

Parte terza
Nuove strategie e nuovi lettori

7. La lettura romanzesca e la «gran norma dell'interesse»

Giovanna Rosa

1. In un articolo scritto in occasione dell'Esposizione nazionale delle Arti e delle industrie del 1881, l'antenata ottocentesca della prossima Expo, Roberto Sacchetti descrive la ricchezza della vita culturale milanese, vantando le opportunità di lavoro che «la città più città d'Italia»¹ offriva ai letterati provenienti dalle diverse regioni della penisola:

L'inaspettata convivenza delle industrie del ventre con le industrie dello spirito allarga subito il cuore al giovinetto, piovuto, come il Maffei, il Prati, il Tarchetti, sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca. Che gli volevano far credere ch'erano nemiche irreconciliabili, se vivono tanto bene insieme? Non già ch'egli non sia agguerrito e corazzato d'ideali, contro gli strapazzi della miseria; ma non gli dispiace di trovare nella realtà le officine della letteratura².

Nei tetri passaggi del «labirinto della vecchia Milano» o nelle spaziose strade vicine alla Galleria da poco inaugurata, le alacri «officine della letteratura» diffondono un acuto «odore oleoso» che promette anche all'autore esordiente un futuro di fama e successo.

Queste pagine, affidate a una delle molte pubblicazioni che accompagnarono l'avvenimento, conservano ancor oggi un fascino suggestivo non solo perché schizzano l'affresco di una collettività urbana aperta e tollerante, attenta ai fermenti più innovatori, ma perché della vita culturale ambrosiana colgono con spregiudicatezza inedita i motivi di maggior dinamismo. La vecchia repubblica delle lettere è ormai tramontata: gli autori, dismesse le pose sussiegose dell'aristocraticismo castale, intra-

¹ La famosa espressione verghiana, «Milano è la città più città d'Italia» si legge nell'articolo *I dintorni di Milano*, apparso nel volume pubblicato in occasione dell'Esposizione, *Milano 1881*, Ottino, Milano 1881, p. 423.

² R. SACCHETTI, *La vita letteraria*, in *Milano 1881*, cit., p. 429.

prendono la «carriera della carta sporca»³, cosparsa di ostacoli e intoppi, ma generosa altresì di attestazioni gratificanti ed economiche convenienze.

A Milano non si commette la ridicolaggine di chiamare il *conte* Maffei, il *cavalier* Boito, il *cavaliero* Ponchielli, il *cavaliero* Verga. Si dice Boito, Verga [...] e si crede di dir molto⁴.

Nella «repubblica della carta sporca», altra espressione esemplare coniata in questi anni da Cletto Arrighi per indicare il nesso stretto fra stampa ed editoria, lo scrittore comincia ad acquisire la consapevolezza che «poter misurarsi con il giudizio del pubblico [...] preserva dalle divagazioni solitarie, dagli smarrimenti che avviliscono»⁵. L'apprezzamento tributato dai lettori ai testi letterari, d'alto prestigio o di affabile leggibilità, corrobora, non vanifica l'estro creativo: anzi «di sotto allo strettoio del lavoro utile obbligatorio scaturisce più copiosa la vena dell'ispirazione. Le difficoltà della forma combattute e vinte ogni giorno affilano e aguzzano la penna»⁶.

Da questa sfida ineludibile e nel contempo esaltante, nasce la vera ricchezza intellettuale che la città metteva in Mostra in quel lontano 1881.

Milano è finora la sola città italiana dove ci sia un vero pubblico: la classe colta coi novantamila italiani delle diverse regioni vi formano un tutto omogeneo, armonico, che vibra e risponde tutto insieme, ad un tratto alla stessa commozione, alla stessa provocazione. Milano è un mercato letterario, dove, seguendo le leggi della domanda e dell'offerta, si può procacciarsi colla penna una discreta posizione; lo scrivere non è qui come altrove una mania solitaria, ma una professione riconosciuta e quasi regolare⁷.

All'indomani del processo unitario, sotto l'urto simultaneo di tensioni centrifughe e spinte omologanti, anche in Italia l'ordine dei libri ha conosciuto un profondo sconvolgimento: la formazione di un mercato librario nazionale, con il rispetto delle norme antipirateria sul *copyright*, ha rafforzato lo slancio imprenditoriale delle aziende editoriali, Treves e Sonzogno in testa; le misure legislative per la scolarizzazione diffusa hanno ampliato l'area di influenza della letterarietà, assecondando l'aumen-

³ C. DOSSI, *Prefazione generale ai Ritratti umani* in ID., *Opere*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1995, p. 901.

⁴ SACCHETTI, *La vita letteraria*, cit., p. 437. Corsivi nel testo.

⁵ *Ibid.*, p. 435.

⁶ *Ibid.*, p. 431.

⁷ *Ibid.*, p. 436.

to, lento ma progressivo, delle fasce di pubblico non umanisticamente educato.

L'attività di scrittura ha acquisito i tratti remunerativi della professionalità – scrivere è «una professione riconosciuta e quasi regolare»; mentre, l'assetto artigianale della tipografia ha lasciato il posto ai processi della filiera produttiva che organizza scalarmente le offerte per un'utenza larga e differenziata.

Come in Europa, anche sotto il bel ciel di Lombardia, a segnare una netta soluzione di continuità fra il paradigma classico d'antico regime e il sistema letterario della modernità urbano-borghese è l'ascesa del romanzo⁸. La larga e variegata messe di opere di *fiction*, censurata dai detentori del gusto più retrogradi ma promossa dai circuiti aperti della mediazione editoriale, favorisce la costituzione di quello che Sacchetti definisce un «vero pubblico».

I dati ricavati da *Clio. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento*⁹ non lasciano dubbi sul ruolo che il capoluogo lombardo assolve nella fase nevralgica in cui si forma lo Stato nazionale e si consolida il «modello milanese» del consumo librario¹⁰. Al di là delle cifre pur eloquenti, l'empito delle dinamiche espansive è documentato dall'emergere di una spiccata tendenza critica che contrappone alla letteratura d'arte la letteratura «alimentare». L'etichetta, tesa a deprezzare l'abile «cucina» dei mestieranti di successo, rilanciava con energia polemica il principio dell'originalità anticonvenzionale, nucleo costitutivo dell'assiologia moderna, e, nel contempo, sottolineava lo slancio irrefrenabile con cui il processo di «romanzizzazione» (Bachtin) aveva contagiato i diversi livelli istituzionali della produzione rivolta al pubblico cittadino.

L'antitesi recupera solo in parte la tradizionale gerarchia verticale alto-basso, illustre-umile; in realtà allude al riassetto complessivo del sistema dei generi e degli stili: l'opposizione di valore, tutt'interna all'area della prosa narrativa, per un verso abroga di fatto il primato secolare concesso ai componimenti in versi, drammatici o lirici; per l'altro rimodella i parametri di giudizio sull'articolazione albale dell'orizzonte d'attesa: l'*élite* colta, che privilegia le opere dotate di indubbio prestigio

⁸ I. WATT, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 1976 (ed. or. 1956).

⁹ Nell'arco temporale 1815-1875 la produzione romanzesca si moltiplica, circoscrivendo, per numero di stampe e centri distributivi, specifiche aree geografiche: 298 unità a Milano a fronte di 69 a Napoli, 40 a Firenze, 13 a Venezia. I dati sono commentati da G. RAGONE, *Italia 1815-1870* in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 344-45.

¹⁰ G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)* in *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983.

d'arte, fronteggia il «pubblicaccio», il «pubblico grasso e materiale» ai cui gusti triviali è riservato il romanzo di consumo. Chi sa «leggere nell'interlinee, facoltà di pochissimi» costituisce «la migliore società»; tutti gli altri, il «bottegume e borghesume», ovvero «la gente che calcola e conta» si appassiona a ciò che alimenta la «speculazione libraria», la stessa che spinge artisti e letterati a «prostituirsi per vivere»¹¹.

Protagonisti della vita letteraria postunitaria, come ci ricorda ancora Sacchetti, gli scrittori della Scapigliatura milanese furono i primi a reagire con determinazione crucciosa alle dinamiche di ammodernamento che animarono, in quella stagione, la civiltà letteraria. Così, per arginare la marea invadente dei «ruffianeschi» *feuilletons* – sul «Secolo» ne escano due al giorno¹² –, la pattuglia dei giovani *bohémiens* si impegna con foga polemica a pubblicare «frammenti di libri»: «gocce d'inchiostro», pittorici «acquarelli» e «schizzi a penna», eleganti «storielle vane» a cui va il plauso degli *happy few*. Insomma, anche nel «microscopico Parigi della Lombardia»¹³ riecheggiano i primi vagiti della contestazione autoriale contro gli stereotipi della produzione alimentare: è la conferma, in-

¹¹ Tutte le espressioni virgolettate appartengono agli autori della Scapigliatura milanese: rispettivamente Carlo Dossi, Arrigo Boito, Luigi Gualdo, Emilio Praga, Ugo I. Tarchetti.

¹² Il fondatore del «Corriere della Sera» così rievoca il suo apprendistato presso «il Secolo»: «-Ecco quel che faremo, disse Edoardo Sonzogno, stamperemo ogni giorno, immancabilmente, due romanzi-. Tutti ed io più forte dei miei colleghi, protestammo contro questa stravaganza. In que' tempi, il romanzo affettato nell'appendice si usava poco ne' giornali italiani ed era stato smesso da parecchi giornali francesi: l'idea di stamparne *due* contemporaneamente, a detrimento degli articoli e delle notizie politiche, letterarie, cittadine, poteva essere giudicata una stravaganza: eppure quell'idea, applicata, determinò la fortuna del «Secolo». E. TORELLI VIOLIER, *La Stampa e la Politica*, in *Milano 1881*, cit., p. 474. E poco prima il profilo imprenditoriale dell'editore è schizzato con perfida chiarezza: «"Il Secolo" ha per editore un uomo che non ha larga cultura, né gusti molto fini, ma che ha un raro istinto de' bisogni e delle inclinazioni della piccola borghesia» (p. 473). A conferma delle intuizioni premonitrici dell'editore-giornalista, sul «Bollettino della stampa italiana», appare a fine secolo una singolare inserzione pubblicitaria: «È aperta in Milano, in via Meravigli 10, un'agenzia per la vendita ai giornali di romanzi d'appendice. [...] disponiamo di 600 appendici di 82 scrittori. Precisare se interessano romanzi sanguinari, storici, di viaggi, educativi, letterari, patriottici», F. NASI, *Il peso della carta*, Alfa, Bologna 1966, p. 111.

¹³ C. ARRIGHI, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, a cura di G. Farinelli, IPL, Milano 1978, p. 147. Le citazioni immediatamente precedenti rimandano ai titoli delle opere degli autori scapigliati: *Gocce d'inchiostro* di Carlo Dossi, *Acquarelli* di Ambrogio Bazzero, *Schizzi a penna* di Emilio Praga, *Storielle vane* di Camillo Boito. Nelle *Note azzurre* i giudizi dossiani sono tersamente perentori: «Un tempo si scrivevano libri, oggi frammenti di libri» (n. 3519); «il letterato che non scrive pei pochi è letterato di ben poco valore» (n. 4847) C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1988.

diretta ma limpida, che la *fiction* si sta insediando, pur con stenti e fralezze, nel sistema letterario post-classico, riconfigurando le connessioni relazionali fra tutti i protagonisti che vi operano, con funzioni e competenze diverse: autori, lettori, editori, detentori del gusto.

Per quanto rapido e molto ricorsivo, il quadro tratteggiato vuole essere una premessa di metodo storico-critico: per chi si occupa delle istituzioni letterarie della modernità¹⁴, il «libro per tutti» non è tanto l'almanacco, la dispensa, il testo di devozione, quanto piuttosto un'opera che appartiene, per statuto morfologico, al genere romanzesco. *Il libro per tutti*: questa l'etichetta che Manzoni aveva attribuito ai suoi *Promessi sposi*¹⁵. Solo su questo specifico sfondo di civiltà è possibile avviare l'analisi delle correnti storiche che, sotto l'egida del «potere della tradizione scritta»¹⁶, orientano i processi di lunga durata che favoriscono la democratizzazione e la laicizzazione della cultura umanistico-libraria.

2. La «moderna epopea borghese», per dirla con Hegel, condiziona l'intero ordine dei libri perché, ristrutturando radicalmente il sistema letterario, inaugura un inedito paradigma assiologico e compositivo che incide sui rapporti fra autori e lettori: a essere investite dal cambiamento epocale, in reciproca costante sinergia, sono le attività di scrittura, le abitudini fruibili, le pratiche editoriali.

I criteri di giudizio dominanti nella civiltà gentilizia d'antico regime presupponevano una normativa acronica e universale: in nome delle poetiche classicistiche, l'imitazione emulativa dei grandi autori legittimava il rispetto ortodosso della gerarchia dei generi e degli stili. Il passaggio alla civiltà dell'urbanesimo mercantile, dove rifulge l'assiologia dell'originalità, non solo stravolge la rigida classificazione verticale, alto *vs* basso, tragico sublime *vs* comico triviale, ma riplasma le istituzioni letterarie su uno schema orizzontale, funzionalmente orientato: nuovo *vs* convenzionale; unico *vs* seriale¹⁷. A determinare la frattura è l'ascesa del romanzo, genere polimorfico in costante divenire, capace di offrire, grazie alla mescolanza dei registri espressivi, la «rappresentazione seria del tragico quotidiano»¹⁸.

¹⁴ V. SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001.

¹⁵ Così si intitola la monografia di V. SPINAZZOLA dedicata ai *Promessi sposi*, Editori Riuniti, Roma 1984.

¹⁶ È il titolo della traduzione del libro di J. GOODY, *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 (ed. or. 2000).

¹⁷ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Unicopli, Milano 1999.

¹⁸ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Il processo di romanizzazione è lento e disagiata; particolarmente arduo e gravoso in Italia, dove ancora in pieno Novecento interdetti e censure si sprecano¹⁹; nondimeno, il cambiamento è a tal punto irriducibile da non consentire né arresti né regressioni al passato: rotta l'antica comunanza di gusto e di decoro, le clausole dialogiche del patto narrativo sovrintendono alla varietà plurima dei rapporti fra autore e lettori²⁰, e il romanzo, «figlio illegittimo di una Musa»²¹, si sottrae, per statuto, all'aura nobilitante di una fruizione rituale e collettiva.

A illuminare il percorso storico lungo il quale il romanzo diventa il «libro per tutti» sono tre paradossi che stringono in sintesi cogente le relazioni funzionali fra i protagonisti della comunicazione letteraria: la rivendicazione autoriale di autonomia «disinteressata» nel rispetto della «gran norma dell'interesse»; una pratica di scrittura ad alta leggibilità «estensiva», cui corrisponde, per l'io leggente, l'acme dell'«intensità» di *pathos*; una produzione libraria rivolta al pubblico più ampio, potenzialmente di massa, che fruisce l'opera nel silenzio solitario dell'intimità appartata.

Nella stagione della modernità post-classica, lo scrittore, non più legato alla condiscendenza benevola del mecenate, affida la ricerca della fama e del successo al giudizio dei lettori che ne «apprezzano» l'opera; la fatica creativa abbandona lo spazio privilegiato dell'*otium* per acquisire i tratti professionali del *negotium*, retto dalle regole imperiose della legge della domanda e dell'offerta, di cui la figura dell'editore diventa necessario e pubblico mediatore. Si fissano, così, i dispositivi della «funzione autore» e se ne codificano le modalità che, secondo Foucault²², la rendono storicamente attiva. Il diritto di «proprietà letteraria» sgomenta il ceto umanistico tradizionale, mentre galvanizza la fantasia immaginosa di coloro che, in nome dell'originalità anticonvenzionale, intendono sottrarsi agli antichi obblighi della sudditanza prescrittiva. L'arretratezza del dibattito italiano, ben analizzata da Lodovica Braida²³, è un in-

¹⁹ L'interdetto crociano continua a condizionare l'orizzonte critico; ancor oggi non tutti i detentori del gusto considerano superato un canone fondato sul «primato della poesia». Cfr. R. BIGAZZI, *Sulle complicità fra canone e critica*, in U.M. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

²⁰ G. ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008.

²¹ F.D. GUERRAZZI, *Il Buco nel muro*, in ID., *Scritti letterari*, Guigoni, Milano-Torino 1862, p. 59. La citazione è tratta dal cap. IV, intitolato *Vita e miracoli del Romanzo: della morte ne parleremo più tardi*.

²² «La funzione-autore è caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società», M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore*, in ID., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 9.

²³ «Tornando al Settecento, quello che più colpisce della situazione italiana è la man-

dizio significativo delle difficoltà incontrate dai nostri letterati a uscire dalla dimensione «festiva» e «autoreferenziale» delle Accademie²⁴, oltre che ad abbandonare il ruolo defilato dei «precettor d'amabil rito», per accettare le sfide dell'intraprendenza mercantile.

Con la conquista dell'indipendenza economica il prestigio dello scrittore sale a un'altezza finora ignota [...]. Solo adesso lo scrittore in quanto tale gode la stima che spetta al rappresentante di una sfera superiore²⁵.

Nell'Europa dei Lumi, l'avvento della moderna civiltà romanzesca aveva esaltato i termini dell'apparente contraddizione:

Nella seconda metà del Settecento si costituisce un legame un po' paradossale fra la professionalizzazione dell'attività letteraria (che deve dar luogo a una remunerazione diretta, tale da permettere agli scrittori di vivere della loro penna) e l'autorappresentazione degli autori in un'ideologia del proprio genio, fondato sull'autonomia radicale dell'opera d'arte e sulla natura disinteressata del gesto creatore²⁶.

Cardine assiologico della letteratura moderna, il principio della autonomia innovativa, elevato a criterio difensivo per la libera concorrenza²⁷, rimodella, pur tra mille sfaccettature d'ambiguità, i protocolli d'interlo-

canza di riflessione dei nostri autori sulla loro condizione, presente invece in altri contesti europei. Certo non mancano gli interventi, ma in essi spicca un'assenza significativa: quella della riflessione sulla proprietà letteraria, della definizione cioè dell'uomo di lettere come proprietario della sua opera, contro il tradizionale concetto di "privilegio di edizione" che privava l'autore di ogni diritto una volta che aveva ceduto il manoscritto a un librario-stampatore. Manca, di conseguenza, un concetto che è alla base del riconoscimento della proprietà letteraria, e cioè che il lavoro d'ingegno, o intellettuale, sia remunerabile, dia cioè profitto a chi lo produce, come un qualsiasi altro lavoro». L. BRAIDA, *L'autore assente. Mercato del libro e proprietà letteraria nel Settecento italiano*, «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», IX, 2, 2003.

²⁴ A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 828-29.

²⁵ A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956, II, p. 67.

²⁶ R. CHARTIER, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 51. Prosegue Chartier: «Lo spostamento dal patrocinio al mercato, che implica il passaggio da una situazione in cui la retribuzione della scrittura è per lo più preventiva o differita, e assume la forma di cariche o gratifiche, a quella in cui ci si attende un profitto monetario immediato dalla vendita del manoscritto a un libraio [...] è dunque accompagnato da una trasformazione, apparentemente contraddittoria, dell'ideologia della scrittura, definita in base all'urgenza della sua energia creatrice» (*ibid.*).

²⁷ «Questo motivo del carattere geniale della creazione artistica per lo più non è che un'arma contro la concorrenza, e il soggettivismo dell'espressione è spesso una semplice formula di autopubblicità. [...] una conseguenza del crescente numero degli scrittori, della loro situazione strettamente legata al mercato librario e alla libera concorrenza, pro-

cuzione con un destinatario che i circuiti della stampa rendono sempre più lontano e sconosciuto.

Se la lettura diventa soddisfacimento ludico di attese incondite, attività di svago non rituale («ora si legge al sol fine di leggere», Fichte), compito primo dell'autore è raggiungere con mezzi d'arte un'utenza ampia e disomogenea, assicurandosi il dialogo diretto con un lettore dal profilo indefinito. Qui scatta il paradosso: il romanziere quanto più invoca la piena indipendenza da ogni vincolo sociale e normativo e rivendica a sé il diritto di comporre *iuxta propria principia*, tanto più si pone come scopo irrinunciabile d'essere «interessante», di scrivere cioè un'opera in grado di catturare l'attenzione del pubblico non umanisticamente educato: l'attività di scrittura si dichiara tanto più *disinteressata* quanto più punta all'*interessamento* dei suoi fruitori, dai quali pretende una fama imperitura, sostenuta e concretata in un immediato e tangibile apprezzamento monetario.

Dal Tom Jones di Fielding

Sono io in realtà il fondatore di una nuova provincia delle lettere e quindi libero di farci le leggi che voglio. E queste leggi, i lettori miei, che io considero come i miei sudditi, son tenuti a ubbidirle e a crederci. Tuttavia, affinché lo facciano prontamente e allegramente, li assicuro che terrò nella massima considerazione la loro comodità e il loro vantaggio, perché io son ben lontano – diversamente da un tiranno *jure divino* – dal supporre ch'essi siano miei schiavi o una mia merce. Anzi, son io che sono stato creato per il loro uso, non loro per il mio. Però ho fiducia che, mentre procuro il loro interesse – che è la gran norma dei miei scritti – essi concorreranno unanimemente a dare appoggio alla mia dignità e a rendermi tutti gli onori che merito o desidero²⁸.

Gli fa eco, a distanza di qualche decennio, il fondatore della nostra civiltà romanzesca: l'autore dei *Promessi sposi* si propone di

scegliere de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e impressioni giornaliere della vita²⁹.

prio come il movimento romantico, in quanto espressione spiccatamente passionale del nuovo modo di sentire borghese, è il prodotto di una concorrenza intellettuale e un'arma della borghesia contro la mentalità aristocratica, classicheggiante e incline alle regole e ai canoni generali», HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, cit., p. 68.

²⁸ H. FIELDING, *Tom Jones*, (1749), si cita dalla traduzione italiana di D. Pettoello, Feltrinelli, Milano 1964, p. 41.

²⁹ A. MANZONI, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Rizzoli, Milano 1981, p. 184.

Curando la quarantana illustrata con le figurine di Gonin per non «iscapitarci», Manzoni è il primo scrittore italiano a difendere il *copyright* con scrupolo «tecnicamente borghese»³⁰. Che il progetto non abbia ottenuto l'esito sperato, si sa – e le ragioni vanno ben oltre le scelte tipografiche editoriali³¹; tuttavia, *I promessi sposi* può ambire a diventare *il libro per tutti* in forza della geniale strategia compositiva che eleva la gran norma dell'interesse a proprio criterio assiologico, senza affatto rinunciare a far appello ai valori dell'esteticità più riconosciuta. Come detta la «retorica della narrativa»³², chi racconta la storia di Renzo e Lucia si preoccupa, sin dalle pagine incipitarie dell'introduzione, di offrire ai «venticinque lettori» una garanzia certa di qualità:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto a storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico, molto bella³³.

Lo scartafaccio è degno di «venire alla luce» – come suggerisce il primo commento dell'io narrante ottocentesco³⁴ – perché nasce dall'impegno arduo di uno scrittore prestigioso, pronto a mettere le sue risorse

³⁰ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, II, p. 938.

³¹ L'edizione illustrata da Gonin, per i tipi di Gugliemini e Redaelli, venne stampata in diecimila copie, a dispense per 108 fascicoli. Il risultato economico non rispose alle attese ed anzi aprì una lunga diatriba economico-giuridica. Cfr. la lettera di MANZONI, *Al Signor professore Girolamo Broccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, presumibilmente del 1860. È stata ripubblicata su «L'Illuminista», n. 19, gennaio/aprile 2007, con il commento di F. MERCADANTE, *Manzoni e le sue contraddizioni in materia di proprietà letteraria*.

³² «Data la rinuncia al verso e l'assenza di qualunque accordo convenzionale su ciò che è uno stile valido per la prosa narrativa, gli scrittori sono costretti a impegnarsi in una continua ricerca di modi nuovi di dar corpo a forme astratte. [...] Nelle prime pagine ogni opera promette che continuerà ad assicurare le qualità in evidenza in quelle pagine» W. BOOTH, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 131. La premessa di metodo è ribadita nella conclusione: «Nulla di ciò che fa lo scrittore può essere definitivamente capito se viene isolato dallo sforzo di renderlo completamente accessibile a qualcun altro: ai suoi pari, a se stesso come lettore, al suo pubblico. Il romanzo nasce come qualcosa di comunicabile e i mezzi di comunicazione non sono biasimevoli intrusioni, a meno che non siano espressi con biasimevole inettitudine. L'autore crea i suoi lettori», *ibid.*, p. 416.

³³ A. MANZONI, *I promessi sposi*; si cita da *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Mondadori, Milano 1954, II, p. 5.

³⁴ «Ma quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si dice, alla luce, si troverà chi duri la fatica di leggerla?», *ibid.*, p. 4.

creative al servizio del «maggior numero di lettori», cui appartengono non solo «le persone più dotte» ma anche «un'altra parte del pubblico, non letterata né illetterata»³⁵.

La suggestiva ricchezza equivoca del campo semantico dell'interesse-interessamento non potrebbe riflettere con maggior nitore, a segnare la svolta di civiltà: la declinazione romanzesca di termini così intrinseci alla mentalità utilitaristico borghese inverte il sistema laico e negoziale entro cui ormai si colloca, in rivendicata autonomia, l'istituzione letteraria.

Il rispetto della «gran norma» che punta al soddisfacimento di bisogni estetici estranei all'aura nobilitante del decoro e della ritualità, mentre innesca un mutamento epocale nelle coordinate dell'orizzonte d'attesa, rivoluziona con altrettanta energia i protocolli di leggibilità e le abitudini di lettura.

Sotto la spinta cogente dell'offerta romanzesca i confini chiusi e asfittici della repubblica delle lettere crollano rovinosamente; all'incremento massiccio di prodotti librari di narrativa distesa fa riscontro l'espansione altrettanto impetuosa di un'utenza diffusa, potenzialmente illimitata. Grazie ai nuovi circuiti comunicativi, matura la consapevolezza di quanto mistificante sia l'immagine astratta di «umanità» forgiata dagli autori classici: i fruitori delle opere letterarie perdono i lineamenti ideali di un auditorio universale per configurarsi come pubblico dai connotati storico-culturali discreti e differenziati.

Per raggiungere questi lettori, che non costituiscono più la comunità ristretta dei dotti e dei colti, il romanziere si avventura in zone inesplorate, occupa domini sconosciuti, tratta temi e motivi fino ad allora preclusi, mettendo in scena personaggi «comuni», alla stregua della sgualdrina Moll Flanders o dal naufrago Robinson Crusoe; giovani di campagna, magari, che vogliono semplicemente sposarsi.

Il repertorio del narrabile conosce come unico limite il rispetto dell'«illimitata gamma degli interessi umani»³⁶. A derivarne non è solo un allargamento indiscriminato del pubblico, con il tanto deprecato involgarimento di gusto: ben più radicale è la trasformazione che investe la sfera delle pratiche di leggibilità.

Nella civiltà del romanzo, si passa da una «lettura intensiva», concentrata su un corpus omogeneo di opere canonizzate, memorizzate con rispetto reverenziale, a una «lettura estensiva», in cui il singolo lettore

³⁵ MANZONI, *Sul romanticismo*, cit., p. 184.

³⁶ «Ogni opera letteraria di qualche importanza – a prescindere dal fatto che l'autore l'abbia composta pensando al suo pubblico – è di fatto un sistema elaborato di controlli sul coinvolgimento e il distacco del lettore lungo *vari* ambiti di interessi. L'autore è limitato solo dalla gamma degli interessi umani», BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., p. 126.

accumula con curiosità onnivora libri di vario genere e valore, consumati senza ordine né gerarchia³⁷. La transizione, avvenuta in tempi lunghi e discontinui, non cancellò, sia chiaro, l'intensità del rapporto fra lettore e testi, ne capovolsse la direzione, accentuandone semmai le valenze di *pathos*. Alla massima estensione *quantitativa* dell'offerta libraria corrisponde una domanda altrettanto ampia e generalizzata, il cui tratto dominante è la tensione *qualitativa* al coinvolgimento. È il secondo paradosso che accompagna il processo di democratizzazione laica del sistema letterario.

L'apparente contraddizione ha radici nella doppia inclinazione dialogica che lo statuto di genere attribuisce alla moderna epopea borghese: immettendosi e sfruttando i circuiti della stampa, il libro di *fiction* punta a raggiungere il più vasto pubblico possibile; nel contempo, però, ogni opera presuppone un atto di lettura individuale che, nel confronto diretto con la pagina scritta, chiede un interessamento non distratto, capace di attivare sia processi proiettivi, spesso ad alto tasso empatico, sia moti di criticismo, più o meno straniante. Anche quando il patto narrativo s'appoggia ai procedimenti dell'ironia e del distacco intellettuale, cari alla tradizione dell'antiromanzo, nessuna superficiale *nonchalance*, di salottiera memoria³⁸, è concessa a chi legge. Anzi: proprio la retorica dell'*antipathos* reclama raccoglimento silenzioso e competenza agguerrita: solo un lettore che, ospite abituale dei *fictional words*, ne conosce a menadito convenzioni e artifici, può gareggiare con un narratore che si autorappresenta come suo complice *avatar*.

Ma il gioco reversibile delle parti che, misurando la «distanza estetica», consente all'io leggente di «poter essere un altro» e «godere nello stesso tempo del proprio Sé»³⁹, in tanto è gratificante e funzionale per

³⁷ R. WITTMANN, *Una «Rivoluzione della lettura» alla fine del secolo XVIII?*, in G. CAVALLO, R. CHARTIER (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995.

³⁸ Se Gasparo Gozzi consigliava di seguire le «ciancie romanzesche» con negligenza distratta «-Ad ogni periodo o due, domandate ora il caffè, ora la tabacchiera od altro, e se avete intorno persone che parlino, state attento con gli orecchi a quanto dicono e rispondete anche loro talvolta, o accarezzate un cagnuolo dicendogli qualche parola vezzeggiativa di tempo in tempo, tanto che non vi troviate con tutto l'intelletto occupato nella lezione» («Osservatore Veneto», 18 marzo 1761), l'invito che, nel *Mattino* pariniano, il «precettor d'amabil rito» rivolge al suo giovane pupillo non è molto diverso: «Ora il libro gentil con lenta mano / Togli: e non senza sbadigliare un poco, / Aprilo a caso, o pur là dove il parta / Tra una pagina e l'altro indice nastro» (vv. 594-597).

³⁹ H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 84-85; o per dirla con BOOTH il lettore è «al tempo stesso una persona credula che "finge" e uno scettico», *Retorica della narrativa*, cit., p. 103.

ogni testo in quanto rispetta i protocolli di leggibilità inaugurati dalla moderna civiltà libraria⁴⁰.

La lettura intensiva presupponeva la conservazione ossequiosa di opere trasmesse di generazione in generazione, nell'ambito di una pratica ricettiva per lo più affidata all'ascolto e alla memoria: non erano in gioco la competenza del lettore, la sua libertà di scelta, i suoi criteri di giudizio; l'esito finale prevedeva la riconferma del valore stabile della norma e del patrimonio pregresso. All'indomani dell'ascesa del romanzo, l'intensità di *pathos*, lungi dallo scemare, diventa fattore dinamico dell'esperienza di lettura: la gran norma dell'interesse, che intreccia intenzionalmente estetico ed extraestetico, non solo governa la morfologia variegata del patto narrativo, ma garantisce la «deliberata sospensione di incredibilità»; il lettore può così partecipare alle vicende, che affidate a «parole mute, fatte d'inchiostro»⁴¹, gli scorrono sotto gli occhi.

Eccolo, l'ulteriore fondamentale svolta storica che imprime slancio e vigore al riassetto borghese dell'ordine dei libri: la sostituzione della dizione pubblica e corale con la lettura individuale, muta e solitaria.

Un filologo tedesco di fine Settecento, Christian Gottlieb Ernesti, commentando la frantumazione dell'antico repertorio delle figure della «tecnologia retorica», dichiara oggi «non dicimus, sed scribimus; non audimus, sed legimus»⁴². Dalla lettura collettiva affidata alla mediazione interpretativa del dicitore colto, poco importa qui se cortigiano, accademico o intellettuale, si passa alla lettura privata intima e mentale che, nel valorizzare la responsabilità critica, lascia al singolo individuo la libertà di scegliere cosa dove come leggere.

La posta in gioco è decisiva. La lettura silenziosa, poiché annulla lo scarto, sempre evidente nella lettura ad alta voce, fra il mondo del testo e il mondo del lettore, poiché conferisce una forza di persuasione inedita agli intrecci dei testi narrativi, è un incantesimo pericoloso⁴³.

⁴⁰ V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992.

⁴¹ «E son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare... son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé» MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 648.

⁴² Citato da A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, tomo 1, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 170.

⁴³ R. CHARTIER, *Lecture e lettori popolari dal Rinascimento al Settecento*, in CAVALLO, CHARTIER, *Storia della lettura*, cit., p. 327.

Di questo passaggio epocale, su cui continua a gravare l'interdetto idealistico contro la prosa di finzione, si sono indagati soprattutto gli effetti nocivi, sempre deprecando la fascinazione ipnotica che promana dalle pagine inchiostrate, ricche di trame e intrighi appassionanti, senza coglierne l'efficacia dirompente che modifica in chiave democratica il paradigma delle relazioni fra autori e lettori.

Il romanzo non solo è il genere «procreato dal mondo moderno [...] in tutto e per tutto ad esso consustanziale», ma «più giovane della scrittura e del libro [...] esso soltanto è organicamente adatto alla nuove forme della percezione muta, cioè alla lettura»⁴⁴. Qui risiede il vero elemento catalizzatore dei cambiamenti che organizzano il sistema letterario della civiltà liberal-borghese.

Con una precisazione cruciale d'indole antropologica, Jack Goody, in polemica con le tesi sia di Benjamin sia di Lévi-Strauss, ricorda: «la narrazione non è una caratteristica universale della cultura umana, ma piuttosto un portato del diffondersi della scrittura, e in seguito della stampa»⁴⁵.

È solo entro l'orizzonte dell'urbanesimo che si avvia la dialettica storica che promuove l'ascesa del romanzo: la moderna epopea borghese, elettivamente ideata per la percezione muta della pagina stampata, è l'unico genere che postuli per statuto l'esistenza di un «pubblico» inteso nell'accezione specifica termine, quale Habermas l'ha teoricamente delineata⁴⁶.

Nella collettività sociale, ben dissimile dalle civiltà cortigiane e dalle precedenti comunità organiche, nasce la pubblica opinione come sfera autonoma delle «pratiche discorsive» in cui si esplica «l'attività razionale di un pubblico capace di giudizio»; parallelamente e contrastivamente si costituisce la dimensione del privato, al cui interno la zona separata

⁴⁴ M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in V. STRADA (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 185. Per tratteggiare la fisionomia del «narratore», anche Benjamin s'avvale dell'antitesi *epos*-oralità, romanzo-scrittura: «Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto) è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda e anche novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa». W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 339. Analogamente il commento che accompagna il saggio dedicato a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, raccolto in BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.

⁴⁵ J. GOODY, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 19. «La scrittura prende forma nel privato. [...] Lo scrivere pone automaticamente una distanza tra chi racconta e il suo pubblico, e questa fa una grande differenza», p. 33.

⁴⁶ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 1977.

dell'intimità delimita il luogo privilegiato del consumo, materiale e immateriale. «Genere d'appartamento» ha definito il romanzo Giacomo Debenedetti. È appunto entro le pareti domestiche che si afferma la pratica solitaria della lettura muta e individualizzante, la più efficace per apprezzare una narrazione ampia e prolungata nel tempo, che si interrompe e si riprende a proprio agio, senza alcun filtro censorio fra «mondo del testo» e «mondo del lettore»⁴⁷.

Walter Ong, commentando la natura sempre «finzionale» del pubblico letterario, depreca la povertà del lessico critico:

«Pubblico» è un nome collettivo. Non esiste un nome collettivo che indichi i lettori. Né per quanto mi sforzi di cercarlo, ci potrà mai essere. «Lettori» è plurale. [...] Possiamo parlare, se vogliamo usare un concetto e renderlo singolare, di «numero di lettori» (*readership*). Ma «numero di lettori» non è un nome collettivo. È un'astrazione, in un senso in cui «pubblico» non lo è⁴⁸.

Il termine «pubblico» più facilmente s'attaglia a definire una platea di persone raccolte in una sala, teatrale cinematografica o concertistica, fors'anche una cerchia ristretta di sodali, mentre «numero di lettori» (*readership*), seppur astratto e poco usato, dà limpidamente conto del carattere privato intimo solitario, e non d'ascolto, che il sistema letterario post classico attribuisce ai dispositivi della leggibilità moderna. Anche Frye denuncia l'inadeguatezza del repertorio delle formule interpretative più diffuse:

dobbiamo rassegnarci ad ammettere che la critica non ha una parola per definire il singolo membro del pubblico letterario, e la parola stessa «pubblico» non funziona per tutti i generi, perché sembra piuttosto illogico definire «pubblico» i lettori di un libro⁴⁹.

Il paradigma concettuale e fenomenologico della retorica tradizionale, fondata sull'oralità, dove coerentemente «appelli» e «apostrofi» postulavano come destinatario elettivo un pubblico-uditorio, non tiene conto della cesura epocale grazie a cui si avvia la civiltà della scrittura e della stampa a larga diffusione. Nel delineare una moderna teoria dei generi, Frye adotta un termine che, estraneo al dizionario della «technolo-

⁴⁷ «Mondo del testo» e «mondo del lettore» sono le due polarità della teoria della ricezione analizzate da P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 257-67.

⁴⁸ W.J. ONG, *Il pubblico dello scrittore è sempre una finzione*, in ID., *Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 67.

⁴⁹ N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 328.

gia rhetorica» d'antico regime, illustra il nesso vincolante fra emittente e destinatario: «radicale della presentazione».

È evidente che la distinzione tra i generi è basata, in letteratura, sul radicale della presentazione. Le parole possono essere recitate di fronte ad uno spettatore, dette ad un ascoltatore, cantate o declamate, scritte per un lettore. [...] In ogni caso possiamo dire che la base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico⁵⁰.

Il romanzo si qualifica come *fiction*, «il genere letterario della pagina stampata», in opposizione alle grandi forme epiche, in cui viene mantenuta «la convenzione di una recitazione e di un pubblico di ascoltatori»⁵¹. Nella *fiction*, continua Frye, «tende a predominare la prosa, perché soltanto la prosa ha quella continuità di ritmo che si richiede per la forma continuata del libro».

La nuova partita a due fra narratore-lettore, che il romanzo inaugura, si sviluppa entro il perimetro silenzioso delle pagine inchiostrate: «parole mute, fatte d'inchostro», appunto.

Per statuto di genere, la «moderna epopea borghese» implica sempre un duplice orientamento della partitura testuale: il patrimonio delle figure della retorica narrativa, non «declamatoria» ma «fine e discreta» – per citare ancora l'*Introduzione ai Promessi sposi*⁵², è volto a conquistare l'interesse di un'utenza collettiva, e nel contempo a guidare, con graduale intensità di *pathos*, il singolo atto percettivo.

Il lettore di romanzi, infatti, è istituzionalmente «parte di un pubblico», in quanto simile ai tanti anonimi che compongono i sottoinsiemi di «opinione pubblica» cui il testo è elettivamente rivolto, ma è anche «soggetto di un pubblico»⁵³ che, in qualità di io leggente, si cimenta, con coinvolgimento empatico e distanza critica, nel gioco condiviso delle regole pattuite.

L'esperienza della lettura non solo attiva entrambi i poli, ma ne esalta l'interconnessione nella percezione di sé che l'io matura a confronto di-

⁵⁰ *Ibid.* Sin dall'introduzione, Frye propone a chi scrive un manuale una prima regola: «A pagina due dovrebbe essere spiegato uno dei fattori di maggior portata, cioè la distinzione ritmica fra verso e prosa. Sembra che nessun critico riesca a distinguere ciò che tutti sanno distinguere in pratica», p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 330.

⁵² Alle «declamazioni ampollose» che sorreggono lo «stile sguaiato» dell'anonomo seicentesco il trascrittore ottocentesco oppone la «rettorica discreta, fine, di buon gusto» l'unica che si può «presentare a lettori d'oggi», MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 5.

⁵³ «Essere parte di un pubblico significa raggiungere l'anonimato; essere il soggetto di un pubblico significa essere intensamente consapevoli di se stessi», N.N. HOLLAND, *La dinamica della risposta letteraria*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 120.

retto con la pagina stampata. Solo la consapevolezza di questo bifrontismo evita l'equivoco di imputare alla lettura estensiva i caratteri negativi della superficialità e dell'involgarimento corruttore; e d'altra parte, solo il riconoscimento che ogni atto fruitivo si calibra fra solitudine egocentrica e senso di appartenenza collettiva scioglie il paradosso, lamentato da Watt, quando si chiede come sia stato possibile che

la massima identificazione vicaria dei lettori coi sentimenti di personaggi immaginari mai ottenuta in letteratura sia stata prodotta usando la stampa – il più impersonale, oggettivo e pubblico dei mezzi di comunicazione⁵⁴.

La lettura estensiva, muta e solitaria è infatti volta a creare

un'amicizia immaginaria fra autore e lettore, fra produttore e ricettore. Il lettore, emotivamente turbato, e tuttavia solo, mitiga il proprio isolamento e la propria atomizzazione con la consapevolezza di appartenere, attraverso la lettura, ad una comunità di simili⁵⁵.

Anche in forza di questa morfologia ancipite, il romanzo diventa il genere egemone del sistema letterario post-classico, capace di contagiare le altre tipologie, non solo prosastiche. Nel raccordo costante fra orizzonte d'attesa pubblico e atto di lettura individuale, il paradigma compositivo della *fiction* inaugura e inverte l'attrito storico, tutt'oggi vitale, fra spinte agglutinanti e correnti centrifughe che anima l'ordine dei libri contemporaneo: la narrazione ad ampia voltura con la sua poliedrica, cangiante varietà è la più adatta per accendere e soddisfare le attese innumerevoli di un immaginario collettivo, mai riducibile a una costellazione amorfa e disgregata, unicamente pervasa da tensioni omologatrici.

Nasce da queste dinamiche istituzionali, l'antitesi fra letteratura d'arte e letteratura «alimentare» da cui abbiamo preso le mosse: quando il romanzo si insedia al centro del sistema letterario, con l'ambizione di diventare il libro per tutti, ecco, in controtendenza, la scelta autoriale di ritagliarsi, con idiosincratice opzioni di genere di stile, una nicchia di distinzione e di dialogismo privilegiato.

Ancor oggi, non pare andare diversamente.

⁵⁴ WATT, *Le origini del romanzo*, cit., p. 198. Goody, che ha condotto con Watt uno studio sulla fondazione della civiltà romanzesca, riconnette la diffusione del *novel* in Inghilterra «alla meccanizzazione della scrittura derivata dalla stampa che riduceva la necessità della lettura ad alta voce nel momento in cui molti potevano comprare la propria copia, o prenderla a prestito da un amico o da una biblioteca», GOODY, *Dall'oralità alla scrittura*, cit., p. 32.

⁵⁵ WITTMANN, *Una «Rivoluzione della lettura»*, cit., pp. 350-51.

3. I due poli di fruizione, sottesi per statuto alla orditura polimorfica della *fiction*, continuano a sorreggere gli assetti letterari di produzione e consumo nella stagione della modernità matura⁵⁶. Come ci ricorda Steiner, il lettore di libri, best-seller più o meno di qualità, è sempre «l'uomo che legge da solo in una stanza a bocca chiusa»⁵⁷.

La mediazione editoriale in tanto esercita le sue eteronome funzioni di raccordo in quanto postula sempre una duplice complementare articolazione: «pubblicare» un'opera significa acconsentire alla legge della domanda e dell'offerta che socializza un atto di scrittura massimamente idiosincratico – unico e originale – e lo fa promuovendo pratiche di lettura altrettanto individuali e personalizzate⁵⁸, pur all'interno di un orizzonte d'attesa collettivo e stratificato. Lo ricorda Italo Calvino, in uno dei rari commenti dedicati al suo lavoro editoriale:

credo molto alla funzione dell'editoria come necessaria mediazione attiva fra la genesi individuale, privata della letteratura e il suo destino pubblico, la domanda sociale della lettura⁵⁹.

Con il consueto nitore espressivo, l'autore di *Marcovaldo* suggerisce la dialettica costitutiva della «sfera della pratiche discorsive» nell'odierno universo metropolitano: l'imprese editoriali mediano attivamente fra il singolo scrittore che si rivolge a un pubblico ampio, atteggiato a *readership*, in cui ogni lettore soddisfa i propri bisogni di letterarietà, in solitudine appartata. Certo, le istituzioni della cultura libraria sono sottoposte all'assedio urticante delle tecnologie digitali e degli eventi spettacolari, ma nessun collasso rovinoso è alle porte, se all'atto di lettura continuiamo ad attribuire il doppio valore di esperienza intensamente soggettiva, con forte effetto di socialità.

Il richiamo alla genesi dei processi fondativi della civiltà romanzesca

⁵⁶ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul «moderno» e sul «postmoderno»* in ID., *Il sistema letterario*, cit. Anche per quest'orizzonte di problemi, si fa riferimento all'opera di Habermas, in polemica con l'ipotesi di «modernità liquida», avanzata da Zygmunt Bauman.

⁵⁷ G. STEINER, *Letteratura e post-storia*, in ID., *Linguaggio e silenzio*, Rizzoli, Milano 1972, p. 212.

⁵⁸ «Chi ascolta una storia è in compagnia del narratore; anche chi legge partecipa a questa società. Ma il lettore di un romanzo è solo. Egli è più solo di ogni altro lettore. Poiché anche chi legge una poesia è pronto a dare una voce alle parole per chi si trova in ascolto. In questo isolamento il lettore di romanzi si impadronisce del loro contenuto più avidamente di ogni altro lettore. Egli è pronto ad assimilarlo interamente, a – per così dire – divorarlo», BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 252.

⁵⁹ Lettera a Paola Cusumano, 7 maggio 1975, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000.

aiuta allora forse a districare, se non a sciogliere, alcuni nodi critici al centro della riflessione attuale. In sintesi ultrascorciata: la permanenza dell'interdetto censorio contro la «letteratura alimentare», a cui ancor oggi i detentori del gusto negano spazio e funzione all'interno all'ordine dei libri; la dialettica, di manzoniana memoria, fra letterati e illetterati che, proiettata sullo sfondo del XXI secolo, vede un attrito fra riduzione dell'analfabetismo e espansione dell'area di lettura; infine, un nuovo paradossale ritorno alla pratica «rituale» dell'ascolto collettivo di testi dotati di «aura» e prestigio d'arte.

Sul primo punto non mi soffermo perché è una delle più suggestive linee di ricerca emerse dalle relazioni di questo convegno. Nell'annunciare le giornate milanesi, Mario Infelise ha scritto:

Non è però facile riuscire a ricostruire il ventaglio completo delle letture di un'epoca. C'è sempre una pregiudiziale colta che seleziona le letture e penalizza sistematicamente quelle più diffuse e popolari. Finisce così col contare solo la produzione alta, quella che passa per le librerie e quanto è destinato a venire custodito nelle biblioteche. [...]. È noto il paradosso secondo cui i veri libri rari non sono quelli che vengono salvaguardati come tali nei nostri istituti di conservazione, bensì i prodotti a destinazione popolare⁶⁰.

Il raffronto, avanzato dallo studioso, fra il *Polifilo* di Aldo Manuzio, «uno dei libri più ricercati dai collezionisti», e i romanzi introvabili di Delly «che tanto appassionavano le ragazze di qualche decennio fa» suona così sanamente provocatorio da non richiedere ulteriori commenti. Si può solo aggiungere che ai generi rosa o giallo oggi occorrerebbe affiancare le molteplici morfologie innovative della narrazione mista, dai fumetti ai *graphic novel*, dai reportage di viaggio alle inchieste giornalistiche – superfluo anche se doveroso citare *Gomorra* di Saviano –, capaci di conquistare quei giovani lettori «analfabeti», a cui la Morante aveva dedicato *La Storia*⁶¹. I neo illetterati, appunto, al centro della seconda questione.

Gli studi storici hanno ormai chiarito come nell'Europa degli ultimi due secoli, il raccordo fra alfabetizzazione e propensione alla lettura sia lasco e spesso contraddittorio: con brevità efficace, lo ha ricordato recentemente Sassoon.

È vero che gli analfabeti non leggono, ma per leggere un libro non basta saper leggere: serve denaro per comprarlo o prenderlo in prestito, tempo libe-

⁶⁰ M. INFELISE, *Circolare, libri, circolare!*, «Domenica-Sole 24 ore», 21 settembre 2008.

⁶¹ E. MORANTE, *La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino 1974.

ro, incoraggiamento da parte del contesto sociale, un livello culturale che consenta di comprenderne il significato⁶².

Oltre, beninteso, un buon ordinamento scolastico e il riconoscimento della gamma molteplice di funzioni che la lettura offre a tutti, non solo ai «letterati»⁶³.

È evidente che lo scenario aperto dalle nuove tecnologie acuisca, specie nel nostro paese, il problema irrisolto dello scarso consumo di prodotti librari. E ben al di là della domanda cruciale se la rete abbia già operato una nuova «rivoluzione inavvertita»⁶⁴, sul cui sbocco finale peraltro incidono non tanto i singoli fattori, ma una contraddittoria catena d'interconnessioni intellettuali ed economico-giuridiche, colpisce che, nel dibattito vivace e acceso, poche voci si interrogano sulla relazione di scambio e sulle forme di pattuizione sottese a ogni atto fruitivo. Insomma, per avviarsi alla conclusione, come declinare oggi la parola d'ordine dei «libri per tutti», evitando sia i timbri di un'euforia ingenuamente stonata sia i toni cupamente apocalittici di chi si preoccupa solo di proteggere un bene in via di estinzione?

Alla scarsa propensione alla lettura letteraria dimostrata dai nostri connazionali, negli ultimi anni si è creduto di far fronte con una serie fortunata di eventi che prevedono la declamazione a alta voce dei capolavori del passato. È noto a tutti il clamoroso favore concesso dal pubblico alle letture dantesche di Sermonetti e Benigni.

Non era facile immaginare che le *Lecturae Dantis* potessero trasformarsi in uno dei più prosperi sottogeneri dell'intrattenimento di massa [...] lo stimato professore e il talentuoso guitto/regista sono riusciti nel non facile compito di rivitalizzare una forma di divulgazione e consumo culturale dalla tradizione plurisecolare, donandole una dimensione di popolarità obiettivamente inedita⁶⁵.

Non c'è dubbio che simili iniziative debbano essere salutate con sincero apprezzamento; ma il riconoscimento di merito suona tanto meno snobistico quanto maggiore è il vaglio critico cui il fenomeno è sottopo-

⁶² «La scomparsa dell'analfabetismo non creò un mercato librario, né, a maggior ragione, fece della lettura un'attività universalmente diffusa», D. SASSOON, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Rizzoli, Milano 2008, p. 36.

⁶³ V. SPINAZZOLA, *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettore*, Edizioni di Comunità, Milano 1984.

⁶⁴ E.L. EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Il Mulino, Bologna 1986.

⁶⁵ S. GHIDINELLI, *La «Commedia» recitata*, «Tirature», 2009, p. 178.

sto. E allora forse è utile non solo analizzare le diverse cadenze affabulanti di chi recita e commenta la *Commedia*, ma soprattutto chiarire quali effetti di lettura abbia la *performance* di testi che, appartenenti alla tradizione classica, hanno un radicale di presentazione estraneo al sistema letterario della modernità.

Stendhal definiva la lettura romanzesca uno «spettacolo in poltrona», aggiungendo però che, diversamente dall'autore di teatro, lo scrittore ha «a che fare con uno spettatore per volta». Il recupero di una fruizione corale e collettiva aiuta certo a riaccostarsi ad autori e opere che, conosciute magari sui banchi di scuola, sono gravate dal ricordo dell'obbligo e della noia, ma difficilmente indica la strada più proficua per combattere l'illetteratismo crescente e promuovere il consumo diffuso di beni librari. La recitazione, riattivando la funzione del dicitore colto, favorisce solo in minima parte il processo di laicizzazione democratica delle «belle lettere»; tende piuttosto a innescare un nuovo paradosso. Le forme della spettacolarizzazione di massa non solo rischiano di riproporre le antiche pratiche ricettive dell'ascolto, più o meno distratto, ma grazie ai protocolli dell'oralità sonoramente scandita, rilegittimano la fruizione «rituale» e auratica a cui erano destinati testi morfologicamente estranei alla riproducibilità tecnica e alla «percezione muta» della pagina inchiostrata. Così l'esperienza della lettura letteraria rischia di svaporare ulteriormente.