**La tradizione della contemporaneità**

Stefano Bertani

Le domande che sono state ricordate nell’introduzione del professor Crivellente sono di tale importanza che non ho ritenuto opportuno, in soli 45 minuti, rispondervi punto per punto. Ho scelto invece una strada per così dire “post-moderna”, per provare a suggerire solo alcune ­– diciamo sparse, frammentarie – categorie 'propedeutiche' alla formulazione di risposte adeguate. Innanzitutto, anziché presentare una serie di autori ‘contemporanei’ o percorsi letterari del Novecento – che rischierebbero di ridursi a scorciatoie usa e getta, utili forse a sedare l’ansia del docente ­– mi permetto di considerare questo incontro come una sorta di presentazione, in attesa di un vero e proprio corso dedicato ai molteplici temi della contemporaneità prima evocati. Certo, va da sé che, chiunque abbia a che fare con la cultura del mondo moderno e contemporaneo, ha da tempo ben chiara l’urgenza di simili imterrogativi: Come insegnare la contemporaneità? Quali sono le difficoltà didattiche e soprattutto categoriali che occorre mettere al vaglio per entrare nella dimensione contemporanea della nostra cultura letteraria? Senza tralasciare le ancor più ampie questioni che guidano il percorso intero di questo convegno pluridisciplinare: che cos’è la comtemporaneità? Quale rapporto rivela con la modernità? È possibile individuare prospettive di lettura che ne favoriscano una comprensione sintetica?

**Letteratura contemporanea e contemporaneità della letteratura**

Comincio quindi a svolgere una prima, e dirimente, riflessione sulla necessità di distinguere la «letteratura contemporanea» dalla «contemporaneità letteraria», così come fece a suo tempo, era la fine degli anni Sessanta, Rodolfo Quadrelli, quando intitolò un suo saggio magistrale *Poesia contemporanea o contemporaneità della poesia*: «Esiste dunque soltanto la poesia contemporanea? No certo, benché nessuno sappia rassegnarsi alla sua mancanza. Si assume piuttosto contemporaneità della poesia in luogo di poesia contemporanea». Da letterato, la prospettiva da cui avviare la riflessione non può che essere imposta dalle parole che nominano i concetti su cui stiamo lavorando, e le parole ci dicono che il lavoro dovrebbe concentrarsi su come i diversi modi del tempo (*tempora*), stanno in relazione (*cum*) fra loro.Come possiamo osservare anche leggendo la presentazione del pieghevole del convegno, i significati delle due formulazioni così distinte («contemporaneo» e «contemporaneità») tendono invece a confondersi, a sovrapporsi, fin quasi a contraddirsi, nella lingua comune tanto quanto nella ligua specialistica dei docenti: anche tra noi il termine «contemporaneità» viene spesso inteso come sinonimo di “mondo contemporaneo”, mentre è facile accorgersi della distanza che corre tra il ‘mondo contemporaneo’, la ‘letteratura contemporanea’, e la dimensione del tempo cui rimanda non l’attributo, bensì il sostantivo astratto «contemporaneità». Il sostantivo individua una sorta di simultaneità di tempi, che tuttavia possono trovarsi collocati in qualsiasi epoca storica (o in qualsiasi scansione diacronica del tempo di indole storiografica). L’opposizione tra le due fomulazioni (*letteratura contemporanea* e *contemporaneità della letteratura*)stabilisce perciò non una variante del medesimo concetto, ma un vero e proprio salto semantico, che conduce la lingua a interrogarsi sulle categorie che impiega per discutere, decidere e quindi anche scegliere gli oggetti del proprio studio. La «letteratura contemporanea» insomma non è la «contemporaneità». Questo mi pare un punto chiarissimo, la cui sicura e permanente acquisizione ha poi conseguenze decisive nel giudizio di valore letterario, e ancor più nella prassi del docente, chiamato a decidere, ad esempio, quali autori preferire nello studio del Novecento, e quindi a quale tradizione della contemporaneità letteraria fare riferimento nella scelta degli autori di epoche precedenti, che tuttavia dialogano oggi con gli autori «contemporanei». Occorre intendere la ‘contemporaneità’ di ciascun autore contemporaneo, per poter fare delle scelte inerenti alla dimensione letteraria, oltre che, naturalmente, introdursi in quella dimensione esercitando il proprio gusto e la propria soddisfazione. Per questa ragione, dopo tanti tentativi, ho scelto di intitolare il mio intervento con una forma che vorrebbe compendiare e insieme evocare la simultaneità dei tempi in cui vive autenticamente la lingua letteraria, in un apparente paradosso cronologico: *La tradizione della contemporaneità*: il primo termine, che pare alludere al ‘passato’; il secondo, che pare invece orientarsi verso il tempo ‘moderno’, l’attuale. I due termini, come molti poeti hanno avuto modo di ricordare, viceversa tra loro con-cordano (hanno lo stesso ‘cuore’, sono sin-cronici), perché possiedono uno stesso senso del tempo. Mentre il celebre *Angelus novus* di Benjamin – ossia la storia – vola innanzi, verso il nuovo, appunto, verso il moderno, cercando di recuperare con lo sguardo rivolto al passato il sentimento della sua nostalgia, il senso del tempo contemporaneo è rivolto in quella dimensione del presente nella quale sola possono incontrarsi e vivere contemporaneamente passato, presente e futuro. Si tratta di quella dimensione segnica della realtà, che non coincide mai con l’attualità, e che si chiama appunto contemporaneità, poiché vive nella dimensione dei significati cui i segni storici alludono.

Sarebbe ora il momento (sto usando il modo condizionale) di provare a rendere per esempi quanto sto affermando; ma questi sviluppi sono solo le *res desideratae*, i congiuntivi, gli ottativi che potranno trovare (uso l’indicativo futuro) realizzazione in un prossimo corso; qui possono per ora trovare tempo e luogo le *res gestae*, cioè quelle quattro parole che riuscirò a dire nei restanti 35 minuti (sempre al modo indicativo).

**Per una grammatica della contemporaneità**

Nella distinzione or ora accennata (tra cose desiderate e cose compiute), troviamo già implicita un’altra caratteristica della contemporaneità letteraria: la letteratura è infatti una dimensione della lingua in cui si può sempre attingere ai due modi verbali ‘elementari’ della grammatica (ossia della realtà duale della lingua): l’indicativo e l’ottativo, che convivono e che si parlano l‘uno con l’altro, anzi si giudicano l’uno con l’altro, nella stessa pagina, nello stesso testo, nella loro contemporanea esistenza reale. Sicché io, da animale segnico e quindi letterario, posso sempre ritenermi fortunato, dal momento che posso godere in ogni istante del tempo di uno sguardo comico (ironico) sulla tragicità della storia. So infatti di avere sempre a mia disposizione, in un testo letterario che imita per analogia la natura duale della realtà non fittizia, la presenza contemporanea delle due dimensioni del segno e del suo significato, della natura fisica e della natura spirituale del creato, nella forma dei due modi verbali attraverso i quali posso giudicare il desiderio possibile con i fatti compiuti; e viceversa. Non si è dunque mai schiavi né di un presunto giusto corso della storia, che occorrerebbe inseguire o dominare a tutti i costi («non più ai secondi posti»! ammoniva il moderno De Sanctis); né del capriccio delle nostre brame, se non vengono orientate dal dato concreto dei fatti. Si tratta di una consapevolezza che la poesia contemporanea ha spesso dovuto rivendicare per definire meglio gli ambiti della sua potenza conoscitiva, e che il premio Nobel irlandese Seamus Heaney ha così precisamente formulato: «lo spirito creativo rimane decisamente recalcitrante davanti agli indizi negativi, e ricorda al modo indicativo della storia il fatto che esso è stato iscritto e sovrascritto forzatamente al buon modo ottativo del potenziale umano». La letteratura occidentale, benché sia in effetti stata per lo più una letteratura del desiderio, di quello che sarebbe potuto essere, di quello che sarebbe bene che fosse, purtroppo, in molti casi, è stata solo letteratura utopica o d’immaginazione; Manzoni, seguendo il suo Rosmini, l’avrebbe voluta invece mista di storia e di invenzione. Ma proprio il suo secolo, l’Ottocento, ha provato a ridurla addirittura a una sorta di ‘specchio’ narcisistico o deformante della storia, sempre in ritardo quindi sui fatti del mondo e delle tecniche, schiacciando l’infinità del desiderio del cuore umano a brama di successo e di visibilità: a tutti i terribili costi che oggi – è sotto gli occhi di ciascuno – stiamo purtroppo pagando a prezzi incalcolabili. Altre volte, la letteratura contemporanea si è dimostrata solo come una lingua della fuga nella dimensione dell’onirico, dello psichico, o dei buoni sentimenti, fino a diventare la letteratura piccolo-borghese delle lettrici del settimanale «Elle», di cui parlava Roland Barthes studiando i *Miti d’oggi*. Eppure, la letteratura sempre si è dovuta giocare in questa partita doppia, e il Novecento ha voluto riaprire proprio le possibilità di una sorta di ‘inattualità’ dell’arte, di una sorta di umanistica trascendenza dal mero fattuale utilitaristico; lontana insomma dalla ovvietà dell’intrattenimento, della rincorsa all’ultima informazione dell’attualità, abissalmente contraddittoria rispetto al «quotidiano in classe». In questo continuo riemergere della letteratura come desiderio e rilancio del futuro possibile, agganciato alla tragicità o alla felicità della storia, consiste appunto una delle dimensioni più connaturate alla letteratura contemporanea: il desidero di portare l’uomo ad abitare nuovamente la pluralità dei tempi in cui gli è per natura dato di vivere, conquistandosi agio e libertà, invece di essere costretto alla schiavitù di un ideologico tempo del ‘progresso’, imposto dai ritmi dell’industria, del mercato e del potere delle finanze, come dovremmo addirittura insegnare ai nostri studenti secondo le indicazioni ministeriali, misurando in «crediti», «debiti» e «CFU» l’incommensurabile densità del segno letterario, ossia della vita umana e del creato.

**Contemporaneità e attualità**

La letteratura contemporanea tende dunque, in genere e con percorsi molto diversi, a rendere di nuovo possibile l’esperienza della contemporaneità, vale a dire l’esperienza letteraria autentica, che consiste innanzitutto nel ricordare a chi legge quale sia la reale consistenza del suo essere attraverso il tempo, di rendersi cioè consapevole della natura storica e della grandezza cosmica (naturale, terrestre, celeste) che in lui convivono. È per tale ragione che proprio la letteratura, se intesa come linguaggio ‘finto’, fatto ad arte, possieda questo privilegio: di essere la sola dimensione linguistica portatrice di una dimensione temporale che si chiama appunto «contemporaneità». Anzi, la letteratura di ogni tempo è propriamente *il* linguaggio della contemporaneità. Ma dove trarre il criterio di periodizzazione, il criterio di una distinzione storica, se non si possiede la dinamica integrale dei tempi, di cui quello storico è solo uno, e non sempre il principale protagonista dell’arte? Sin dagli albori dell’età contemporanea, uno dei protegonisti indiscussi della poesia internazionale, T.S. Eliot, accostò in modo teoreticamente inconfutabile il concetto di «tradizione» a quello di «contemporaneità», risolvendo l’apparente paradosso storicistico (cioè moderno) di un passato tanto indispensabile come raccolta di nostalgie, quanto superato e quindi inutile. Si legga, per restare a casa nostra, quel che dice Montale di Dante nel discorso pronunciato in occasione del suo Nobel. Immenso l’Alighieri, ma irrimediabilmente antico e inutilizzabile. Eliot viceversa diede una formulazione del senso storico che noi potremmo ripeterci costantemente come un lungo mantra: «la *tradizione* [...] in primo luogo, implica quel *senso storico* che si può considerare pressoché indispensabile a chiunque voglia continuare a fare opera di poesia dopo i venticinque anni: e il senso storico implica non solo *l’intuizione dell’«esser passato» del passato*, ma anche quella della *sua presenza*; il senso storico costringe l’uomo non solamente a scrivere con la propria generazione nel sangue, ma con il sentimento che tutta la letteratura d’Europa, dopo Omero, e con essa tutta la letteratura del nostro paese, ha una simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo. Questo senso storico, che è, insieme, *senso dell’atemporale e del temporale, tanto quanto del temporle e dell’atemporale insieme*, è ciò che fa uno scrittore tradizionale. Ed è, egualmente, ciò che fa uno scrittore più acutamente consapevole del *suo posto nel tempo*, della sua *contemporaneità*» (*Tradition and Individual Talent*).

Di qui le molte difficoltà e incongruenze nelle quali cadono o dalle quali prendono inutilmente le distanze, diversi specialisti della storia letteraria (che infatti è quasi scomparsa come disciplina universitaria), così come i compilatori di antologie, gli estensori dei programmi scolastici, le indicazioni del Ministero, le sezioni disciplinari delle accademie, l’editoria. Per stabilire le periodizzazioni, o vengono impiegate categorie prese in prestito dalla storiografia tradizionale, politica, sociale, economica (letteratura dell’Italia unita, il ritorno all’ordine tra le due guerre, dell’età del progresso, del benessere, dei consumi, dell’epoca postmoderna), o vengono cercate più neutre cifre stilistiche che vengono dispiegate in un’ingannevole successione lineare. Lo stesso Eliot, che parla di tradizione, nel senso che abbiamo appena letto, ma scrive in un linguaggio di totale rivoluzione avanguardista, è stato continuamente frainteso, e lo si è definito un ‘classicista’ perché si convertì al cattolicesimo e perché fu il filo-fascista Emilio Cecchi a tradurlo e sdoganarlo in Italia, mentre l’America moderna veniva tradotta dai ‘progressisti’ Pavese e Vittorini. In un criterio appiattito solo sul tempo del moderno, a decidere il valore di un artista non sarà quindi la forza complessiva dell’opera nella sua giusta collocazione nel tempo della contemporaneità dell’arte, ma l’eventuale abilità con la quale egli sarebbe stato in grado di anticipare (inconsapevolmente?) certe tendenze, o per quanto la sua scrittura o le sue forme appaiano “più avanzate” o “più attardate” rispetto allo stile dominante. Chi non ricorda l’imbarazzo dei critici di fronte ai sonetti petrarcheschi di Saba, in piena stagione versoliberista? E l’imbarazzo degli editori e dei colleghi scrittori davanti all’eleganza stilistica del romanzo storico di un Bacchelli o di un Tomasi di Lampedusa, mentre dominava il romanzo sperimentale d’avanguardia (o di un Calvino)? Ogni momento storico può contemplare una estrema pluralità di soluzioni stilistiche, e non pare adeguato, in una prospettiva letteraria, riferirsi a una data scegliendo solo l’autore dallo stile ‘nuovo’ o quello che ebbe semplicemente la ventura o la strategica preoccupazione di azzeccare la lingua dominante: nessuna di queste indicazioni garantisce la qualità e il valore di un’opera letteraria; a maggior ragione non potrà essere il criterio per scegliere gli autori da studiare una volta giunti al magmatico Novecento.

Vorrei quindi rimarcare l’incisività di questo apparente paradosso, fra tradizione e contemporaneità, col formulare anche una sorta di sottotitolo: *La contemporaneità o della perennità*. Mentre una distorta e anche ideologica idea della contemporaneità sembra insistere con la riduzione del «contemporaneo» all’«attuale», la dimensione letteraria, quando si accorge di cosa essa sia veramente, rifugge da questa per-versione modernistica, e si ritrae, proprio come ha fatto molta avanguardia del Novecento, in una sorta di clausura ermetica, al fine di preservare la memoria di un altro tempo, che equivale a dire un altro modo dell’essere. Certo, con la demistificazione delle trascendenze e la crisi della metafisica, la letteratura contemporanea ha saputo trovare spesso solo formule negative per parlarci della contemporaneità tra storia ed eterno, fra cronaca e destino; tra queste, la più incisiva credo sia stata quella offerta, sin dal principio di questa dissesto cronologico, da Friedrich Nietzsche, attraverso le sue *Unzeitgemässe Betrachtungen*, la cui traduzione corrente (*Considerazioni inattuali*) forse potrebbe essere resa con maggior vigore usando il concetto di «intempestivo» (lo ha fatto Giorgio Agamben), e preferendo all’etimo latino di considerazioni (*cum sideribus*) la forma greca *contemplazioni*, che meglio credo conservi l’idea della prospettiva temporale qui proposta. Contro la moda dello storicismo progressivo imperante nel suo secolo – non diverso tuttavia nella sua miopia dalla frammentazione in ‘attimi’ e ‘attimini’ che ha subìto in età post-moderna – Nietzsche provava a rispondere con alcune *Contemplazioni intempestive*, ponendosi non certo *sub specie aeternitatis* (ossia dal punto di vista del significato eterno dei segni, coma fa Dante), ma in quegli interstizi estranei alla «febbre» della storia, in quegli anfratti lasciati liberi dall’imperante narazione storicistica delle sorti magnifiche e progressive; anfratti dai quali avrebbe potuto forse ritrovare una visione autentica dell’umano. E, infatti, cominciò a rivoluzionare la sua scrittura verso l’aforisma o il sacro carme profetico delle sibille di Zoroastro. «Intempestiva questa considerazione lo è perché cerca di *comprendere come un male, un inconveniente e un difetto*, qualcosa di cui l’epoca va giustamente orgogliosa, cioè la sua cultura storica, perché io penso che siamo tutti divorati dalla febbre della storia e dovremmo *almeno rendercene conto*»*.* Così commenta Agamben: «Nietzsche situa, cioè, la sua pretesa di ‘attualità’, la sua ‘contemporaneità’ rispetto al presente, in una sconnessione e in una sfasatura. Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale, ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo». E quale sarebbe il luogo capace di offrire all’uomo una simile visione anacronistica, se non lo spazio-tempo aperto dalla dimensione del linguaggio artistico e lettterario? Quanto poco ci si è «resi conto», in oltre un secolo di cultura tecnocratica, di questo «male» e di questo «difetto» coltivato invece con cura dalla cultura trionfalistica del secolo passato, lo possiamo giudicare oggi meglio che negli esiti delle due guerre mondiali. Tale è la diffusione del contagio, che, quotidianamente, possiamo osservare col termometro del tempo a quale folle grado di rincorsa al ‘tempestivo’, all’attuale siamo costantemente richiamati non solo dai media e dalle nostre stesse istituzioni ministeriali e culturali, ma addirittura dalla stessa minuta burocrazia dei comparti docenti e insegnanti di ogni ordine e grado, ormai convinti della loro nuova missione formativa: fare della scuola una sorta di propedeutica alla legge lavoristica delle competizioni sul mercato, snaturando così proprio la radice costitutiva dell’istituzione formativa e culturale: la sua intempestività, la sua inattualità, la sua capacità di dialogare coi tempi lunghi della cultura umana, garantendone la memoria e quindi garantendone la trasmissione al futuro. E invece le scuole noi le rottamiamo, come roba vecchia e superata. E invece noi la scuola la aggiorniamo ossessivamente, noi il fior fiore della docenza, forse per sognare i lauti bonus stipendiali. I migliori tra noi saranno coloro che già si sono messi alla rincorsa ansiogena delle eccellenze sul modello dei televisivi *talent scouts*; oppure a fare a gara a chi arriva ‘più avanti’ col programma; ovvero a chi compila la griglia di giudizio più analitica e quantificatrice delle risorse intellettuali dell’allievo, aggiornandosi con la più recente strategia tecno-informatica messa a punto dai pedagogisti sul modelo dei vincenti e giovanilisti *social network*. Ingenuo, naturalmente, chi crede che siano gli insegnati delle materie scientifiche a sposare la tecnocrazia informatica del sapere: tutti sappiamo che i più zelanti rottamatori sono i colleghi umanisti, incapaci ormai di darsi ragione della natura dei propri studi difronte alle richieste pressanti della società globale. Non certo il tempo lungo dell’arte è chiamato a fare da modello; Mnemosine – la memoria, madre delle Muse – è tradotta e quantificata in Mega, Giga e Terabytes. La ‘contemporaneità’ è mutuata dai ritmi dell’informazione a pacchetti seriali del TG Sky o di RAI News, sempre più rapidi sul pezzo; come del resto gli scrittori che scalano le classifiche da Fazio, il più contemporaneo intellettuale di successo, e che a tutto anela tranne che alla «perennità». Dico questo, naturalmente, solo per spirito diagnostico, sulle tracce di un’*Auctoritas* scelta accuratamente fra gli intellettuali considerati padri della contemporaneità postmoderna, cioè di Roland Barthes. Umanista immerso quanto mai nel tempo attuale, e nella cultura contemporanea, egli è tuttavia riuscito a scavare nel senso del tempo uno sguardo profondo, lontanissimo, ad esempio, da quanto è stato invece in grado di fare una sorta di suo analogo italiano, il nostro recentemente compianto Umberto Eco. Entrambi semiologi di fama internazionale e scrittori di opere di successo mondiale; entrambi soprattutto affascinati dalla comprensione del gesto della scrittura, e in particolare della scrittura letteraria e artistica, hanno però dimostrato di possedere una concezione del senso del tempo e della lingua direi quasi diametralmente opposta. Per usare quindi di una formula niciana, si potrebbe dire che Eco potrebbe essere allineato alla cultura contemporanea del ‘nichilismo gaio’, per la sua sagacia sarcastica sui modi del passato, che si divertiva a smontare e rimontare in molteplici operazioni di assemblaggio letterario. Barthes, invece, era andato sviluppando la forza dirompente del ‘nichilismo tragico’ del primo Nietzsche, del filologo della tragedia greca. Consideriamo (contempliamo) con inattualità il loro Medioevo. Eco, incapace di esserne contemporaneo, pure ne fece uno dei suoi oggetti di studio prediletti, proprio per la distanza con cui si avvicinava a saperi ritenuti ormai muti e superati, e perciò ottimi come materiali di riuso. Potè così confezionare, con quei frammenti ‘attualizzati’, ossia ormai privi di autentico significato (annichiliti), una sorta di fumettistico romanzo antistorico, come fu il *Nome della rosa*: Manzoni ne usciva come un ipocrita scrittore assetato di successo (si leggano le *Postille*); i francescani, i domenicani, Platone, la semiotica dei simboli e l’allegoria del mondo creaturale, ognuo sa che fine fecero nel rogo finale della famosa biblioteca: dalle ceneri di quel passato sopravvissero solo *nomina nuda*: ridotti alla insignificanza, quei segni poterono servire per esprimere qualsiasi capriccio del loro nuovo padrone postmoderno.

«Ho quasi l’idea» ­ – scriveva invece il giovane Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura* (era il 1953, assai prima che Francois Lyotard inventasse il termine di post-moderno) – «che oggi si potrebbe benissimo concepire un’epoca nella quale non si scriverebbero più *opere* nel senso tradizionale del termine, ma si riscriverebbero senza posa le opere del passato […]. Dopo tutto, ciò non è impensabile, dal momento che il Medioevo ha già fatto così, e certo varrebbe meglio rivolgerci al Medioevo, a quella che si chiama la barbarie del Medioevo, piuttosto che a una barbarie della ripetizione; sarebbe meglio riscrivere all’infinito *Bouvard et Pécuchet* piuttosto che restare nella ripetizione inconfessata degli stereotipi». Ecco una lezione di contemporaneità, nella quale l’autore si colloca come consapevole erede, e dove il Medioevo e il romanzo di Zola sono collocati in una medesima relazione tra moderni nani sulle spalle di antichi giganti; tradizione che rovescia la visione postmoderna perseguita da Eco: piuttosto che rinnovare con i segni e i materiali nuovi messi a disposizionche dall’uso storico, si finisce per annichilire con sardonica gaiezza la gravità tragica del passato, e ridursi a giocare comicamente con i gusci vuoti, con gli ‘ossi di seppia’, morti, della storia, inconsapevoli di ripetere, come burattini dell’inferno dantesco, vani e meccanici stereotipi ‘moderni’.

**Contemporaneità e perennità**

Abbiate pazienza, mi prendo tutto l’agio della lettura dei testi che valgono molto più delle mie parole. A quanti avessero creduto di trovare questa sera un professore che si mettesse a descrivere il proprio canone della letteratura comtemporanea, o suggerisse facili percorsi preconfezionati, a costoro vadano le mie più sentite scuse, e l’invito al prossimo corso. Abbiate anzi doppia pazienza e, concedendo tutta la giusta riflessione e contemplazione che richiede il tempo plurale dell’arte, vogliate seguire il mio *dis-cursus* anche nell’ozio di un *ex-cursus*. Leggevo qualche tempo fa, durante i corsi del PAS, le indicazioni nazionali sulla periodizzaziome della modernità, che separava definitivamente una delle coppie letterarie più consolidate, il Manzoni e il Leopardi. Forse molti di voi, quando le avranno lette, si saranno stracciati almeno il fazzoletto di carta in tasca. Ma temo che la maggior parte degli insegnanti liceali sia stata colpita da attacchi di panico e ansia da programmazione: come faccio ad arrivare in quarta fino al Manzoni?! Cosa taglio? E cosa dirà il collega, il Dirigente, il Provveditore, il Ministro, l’INVALSI, il Genitore, il Ragazzo, adesso che sono costantemente monitorato dal registro elettronico e, per il progresso della nostra istruzione, chiunque può finalmente controllare gli scarti dalle linee guida dei Percorsi Nazionali, e misurare la mia autonomia e libertà costituzionale di insegnamento. Certo, sostenere che Manzoni sarebbe meno ‘moderno’ di Leopardi, come si evince dalle Indicazioni, mentre Leopardi andrebbe studiato nell’ultimo anno liceale perché più contiguo alle ‘problematiche’ del Novecento, a me pare una grossolana svista, per lo meno discutibile a seconda dei riferimenti categoriali di tradizione e contemporaneità letteraria cui un docente potrebbe riferirsi. Difficile trovare un autore più ‘anti-moderno’ del Leopardi, se si osservasse solo la lingua arcadica cui fa riferimento, e soprattutto se si leggesse il dialogo mirabile della Moda e della Morte, che egli ritiene alla stregua di inseparabili sorelle, come suggerisce l’identico etimo (ossia l’identità storica e vichiana delle parole) da *modus,* all’origine di *moda e moderno,* cheindica proprio il senso finito e mortale, seriale e stereotipo del tempo. Per Leopardi il *moderno* è la *morte*. Forse qualcuno si ricorderà di sfuggita anche delle sue sorti progressive. Quanta incidenza ha poi Leopardi nel Novecento? Vogliamo invece parlare dell’incidenza del romanzo storico nel Novecento, ossia del genere letterario più moderno di tutta la letteratura moderna e contemporanea, introdotto e reinventato dal Manzoni? Lo stesso Umberto Eco, che predicava avanguardisticamente l’*opera aperta,* ha poi goduto del più ampio successo editoriale (molto meno di quello critico) facendo la parodia dell’*opera chiusa* del Manzoni. Che dire poi del manzonianissimo Gadda, della *Storia* della Morante, del *Gattopardo*, del *Mulino del Po* di Bacchelli, di *Contropassato-Prossimo* di Morselli, della *Chimera* di Vassalli: chi non è contemporaneo del moderno Manzoni? E, in ogni caso, come comprendere il Novecento senza la modernità del romamzo storico? Per non dire del romanzo d’inchiesta alla Sciascia, che trova le sue origini costitutive niente meno che nella *Colonna infame*. Ci troviamo davanti a degli strani criteri di giudizio storico letterario, intorno ai quali bisogna come minimo darsi il tempo di riflettere a partire da categorie più sicure e fondate, maturate dai protagonisti della disciplina stessa, da poeti e scrittori. Ancora una volta mi permetto di riferirmi a Roland Barthes, che in piena stagione postmoderna tentava di distinguere nettamente la categoria del ‘moderno’ da quella che invece meglio pertiene alla letteratura comtemporanea: la ricerca di un fondamento profondo nella densità dei tempi della tradizione linguistica e umana. Ancora una volta Barthes alludeva sorprendentemente al mondo monastico e medievale per illustrare cosa fosse divenuta la letteratura in età contemporanea: un linguaggio amoroso che sconta l’incomprensione e la totale solitudine in un mondo di linguaggi prevaricatori. Quella *rosa* che secondo Eco ha abbandonato il suo significato originario e oggi è puro nome morto (*stat rosa pristina nomine nomina nuda tenemus*), per Barthes viceversa la rosa è più viva che mai, desiderosa di vivere, amare e profumare il mondo, se solo il mondo si desse cura di riconoscerla. La lingua dell’arte (la rosa, o la viola) si chiuderebbe in sé, cercherebbe una sorta di «clausura», proprio per rendere manifesta la sua intempestività, la sua comtemporaneità, il suo essere refrattaria alla corta misura del *modus*  moderno e ben diversa dagli altri linguaggi della comunicazione. Anzi, nel Novecento essa è stata innanzitutto solitudine (dell’ermetismo, dell’avanguardismo, ma anche dell’anacronistico sonetto, della rima facile, della straordinaria clausura dei dialetti, da Tessa a Noventa a Pasolini a Marin). È stata come la lingua incomprensibile di un innamorato, che discorre con l’immagine dell’amata in una estenuante e inafferrabile, inclassificabile soliloquio, secono la splendida immagine dei *Frammenti di un discorso amoroso*. Del resto, la letteratura è sempre stata voce di chi era solo o *per* chi era solo e senza voce. Voce di chi, amante, cerca l’amata. O voce degli amanti traditi. O gioia dei felici. Barthes è francese, e per forza di cose par di sentire i sospiri del più francese dei poeti italiani, il nostro troppo maltrattato Petrarca. La sua opera più bella e giustamente famosa, sappiamo tutti, sembra intitolata appositamente per evocare i *rerum vulgarium fragmenta,* che Petrarca tentò in ogni modo di riunire in una narrazione coerente per quadri e fotografie nel *Canzoniere.* Quello che appunto il postmoderno Barthes si guarda bene dal fare, totalmente refrattario ad ogni tentativo di ‘metanarrazione’ che tenti di imbrigliare razionalmente o moralisticamente il fenomeno misterioso dell’amore e dell’innamoramento, evidenti metafore del linguaggio della letteratura. I *Frammenti di un discorso amoroso* possono in effetti essere intesi anche come una meravigliosa rilettura della contemporaneità di un classico come Petrarca, che gli italiani hanno rimosso dalla propria identità culturale almeno da quando la narraziome della *Commedia* dantesca, riletta da Hegel nell’*Estetica,* divenne il modello della narrazione della vicenda politica unitaria e risorgimemtale. Il post-moderno, secondo Lyotard, consisterebbe infatti nello smontaggio, nella ‘decostruzione’ dei nessi diegetici che hanno portato alle metanarrazioni ideologiche dell’età moderna. «Anche la letteratura deve segnalare qualche cosa», sosteneva invece la diversa postmodernità di Barthes, «diverso dal suo contenuto e dalla sua forma individuale, che è la sua propria *chiusura* e attraverso la quale, appunto, essa si impone come Letteratura. Di qui, un insieme di determinati segni senza alcun rapporto con l'idea, la lingua e lo stile, destinati a definire nello spessore di tutti i modi di espressione possibili la *solitudine d'un linguaggio rituale.* Questo *ordine sacrale* dei Segni scritti fissa la letteratura come un'istituzione e tende chiaramente ad astrarla dalla storia, dal momento che nessuna *clausura* è possibile senza un'idea di *perennità*» [corsivi miei].Nel ’53 Barthes sembra dirci: Attenzione, c’è una terza via. C’è la letteratura; anzi, c’è la Letteratura con la maiuscola, che significa «Latteratura» come istituzione, con una storia radicata, con un’identità pubblica, con un forte archivio di memoria, e non un sentimento che fluttua libero nel mondo dell’emozione o dell’occasione casuale di un evento. Un’istituzione come la definirebbe Vico, ossia un insieme ordinato e insieme mutevole di relazioni segniche che permette di riconoscere la presenza di una cultura umana, e non gli istinti di un «bruto» o i meccanismi di un robot: essa è fatta di segni che svelano innanzitutto la loro sacralità, ossia il legame che unisce l’uomo con ciò che lo trascende e da cui dipende per la propria vita, antropologicamente. La sacralità della scrittura, per Barthes, risiede nel semplice fatto che l‘uomo è un segno che segna il mondo. La letteratura è perciò la dimensione del segno che esplicita la natura ‘segnica’, appunto, della lingua, e segnala continuamente, in quanto istituzione, che essa è la custode (Mnemosine, memoria) del significato della segnicità del mondo umano, il confine dell’uomo con tutto il resto della natura. E in questo gesto di segno, senza trascendenza per Barthes, la letteratura ricorda la assoluta ‘inutilità’, come dicevano allora, della vita umana, ossia la sua irriducibilità a qualsiasi altro fine che non sia la presa di coscienza di sé, del cosmo, e della gloria di chi l’ha creato, Dio o Processo di Natura che sia. Potremmo ora facilmente tradurre la sua inutilità con «inattualità», e avremo più chiaro quel che intende Barthes: la letteratura è contemplazione e affermazione dell’essere. Il mondo contemporaneo vorrebbe che la letteratura fosse invece formazione del cittadino, formazione del buon cittadino. Vi ricordate il giovane Umberto Eco che, insieme al giovane Paolo Poli, prendeva in giro la pesantezza moralistica di De Amicis perché appunto aveva piegato la letteratura a mero strumento per la formazione del buon Italiano della Nuova Italia? Mai come oggi, che riteniamo di possedere criteri di scientificità e strumenti informatici prima impensabili, anche noi letterati e umanisti rischiamo, in questa specie di pedagogismo diffuso che sta inondando le scuole, di pensare di non essere più al servizio del significato che la letteratura, nella sua contemporaneità con tutti i tempi e con l’eterno, custodisce; ma di essere buoni (non belli) educatori pedagogisti, con la particolarità di usare come strumento formativo quel pretesto pedagogico che si chiama letteratura (o scienza, educazione fisica, filologia, metafisica): tutto ora viene finalizzato a compiti politici superiori: fare il lavoratore flessibile, il buon conpetitor, il primatista ai test, ai certamina, alle classifiche del Sole 24 ore, e scali le classifiche degli standard europei. Forse dovremmo giungere alla conclusione che Omero, Dante, Shakespeare, Goethe, Eliot, Camus, abbiano composto i loro capolavori letterari proprio per questo nobile scopo? Lo dice Barhes, che i segni della scrittura letteraria sono invece sacri, e quindi chiedono di essere esperiti come una contemplazione del nostro destino, «dal momento che nessuna clausura è possibile senza un’idea di perennità”. La contemporaneità è dunque la dimensione autentica della concezione del tempo dell’arte, perché essa continuamente rivendica, radicando l’arte nel presente di ogni tempo della storia, la sua irriducibile «perennità».

**Contemporaneità ed età della pietra**

 Mi è parso allora di particolare interesse, fra tutte le domande che ci sono state proposte, che si cominciasse a porre anche questa: di che sorta di tempo è fatta la contemporaneità? Abbiamo visto che Barthes ci dice: la contemporaneità, quand’anche si elevi in una forma claustrale, come molte avanguardie, anela ad aprire il singolo istante temporale ad un tempo perenne, come l’isola d’Orta, chiusa nel centro del lago, e abitata da un monastero: Orta, ossia *hortus conclusus; hortus*, ossia *giardino*, ossia *paradiso*. Facciamo un gita sul lago d’Orta, e scopriamo l’emblema del verticale cipresso che svetta circondato da un muro. Forse capiremo meglio anche i poeti crepuscolari.

L’istituzione letteraria contemporanea possiede quindi un linguaggio e una forma espressiva che, se muta fisicamente in ogni stile storico, poi esula da tutto ciò che è storicamente quantificabile, e tende a stratificarsi in una pluralità di tempi che il nostro ritmo quotidiano e attuale di solito dimentica o ignora. Oppure recupera sotto forme degradate (come le previsioni cosmiche dell’oroscopo, i pic-nic nella natura, o le previsioni del tempo). Del resto, ci troviamo a discutere della contemporaneità e della letteratura contemporanea proprio perché dobbiamo rispondere del paradosso che ciò che è più vicino a noi perde in prospettiva, e risulta in realtà più difficile da capire in misura della sua prossimità. Questo potrebbe già essere un monito per coloro che sostengono che ‘andare avanti’ nel programma, e giungere al Novecento inoltrato, sia di per sé un bene e un aiuto a comprendere il mondo moderno, l’attualità informatica, i problemi di oggi. La letterarura spesso ci ammonisce del contrario: occorre una giusta distanza per comprendere la storia e il grumo della contingenza. La letteratura potrebbe essere una via di soluzione al ricatto del moderno, ponendoci appunto in uno spazio-tempo finto, e quindi giustamente distante dalla cronaca e dalla attualità.

Cosa divengono infine letteratura e arte nel mondo contemporaneo? A questo interrogativo ho provato a rispondere sinteticamente, come si richiedeva, in questo modo: diventa un linguaggio alla ricerca della propria identità perduta, attraverso la ricerca del punto sorgivo dell’origine. Il tempo della contemporaneità non è più il tempo del moderno, perché il tempo del moderno è il tempo di un’identità non tanto consegnata dalla tradizione, quanto ottenuta per via volontaristica, anche nel senso di violenta: è il tempo dell’identità nazionale nel suo farsi lungo i secoli. Molti hanno usato la compattezza della narrazione del De Sanctis per esemplificarlo in letteratura: il moderno ha la forma della metanarrazione, diceva appunto Lyotard. La contemporaneità certamente può includere un tempo moderno, ma non potrà mai coincidere con un tempo destinato alla ripetizione continua, a terminare e ricominciare senza durata, senza estensione, senza memoria. D’altro canto non ha nemmeno il tempo del postmoderno, che invece è una cultura orientata a decostruire la narrazione moderna e lo fa soprattutto cercando di decostruire, spesso servendosi dei linguaggi scientisti e poi informatico-tecnocratici, che riducono a pacchetti di sapere economicamente spendibili, la gratuità dell’arte e del conoscere. Noi, che insegniamo, viviamo viceversa da troppi anni supini, l’ho detto tante volte, alla logica di categorie come quella dei crediti e dei debiti. Io non so come abbiamo fatto per tanti anni a tollerare di dover giudicare le nostre discipline umane e umanistiche come se fossimo impiegati di agenzie finanziarie o contabili di istituti bancari. L’eternità, la magnanimità, lo sfondo umano infinito della sacralità dei segni, dice Barthes, qualcuno di voi ha il coraggio di ripeterlo nei consigli di classe o almeno nei dipartimenti delle nostre discipline? Io qualche volta ci ho provato. Poi, in privato, vi racconto cosa mi è successo. In sintesi, tuattavia, posso dirvi che, quando non è calata la più fitta indifferenza, e dove non ho dovuto mostrare di non avere la pelle verde dei marziani, ho dato alimento ad un odio senza misura, di cui ancora pago molte conseguenze. Mi sono tuttavia spesso consolato leggendo la stupefacente scrittura di uno scienziato (entomologo), ufficiale della Wehrmacht, filosofo, scrittore di raffinata cultura e stile profondo. Ernest Jünger, nel 1959, a 100 anni dal testo *moderno* per antonomasia che fu l’*l’Origine della specie* di Darwin (ecco le coincidenze del tempo secolare), scriveva uno dei suoi maggiori capolavori saggistici, intitolato *Al muro del tempo,* che pare proprio ricordare la clausura di Barthes, l’*hortus conclusus* che vagheggiavano i nostri magiori poeti di inizio Novecento, da Govoni a Corazzini a Palazzeschi; o il *Muro della terra* del purgatoriodi Dante, evocato come condizione esistenziale da Caproni, e il muro del linguaggio in cui secondo Wittengstein vive l’animale linguistico dell’uomo. Nell’anno in cui Percy Snow pronunciava il suo atto d’accusa contro gli umanisti, incapaci di adattarsi ai progressi della tecnologia che avrebbe salvato il mondo dalla fame, Jünger scriveva: «*In ogni tempo* è questo il *compito dell'arte. Il poeta* si accosta all'immagine *originaria*, la riflette in un modello destinato ad attrarre potenze reali [...]. *La potenza dell'immagine originaria* che si rispecchia nel modello non può essere sopravvalutata. Né possiamo permetterci di considerare tale potenza come immaginaria; dobbiamo, al contrario, *capovolgere le rappresentazioni comuni di ciò che è realtà e di ciò che è immaginazione*. *L'età dell'oro è più reale, più vera dei piani concepiti dall'uomo storico e dei suoi sforzi*. *Dalla sua sovrabbondanza l'uomo riceve forza*. Volendo considerare *ambiti temporali metastorici, l'astrologia riunisce infatti tre grandi vantaggi*. Essa prende le mosse dalla *dimensione massima possibile, dall'estensione dell'universo*. Si attiene, inoltre, *all'orologio più grande*, e insieme più preciso, sul cui movimento si basa ogni unità di misura e ogni calcolo del tempo: *il ciclo delle rivoluzioni cosmiche*. Infine, dispone di un quadrante suddiviso in *qualità che non frammenta il tempo in modo uniforme e monotono*, ma sul quale le ore si susseguono, senza essere per questo uguali l'una all'altra, e immagini potenti, profondamente radicate, si danno vicendevolmente il cambio. Questa *unione di ampiezza, precisione e pienezza* fornisce il *modello di una forma superiore di considerazione del tempo. Qualsiasi cronaca terrena ha qui non solo la propria origine, ma anche la propria misura costante»*. Impossibile spiegare meglio con un ulteriore commento cosa sia la contemporaneità dell’età della pietra, che va ricercata, rinnovata, ritrovata, scavata sotto ogni maceria o sotto ogni ‘diluvio’ dei tanti che la preistoria, e soprattutto la storia contemporanea (disastri ecologici, guerre mondiali, atomica, genocidi), conosce. E questo fu, io credo, il maggior compito che si diede la letteratura contemporanea, di far percepire all’uomo moderno non solo la sua abitazione storica e nazionalistica, ma anche l’appartenenza ad una patria cosmica e celeste, ad una «collocazione della vita nel solco geologico, il senso della terra» che spesso «rimangono, così come la maggior parte dei grandi doni, quasi inosservati. È qualcosa che si percepisce alle radici come patria inconscia, e trova espressione nella poesia».

Poeti e narratori del Novecento hanno voluto tornare all’età della pietra; cos’è il «porto sepolto» di Ungaretti, piuttosto che la «Res ammissa» di Caproni, o il «selvaggio» contadino di Pavese, o i *Canti orfici* di Campana; per non dire delle fantascienze, che svolgono la stessa ricerca nelle antichità future dei mondi alieni. La parola isolata in questa clausura del senso non è forse il tentativo di ritornare a capire il valore della plenipotenzialità dell’amigdala, la sacra forma di quel seme di pietra simbolo primigenio della vita corporale e spirituale (la mandorla del Cristo; la genitalità femminile). Lo stesso Jünger, come anche Mircea Eliade, avvertiva di non sottovalutare i ‘miti d’oggi’ (Barthes): anche la liberazione sessuale invocata dai figli dei fiori non è lontana dal mito orgiastico, come anche il tatuaggio e il ritorno agli oroscopi, il successo di Paolo Fox, non sono affatto sciocchezze da cui prendere moralisticamente distanza, ma sono l’aberrante risposta ai desideri della contemporaneità di cui ogni uomo parla e desidera; vivere la propria storia individuale sapendo di partecipare alla cosmicità degli eventi. Allora ditemi voi: in quale esperienza l’uomo vive il tempo cosmico, geologico, storico, preistorico, vogliamo usare un unico termine? ‘sacrale’, se non nell’arte e nella letteratura, oltreché nella dimensione religiosa, che così spesso si perverte in opposizione violenta a chi vuol ridurre a consumo la sacralità della vita? Se non ha inseguito il mero, e anche meritato, successo editoriale, suonando «il piffero» dell’ideologia di turno (lo diceva Vittorini a Togliati), la letteratura contemporanea non ha fatto altro che difendersi da un attacco mosso da tutti gli altri linguaggi non artistici: politico, economico, finanziario, scientista, burocratico, filosofico, filologico. Come una donna che si è lasciata amare, ma è poi stata tradita, e quindi comincia a difendersi chiedendo ‘prove’ d’amore: se mi ami, seguimi tu: tu, seguimi; impara tu la mia lingua, se vuoi che di nuovo io ti insegni a parlare d’amore.

**Un dualismo ancestrale: io postmoderno**

Assistiamo perciò a una sorta di dualismo che ereditiamo da un’età ancestrale, ma che possiamo cominciare a seguire nel mondo moderno a cominciare dalla settecentesca *Querelle des anciens et des modernes*, e dalle sue anticipazioni italiane all’interno della *Repubblica delle lettere*.È infatti dai primi decenni del Seicento che si assiste allo sfaldarsi di una continuità culturale e temporale insieme, allo sfaldarsi del concetto di contemporaneità. Lo sfaldamento avviene, come è ovvio, a livello linguistico: le lingue delle nuove scienze cominciano non solo a separarsi, ma soprattutto a non voler più rientrare nella sintesi dell’unica lingua materna e letteraria, considerata fonte di errore, confusione, superstizione. Il protagonista della decisiva frattura fu Cartesio, inventanto la forma di *discorso* sul metodo. Mi sono permesso di evocare questi due modi di dire il mondo, che chiameremo galileiano-cartesiano e vichiano, come se la mia identità dipendesse dalle strategie che ha intrapreso la cultura moderna da quel tempo lontano (diciamo pure da Galilei che si scaglia contro il «parlar disgiunto» del Tasso). Non sono uno scrittore, non ho potuto fare un granché, ma almeno per dire, con un enunciato incarnato in un soggetto, quel che le mie due lingue possono dire, incontrandosi e scontrandosi nella mia ormai scissa identità:

«Buongiorno. La mia carta d’identità è il numero AR9731538, sono alto 1.87 m., peso 92 Kg., ho gli occhi castani, i capelli brizzolati. Sono nato il 23/02, non febbraio, 1965. Ogni tanto sono, quando penso, in via, città, cap. Il mio codice fiscale è brtsfn65b23a010d e la tessera sanitaria numero …». Potevo anche aggiungere il conto corrente e l’IBAN… Li vedo d’estate i ragazzi cartesiani, che si presentano ai falò sulla spiaggia cantando “le bionde trecce e gli occhi azzurri” (le sue varianti) e si salutano dandosi le misure della carta d’identità, gli estremi della carta di credito, e chiamandosi burocraticamente per Cognome e Nome. Sembrano Fantozzi. Questo è un mondo che da Cartesio in poi ha imposto un linguaggio ben preciso, il più moderno di tutti. Questo è il mondo della decostruzione di ciò che una volta era la narrazione della nostra identità. Ho provato, con tanta ironia ed elegia postromantica, a presentarmi per così dire come un vichiano romantico: «Oh, beh... ecco... io sono nato in una cittadina di provincia, dalla verde campagna dei pioppi e dei granturchi [sarebbe Abbiategrasso…] e gli specchi delle risaie. Correvo nelle estati solari azzurre e di fiume, davanti a casa c’era il giardino dove mio padre potava le rose gialle, che mettevano all’aria lucida gli scudi dorati degli scarabei volanti. Quando eravamo bambini, ti ricordi…; e le elementari...; e il liceo...). Un’identità di numeri e una di memoria. Mancherebbe solo la citazione da *Blade runner*, ma la conosciamo ormai tutti, ed è un po’ *inflazionata* e fuori *moda*.

Ecco, potremmo dire che, se molta cultura moderna dell’Otto-Novecento ha provato a scindere e separare una delle due identità, per farne la dominante (diciamo Scientifico-cartesiana, positivista; e Umanistico-vichiana, storicista), molta letteratura contemporanea persegue invece il tentativo di *riscrivere* il legame che esiste tra Cartesio e un certo Vico. Di riscrivere, cioè di dare forma visibile a quel legame invisibile tra storia ed evento, tra finito e infinito, tra particolare e universale, tra sentimento individuale e istituzione, che l’esasperazione di uno dei due poli tende invece a negare. Per uscire dai binari obbligati di una Storia progressiva e necessaria, si è dovuto decostruire l’istituzione metrica, la misura dei versi, la forma narrativa del racconto epico, e giungere sino al vuoto di Mallarmè, alla terribile pagina bianca, che qualcuno vorrebbe ancora interpretare come l’ultimo confine del nulla. Si vedano del resto cosa sono diventati i manuali della storia letteraria: analisi del testo cartesiane che si succedono in forma seriale, alternate a quadri storici del tutto giustapposti, il tutto confezionato da operatori editoriali secondo criteri merceologici guidati dalle indicazioni dei pedagoghi di Stato. Davvero, tra storia e testi si spalanca un vuoto di senso. Tuttavia, da quel vuoto la poesia contemporanea oggi prova ad uscire, per ricordare ad esempio che i segni (la realtà), non escono dal nulla, come pensava Calvino. Il nulla non è il nulla. Il bianco è piuttosto la presenza dell’essere, di quella possibilità entro la quale può ancora accadere il miracolo del segno, della scrittura: della vita storica. Ce lo insegna Caproni, fra gli altri, in una delle sue liriche più vertiginose, vero capolavoro del Novecento: *La preda*. Non posso che invitarvi a leggerla e a studiarla.

Davanti al secolo borghese dell’Ottocento, la letteratura si trovava dunque circondata e, per la prima volta nella storia, anche dominata, da una miriade di linguaggi nemici, che avrebbero voluto, e vorrebbero oggi più che mai, possederla e sottometterla ai loro molteplici, utilissimi scopi. Fu allora che la letteratura inventò uno stratagemma di sopravvivenza e di selezione, una sorta di *captatio malevolentiae*, fingendosi ferocemente cattiva e provocatrice nei confronti dei lettori mediocri (cioè ipocriti, per Baudelaire), e si scrollava così di dosso il contagio della borghesità, prima; e del piccolo borghesismo dell’omuncolo di massa, poi: quello che Pasolini, in un capolavoro del cortometraggio di tutti i tempi, *La ricotta*, chiama «l’uomo medio» (vedetelo, ascoltate Orson Welles doppiato, che impersona *Il regista*, ossia Pasolini che ritrae se stesso). L’uomo medio è il dissacratore, è l’uomo senza più innocenza, intelligenza, stupore; è infatti il «giornalista», l’uomo piegato all’attualità, alla cronaca scandalistica, al pettegolezzo; ma è anche il popolo trasformato in massa consumante, come il personaggio che, menre Gesù viene crocifisso nella bellissima forma di una pittura manierista, lui crepa per indigestione di formaggio: *panem et circenses*; *sex drugs and rock & roll.*

«Mi è dolce naufragare in questo mare”, è una bella provocazione, nel Milleottocentodiciannove più o meno. Mi è dolce naufragare. Dolce, parole stilnovista e francescana quanto nessuna. «Ma sedendo e mirando»: sedendo e mirando?! Sembra una corbelleria di Palazzeschi: com’è che questo stolto, per mirare l’infinito oltre la siepe, va a sedervisi di sotto e non si mette in punta di piedi, non prende una scala?! Povero buon senso borghese, divelto dall’aristocratico Leopardi. «Mio lettore ipocrita», «Malpelo era proprio un ragazzo malizioso e cattivo»: Verga lo presenta subito adorabile, il suo giovine minatore, poveretto; «L’è el dì di Mort, alegher» aggiunge Tessa; «Allegria di naufragi», rincara il leopardiano Ungaretti; «Viaggio al termine della notte»: il genio di Céline che discende negli inferi della *‘Tragedia’* dantesca; *l’Ulysses*, un tomo biblico, ma tutto in 24 ore. Ma il più caustico e disarmante di tutti per me resta ancora la dissacrazione della religione del lavorismo borghese compiuta dallo stoico e stacanovista Pavese: «Lavorare stanca”. Sono poi note le discordie con Einaudi proprio su questo tormentone del lavoro come emancipazione dell’uomo nuovo. Non sarà un caso che la sua grandezza di poeta è oggi inversamente proporzionale allo spazio tributatogli dai manuali scolastici, dove giganteggia invece il pur bravo Calvino (vedete ad esempio il recente manuale del Langella). Quanti di noi avessero frainteso, soprattutto in questa tradizione lombarda, la laboriosità ambrosiana con il lavorismo borghese e moralistico del Novecento, potrebbero leggere la brianza riscritta da Gadda, l’ingegnere; o quella di Testori, per disintossicarsi un po'.

**La letteratura contemporanea parla il cinese**

Che lingua parla allora la letteratura contemporanea che vive la dimensione della contemporaneità? Io credo d’essermi imbattuto in una bellissima risposta. Sembra proprio che la letteratura contemporanea, che appartiene alla tradizione della contamporaneità, parli il cinese. Certo, oggi questa risposta, se presa alla lettera, potrebbe rivelarsi inquietante. La situazione economica e politica è tale che la letteratura italiana in effetti forse tra poco non sarà neppure scritta in inglese, come sembra dalla sintassi nominale che oggi domina il mercato della narrativa (la lingua italiana del resto è già sostituita dall’anglosassone esperanto nel linguaggio ‘ scientifico’, e vorrebbe che fosse anche nella lingua dell’istruzione, nelle sue forme più avanzate, innovative, moderne, attuali: clil e Politecnici...).

Ma ora siamo nel Trecento, quando Dante scrive, quasi al principio del *Convivio*: «Perché li savi dicono che la faccia del dono (vale a dire la lingua che scegli per donare il vero il bene e il bello a chi ami) deve essere simigliante a quella del ricevitore». La letteratura deve andare incontro al lettore, quindi chi scrive dovrebbe, per quanto possa, modellare i segni, inventare una forma o una storia, affinché il significato (il dono) giunga facilmente gradito a misura del desiderio di chi lo riceve. È appunto quel che farà Dante, smettendo la scrittura del trattato, difficile, per dedicarsi alla sonora, avventurosa, persuasiva, convincente, colorata, poesia della *Commedia*. Una letteratura modellata secondo l’evidente archetipo cristico, del Dio che si incarna, e viene incontro all’uomo, con Virgilio e Beatrice. Ma si tratta, quella di una lingua per tutti, pur sempre di una *possibilità* universale, alla quale solo coloro che hanno voglia, fame e sete rispondono; solo coloro che hanno «desiderio di sapere» dice Dante, e sono disposti a imparare il ‘cinese’ attraverso il volgare offerto dal Poeta. Ezra Pound, un contemporaneo novecentesco di Dante, lo ha ricordato con estrema puntualità: «l’istruzione autentica deve essere limitata in ultima analisi a quanti vogliono sapere. Tutto il resto è pascolar le pecore». (*The ABC of reading*). Sarebbe bene stamparlo sui registri dei docenti di ogni ordine e grado, perché la scuola deve essere una *possibilità* per tutti, non un obbligo o un ‘diritto’ da rivendicare senza alcun onere. Basterebbe sostituire «letteratura» a «istruzione», e la citazione tornerebbe ancora più a proposito per il nostro discorso. Dante non aveva però taciuto questa seconda fase della dinamica del dono: la ligua materna è una possibilità data a tutti in natura, ma poi ciascuno, agendo la propria libertà, può conquistarsi la dimensione letteraria (paterna) di quella lingua, oppure scegliere di parlare solo come si parla nella dimensione ‘infernale’, e dire ‘no, grazie’. Lo stesso Cesare Pavese, che sull’«Unità» del secondo dopoguerra non si illudeva di poter davvero «suonare il piffero» per la rivoluzione di Togliatti, avvertì presto la demagogia populistica del motto ideologico dell’“andare al popolo”. Così, in un dialogo ‘pedagogico’, egli fa parlare uno di questi ragazzi operai moderni, magari appena inurbati dalla campagna, che gli dice: “sì, d’accordo, va bene la cultura e leggere i libri; però voi che siete gli scrittori dovreste venirci incontro, perché non si capisce niente di quello che dite!” (cito a memoria). E forse è quello che pensate voi di me da circa tre quarti d’ora. Ho ricordato appunto la citazione anche per questo. Dante-Pound-Pavese così risponde al posto mio: «Molti credono che perché, bene o male, tutti sanno parlare, tutti possano dare un giudizio su quello che è scritto. Ma ci sono dei libri che, se tu non sai leggerli, se non sai le parole, non puoi dire nemmeno quel che valgano dentro. – Sono libri per noi? – Sono libri per chi li *vuol* leggere. [...] Anche un libro, che è scritto in cinese, l’han fatto per te. Si tratta sempre di imparare le parole di un altro uomo. *Tutti i libri che valgono sono scritti in cinese*, e non sempre c’è chi li traduce. Viene il momento che sei solo davanti alla pagina, com’era solo lo scrittore che l’ha scritta. Se hai avuto pazienza, se non hai preteso che l’autore ti trattasse come un bambino o un minorato, ecco che incontri un altr’uomo e ti senti più uomo anche tu. Ma ci vuole fatica, Masino, ci vuole buona volontà. E molta pazienza». C’è una dimensione della lingua di tutti (materna); e c’è una dimensione della stessa lingua, la dimensione paterna, che invece ottiene di parlare chi lo desidera con molta pazienza, senza scorciatoie, senza dispensine prefabbricate. Un po’ come per entrare nel *Paradiso,* quando Dante si mette a dialogare con noi, suoi contemporanei, ribadendo che solo chi mantiene insieme queste due dimensioni della lingua appartiene alla lingua della contemporaneità, e può accedere ai significati più autentici : «*O voi* che siete in *piccioletta* barca, / *desiderosi* d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / *tornate a riveder li vostri liti*: / non vi mettete in pelago, ché forse, perdendo me, *rimarreste smarriti*. /[...] *Voialtri pochi* che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo, / *metter potete ben per l'alto sale* / *vostro navigio*, *servando mio solco* / dinanzi a l'acqua che ritorna equale». Il paradiso della contemporaneità non è per tutti, ma solo per coloro che hanno non solo il desiderio, ma anche la pazienza di *seguire il solco* dei più grandi, presenti e passati; altrimenti si rischia di finir *smarriti* e tornare, come in un postmoderno labirintico gioco dell’oca, nella selva dei *nomina nuda*. In questo paradiso del significato sicuramente troveremo il maggior duca che ci ha guidato quest’oggi, il Virgilio Roland Barthes. Da una delle lezioni, che poi servirono per i *Frammenti di un discorso amoroso*, egli così si congedava: «Che fare noi locatori di una lingua che ci è data dalla nascita. Si è spesso rimproverato allo scrittore, all’intellettuale di non scrivere nella lingua di tutti. Di non cercare di farsi intendere se non da un numero limitato eccetera… Ma, dopotutto, e se ciò fosse buono?» Eh, questa è una bella ipotesi. Se scrivere in cinese fosse anche interessante e buono? Cioè se la letteratura contemporanea fosse qualcosa di difficilmente buono. «Dante» afferma Barthes «discute molto vivamente in quale lingua comporrà il *Convivio*, in latino o in toscano. E non è affatto per ragioni politiche o polemiche che lui sceglie la lingua volgare», come del resto io per primo avevo pensato. «Lo fa invece considerando quale lingua fosse appropriata al suo soggetto. Le due lingue», quello che ho chiamato due *dimensioni* della *stessa* lingua, paterna e materna; o anche la dimensione volgare, presente, e quella latina. «Le due lingue formano così una riserva», ecco la potenzialità dell’età della pietra di cui dicevo, del continuo accadere dell’origine. «Una riserva dove lui si sente libero di attingere secondo la libertà del desiderio. Questa libertà è un lusso che ogni società dovrebbe procurare ai suoi cittadini: tante lingue quante di esse vi è desiderio. Proposta utopica per il fatto che nessuna società è ancora pronta ad ammettere che vi sono molteplici desideri; e infatti sarebbe il paradiso». Ciascuno parlerebbe finalmente la *langue* e la *parole* contemporaneamente, cioè parlerebbe una sua lingua individuale, quasi un’idioletto, senza essere un idiota; anzi, sarebbe una lingua unica, ma capace di essere aperta all’infinità della lingua ‘illustre’. Immagine bellissima del Paradiso Linguistico: la contemporaneità che vive nella letteratura. Perché ciascuno di noi parla la propria lingua, unica come un’impronta vocale: dimmi come parli e ti dirò chi sei, continua a ripeterci Dante facendo parlare uno per uno i suoi personaggi con il loro linguaggio, misurato dal contesto della lingua letteraria da lui usata.. Ma sappiamo che ciascuna lingua è storica è limitata. Nel paradiso infatti ciascuno canta, ma in coro. «Bisognerebbe considerare tutto questo come scritto in una lingua straniera?», si chiede allora Barthes quasi rispondendo al cinese di Pavese. E Barthes coglie una sfumatura in più, per noi essenziale: dovrebbe trattarsi di «una lingua straniera e tuttavia intellegibile come potrebbe essere alle nostre orecchie un francese antico», noi potremmo dire un italiano antico, o un latino: potremmo ritornare a scrivere in ‘latino’: che non significa tornare a scrivere con la lingua del nostro passato, ma con la lingua contemporanea ‘carica’ direbbe Pound, di tutto il senso consegnato dalla tradizione che vive nel presente di ogni nostra parola, simultaneamente. Una tradizione della contemporaneità: tanto difficile da essere studiata ma tanto facile da essere nel nostro DNA della lingua materna: «L’unico sbocco sano e naturale di una cultura classica è l’abitudine di usare con serietà e rigore artistico [e rigore artistico!] la propria lingua materna». Lo affermava Friedrich Nietzsche nelle *Contemplazioni intempestive.*  E io, finito il tempo, mi fermo.