è trasformata in una poltiglia urbana, dove nessuno si salva più. Sappiamo che la borgata romana è l'oggetto rappresentativo prediletto da un certo Pasolini. Ma qui la leggendaria vitalità barbara e popolare esaltata dal Pasolini degli anni Cinquanta non si salva, non costituisce più un bacino di vitalità di nessun tipo. La borgata diviene metafora di un'omologazione totale, diversa anche da quella patita dall'ultimo Pasolini di *Salò*, dal Pasolini dell'abiura de *La trilogia della vita*. Il ceto medio diffuso assume le caratteristiche stesse della borgata degradata e della legge della giungla introiettata. Per cui il ceto medio e la borgata del *Contagio* è sogno di lusso impossibile, diffidenza reciproca e assenza totale di futuro. Probabilmente nel corpo la leggendaria vitalità barbara delle protesi corporee, che segnano una certa avventura di *Troppi paradisi*, sono l'allegoria in cui si congiungono questi due elementi. Lo sguardo sociale e lo sguardo psicocorporeo coesistono nel *Il contagio*, questo romanzo minore col quale l'autore cerca tra l'altro in qualche modo di distaccarsi dall'autofinzione, che ad un certo punto sente ingombrante. Finita la trilogia, infatti, Siti comincia a scrivere diversamente, a guardare oggetti differenti. In questo romanzo che viene dopo, anche se è minore, anche se la critica l'ha segnalato con meno entusiasmo, tuttavia coesistono questi due registri in un'unica diagnosi che è psichica e sociale insieme, e che rappresenta il fallimento di un'alterità.

È vero comunque che io ho segnalato la parte saggistica come migliore. È evidente, ho estrapolato le parti saggistiche e ho oscurato le altre. Evidentemente o è una difficoltà mia, diciamo psichica, oppure, come critico, insieme le ritengo meno valide. Lei ha sottolineato decisamente una cosa giusta.

*Intervento 4:* Lei ha detto che la volontà di distaccarsi o disconoscere la tradizione è tipica soprattutto delle avanguardie, delle neoavanguardie e di quegli scrittori postmoderni che fanno più riferimento all'universo dei media. Io mi sono domandato se questa non sia una contraddizione anche insita allo stesso postmoderno. Perché uno dei mantra del postmodernismo è che non si può più inventare niente, che è già stato detto tutto. E quindi com'è possibile che questi scrittori pretendano di voler fare riferimento alla tradizione, proprio quando il postmoderno dice che non è possibile inventare nulla dal nulla?

*E.Z.:* È interessante quello che Lei dice. C'è un'unione degli opposti tra l'idea che noi siamo postumi e quindi non possiamo far altro che ricombinare insieme gli elementi del passato ("siamo nani sulle spalle dei giganti"), non possiamo postulare più nulla di nuovo perché siamo

“post-”, dunque non possiamo far altro che scavare e giocare con forme precedenti e ricombinarle), questa è un'idea molto postmoderna, che presuppone che ci sia un passato come grande serbatoio o grande archivio da ricombinare; e l'altra postura, che è quella avanguardistica, o anche dei cannibali – pensiamo per esempi a Tiziano Scarpa quando dice: «Noi non abbiamo padri», questi padri ci soffocano, c'ingombrano, quindi siamo giovinetti totalmente vergini con davanti solo i fumetti e il cinema (ma così dicevano anche André Breton e i surrealisti francesi, che avevano una tabella in cui dicevano: “merda a...” e “fiori a...”: “merda a Voltaire”! Perché? Perché era un padre evidentemente scomodo, un francese scomodo). Il “far fuori” e postularsi senza tradizione è tipico delle avanguardie o anche degli scrittori iper-mediatici che si considerano totalmente dentro ad un cosmo digitale che non ha più niente a che fare con la tradizione. Questo diventa in qualche modo anche una *brand*, cioè: io chi sono? Quello che non ha più padri. Si tratta in definitiva di due opposti che si toccano. Se tutto il passato è finito in un tritacarne, è un archivio inerte, noi possiamo solo giocare con delle forme che lo ricombinano, oppure d'altra parte ci postuliamo come totalmente vergini, senza passato, e facciamo riferimento soltanto all'universo mediatico presente. Questi due opposti si toccano, perché in realtà il rapporto con la tradizione per essere fertile dev'essere attivo, non può essere una sorta di rampino con cui uno prende dei pezzi e li ricombina in un *puzzle* con scopi totalmente combinatori e ludici. Ci dev'essere un rapporto attivo e agonistico con i padri, in cui io prendo da te, padre, soltanto quello che mi ha insegnato e che ora mi serve per il presente. Chi ha un rapporto agonistico con la tradizione? Primo Levi quando è ad Auschwitz, che dice: “Adesso di Dante cosa rimemoro, se non quel Canto di Ulisse?”. Quello sembra Walter Benjamin, non Primo Levi, è un Benjamin che a Auschwitz s'impadronisce di un pezzo di Dante e lo porta dentro quello che gli serve in quel momento, con tutta la forza mitopoietica di chi sta morendo e dice: “Dante è più forte del pane in questo momento”. Questo è un gesto assolutamente non postmoderno. Altrimenti, se non fosse stato ad Auschwitz ma fosse stato al centro commerciale la postura sarebbe stata ben diversa. Invece era lì, sporco di sterco, con il suo camicione a righe, pieno di pulci e di pidocchi; e parlava di Dante, di un solo Dante, quello che dice: «Fatti non foste a viver come bruti», per riqualificare l'esistenza umana dentro Auschwitz. E quello è il gesto che va fatto anche oggi, perché Auschwitz non è il passato ma è in un certo senso tra noi. Quella è la critica!

*Intervento 5:* Mi scuso perché forse andrò un po' fuori tema. Le propongo una riflessione sulla posizione della critica, anche se in realtà vorrei chiederle altro. Riprendendo gli interventi di Simonetti e Donnarumma e considerando che alla letteratura, fuori dal mondo accademico, non viene attribuito un gran valore, non si ritiene occupi una posizione importante all'interno dei saperi... La posizione di Simonetti mi sembra interessante perché, mettendo giù la categoria di letteratura di nobile intrattenimento, intende occuparsi di una letteratura fruita da un certo numero di lettori che è reale. La posizione di un critico simile mi sembra che sia un tentativo di ridare un ruolo alla funzione dell'intellettuale, che è anche quella del critico letterario, tentando di trovare un ambito del suo sapere che sia veramente fruito da un pezzo di società. Io sono molto d'accordo nel tentare ogni volta di costruire un “solido ponte tra il libro e il mondo”. Siamo qui per questo, per una ricerca di senso. Io non vorrei investirla di questo ruolo così forte... [E.Z.: Me lo son preso da solo.] Il problema è che, uscendo da questo pezzo di mondo che è l'università e l'accademia, siamo spacciati. Ci rendiamo conto che i nostri sono validi per gli addetti ai lavori e basta. Perché nonostante il “solido ponte” che costruiamo, se non riusciamo ad avere un pezzo di comunità che riconosca i valori che noi acquisiamo qui, non riusciamo a

condividerli e restano un po' inutili. Questa è la perplessità... Mi sembra però interessante la posizione di un Casadei o di un Donnarumma e di quel pezzo di critica che, anche se si sporca ed esce dalle categorie pure della critica accademica, prova a mettere in moto e a far entrare in combustione il suo sapere con quello veramente accettato nel mondo. È un po' triste però mi sembra la dura realtà.

*E.Z.:* Capisco in profondità quello che Lei dice, in quanto è mosso non solo dal bisogno di dare senso – perché forse qui il senso l'abbiamo anche dato: il problema è che, oltre quest'aula, il senso decade. Usciamo da qua, ognuno deve andare nel mondo e lì il rapporto tra testo e mondo finisce. Lei dice, se ho capito bene: “Per mantenere questo rapporto, tanto vale interagire con le strutture presenti (quelle dell'editoria, quelle del mercato, del mercato medio-alto o medio-basso), cioè interagire con la letteratura reale, quella che sta dentro i processi di mercificazione dei saperi e dei testi, anziché con la letteratura accademica. Questi processi ci sono e ci sono non da oggi, ci sono almeno da Honoré de Balzac, che viveva di mercato. Balzac viveva vendendo i propri testi e quindi già lui si poneva il problema del mercato. Per non parlare di Charles Baudelaire e di come tematizzava la “perdita dell'aura”. Non è un processo soltanto attuale quello del trionfo dei processi di mercificazione dell'arte (quello che individua Benjamin), è una condizione che ha come minimo centocinquanta anni, che esiste quantomeno dalla seconda metà dell'Ottocento. Solo che oggi il processo di erosione delle mediazioni culturali è arrivato al suo apice. Questo significa che non c'è più spazio per la mediazione, non c'è più spazio per fare gli insegnanti, non c'è più spazio per l'università, non c'è più spazio per il giornalismo culturale. Sono stati via via progressivamente chiusi o stanno per essere chiusi i luoghi di mediazione, laddove si ragiona sui testi o sulla qualità dei testi. I testi si autopromuovono da soli, perché agiscono mediante agenzie formative e propulsive che non sono quelle della mediazione. Le fasce alta, medio-alta, bassa si autopromuovono perché c'è bisogno di quei *target*. Pensiamo a Umberto Eco: quando ha scritto *Il nome della rosa*, sapeva che aveva diversi acquirenti, poteva rivolgersi a diverse fasce di mercato, esattamente come i programmi di prima serata e di seconda serata. Che bisogno c'è della critica che dica questa cosa ha valore, questa non ha valore, quando si posiziona da solo il prodotto? Il prodotto si posiziona su fasce larghe quando è *trash*, in seconda serata quando è di nicchia, di notte quando è alto. La logica dei *networks* televisivi insegna molto dei processi culturali. Questo può dare angoscia, e perché dà angoscia? Perché se io sto lavorando e probabilmente andrò in pensione a un certo punto, voi non potrete accedere a un lavoro culturale. Questa è l'angoscia. Non farete gli insegnanti, né i critici e non medierete. Allora Lei dice: “Piuttosto che farmi far fuori, sto dentro i processi, ricavo una nicchia dentro questi processi, faccio alla Simonetti”. Simonetti infatti ha citato soprattutto non tanto altri critici, ma *editors* e *managers* dell'editoria, come referenti. Questi sono i nuovi mediatori. A questo punto è logico che quando io richiamo i concetti di Adorno o ancora i Pasolini fuori tempo massimo, è evidente come questo discorso che faccio strida. Però anche qualora si vuole (giustamente) interagire con i processi editoriali, o con interessi spettacolar-culturali di enti locali o aziende, in generale far comunità interstiziale resta importantissimo. Cosa vuol dire? Che ogni volta che è possibile il discorso culturale sui testi e sui prodotti di cultura deve essere comunitario, deve uscire dalla prigione dell'io, deve andar fuori dall'interiorità dell'uomo. Deve confrontarsi con i problemi di senso: della vita individuale e collettiva. Con il passato e con il futuro. È chiaro che il *top* sarebbe che questa funzione fosse retribuita, cioè fosse riconosciuta con un salario sociale, fosse un lavoro. Perché è una funzione antropologica profonda che riguarda la mediazione culturale, quindi la nostra

identità e i nostri fondamenti, il nostro vivere civico, il nostro rapporto con la tradizione. È una attività di profondo valore sociale e merita lavoro e salario. Il fatto che non sia così è un fatto politico, non un fatto economico. L'economia nasconde la politica, lo sapeva bene Marx che questa cosa l'ha detta una volta per tutte e in modo definitivo. Qua non c'entra essere comunisti, o meno. Si tratta di riconoscere la grandezza del pensatore che ha rovesciato il pensiero politico borghese, facendone vedere le fondamenta, esattamente come Freud ha rovesciato la coscienza mostrando l'inconscio umano. Sono gesti definitivi. Nel momento in cui si riconosce che l'emarginazione e lo svilimento del nostro lavoro prediletto non è una sfortuna personale, ma è un problema politico, ne consegue che la critica dev'essere esercitata in ogni dove, in ogni interstizio e in ogni momento, esattamente in forme di *resistenza*. Perfino al bar, dove lo studente di lettere fa il barista: riesce a trovare l'intersezione in cui riesce a valorizzare un piccolo brano di un testo. Uno esce e va al cinema: lì fuori in un crocicchio fumandosi una sigaretta diventa critico letterario. Scrive su un *blog*: fa un *post*, lo fa con massima responsabilità, cioè senza "sputtinarsi", senza abbassare il proprio livello, conservando dignità. Se l'ha fatto Levi nel *lager* perché non dobbiamo riuscire a farlo noi?\_

*Intervento 6:* Questa cosa però a me "puzza", mi perdoni. [E.Z.: No no, è giusto! Sono felice che puzzi. Perché altrimenti sarei un sacerdote, ma io sono uno che parla con Lei] Se io penso di resistere personalmente facendo una critica al bar, a me sembra che abbiamo appena decretato la resa finale!

*Intervento 7:* Si fanno dei bei discorsi di letteratura al bar. Io sono d'accordo con tutti e due. A me l'idea di fare una critica fondata sull'economia non interessa. Piuttosto porto avanti un discorso – al bar, ma anche facendo il critico letterario in qualche maniera – e se poi ci saranno delle circostanze politico-economiche per le quali questo tipo di discorso che viene portato avanti e potrà essere trasmesso, almeno qualcosa avrò portato avanti. Perché se ci si fa i discorsi soltanto su come ha scritto un romanzo un editor che deve vendere per Mondadori, è come se non avessi fatto niente, per quello che io penso di letteratura. Fai sociologia, fai indagini di mercato.

*Intervento 8:* Io riconosco questo. Non penso che certi prodotti culturali possano essere considerati alta letteratura.

E.Z.: Naturalmente un'azienda editoriale è un'azienda e deve operare nel mercato. Non è che noi possiamo disconoscere questa cosa. Il problema è che non si possono trattare i libri come i dentifrici. Perché i valori che governano gli uni, non sono i valori che governano gli altri. La qualità che governa gli uni non è la qualità che governa gli altri. Non si tratta qui di cercare l'utopia della cultura-non merce. La cultura, nel momento in cui siamo dentro ad una realtà mercificata, è anche merce. Lo era anche negli anni Quaranta, Cinquanta o Sessanta del Novecento, solo che c'erano degli editor e dei consulenti che si chiamavano Vittorini, Sereni., Calvino, Raboni.. Da quell'epoca in cui chi consigliava i libri era un grande scrittore e sapeva che cos'era la poesia e la letteratura in profondità, e al tempo stesso sapeva che cos'era il mercato perché doveva mediare, rispetto ad oggi dove è intercambiabile chi si occupa di vendere saponette e chi si occupa di libri, evidentemente è successo qualcosa. Possiamo fare sociologia dell'editoria, ma dobbiamo farlo in forme critiche. Non è che lo sguardo sul prodotto librario debba escludere che si tratti di una merce, lo è naturalmente ed è giusto che lo sia, però

è una merce anche che non è governata da criteri che sono esattamente gli stessi di un sapone per lavatrici. Perché il sapone per lavatrici ha la sua qualità quando magari inquina un po' meno, il prodotto librario ha la sua qualità quando riattiva mente e lingua. Quindi anche facendo i sociologi della letteratura, se fossimo tutti con questa mentalità e domani ci assumessero tutti da Mondadori, avremo dei problemi.

*Intervento 9:* Io credo che il vero problema sia nel poter ancora concedere l'esistenza di una letteratura come nobile intrattenimento. Il lettore deve partire dal presupposto di essere critico quando legge un libro e purtroppo in Italia il lettore non è allenato a criticare ciò che legge. Tende piuttosto a leggere una recensione che viene pubblicata prima dell'uscita del libro e di conseguenza ad indirizzare poi le proprie letture. Ma poi non trova più una recensione una volta che il libro è uscito e che lui l'ha letto. Questo penso che sia l'aspetto più interessante e il motivo per cui alla fine non ci resta altro che parlarne al bar o fuori dal cinema. La cosa interessante sarebbe parlare di un libro una volta che lo si è assimilato e non in una recensioncina di indirizzo che viene fatta prima che il lettore possa avere in mano effettivamente il libro e che ha fondamentalmente lo scopo di orientare un acquisto. Adesso le terze pagine sono indirizzate sul "vale la pena comprarlo", oppure sul "vabbé dai, lascia perdere".

*E.Z.:* Ovviamente, solo per fare una postilla: il mio discorso sul bar era un paradosso. Un paradosso che tiene conto del fatto che esiste un problema politico e il problema politico riguarda il fatto che non si investe nella scuola, cioè che tutti voi potreste insegnare e invece di voi insegnerà il dieci per cento. Questo è un problema politico perché se noi spostassimo il problema dal bar o dalla sede della Mondadori, alla scuola, potremmo sognare di avere una nuova leva di bravi giovani insegnanti che porterebbero una ventata di rinnovamento potente nella scuola italiana, e dunque nella vita sociale di questo paese, in cui c'è un bisogno enorme di questo. Invece si lascia morire sia una generazione, sia la scuola. Questo è un problema politico, che ha a che vedere con la critica, perché l'atto didattico della scuola è l'atto critico per eccellenza. La didattica della letteratura è una forma della critica. La scuola è il luogo istituzionale in cui il docente media libri, cultura, lingua e saperi. È lì che si giocherebbe la partita strategica e non si gioca per motivi politici d'investimento su un certo settore. Quindi "il bar" è una battuta. In realtà bisognerebbe uscire dai bar e imporre gli investimenti nella scuola. Il bar è una metafora di un estremo interstizio di accanita sopravvivenza di una funzione intellettuale non arresa benché emarginata.

*Intervento 10:* A me piacerebbe introdurre in questo discorso critico – con cui comunque sono d'accordo – una categoria che non sono in grado di maneggiare. Ossia il discorso della generatività del consumo. Ovvero: abbiamo un mondo letterario mediato dal capitale e dal mercato; quello che ci arriva da leggere è quello che l'editor ha deciso di farci leggere, perché probabilmente quello aveva la possibilità di vendere, e questo discorso è importantissimo. Però ad un certo punto questo libro arriverà in mano a questo fantomatico lettore che lo leggerà. Bene: mi sembra un po' classista pensare che questo fantomatico lettore, che magari legge "nobile intrattenimento" tipo Margaret Mazzantini, non produca niente di vero, che questa lettura non sia cioè in qualche modo produttiva. Certo, non lascerà nessun segno questa lettura perché magari non ne discuterà con nessuno e quindi non emergerà. Però comunque quel libro è stato letto, e non c'era solo Margaret Mazzantini (o l'editor che l'ha prodotta), ma c'era anche una persona che leggeva quel libro. Con questo discorso sto tentando di andare al di là del



consumo, non c'è il mero consumo, c'è qualcosa che va oltre, e questo qualcosa è quel qualcuno che consuma; e sperando che esistano ancora le persone, mi piacerebbe cercare in qualche modo di posare l'occhio sul fatto che anche il consumo ha una generatività, produce qualcosa e non ci si ferma al solo consumo. Certo, al mercato non interessa cosa il consumo produca. Quella della generatività del consumo è una categoria che non si usa. Cioè l'andare oltre a qualcosa che ti è stato dato e che ti è stato fatto desiderare. È classista pensare ad un assorbimento del libro completamente passivo, vuol dire pensare che la gente sia stupida, e io non voglio pensarlo.

*Intervento 11:* Ma magari è più classista non abituare la gente a leggere anche altro. Io penso a Verga che all'inizio scriveva novelle e diceva a sua mamma che erano delle "marchettate" incredibili, ma che doveva tirare a campare. E anche il lettore medio comunque era educato alla lettura e sapeva che stava leggendo delle marchette. Puoi leggere la Mazzantini ma puoi leggere anche altro, se nelle scuole vieni abituato a un certo tipo di lettura.

*Intervento 12:* Su questo sono assolutamente d'accordo, però c'è sempre questo "di più" – che sfugge ed è forse perché non riusciamo a coglierlo –, che mi piacerebbe fosse implicato in una critica. Perché in tal l'analisi sociologica non si fermerebbe al consumo, ma lo supererebbe; anche perché fermarsi al consumo mi sembra un proposito del capitale.

*E.Z.:* Io mi chiedo come mai non pensiamo abbastanza che autori come Roth, Yehoshua, Cotzee e tutti gli altri: sono autori che vendono decine di migliaia di copie. E che ci danno l'idea che il romanzo è vivo e che quel romanzo vivo è un romanzo di grande qualità. Perché su questo discorso c'è un interdetto. Cioè: quando questo discorso lo facciamo su scala internazionale, globale e comparativa è permesso, quando invece lo riduciamo questo a una scala italiota inevitabilmente dobbiamo parlare di *nicchie*. Perché dobbiamo essere così subalterni nel linguaggio al diktat merceologico? Perché non possiamo dire che esiste nel mondo un grande romanzo e che non è né di nicchia né di qualità, è "solo" un grande romanzo. Quanto venivano letti gli *Ossi di Seppia* o *Gli Indifferenti* di Moravia? E allora cosa vuol dire? Che quelli che leggevano quei libri facevano parte della "vile casta" che va fatta fuori? Spero di no. C'è un malinteso concetto di democrazia culturale, questo è il problema, perché fa riferimento da un lato alla boria elitaria dell'intelligenza italiana e dall'altro alla nuova indisponibilità dei ceti medi non acculturati a sentirsi in qualche modo messi in discussione nella propria ignoranza. Non c'è più la postura di Di Ruscio che pur avendo solo la quinta elementare si mette a leggere accanitamente Gramsci, Hegel e Bruno e che magari pasticcia, ma che poi gli resta dentro come un organi di senso più che un semplice patrimonio culturale. . Ciò che gli resta dentro di Hegel o di Croce o di Vico o di Montale è quello che lui ha filtrato con lo sforzo agonistico per uscire dalla sua classe di appartenenza (classe di appartenenza a cui era vietato di imparare l'ABC) e proiettarsi in avanti, prendere tra le mani il mondo. Non per diventare un borghese, ma per prendersi il mondo. Quella era l'idea: "Gli operai prenderanno il mondo" e la cultura era il veicolo. Questa cosa non c'è più e siamo d'accordo. Ma abitava il Novecento, basta andare indietro di due o tre generazioni. Lui leggeva Hegel, Croce e Giordano Bruno perché così si sarebbe preso il mondo. Quindi : mi voglio appropriare della pagina che leggo, la pagina che leggo diventa mia, la metabolizzo. I figli del popolo che hanno voluto acculturarsi hanno ragionato così. È solo da un certo punto in poi, da quando la cultura è diventata supermarket e il diktat è stato quello dell'audience, che il processo si è invertito al

ribasso; per cui ogni sforzo di acculturazione sembra protraversa di uno “che se la tira” e non uno sforzo agonistico di fare a pugni col libro e vedere se qualcosa del libro entra in te e qualcosa di te entra nel libro. Questo dovrebbe essere insegnato: a come fare i pugni con i libri.

Allora noi qua abbiamo evocato due figure: un operaio emigrato che ha fatto il metalmeccanico all'estero e ha divorato Giordano Bruno e Machiavelli; e un chimico che stava ad Auschwitz e che ha parlato di Dante mentre non aveva neanche le scorze di patate da mangiare. Questo è il nocciolo profondo che ci deve tenere vivi. Io mi alzo alla mattina per questo, altrimenti non mi alzerei, non potrei venire qua a insegnare. Io, senza questa idea, non riuscirei a essere qui a insegnare. E lo stesso succedeva quando insegnavo a scuola. Quando io ero nella scuola insegnavo a questi ragazzi che erano dei futuri tecnici e riuscivo a parlare loro di queste cose solo perché pensavo a questi esempi e simili.

*Intervento 13:* Mi sembra però che la domanda posta andasse un po' al di là. Nel senso: si costruisce un discorso sulla letteratura o comunque su una disciplina umanistica in un'istituzione che è inserita in una realtà e che fa molta fatica a dialogare con quella realtà. Quindi c'è un problema piuttosto serio anche per quanto riguarda il mondo dell'università perché l'università non riceve soldi dalla politica. Le facoltà umanistiche si pongono il problema del perché la politica non mette i soldi? Lo pongono alla politica questo problema? In che modo lo fanno?

*E.Z.:* Certo. Qui il problema diventa difficile perché diventa un problema disciplinare. Allora: il parco delle discipline attuali, le nostre discipline, secondo me si suddivide in un grande bivio – anche su scala internazionale – tra micrologismo specialistico, e comparazione o *cultural studies*. Queste sono le due *chance* – ovviamente tutte e due bombardate, falciate (tutte e due vengono considerate meri *costi* e tutte e due fanno sempre più fatica a sopravvivere). Queste sono le due posture politico-culturali in cui i settori disciplinari umanistici si pongono su scala internazionale e italiana con diversi dosaggi di questi due elementi. Cioè: lo specialismo (che è filologia, linguistica molto mirata e laboratoristico-descrittiva) e d'altro canto la “tuttologia” in cui la letteratura è parte della cultura, la cultura è parte di un tutto che in qualche modo potrebbe essere perfino tematico e d'intrattenimento per certi aspetti ed è il grande settore dei *cultural studies*, dei *gender*, dei *postcolonial*... che ha una sua grande dignità naturalmente – come ha una dignità lo specialismo. Però dietro queste due, che si possono perfino ridurre a caricature (anche perché dietro ci sono campi simbolici e capitali simbolici di ogni settore disciplinare che mantiene le proprie posizioni e le proprie rendite), dietro queste due Scilla e Cariddi si muove l'auto-justificazione del nostro essere dentro l'accademia. Ci possiamo dire specialisti (e allora mettiamo il camice) o possiamo dirci “uomini di larga cultura” che fanno dialogare insieme gli spaghetti e Dante per un pubblico internazionale di viaggiatori curiosi e quindi facciamo turismo culturale-letterario, facciamo i parchi e mettiamo insieme la pizza e il naso di Dante. Ovviamente sto facendo caricatura e ora sto estremizzando due modi in cui un difensore delle nostre discipline potrebbe dire a un ministro o a un consesso di ministri: “Dateci più soldi perché serviamo a questo e a quello”. Naturalmente un discorso simile può essere trasposto anche nella scuola: a cosa serve la letteratura, per imparare la lingua oppure per creare dei cittadini complessi e mentalmente flessibili che siano in grado di interagire col mondo? Questi due sguardi – l'uno tematico e l'altro linguistico – li ho tracciati per farvi capire come oggi, le nostre discipline si autocertificano e definiscono la loro identità. Ora, dentro questo campo, si aprirebbe la necessità di riflettere tutti insieme su quali di queste posture, o

l'interazione di queste posture, o il rinnovamento di queste posture sia possibile per giustificare (e quindi chiedere soldi per) le nostre discipline. Serviamo più allo specialismo, alla lingua? Oppure alla cultura? E in che modi?

Io sono perfettamente d'accordo sul fatto che ci sono delle debolezze. Ho segnalato queste due posture disciplinari che fanno capo anche a settori disciplinari che in qualche modo si autogiustificano e che dicono "questo è il nostro statuto, dunque noi serviamo a questo e facciamo questa cosa". Sarebbe quasi necessario re-inventarci, però ovviamente io non ho la verità su questo punto. Sento dei bisogni naturalmente. Per esempio se ci fosse più investimento nella scuola, e anche più riflessione di alto livello sulla didattica della letteratura, uscirebbe una generazione di persone che opererebbe con più entusiasmo e con più capacità di rinnovarla e dunque capace di portare una ventata fresca di rinnovamento nella società. A questo penso come una possibile soluzione. Quello che dice lei riguarda invece più gli studi universitari e la loro funzione, il perché dovrebbero avere dei finanziamenti e io ho indicato due posture esistenti, ma la soluzione non ce l'ho assolutamente. Posso immaginare alcune cose e nel modo in cui faccio didattica cerco evidentemente di tener conto di questo. Però più di questo non posso fare dalla mia posizione.

*Intervento 14:* Questo ciclo si basa anche su alcune parole chiave come dibattito, confronto, statuto dialogico, comunità ermeneutica però, nel susseguirsi delle conferenze che ci sono state, mi sono chiesto: cosa vogliono dire tutte queste parole? Che senso ha, per esempio, lo statuto dialogico? A cosa serve?

*E.Z.:* Serve moltissimo perché nel qui e ora della situazione, se voi siete abituati per statuto a delle lezioni frontali e la trasmissione dei saperi vi viene imposta soprattutto in questo modo – a volte con grande qualità e a volte con minore qualità ma comunque con un modo unidirezionale –, il modo con cui si guarda ai fenomeni culturali che si vuole analizzare è unidirezionale: uno che parla e gli altri che ascoltano. Nel momento in cui si sovverte questa logica e si crea una logica discorsiva, allora si cambia completamente il modo di operare. Cambia l'esperienza. Se c'è una situazione in cui c'è una persona tenuta a fare la lezione, interagente in un gruppo che dialoga e sa dialogare, e che sa in qualche modo ascoltare e rispondere e prendere qualcosa di ogni intervento per rilanciarlo poi, allora questa situazione permette, nel qui e ora, un'esperienza diversa di apprendimento che metta in gioco altre modalità e altri saperi che sono quelli interattivi. Quindi questa cosa serve sia qui e ora, di per sé, nel momento in cui si realizza e poi può diventare una esperienza e modalità che viene trasportata in altre situazioni analoghe. Io per esempio non sono nato riuscendo a fare queste cose in culla. Ho trovato a un certo punto qualcuno che lo faceva e quindi ho imparato e quindi adesso lo faccio con voi. Molto semplice. Nel momento in cui s'incontrano nel proprio cammino queste soluzioni, poi le si conserva per sempre. Quindi valgono sia sul piano del qui e ora puntiforme, sia sul piano del tempo. È logico che lei potrebbe dirmi – e qui si riapre di nuovo la piaga –: "Ma nessuno di noi avrà la possibilità di tenere una lezione, una conferenza, un dialogo con una classe di scuola...". Ma questo non è detto, una quota lo farà – magari precariamente. Non si può vedere soltanto il grandissimo vuoto, bisogna saper vedere anche i piccoli nuclei di pienezza, altrimenti siamo finiti. Quindi questa esperienza che avete fatto serve sia per la lunga durata sia per il qui e ora.