

Riccardo Castellana

Storia letteraria e questione del canone
alla prova della sociologia:
su due libri recenti di Isotta Piazza e Anna Baldini

Un nuovo paradigma per la storia letteraria?

Due libri recentissimi ripropongono un'esigenza non certo nuova, ma che periodicamente si affaccia negli studi letterari: quella di riscrivere la storia della letteratura in una prospettiva radicalmente sociologica, fondata per un verso su una più stretta collaborazione con la storia dell'editoria e con le scienze del libro e per l'altro su una analisi delle dinamiche interne al "campo" intellettuale derivata direttamente dalla sociologia di Pierre Bourdieu. Che si segua la prima strada, come fa da tempo e con ottimi risultati Isotta Piazza in *«Canonici si diventa»*, oppure la seconda, sulla quale si muove con sicurezza, invece, Anna Baldini, autrice di una *Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, l'attacco alla storiografia letteraria tradizionale è in entrambi i casi frontale e non può essere ignorato.¹ Anzi, la radicalità con cui Piazza e, più ancora, Baldini affrontano la questione supera di gran lunga la frontiera raggiunta, nel secolo scorso, dai primi pionieri come Giuseppe Petronio, Vittorio Spinazzola e Gian Carlo Ferretti. Gli indirizzi della nuova sociologia della letteratura sono ben più ambiziosi: più scientifici e "oggettivi", certo, ma anche meno (o per nulla) intimoriti dal confronto con il canone, un tempo considerato intoccabile, dei grandi autori. Nelle pagine che seguono proporrò una lettura critica dei due lavori e cercherò di discutere i problemi e le sfide che entrambi pongono alla storia letteraria, diciamo così, "tradizionale". Che forse non è proprio da buttar via.

Chi fa il canone?

La tesi di Isotta Piazza è che la modernità abbia radicalmente trasformato, rispetto ai secoli precedenti, il modo di costruire il canone letterario. Che non è più il prodotto della selezione effettuata da una ristretta cerchia di letterati (come era stata all'incirca dai tempi di Bembo fino, almeno, a quelli De Sanctis), ma il risultato

¹ Isotta Piazza, *«Canonici si diventa»*. *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022. Anna Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.

dell'integrazione di diverse istanze canonizzanti e di un delicato equilibrio tra forze diverse e non di rado contrapposte: forze non più solo di ordine critico-estetico-ideologico, ma anche, e sempre più spesso man mano che ci si avvicina al presente, di natura editoriale. Affacciatesi già nel secondo Ottocento, le nuove istanze hanno contribuito a creare soprattutto nel secondo Novecento quello che Piazza chiama un «canone diffuso», distinto dal canone scolastico e accademico. E un ruolo fondamentale nella costruzione di questo canone lo hanno avuto, sin dalla loro nascita, le collane editoriali. Ma se quelle ottocentesche ottemperavano all'esigenza di proporre i titoli fondamentali della nascente identità nazionale (lo ha mostrato bene Bersani), le nuove collane primonovecentesche agiscono invece, più spesso, in base a istanze profondamente innovatrici: nel 1910, tanto per Croce (che dirige gli "Scrittori d'Italia" di Laterza) quanto per Papini (mente degli "Scrittori nostri" di Carabba), il canone nazionale non è né inviolabile né codificato una volta per tutte, ma può e deve essere rinnovato, anche scegliendo tra gli autori meno noti (p. 40). Né bisogna sottovalutare il ruolo dei tascabili. Quelli delle cosiddette "biblioteche popolari", nate anch'esse nell'Ottocento, con i loro libri di bassa qualità, contraddistinte da materiali poveri e da scarso rispetto della filologia. Dapprima, esse non fanno altro che riproporre passivamente il canone stabilito dalle sorelle maggiori, ma poi, nel corso del Novecento, assumono anch'esse una funzione selettiva in proprio. Un momento di svolta in tal senso è stata l'inaugurazione della "BUR" di Rizzoli nel 1949: libri economici a prezzo molto basso, con grafica minimalista e però con testi finalmente senza tagli e senza adattamenti arbitrari, ben curati, pensati per i lettori comuni ma anche per gli studenti della piccola e media borghesia in espansione. La "BUR", grazie alla sua enorme diffusione, ha contribuito a creare un canone "diffuso", mentre le collane di prestigio (come la "Ricciardi", ricca di apparati filologici e note di commento) restavano appannaggio dei soli studiosi, dato il prezzo dieci volte superiore rispetto ai grigi e spogli volumetti rizzoliani. D'altro canto, i tascabili diffondono sì il canone alto, ma al contempo lo annacquano e lo contaminano con letture più amene e curiose, minando le gerarchie interne: è un fenomeno notato anche da Maurizio Bettini, che osservava non molto tempo fa come gli stessi classici latini e greci della BUR non siano "classici" nel senso proprio del termine, ma includano anche testi meno noti e marginali, che più che classici andrebbero definiti "antichi" (p. 60).

Altro momento chiave nella storia del tascabile, ricorda Piazza, è il 1965: data di nascita degli "Oscar" Mondadori. Qui il principio della mescolazione tra classico in senso stretto e non-classico avveniva (e avviene tuttora) soprattutto nel segno dell'accostamento tra canone (medio-)alto e narrativa contemporanea per il grande pubblico. La parola d'ordine è comunque una sola: privilegiare il piacere del testo. Il primo "Oscar" proponeva *Addio alle armi* di Hemingway (noto ai più come personaggio pubblico, ma anche autore apprezzato dalla critica), cui fece seguito *La ragazza di Bube*, romanzo di facile lettura, ma non privo di risvolti politicamente e storicamente importanti, legati alla memoria della Resistenza, di un autore che, soprattutto all'esordio con Einaudi, non era affatto privo di tensione sperimentale e di

“capitale culturale”. I motivi del loro successo sono essenzialmente il prezzo molto basso, la distribuzione anche in edicola (ufficialmente gli “Oscar” sono un periodico), la veste grafica moderna (molto diversa dagli spartanissimi “BUR”) e le copertine a colori, con scelte vistosamente *catchy* (Claudia Cardinale, protagonista del film di Comencini, per *La ragazza di Bube*), tanto spudoratamente *catchy* da risultare a volte persino fuorvianti: l’“Oscar” dei *Malavoglia*, come ricordava Gian Carlo Ferretti, raffigurava Padron ’Ntoni come «un vecchio playboy» siciliano, creando un orizzonte d’attesa fasullo.² All’aggressività della politica commerciale degli “Oscar”, la “BUR” reagisce, negli anni Settanta (ed esattamente dal 1974), con un totale restyling e, aggiungerei, con una campagna di reclutamento molto spregiudicata, che permette, tra l’altro, a Rizzoli di accaparrarsi autori storicamente legati ad altre case (alla Feltrinelli, nel caso di Luciano Bianciardi, che nel 1962 pubblica nella “Scala” *La vita agra*, dopo aver lasciato a bocca asciutta Einaudi, che si era fatta avanti per il tramite di Calvino; a Mondadori in quello di Cassola). Ma la “BUR” non fa solo questo: negli anni Settanta, quando – esaurita l’ondata sessantottina – si ricomincia a studiare (Evaldo Violo), la casa milanese propone anche nuovi classici con testo a fronte, annotati, con ottimi paratesti per l’università, diventando in pochi anni, con più di trecento titoli, il maggior editore di testi latini e greci. L’ultima stagione dei tascabili è quella avviata negli anni Novanta da Stampa alternativa di Baraghini con i “Millelire”: volumetti di una trentina di pagine al prezzo di un caffè, ai quali Newton Compton rispondeva nello stesso anno (1992) con i “Centopagine” (da non confondere con l’omonima e raffinata collana einaudiana curata da Calvino negli anni Settanta e ora ambitissima da collezionisti e bibliofili) e poi da Mondadori coi “Miti”. Lo sfruttamento commerciale dei classici affidato ai tascabili e ai supertascabili di fine millennio, osserva giustamente Piazza, sposta l’accento «dal contenuto al processo»: fa cioè sempre di più del libro un bene di consumo usa e getta, acquistabile un po’ dappertutto (in edicola ma anche all’autogrill), che anche per ciò non intimorisce più il lettore comune (p. 87).

Fino al secondo capitolo Piazza fa intelligentemente il punto della questione, riassumendo i risultati ottenuti dai più importanti studi sull’editoria, da Spinazzola a Ferretti, da Cadioli al recente libro della storica dei *mass media* Irene Piazzoni (*Il Novecento dei libri*). Restano volutamente fuori dall’indagine collane di rilievo (anche se meno diffuse) come i “Gettoni” di Vittorini o i “Centopagine” di Calvino, che anche grazie a scelte innovative dal punto di vista grafico, hanno avuto un ruolo decisivo, direi, nella costruzione di un canone ad alto capitale simbolico se non proprio commerciale (i primi puntando tutto sulla *novità*, il secondo sulla *brevità*):³ la

² Tra i motivi del successo degli “Oscar” ne aggiungerei un altro: la riproposizione, in versione *middle brow*, di temi affrontati precedentemente nella letteratura *high brow*: *Un amore* (1963) di Buzzati, per esempio, sfruttava il successo di una tematica allora molto nuova e attuale: quella dell’intellettuale o dell’artista che vive una storia d’amore in qualche modo degradata o degradante per lui, di solito con una donna molto più giovane e meno colta: come in *Lolita* di Nabokov, ma soprattutto come in *La noia* di Moravia, uscita pochi anni prima, nel 1960, che è appunto il modello di Buzzati.

³ Cfr. Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, nuova edizione riveduta a cura di Giovanni Tesio, Milano, Mondadori, 2022, p. 107. A proposito dei “Gettoni” (troppo belli e cari per essere davvero popolari,

loro funzione sarebbe stata ripresa in seguito da Adelphi, che è forse oggi (dopo la crisi d'identità di Einaudi) il maggiore rappresentante di un certo elitarismo di massa, se mi si passa l'ossimoro. Non a caso è stato proprio Roberto Calasso a puntare su grandi autori novecenteschi di assoluto rilievo letterario, ma realmente fruibili da pochi: si pensi a Gadda, autore studiatissimo agli alti livelli dell'accademia (e oggetto di un culto quasi feticistico da parte di molti suoi estimatori) ma pochissimo letto dal grande pubblico perché (oggettivamente) difficile.

Il terzo e il quarto capitolo di «*Canonici si diventa*», invece, sono incentrati sul Novecento (e sul secondo Novecento in particolare), offrendo non pochi elementi di riflessione nuovi al dibattito in corso. È, quello novecentesco, un canone problematico soprattutto per la prosa (la poesia essendo estranea alla logica delle alte tirature).⁴ Curioso, peraltro, che un intellettuale-editore attento come Calvino, negli anni Sessanta, pensasse esattamente il contrario: per lui era proprio la situazione della poesia attuale ad essere molto nebulosa e difficilmente inquadrabile in un canone, mentre non gli era difficile capire quali fossero i narratori davvero importanti degli anni Cinquanta e Sessanta: Pavese, Vittorini, Fenoglio, il primo Cassola, Bassani, Sciascia, Pasolini, Mastronardi. Un canone molto einaudiano e di parte, ovviamente, ma anche ben coerente, nel suo rifiuto dello sperimentalismo troppo viscerale da un lato e della iperletterarietà dall'altro.

Ma il canone del secondo Novecento costituisce un problema anche sul versante scolastico, cui Piazza riserva un'attenzione particolare. Soprattutto i manuali per il triennio delle superiori non riescono, oggi, a fare qualcosa che in passato (e fino a una trentina di anni fa o giù di lì) era perfettamente normale: canonizzare il contemporaneo. Mentre il ventaglio dei grandi autori dei secoli passati è rimasto relativamente stabile, infatti, quello del secondo Novecento è più che mai ampio e volatile; e dopo aver letto in classe Svevo e Montale le scelte che si presentano a un professore di liceo sono molte, e molte di queste includono autori ed autrici ben lontani dal canone accademico. Complice soprattutto la corposità dei manuali per il terzo anno, sempre più inclusivi e incapaci di selezionare: perché il vero problema del secolo appena trascorso (lo osservava anche Costanzo di Girolamo, citato opportunamente da Piazza insieme ad altri protagonisti del dibattito degli ultimi anni) è la rappresentazione sovrabbondante degli autori considerati "maggiori" rispetto ai secoli passati, dove i "maggiori" non erano mai più di tre o quattro per secolo. E il problema, di nuovo, riguarda soprattutto la narrativa, perché in poesia le gerarchie sono più chiare e più definite, anche se talvolta gli aggiornamenti di paradigma

troppo poco remunerativi per piacere ai librai) scrive Calvino nel gennaio 1957: «sono davvero la Cenerentola delle collane. Guardati con sufficienza dai nostri servizi commerciali, e con diffidenza dai librai che non vogliono dover riempire gli scaffali di libri di scarso reddito economico e ricordare titoli nuovi, nel mare sempre più straripante delle edizioni di lusso, stanno davvero agonizzando», ivi, p. 196.

⁴ Ma per nulla esente (sia chiaro) da meccanismi di promozione che non necessariamente hanno a che fare con la *qualità* dei testi: molto importante, oggi più che in passato, è essere presenti ai convegni e alle kermesse di poesia, pubblicare nelle collane (o nelle webzine) che contano, scegliersi i padri nobili giusti e più blasonati. Un'analisi del "campo" letterario della poesia contemporanea potrebbe mettere a nudo i meccanismi di attribuzione del prestigio letterario, che qui agiscono in forma pura e pressoché non contaminata da istanze di mercato.

arrivano nei manuali con qualche decennio di ritardo (esemplare il caso di Quasimodo, che ormai da tempo nessuno studioso considera più un maggiore, ma che a scuola ha goduto a lungo, e talvolta gode ancora, di ampia fortuna, grazie al Nobel assegnatogli nel 1959, come ha mostrato l'indagine di Maria Rita Manzoni, citata a p. 115).

Ora, il contributo specifico di Piazza al dibattito in corso consiste nell'aver fornito alcuni dati nuovi e nell'aver elaborato, in base a questi, acute riflessioni sull'ingerenza dell'editoria nella formazione del canone contemporaneo. Che si esercita, per esempio, soprattutto nel campo delle letture "domestiche", curricolari oppure consigliate dai docenti, da affiancare al manuale e da leggere a casa nel corso dell'anno o durante le vacanze. Dato il prezzo più abbordabile, la scelta di questi titoli ricade ovviamente sui tascabili. E investe tanto i classici del primo Novecento (Pirandello e Svevo su tutti) quanto gli autori del secondo, come ad esempio Primo Levi (la cui "canonizzazione dal basso", come aveva già visto Mario Barenghi, ha seguito esattamente questo percorso) e come Italo Calvino, diventato solo di recente (agli inizi degli Ottanta, secondo Ferretti) autore centrale della letteratura italiana - e anche grazie alla pubblicazione delle sue opere prima nei "Meridiani" e, subito dopo, negli "Oscar". Andrebbe aggiunto però, a completamento del quadro disegnato da Piazza, che Calvino (quello almeno delle *Fiabe* e di *Marcovaldo*) è ampiamente antologizzato già anche nei manuali per il biennio e utilizzato spesso anche, nel triennio, per "modernizzare" Ariosto (attraverso la riduzione dell'*Orlando furioso*), il che lo pone in una posizione di oggettivo vantaggio rispetto ad altri scrittori dello stesso periodo. Ultimo dei classici, Calvino si situa esattamente al centro del canone del secondo Novecento, sia come autore che come *talent scout* einaudiano per un trentennio. E proprio il suo caso conferma quanto siano vere le osservazioni di Piazza riguardo alla forza canonizzante dell'accoppiata "Oscar" + "Meridiano": la prima collana, infatti, garantisce popolarità (e accessibilità), la seconda un prestigio e una istituzionalizzazione più o meno riconosciuti da tutti (a partire dalle Biblioteche). Al fenomeno dei "Meridiani" Piazza dedica poi un ampio paragrafo nel quale ripercorre la *vexata quaestio* del prestigio di una collana che (lo hanno detto in tanti, da Giovanni Raboni e Patrizia Landi a Giancarlo Ferretti) gioca da sempre su due tavoli: quello del valore letterario e quello della leggibilità. Uscita vincitrice dal *beauty contest* rispetto ad altre collane di classici nostrane (le "Spighe" garzantiane, i "Millenni" di Einaudi e pochissime altre), la collana di Mondadori è l'unica ad essersi imposta veramente; anche se, come giustamente osservava proprio Raboni vent'anni fa, il modello della "Pléiade" francese cui avrebbe dovuto guardare in origine è stato ampiamente annacquato da una serie di scelte che, già durante la direzione di Renata Colorni e ben prima del passaggio di consegne (a fine 2000) ad Alessandro Piperno, era sembrata (e sembra a molti) a dir poco discutibile. Sin dagli anni Settanta, in quello che ambigualmente viene proposto ai lettori come l'Olimpo degli scrittori italiani (e non solo), gli «autori novecenteschi già consacrati» (come Pirandello, Vittorini, Ungaretti, Montale, Calvino e tantissimi altri) sedevano gomito a gomito accanto ad altri «di largo consenso di pubblico» (p. 137) (come Buzzati,

precocemente “meridianizzato” già nel 1975), che per qualità letteraria non reggono in nessun modo al confronto coi primi (p. 136).⁵ D'altra parte, proprio Colorni (citata a p. 138) ha rivendicato con orgoglio il valore di quello che a molti è parso invece solo fumo negli occhi: fiera di aver sdoganato «scrittori di genere» come Camilleri (il Camilleri di *Montalbano*, ad essere precisi: ben diverso, tra l'altro da quello dei notevoli romanzi storici), o «di alto intrattenimento» e di «immenso talento» come Cassola (non il Cassola degli esordi, scrittore notevole e davvero promettente, ma quello di romanzi mediocri e mal scritti come *La ragazza di Bube*), come il pettegolo Piero Chiara, come il dimenticabile (e per fortuna oggi dimenticato) Alberto Bevilacqua, la direttrice della collana si è attribuita il merito di aver proposto così un ripensamento delle gerarchie di valore in base alla variabile della leggibilità e del consenso di pubblico. Ma questo ribaltamento delle gerarchie è stato davvero salutare? E sarà poi vero che la consacrazione editoriale ha stimolato gli studi critici anche di autori (francamente) secondari? Tutto è possibile, certo, in un contesto accademico che troppo spesso, oggi, premia lo studio acritico di un autore inessenziale solo perché “ingiustamente dimenticato” – sia lecito, almeno, dubitare dell'utilità di tutto ciò.

I contributi certamente più nuovi e originali di «*Canonici si diventa*» si trovano però nelle ultime pagine del libro, dove sono fornite le prove certe e quantificabili dell'ingerenza editoriale nella canonizzazione scolastica e «diffusa». Un acuto esame delle tracce dei temi di maturità (Tipologia A, Analisi del testo, comune a tutti gli ambiti) dal 2004/5 al 2018/19, per esempio, mostra che «dei 13 autori eletti dal Ministero a rappresentare il Novecento alla maturità, solo Umberto Eco e Primo Levi non fanno parte del canone mondadoriano dei Meridiani» (p. 142). Il che conferma appunto quanto, negli ultimi vent'anni soprattutto, anche il canone scolastico sia pervaso dall'influenza dell'industria culturale, non solo a livello delle letture domestiche, ma anche per quanto riguarda le scelte compiute dai vertici e dai consulenti scientifici del MIUR. Ancora più interessante è poi il tentativo di misurazione oggettiva del canone “diffuso”, e quindi del suo scarto rispetto a quello ufficiale, compiuto dalla studiosa attraverso l'analisi delle schede catalografiche delle biblioteche italiane (un procedimento interessante, che però andrebbe affinato, perché non tiene conto, per esempio, della maggiore o minore prolificità di un autore, con il risultato che chi ha scritto o pubblicato di più si trovi più in alto in classifica rispetto ad altri meno prolifici). Ebbene, in questo caso l'analisi quantitativa mostra benissimo da un lato come scrittori e scrittrici di intrattenimento (Liala), da sempre marginalizzati dal canone ufficiale, siano invece ben rappresentati in quello diffuso, e dall'altro come le politiche editoriali abbiano spinto certi autori (Deledda) e sfavorito

⁵ Tra i maggiori Piazza include anche Grazia Deledda, che in realtà nel 1971 (anno del “Meridiano” curato da Natalino Sapegno) era ancora lontana dall'essere canonica (e per molti versi, secondo molti, lo è ancora). Si potrebbe, anche nel caso della narratrice sarda, parlare di “canonizzazione dal basso”, dato che il suo nome è praticamente assente dal dibattito letterario ad alto livello di primo Novecento, che l'ha sempre considerata un'autrice di best seller per il grande pubblico. Tutto questo si desume bene, *ex negativo*, dallo studio di Anna Baldini sui dibattiti letterari del primo trentennio del Novecento, dai quali il nome di Deledda è pressoché assente.

altri (Moravia e Fenoglio). E di nuovo il ruolo di Mondadori sembra essere stato decisivo. Il che conferma, in buona sostanza, che l'industria editoriale non incide solo sul successo immediato ma anche sulle dinamiche di lungo periodo – anche se forse non sul lunghissimo: Pitigrilli, molto presente un tempo nelle biblioteche dello stivale, negli ultimi venti anni soprattutto è stato (per fortuna) depennato dalle liste degli acquisti (pp. 168-69).

Analisi sociologica e funzione del critico

Il quadro complessivo disegnato da Piazza è, come si sarà capito da questo resoconto, ampio e circostanziato. La problematicità del libro riguarda, semmai, le proposte (più o meno esplicite) dell'autrice, sulle quali sarebbe utile e doveroso aprire un dibattito. La prima proposta che emerge chiaramente da «*Canonici si diventa*» è che non si dovrebbe più parlare di crisi del canone, e riconoscere invece che «le più recenti dinamiche di canonizzazione editoriale sono già pienamente iscritte in logiche commerciali che ergono il profitto economico a criterio dirimente della selezione letteraria» (p. 175). Il che è vero, naturalmente, ma fa anche sorgere un'altra domanda: quale dovrebbe essere allora il ruolo del critico e dello studioso?

Dovremmo limitarci ad osservare quanto sta accadendo e conoscere la situazione in cui ci troviamo o possiamo (e dobbiamo) anche agire per cambiarla? E, nel caso sia possibile e ci siano i margini per farlo, in funzione di quali obiettivi e in nome di quali valori? Da questo punto di vista mi sembra di intravedere qualche contraddizione nelle proposte dell'autrice, che da un lato chiede che si riconosca finalmente il ruolo canonizzante dell'industria culturale, ma dall'altro non rinuncia affatto a ricorrere a concetti come *qualità* o *valore* letterario, e persino a proporre la revisione di un canone a dominanza maschile (chi può negarlo?), facendo propria una giusta e sempre più condivisa istanza di tipo extraestetico. Come si conciliano insomma l'esigenza di una democratizzazione della cultura (che vede positivamente l'azione dell'industria culturale nella diffusione del libro e della lettura) e quella di chi, invece, pensa che questo processo democratico non debba essere guidato dal mercato e dall'editoria? Non il canone è in crisi, ha perfettamente ragione Piazza, ma, aggiungo, lo è la critica letteraria, *se abdica al suo ruolo*, che è quello di giudicare e distinguere: e in questo ruolo (a differenza di quanto ritiene la studiosa) non vedrei nulla di particolarmente «autoritario».

Una seconda proposta di «*Canonici si diventa*» è rivolta implicitamente alle case editrici, che sbagliano, osserva Piazza, nel ritenere che «travestire un classico da best seller» può «intercettare lettori occasionali, ma ben difficilmente potrà trasformarli in clienti abituali» (p. 181). Ci vorrebbe maggiore trasparenza nei confronti del cliente, maggiore lealtà, insomma, se lo si vuole fidelizzare. Verissimo anche questo, ma in contraddizione (mi sembra) con quanto si affermava invece poco prima circa l'autorevolezza dei “Meridiani”: «Mi pare sia improduttivo e tutto sommato illegittimo chiedere ai Meridiani [...] di essere più rispettosi delle indicazioni della

critica e meno inclini a soddisfare le attese di lettura del lettore medio» (p. 140). E perché mai dovrebbe essere una chiesta illegittima? Io penso invece che la critica debba anche, tra le altre cose, smascherare le logiche di mercato dell'industria culturale, e che debba farlo proprio in nome dei valori (letterari ed extraletterari) di cui intende farsi portavoce. Non si vede perché, infatti, se si riconosce all'editoria pieno diritto a proporre nuovi autori e nuovi classici, la critica debba starsene zitta e non stigmatizzare, per l'appunto, l'ambiguità di fondo (la contraddizione frequente tra mercato e valore letterario, vista molto bene da Cadioli) su cui si basa la fortuna (economica) di una collana come quella dei "Meridiani": perché lasciare ai meme e alle parodie dei social il ruolo (spesso scomodo ma necessario) di contestare operazioni editoriali come quelle che hanno celebrato autori come Piero Chiara, Enzo Siciliano, Eugenio Scalfari (lo Scalfari "filosofo"!) o Tiziano Terzani? Qual è esattamente il criterio con cui sono stati scelti? E perché non pretendere una presa di posizione netta contro il volume di ben 2000 pagine dedicato ad Alberto Asor Rosa, se l'operazione che gli sta dietro ha avuto il fine implicito di riconoscere non solo l'importanza storica (che non si discute) di un libro come *Scrittori e popolo*, ma anche di sancire il (discutibilissimo) valore letterario dei suoi racconti e di erigere un monumento imbarazzante e a dir poco acritico alla sua personalità intellettuale? Proprio quest'ultimo caso ha rivelato il conformismo di tanta critica che, salvo rarissime eccezioni,⁶ ha ampiamente avallato quell'operazione, con recensioni ossequiose fino al ridicolo persino sui quotidiani di sinistra. Forse, se in casi come questo ci fossero risposte più severe da parte dei critici, anche la politica editoriale potrebbero esserne influenzate e magari cambiare. E senz'altro potrebbe cambiare qualcosa nell'idea che del canone hanno i lettori professionali e i docenti della scuola. Proviamo infatti ad immaginare cosa succederebbe se si riuscisse a spezzare l'automatismo perverso in base al quale molte biblioteche pubbliche acquistano *tutti* i volumi delle grandi collane dei classici senza fare una scrematura dei singoli volumi che le ospitano: cosa quasi impossibile, al momento, proprio perché si è cristallizzata nell'opinione pubblica l'idea per cui il "Meridiano" appena uscito, in quanto "classico" fino a prova contraria, *debba* essere presente negli scaffali di una biblioteca universitaria. Quello che andrebbe bloccato, credo, è proprio questo riflesso pavloviano, questo falso effetto-*Pléiade*; e lo si può fare solo se la critica non rinuncia a fare il suo mestiere: confrontare, giudicare, scegliere in base a valori chiari e non ambigui, infischandosene dei protocolli accademici non meno che dei giochi editoriali.⁷

⁶ Stefano Jossa, con un intervento su «Le parole e le cose» del 23/10/2020, è stato tra i pochi a contestare l'operazione, sostenendo che la monumentalizzazione dello studioso e il tentativo di farlo passare come un «autore di belle pagine» hanno depotenziato la qualità più autentica della sua opera, che consiste nella capacità di confronto anche polemico con il testo e con l'interpretazione vulgata. (<https://www.leparoleelecose.it/?p=39560>).

⁷ Analogo discorso si potrebbe fare, ampliando lo sguardo, con alcuni editori: la nuova Einaudi, per esempio, negli ultimi anni non ha fatto altro che spremere come un limone il capitale culturale accumulato fino al 1994 (anno dell'acquisizione da parte di Silvio Berlusconi), pubblicando libri di saggistica letteraria e soprattutto di narrativa non di rado mediocri, ma che grazie al logo dello Struzzo hanno goduto e godono di grande visibilità e autorevolezza, mentre il ruolo di *scouting*, che un tempo contraddistingueva la casa dei

L'ultima proposta di «*Canonici si diventa*» riguarda i manuali scolastici. Che, scrive giustamente l'autrice, non devono assolutamente rinunciare a proporre il Novecento, *tutto* il Novecento, anche a costo di dover tagliare qualcosa dei secoli precedenti. È la risposta implicita (mi pare) a quanti obiettano che la letteratura italiana ha avuto un ruolo-guida solo nel Trecento, nel Rinascimento e in parte nel Settecento. Il che è vero, certo, ma a scuola bisogna tener presenti anche e soprattutto le esigenze e le attese degli studenti, che non sono sempre le stesse degli storici della letteratura. Giustissimo, quindi, tagliare, purché non lo si faccia a spese dei grandi autori, quelli per i quali ha ancora senso parlare di una identità nazionale costruita in buona parte attraverso l'educazione letteraria: quelli di Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, Tasso, Goldoni, Alfieri, Manzoni, Leopardi e Verga, non sono nomi sui quali si possa negoziare. A differenza di Piazza, tuttavia, penso che ai manuali-*monstre* attualmente in circolazione sia necessario rispondere con nuove iniziative editoriali basate su una selezione più rigorosa degli scrittori da antologizzare: non dettata da pretese autoritarie, ripeto, ma costruita in base a *valori* precisi e dichiarati come tali. Per essere più precisi, all'editoria scolastica, che spesso impone anche ai più coraggiosi delle scelte obbligate, gli autori (siano essi accademici o docenti di scuola secondaria superiore) debbono cominciare ad opporre dei *no*. È l'editore, e non l'autore (che ha quasi sempre un'idea ben chiara dei valori in gioco), a voler moltiplicare il numero dei narratori e dei poeti antologizzati, soprattutto per il Novecento. Con un obiettivo evidente: quello di non trascurare nessuna fascia di pubblico e di andare incontro ai gusti del maggior numero di docenti di scuola. Ma un buon manuale dovrebbe invece proporre (non imporre) un gusto e un'idea della letteratura, e far capire quali sono oggi i motivi per cui la lettura di un romanzo o di una poesia rispondano ad esigenze diverse rispetto a quelle che soddisfiamo guardando un film o una serie tv o altri prodotti di consumo (posto che anche molte serie tv sono ormai ben più che semplici prodotti di consumo). Sono questioni che meriterebbe un serio approfondimento, e una delle cose che bisognerebbe cercare di capire meglio è, per esempio, quanto incida la componente regionale o locale nella scelta di un manuale piuttosto che di un altro e in che misura, di conseguenza, il canone nazionale sia (soprattutto per la contemporaneità) un canone, diciamo così, "regionalizzato". Forse fino ad oggi gli autori sono stati poco coraggiosi nell'imporre agli editori? Io temo di sì, ma è un problema che andrebbe esaminato meglio e affrontato, come il libro di Isotta Piazza del resto aiuta a fare benissimo, dati alla mano e senza idee preconcepite.

Storia del "campo" letterario o storia della letteratura?

Più circoscritta nel tempo, ma anche più ambiziosa nelle aspettative, è l'analisi di Anna Baldini, che limita la propria indagine al "campo" letterario italiano del primo

letterati-editori (Pavese, Vittorini e Calvino), è svolto oggi da altri, come Carocci, Mimesis, Quodlibet o Nottetempo nell'ambito della critica, o da Ponte alle Grazie in quello della fiction.

trentennio del Novecento, e che già nel titolo (*A regola d'arte*) si richiama alla sociologia di Pierre Bourdieu (*Le regole dell'arte*, 1992). L'impostazione di Baldini è per un verso complementare a quella di Piazza, per l'altro più ampia, perché fa proprie anche alcune delle metodologie utilizzate in «*Canonici si diventa*» (soprattutto quelle mutate dalla storia dell'editoria) ma solo per integrarle in una teoria notoriamente totalizzante e poco incline a compromessi come quella bourdieusiana. Gli effetti meno apprezzabili di questa chiusura metodologica si colgono soprattutto, direi, nei riferimenti bibliografici, che talvolta omettono di citare studi importanti su questioni specifiche (per esempio la fortuna in Francia di Svevo, a p. 299) per privilegiare ricerche di "scuola", per di più inedite e dunque di scarsa utilità per il lettore.

Quello di Anna Baldini (e se ne deve prendere atto) il primo tentativo di riscrivere la storia letteraria italiana in tale prospettiva - piuttosto diversa e molto più *à la page*, bisogna aggiungere, di quella della "vecchia" sociologia letteraria (il nome di Giuseppe Petronio, per dire, non è citato neppure una volta in quattrocento pagine; e non si fa fatica a capire perché) ma lontana anche dai quelle ricostruzioni dello stesso periodo che hanno privilegiato invece i contenuti ideologici (Carpi, Luperini e altri) rispetto alle logiche di posizionamento interna al campo. Il libro, va detto subito, è ricco e pieno di idee nuove; e, cosa non scontata, si legge con interesse e con piacere, anche perché Anna Baldini ha saputo rinnovare la prosa un po' legnosa dei primi seguaci italiani di Bourdieu con un gusto per la costruzione narrativa modellato soprattutto sulla scrittura storica di Luzzatto (ma senza l'irritante narcisismo che contraddistingue l'*ego histoire* nostrana).⁸ Anche la componente "geografica" del libro, ovviamente, è debitrice dell'impostazione data da Luzzatto (e da Gabriele Pedullà) all'*Atlante della letteratura italiana* di Einaudi.

Impossibile farne qui un sunto anche solo parziale. Diciamo solo che, prendendo in esame soprattutto (ma non esclusivamente) gli accessi dibattiti delle riviste di cultura («La Critica», «La Voce», «Poesia», «Lacerba», «Novecento» ecc.), Baldini ricostruisce in modo molto convincente le dinamiche attraverso le quali le avanguardie (intese nel senso neutro di raggruppamenti di "nuovi entranti") si sono succedute nei tentativi di conquista di aree centrali nel "campo" letterario, in una guerra per il puro prestigio intellettuale che non necessariamente (e non sempre) ha messo in gioco anche il capitale economico. Con Bourdieu, l'ipotesi è che, ancor prima che sulle poetiche e sui contenuti, la dialettica tra i gruppi intellettuali abbia agito seguendo le regole di un «gioco» sociale che sono specifiche del campo artistico e che non appartengono ad altri settori della società: regole che, per esempio, esigono dalle nuove generazioni di scrittori un atteggiamento fortemente polemico nei confronti dell'establishment anche quando non vi sia una totale contrapposizione di idee tra i diversi gruppi; o che viceversa impongono alleanze strategiche contro il comune avversario persino in assenza di vere affinità tra alleati. Sorprende molto per esempio (e aiuta a capire cose che in genere si sottovalutano) la lettura che viene data

⁸ Sui quali ha scritto parole taglienti e per lo più condivisibili Enzo Traverso in un recente pamphlet (*La tirannide dell'io. Scrivere il passato in terza persona*, Roma-Bari, Laterza, 2022).

delle “traiettorie” intellettuali (la metafora cognitiva è anche in questo caso di origine bourdieusiana) di Benedetto Croce e di Giovanni Papini: non laureati, prendono d’assalto (ma da posizioni diverse) l’Accademia e colpiscono violentemente sulle pagine delle rispettive riviste («La Critica» e «La Voce»), almeno fino a quando la strana alleanza non cessa di essere produttiva per entrambi o fino al momento in cui le circostanze storiche esterne non pongono nuovi limiti oggettivi al conflitto per il prestigio intellettuale (è il caso della «Voce», letteralmente decimata, come si sa, dagli eventi della Grande guerra):

L’oggetto principale dell’attacco condotto dal fronte comune della «Voce» è il mondo universitario che li esclude: o per mancanza di titoli di accesso (è il caso di Papini e Prezzolini, ma anche di Cecchi e Amendola), o mantenendoli in una condizione di precariato professionale ed esistenziale a dispetto di uno specchiato cursus honorum (il caso più clamoroso è quello di Gentile). L’università viene attaccata sulla «Voce» con violenza e da diverse angolature: la rivista è sempre pronta a discutere l’ultimo scandalo accademico, a ridicolizzare i più celebri esponenti del mondo universitario locale [...] o nazionale [...] (p. 58).

L’autonomia relativa del campo intellettuale lo mette anche al riparto da ingerenze eccessive dell’industria culturale, perché se è vero che tanto Croce (con Laterza, una piccola casa editrice del Sud che si contrapponeva all’egemonia dei grandi editori del Nord) quanto i vociani o i futuristi si fanno promotori di iniziative editoriali, è vero anche che si tratta quasi sempre di operazioni commercialmente poco redditizie, funzionali a loro volta all’incremento del capitale simbolico; e ciò vale almeno per Croce e Marinetti, ricchi di famiglia e più propensi a convertire quote del rispettivo capitale economico in capitale culturale che non a effettuare l’operazione di cambio inversa. Le duemila copie settimanali tirate dalla «Voce», del resto, non erano davvero nulla a fronte del 275.000 del «Corriere della Sera», eppure la quantità di capitale culturale movimentato dalla rivista di Papini e Prezzolini non è per nulla trascurabile dal punto di vista della storia letteraria.

L’analisi di Anna Baldini è particolarmente penetrante e persuasiva, per esempio, quando racconta le strategie di occupazione del campo letterario da parte del Futurismo, la sola vera avanguardia transnazionale nata in Italia. «Marinetti trasfigura allegoricamente la logica che regola l’avvicendamento delle avanguardie al polo di produzione ristretta, confermando così la sua padronanza delle regole del gioco apprese a Parigi, dove già a fine Ottocento questa successione aveva raggiunto un parossismo di accelerazione» (p. 67). Vero. Quello che invece si perde, nella ricostruzione della studiosa, è l’utilità di una periodizzazione di più ampio respiro, che copra un arco più lungo di quello generazionale (al quale è molto spesso riconducibile il «gioco» letterario). Così, categorie da poco introdotte nella storia letteraria italiana (e che hanno finalmente permesso di superare equivoci durati troppo a lungo), come quella di modernismo, risultano qui sminuite nel loro valore conoscitivo; e quello che alcuni chiamano modernismo “storico” o primo modernismo, per esempio, risulta qui quasi invisibile, perché non rilevabile dagli strumenti dell’analisi bourdieusiana. Quasi nessuno dei protagonisti del primo modernismo, infatti, era ancora al centro del dibattito nazionale: è il caso di Federigo

Tozzi, fino al 1917 (cioè prima di pubblicare *Bestie* con Treves) relegato a una dimensione locale e anche in seguito più interno alla logica dei grandi quotidiani che non a quella delle riviste di cultura nazionali; ma anche di Pirandello, autore sistematicamente ignorato dal dibattito “alto” fino a quando, negli anni Venti, non comincia a dedicarsi in modo continuativo al teatro sperimentale. Il recupero di questi due nomi avviene, un po’ *in extremis* solo a pagina 170, quando si menziona Borgese e la sua intensa (e decisiva) attività di critico militante, mentre la categoria di modernismo compare, per la prima volta, solo nel terzo capitolo, *Modernismo fascista e modernità italiana (1925-1929)*, creando uno stranissimo effetto prospettico, quasi come se si trattasse di un fenomeno specifico del Ventennio e del tutto privo di precedenti. Ma si parla appunto, in questo caso, del secondo modernismo, questa volta più consapevole di sé perché legato, tra le altre cose, alle coeve esperienze europee e capace di una autopromozione che il primo modernismo (fatto per lo più di tante esperienze isolate) non aveva avuto. Insomma, uno dei rischi maggiori del metodo seguito da Baldini è quello di non dar conto a sufficienza dell’importanza di quei produttori di cultura che, benché largamente ignorati dal dibattito delle riviste, fanno tuttavia parte del *nostro* canone. Ma su questo punto (davvero cruciale) è bene dire qualcosa di più.

Contro il canone?

Anche Baldini, come Piazza, ritiene che la questione del canone tradizionalmente inteso sia più un fardello di cui sbarazzarsi che non un valore da difendere a tutti i costi, e nell’Introduzione al libro afferma perentoriamente:

Ho voluto movimentare una storia troppo spesso congelata per effetto del canone. Leggere il passato alla luce delle opere che oggi consideriamo importanti è un’operazione doppiamente rischiosa per chi miri a un’autentica conoscenza storica: non solo la nostra prospettiva valoriale non coincide con quella di chi scriveva, leggeva e pubblicava un secolo fa, ma l’assolutizzazione del canone odierno si accompagna troppo spesso all’oblio sui conflitti che l’hanno prodotto (p. 7).

Dunque: le vecchie storie letterarie basate sul canone (il modello De Sanctis e i suoi molti figli e nipoti) sarebbero – secondo Baldini – autoritarie, idealizzanti e, soprattutto, subdole e ingannevoli perché deformano il passato sovrapponendo abusivamente il canone dei vincitori (il nostro, secondo l’autrice) a quello, reale, vigente in una data epoca. A chi stia davvero a cuore «un’autentica conoscenza storica» non resterebbe quindi che adottare le verità della sociologia, e accettare il fatto che le cose sono andate diversamente da come noi ce le rappresentiamo in una narrazione che viene definita dalla studiosa «irenica» e priva di conflitti (p. 6). È esattamente questo il nodo centrale di *Storia e geografia del campo letterario italiano* che merita di discusso: ricostruire in modo oggettivo il dibattito letterario di un trentennio dovrebbe essere davvero lo scopo principale della storia letteraria? E davvero, fino a ora, la restituzione del passato è stata priva di conflitti?

Alla seconda domanda è facile rispondere di no: la storia letteraria tradizionale basata sul canone è ed è stata, in realtà, una pluralità di storie letterarie ed ha sempre espresso una pluralità di canoni (e non uno solo). Negare la realtà del conflitto delle interpretazioni significa dare una visione riduttiva della storia della ricezione. E dato che ogni storia letteraria è (ed è stata) in conflitto con le altre, se un canone si è provvisoriamente imposto è proprio perché una di queste ha prevalso sulle storie concorrenti. Né si può dire che sia mancata contezza di ciò: nelle migliori storie letterarie recenti, anzi, il conflitto delle interpretazioni è diventato parte integrante della narrazione storica, come una sorta di metacommento critico a quella (mi riferisco in primo luogo a *La scrittura e l'interpretazione*, di Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, da trent'anni, insieme al manuale di Guido Baldi, il più adottato nelle scuole superiori italiane).

La prima domanda richiederebbe invece una risposta più articolata, che qui posso solo abbozzare. Ricostruire ciò che è “oggettivamente” stato dovrebbe essere davvero il fine ultimo della storia letteraria? Se rispondessimo di sì dovremmo allora anche chiederci a *quale* aspetto del passato, precisamente, essa debba dare voce, e stabilire quale sia stato il più determinante. La dialettica tra nuovi entranti e establishment culturale, come propone chi segue il metodo di Bourdieu? E perché non, all'opposto, l'oggettività del testo letterario in sé, la sua dimensione di puro oggetto filologico? E perché mai, per fare un altro esempio ancora, la storia letteraria dovrebbe privilegiare il racconto di quanto accade ai “piani alti” dell'istituzione letteraria? Perché – se è la *quantità* che conta – non far interpretare il ruolo di attori principali a Pitigrilli, Da Verona e Liala, da sempre condannati a figurare come comparse, dato che è stata proprio la paraletteratura a incidere maggiormente sull'immaginario collettivo? O ancora, se l'obiettivo fosse quello, poniamo, di stabilire “oggettivamente” quale influenza ideologica abbia avuto la letteratura in momenti cruciali della storia d'Italia, perché allora non far parlare quelle riviste o quei giornali (quelli di Enrico Corradini, per esempio) nei quali molti scrittori e intellettuali hanno elaborato parole d'ordine e partecipato alla propaganda interventista all'alba della Grande guerra, anziché riviste *high brow* come «La Voce» e «Solaria»? Sono tutte, a ben vedere, opzioni egualmente plausibili (e se ne potrebbero citare molte altre, a partire dai metodi quantitativi e dal *distant reading* assistito dal computer abbracciati di recente da Franco Moretti). Ma, ogni volta che si invoca una maggiore “oggettività” storica, bisognerebbe anche fare chiarezza sull'oggetto che ci si propone di affrontare, e ammettere che si sta compiendo una scelta: una scelta molto parziale e limitata. Ebbene, di fronte a questa pluralità di proposte e di metodi “oggettivi”, la storia letteraria dovrebbe avere, forse, proprio un ruolo di mediazione e di sintesi. Il che ci porta dritti alla questione più importante, che è questa: la storia letteraria non è mai *solo* ricostruzione oggettiva. È in buona misura *anche* un'operazione soggettiva, non solo nella scelta di privilegiare certi oggetti di studio anziché altri, come si è detto, ma soprattutto nel farsi portavoce di un'idea ben precisa del canone e dei valori letterari (di valori, aggiungo a scampo di equivoci, non *imposti* dal critico ma *proposti*). La lettura di due libri rigorosi e intelligenti come quelli di Isotta Piazza e

Anna Baldini, insomma, è utilissima sia per un riesame complessivo delle nostre conoscenze empiriche, che devono essere rinnovate, sia (e soprattutto) per tornare a interrogarsi sulla tenuta e sulla attualità di quei valori.