

Le «Lezioni americane» di Calvino 25 anni dopo: una pietra sopra?

[in «Belfagor», LXV 6 (novembre 2010), pp. 649-66]

1.

Delle virtù o qualità o attitudini di cui parla Calvino nelle *Lezioni americane*¹ (leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità) a me piace soprattutto l'esattezza: sia per indole, direi, sia per gli studi che ho fatto. È anche l'unica tra le sei il cui contrario non è mai lodevole. Si possono elogiare – e Calvino di fatto elogia – la ponderatezza o la lentezza, ma essere esatti, precisi, scrupolosi è sempre una buona cosa, anche se ci può essere, come mi è capitato di dire in altre occasioni, parlando del lavoro dei filologi, anche un gusto un po' feticistico per la precisione, una mistica dell'esattezza di cui sarebbe preferibile fare a meno.

Ora, le *Lezioni americane* sono un libro per gran parte inesatto. Naturalmente non è detto che un libro che contiene delle inesattezze non possa essere un libro eccellente. Potremmo dire anzi che spesso è così, perché più è ampia la visuale – come accade nei libri migliori – e più è difficile tenere sotto controllo tutti i dettagli: la caccia all'errore non è il modo più adatto per giudicare il lavoro di uno studioso o di un saggista. Ma in primo luogo è una questione di quantità: un libro che contiene *molte* inesattezze difficilmente è un buon libro, almeno se pretende di essere un saggio e non una storia di fantasia. In secondo luogo, non c'è solo l'inesattezza che riguarda questa o quella affermazione, questa o quella tesi, sicché basterebbe correggere i dettagli perché l'insieme acquisti coerenza. Inesatto, sfocato, può essere il modo stesso di argomentare, di costruire il discorso, e allora non c'è correzione che tenga, e non è segno di pedanteria il farlo osservare. Mi pare che questo sia appunto il caso delle *Lezioni americane*.

Nella prima lezione, la più famosa, Calvino spende tre pagine per commentare la novella di Cavalcanti nel *Decameron*, e in particolare il passo in cui Cavalcanti, preso in giro da altri giovani fiorentini, se la cava con una battuta brillante e scappa via:

«Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò (VI IX 12).

¹ Cito da I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori 1993, tomo I, pp. 629-753.

Commenta Calvino:

il preteso 'epicureismo' del poeta era in realtà averroismo, per cui l'anima individuale fa parte dell'intelletto universale: le tombe sono casa vostra e non mia in quanto la morte corporea è vinta da chi s'innalza alla contemplazione universale attraverso la speculazione dell'intelletto» (p. 639)

Qui può darsi che Calvino riprenda e interpreti a suo modo gli studi di Maria Corti sul pensiero di Cavalcanti. È un terreno insidioso, perché le nostre informazioni intorno ad esso sono davvero molto scarse. Quel che è certo è però che del presunto averroismo di Cavalcanti qui Boccaccio non parla affatto, e che l'episodio raccontato va spiegato in maniera molto più pedestre, e cioè nel modo in cui lo interpreta Betto Brunelleschi, colui che nella novella figura come il beffatore beffato:

egli ci ha onestamente e in poche parole detta la maggior villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non letterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra (VI IX 14).

Questo, e non quello che pensa Calvino, voleva dire Boccaccio, questo era stato il senso della battuta di Cavalcanti. La quale battuta non ci diverte né ci colpisce per la sua acutezza per la semplice ragione che il comico e l'arguzia invecchiano rapidamente, e oggi ci sembrano insipidi motti di spirito che un tempo (anche non sette secoli fa, basta un decennio) facevano sorridere o addirittura ridere. Come che sia, è sbagliato tentare di compensare questa insipidezza cercando più in profondità verità nascoste che, di fatto, non ci sono.

Poco più avanti Calvino commenta alcuni versi dello stesso Cavalcanti che parlano di *spiriti*. A leggere la pagina di Calvino sembra che questi spiriti siano un'invenzione di Cavalcanti, mentre si tratta ovviamente di una nozione e di un termine del tutto usuali nella fisiologia tardo-antica e medievale, non più idiosincratici di quanto sarebbero, oggi, i termini 'plasma' o 'sinapsi'. Gli spiriti sono fluidi composti da 'materia sottile' che consentono le varie funzioni vitali: nutrizione (nel fegato), respirazione (nel cuore), pensiero e immaginazione (nel cervello). Dunque è inesatto dire che sono «impulsi o messaggi immateriali», oppure «entità impalpabili che si spostano tra anima sensitiva e anima intellettiva, tra cuore e mente, tra occhi e voce [*occhi e voce?* Qui l'impressione è che Calvino abbia smesso, semplicemente, di fare attenzione ai termini, e li abbia accumulati un po' a caso]». E anche chiamarli, alla moderna, «vettori d'informazione» è scorretto e arbitrario: non sono questo. E – poche righe più sotto – mettere in relazione la presunta funzione trasmettitrice degli spiriti e quella dei congedi delle canzoni o delle ballate («[Lo spirito] è un vettore

d'informazione. In alcune poesie questo messaggio-messaggero è lo stesso testo poetico») significa, di nuovo, unificare due cose che non c'entrano niente l'una con l'altra, cioè stabilire un nesso tra elementi eterogenei sulla base di un'analogia puramente verbale (gli spiriti e i congedi sarebbero entrambi, a loro modo, dei messaggeri): un procedimento che, come vedremo, impronta di sé molte pagine delle *Lezioni americane*, e che – bisogna aggiungere – parecchi lettori curiosamente mostrano di apprezzare in ragione della quantità di «suggerzioni» che deriverebbero da questi accozzamenti.

Alle pp. 640-41 Calvino cita e commenta il sonetto di Cavalcanti *Biltà di donna*. Anche in questo caso, tuttavia, la sua lettura è falsata dalla mancanza di precisione e da un'informazione solo sommaria intorno al testo. Calvino si dilunga sul sesto verso del sonetto, «e bianca neve scender senza venti», e lo paragona a un verso simile della *Commedia*: «come di neve in alpe senza vento» (*If* XIV 30). Ma il confronto è fuorviante se non si dice che, in primo luogo, quello della neve che scende è un *topos*, e che sui *topoi* è improprio fondare confronti intertestuali diretti; e che, in secondo luogo, il sonetto di Cavalcanti appartiene a un genere retorico preciso, a quella che si chiama *Priameldichtung*, genere che consiste in un elenco di cose o spettacoli piacevoli concluso da un ribaltamento retorico, una specie di modo artificiale per esprimere il superlativo: 'tutto questo è bello ma non è niente in confronto a...' (in confronto, nel caso del sonetto di Cavalcanti, alla bellezza e alla gentilezza della donna amata). Non saperlo, o non dirlo, porta a interpretazioni arbitrarie come questa: «In Cavalcanti la congiunzione *e* mette la neve sullo stesso piano delle altre visioni che la precedono e la seguono: una fuga di immagini, che è come un campionario delle bellezze del mondo». D'accordo, ma la visione, la fuga delle immagini, il campionario di bellezze (e la sintassi che accompagna tutto questo: «la congiunzione *e*») non sono un tratto peculiare della poetica di Cavalcanti, sono il lascito che alla poesia di Cavalcanti consegna la tradizione letteraria: Cavalcanti, per così dire, non aveva scelta.

Tutto questo non sarebbe grave se da imprecisioni del genere Calvino non facesse derivare conseguenze spropositate come l'idea che «alle origini della letteratura italiana ed *europaea*» (corsivo mio) ci siano due linee aperte rispettivamente da Cavalcanti, poeta della leggerezza, e da Dante, poeta delle cose concrete: idea che Calvino non argomenta se non con affermazioni apodittiche come questa: «Non è un caso che il sonetto di Dante ispirato alla più felice leggerezza (*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*) sia dedicato a Cavalcanti» (p. 642). Qui, come spesso altrove, Calvino tratta abusivamente le parole come cose, e deduce rapporti, parentele, implicazioni semantiche sulla base di analogie che nel migliore dei casi sono solo superficiali. Non è strano, perciò, che argomentazioni così deboli vengano rafforzate con formule impressionistiche come «Non è un caso che...», oppure con quelle scorciatoie per il pensiero che dovrebbero essere gli

aforismi: «Come Hofmannsthal ha detto: “La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie”. E Wittgenstein andava ancora più in là di Hofmannsthal, quando diceva: “Ciò che è nascosto, non ci interessa”» (p. 693). Tutti quanti abbiamo da qualche parte una collezione di detti memorabili, ma usarli in questo modo è puerile.

2.

Chi ha a cuore l'esattezza diffida, di solito, degli accostamenti tra opere che appartengono a età, ambienti, generi differenti. Può darsi che questa diffidenza faccia perdere delle buone occasioni e restringa un po' la visuale, ma è anche un giusto freno alle fantasticherie: in linea di massima, tra il vedere quello che non c'è e il non vedere quello che c'è, il peccato meno grave è il secondo. Le *Lezioni americane* sono tutte un accostamento. Le pagine sono fitte di titoli, nomi, citazioni; nel giro di poche righe il discorso rimbalza tra Valéry Parmenide Descartes Kant Musil Barthes (pp. 682-83); oppure tra Dante Cavalcanti Valéry Dickinson James Cervantes (pp. 643-44). Novanta autori in centoquattro pagine, contati uno a uno da Alberto Asor Rosa, che a sua volta impiega tre pagine per menzionarli tutti².

Qual è, generalmente, la *ratio* di questi accostamenti? Ecco un passo rappresentativo:

Anche questo incontro d'immagini [si parla di Perseo e Medusa descritti da Ovidio], in cui la sottile grazia del corallo sfiora l'orrore feroce della Gorgone, è così carico di suggestioni che non vorrei sciuparlo tentando commenti o interpretazioni. Quel che posso fare è avvicinare a questi versi d'Ovidio quelli di un poeta moderno, *Piccolo testamento* di Eugenio Montale... (p. 634).

In queste poche righe ci sono almeno due idee che trovo contestabili. (1) L'idea che sia meglio non turbare le «suggestioni» di un'opera con un commento o con un'interpretazione razionali, che facciano diventare prosa la poesia, che tolgano il vago alle parole. Mi sembrano mal scelti anche i termini: non mi piace l'anglismo *suggestioni*, che fa venire in mente l'ipnosi, o i ciarlatani da fiera. E non mi piace il verbo *sciupare* adoperato come *caveat* contro quei procedimenti di chiarificazione che potrebbero turbare la purezza dell'esperienza estetica. Constato però che il tardo Calvino lo usa anche altrove: «Sono cose che a volerle spiegare si sciupano», scrive a proposito dei presunti misteri del Giappone³. Mi pare che il razionalista Calvino si conservi un margine di irrazionalità, un recinto pieno di cose da non sciupare col ragionamento, sorprendentemente ampio. (2) L'idea che

² A. Asor Rosa, «*Lezioni americane*» di Italo Calvino, in *Letteratura italiana. Le Opere, IV. Il Novecento, 2. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi 1996, pp. 953-96 (a p. 981).

³ Calvino, *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985 cit.*, p. 586.

ciò che un buon lettore deve fare sia appunto «avvicinare» i testi gli uni agli altri e aspettare che grondino le «suggerzioni». Meglio se si tratta di testi che appartengono a epoche molto distanti, in modo che l'esercizio consenta il virtuosismo. Due millenni separano le *Metamorfosi* di Ovidio dalla *Bufera* di Montale, ma, nonostante quello che pensa o sembra pensare o sembra voler suggerire Calvino, assolutamente niente di significativo li unisce, e il confronto tra loro non porta, assolutamente, a niente.

In altri casi il confronto tra i testi è meno infondato, ma resta superficiale perché il rapporto non è approfondito o perché il concetto unificante, il denominatore comune trovato da Calvino è troppo generico.

Nel suo saggio su *Eureka* di Poe, Valéry s'interroga sulla cosmogonia, genere letterario prima che speculazione scientifica, e compie una brillante confutazione dell'idea d'universo, che è anche una riaffermazione della forza mitica che ogni immagine di universo porta con sé. Anche qui come in Leopardi, l'attrattiva e la repulsione per l'infinito... (pp. 685-86).

Che significa «confutare l'idea d'universo»? E che cos'è la «forza mitica che ogni immagine di universo porta con sé»? «Credo – scrive Calvino parlando del suo stile – che la mia prima spinta venga da una mia ipersensibilità o allergia: mi sembra che il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo, casuale, sbadato, e ne provo un fastidio intollerabile» (pp. 677-78). Ma non è appunto a questo genere di prosa approssimativa e sbadata che appartiene il linguaggio del passo appena citato? E davvero il confronto con Leopardi, con la sua attrazione-repulsione per l'infinito (ma in che senso, e dove, Leopardi troverebbe *respingente* l'idea di infinito?), rivela qualcosa di nuovo o di diverso su Valéry, o su Leopardi, o sull'infinito?

Talvolta l'accostamento *non* è superficiale, cioè va al di là del mero livello verbale, e pretende di avere valore conoscitivo:

L'affermazione di Flaubert, «Le bon Dieu est dans le détail», la spiegherei alla luce della filosofia di Giordano Bruno, grande cosmologo visionario, che vede l'universo infinito e composto di mondi innumerevoli, ma non può dirlo «totalmente infinito» perché ciascuno di questi mondi è finito; mentre «totalmente finito» è Dio «perché tutto lui è in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente» (p. 687).

Calvino non dice altro perché, di fatto, non c'è altro da dire. Flaubert parla di una cosa, lo stile del romanzo, e Giordano Bruno di un'altra, il cosmo. Non c'è ragione di credere che Flaubert pensasse a Bruno, non c'è ragione di credere che l'avesse letto. Non importa: si possono dire le stesse cose dette da un altro, con altre parole, anche ignorandolo. Ma qui non sono soltanto le parole a essere

diverse, è il concetto: l'analogia tra la frase «Il buon Dio è nel dettaglio» e la cosmologia di Bruno è del tutto inconsistente.

3.

Dato che quelli che importano sono i collegamenti tra le cose (romanzi, poesie, idee, parole) e non le cose stesse, il modo in cui le cose vengono trattate è spesso sciatto: Calvino cita un determinato testo per provare un suo assunto, ma di fatto il testo non dice ciò che Calvino vuole fargli dire. Per esempio. Leopardi conclude il *Cantico del gallo silvestre* con l'immagine della «quiete altissima» che riempirà il cosmo dopo la fine del mondo: «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi». Commenta Calvino: «Dove si vede che lo spaventoso e l'inconcepibile sono, non il vuoto infinito, ma l'esistenza» (p. 686). Ma in realtà non è così: lo spaventoso e l'inconcepibile è proprio il vuoto infinito, non l'esistenza. Quella che Calvino dà di Leopardi è una lettura spiritualistica, misticheggiante, che questo passo di Leopardi (come, direi, qualsiasi altro passo di Leopardi) non ammette.

Altro esempio. Un brano di Henry James tratto da *The Beast in the Jungle* dovrebbe esemplificare «la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione» (p. 644). È sempre giusto ricordare che le *Lezioni americane* sono degli appunti, non un libro: è molto probabile che Calvino sarebbe tornato sopra passaggi così fumosi e, francamente, mal scritti (cosa sarebbero gli «elementi sottili e impercettibili»?). Questo va ripetuto soprattutto contro l'eccesso di zelo dei suoi apologeti. Ma il fatto è che il brano di James – che Calvino trova «aprendo un suo libro a caso», e non ha l'aria di un'iperbole – non illustra il concetto che Calvino vorrebbe illustrare. È anzi un campione particolarmente contorto e ampolloso della prosa di James, l'esatto contrario dell'idea di leggerezza che Calvino ha in mente.

E così via. Calvino trova affascinante l'idea che Mallarmé «abbia dedicato gli ultimi anni della sua vita al progetto d'un libro assoluto come fine ultimo dell'universo, misterioso lavoro di cui egli ha distrutto ogni traccia» (pp. 723-24). Sul vagheggiamento del Libro da parte di Mallarmé ho sempre trovato sensato il commento di Croce: «impotenza e fissazione». Ma comunque la si pensi su questa mistica, qui Calvino mette di nuovo insieme due cose che non hanno alcun rapporto: l'ideale del «Libro unico e definitivo» e la frase «Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre», che Mallarmé ha pronunciato ad altro proposito e che nel frattempo, per l'usura del tempo e per lo zelo dell'industria culturale (o perché lo era già all'inizio), è diventata *kitsch*.

Molto diffuso nella critica contemporanea, e molto calviniano, è l'interesse per la metaletteratura, un interesse che – nella critica contemporanea e in Calvino – prende a volte i tratti della mania: i libri che parlano di altri libri, i libri che sono fatti di altri libri, i romanzi di Queneau e di Perec, i racconti di Borges, eccetera. Una variante settoriale di questa mania è la metaforizzazione della scrittura intesa come atto materiale, penna che scorre sul foglio. Il *reportage* dal Giappone è pieno d'immagini del genere: «Nel giardino [giapponese] i vari elementi sono messi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole di una poesia»⁴. Nella prima delle *Lezioni americane* Calvino scrive:

Poi c'è il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo: già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento che con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi; idea che fu ripresa da una lunga tradizione di pensatori per cui i segreti del mondo erano contenuti nella combinatoria dei segni della scrittura: l'*Ars Magna* di Ramón Llull, la Kabbala dei rabbini spagnoli e quella di Pico della Mirandola... Anche Galileo vedrà nell'alfabeto il modello d'ogni combinatoria d'unità minime... Poi Leibniz... (pp. 652-53).

È il procedimento già visto, cioè la confusione già vista: un pensiero appena sbizzato, nomi messi assieme non si capisce bene per quale motivo, un'argomentazione che sfuma nell'elenco, un elenco che sfuma nei puntini di sospensione: «Poi Leibniz...». Ma qui anche la metafora della scrittura è usata a sproposito. Nel *De rerum natura*, Lucrezio non dice affatto che le lettere sono «atomi in continuo movimento» che creano «le parole e i suoni» (le parole scritte, d'accordo, ma *i suoni*?). Lucrezio dice (*De rerum natura* II 688-94) molto più banalmente che come le stesse lettere dell'alfabeto, variamente disponendosi, formano parole diverse, così gli atomi, variamente raggruppandosi in *figurae* ('forme, strutture'), producono cose diverse. Le lettere delle parole sono insomma *paragonate* agli atomi, ma il paragone non implica alcuna illazione sulla loro natura 'atomica', a differenza di quanto lascia intendere il commento di Calvino.

Molti umanisti, me compreso, sono affascinati non veramente dalla scienza, che è troppo difficile, ma dal suo apparato (grafici, tabelle, formule) e dal suo linguaggio. Quanto all'apparato, per un paio di decenni, nel secolo scorso, la critica letteraria ne ha fatto un uso così largo e così immotivato che è difficile, rileggendo oggi quei saggi, non provare un senso d'imbarazzo di fronte a tanti sforzi tanto mal diretti⁵. Quanto al linguaggio, non appartiene soltanto a quegli anni l'impiego superficiale, puramente nominalistico di termini e concetti scientifici per illustrare termini o concetti delle discipline umanistiche. Ricordo che mi fece molta impressione, quand'ero studente, leggere un passo in cui Contini riusciva a paragonare una certa componente della sua tesi (il tema

⁴ Calvino, *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985* cit., p. 580.

⁵ Per un bilancio, cfr. gli implacabili A. Sokal e J. Bricmont, *Imposture intellettuali*, Milano, Garzanti 1999.

era l'attribuzione del *Fiore* a Dante) alla «mantissa del logaritmo». Era una similitudine elegante, anche perché non si vendeva come qualcosa di più di quel che era: una similitudine. Ma nella prosa critica del secondo Novecento il linguaggio della scienza è stato adoperato spesso non solo come un motivo decorativo ma anche con pretese di serietà e forza conoscitiva. Vediamo come queste due varianti si presentano nelle *Lezioni americane*. Nel brano che segue, il linguaggio della geometria è degradato a retorica, cioè appunto a motivo decorativo:

Perché io non sono un cultore della divagazione; potrei dire che preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile. Preferisco calcolare lungamente la mia traiettoria di fuga, aspettando di potermi lanciare come una freccia e scomparire all'orizzonte. Oppure, se troppi ostacoli mi sbarrano il cammino, calcolare la serie di segmenti rettilinei che mi portino fuori dal labirinto nel più breve tempo possibile (pp. 669-70).

La linea retta che continua all'infinito, la traiettoria di fuga, i segmenti rettilinei... Qui i tecnicismi sono pure metafore che non hanno l'effetto di rendere il discorso più chiaro ma (dato che è questo precisamente il compito delle metafore) di complicarlo: frammenti di linguaggio scientifico aumentano l'opacità, colorano la prosa di poesia. Benissimo: ma allora è contraddittorio perorare la causa delle idee chiare e distinte, e del linguaggio chiaro e distinto.

In altri casi c'è invece, come ho detto, l'idea di poter cogliere una reale analogia tra le «dimostrazioni della scienza» e la sfera della cultura umanistica:

Oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i quarks, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi... Poi, l'informatica (p. 636).

Dopodiché, a queste vaghe considerazioni circa la 'sottigliezza' del DNA e dei neutrini Calvino avvicina il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Metamorfosi* di Ovidio e altre cose sottili e leggere come Guido Cavalcanti nel *Decameron*: «È legittimo estrapolare dal discorso delle scienze un'immagine del mondo che corrisponda ai miei desideri? Se l'operazione che sto tentando mi attrae, è perché sento che essa potrebbe riannodarsi a un filo molto antico nella storia della poesia».

Più avanti, parlando del *Pasticciaccio* di Gadda, Calvino scrive:

Prima ancora che la scienza avesse ufficialmente riconosciuto il principio che l'osservazione interviene a modificare in qualche modo il fenomeno osservato, Gadda sapeva che... (p. 719).

In realtà, il principio d'indeterminazione di Heisenberg è del 1927, il *Pasticciaccio* del 1957, ma non è questo il punto. Il punto è che non c'è nessuna vera ragione di citare il principio d'indeterminazione per spiegare le idee e la scrittura di Gadda: così come non c'è nessuna ragione

di mescolare, come ogni tanto si fa, la relatività di Einstein con il relativismo morale del nostro tempo; o, per tornare all'esempio precedente, di «estrapolare dal discorso delle scienze un'immagine del mondo»: l'immagine estrapolata dallo scrittore per forza di suggestioni verbali, e non alla luce di una vera conoscenza dei fatti scientifici, è arbitraria, falsa e irrilevante. Questi giochi di parole non portano a niente, non dicono niente né sulla scienza né sul mondo. Sono un modo spiccio per sentirsi 'nel vivo del dibattito' e 'uomini del proprio tempo' impegnati nel processo di unificazione delle 'due culture'. Per essere ancora più chiari: è una forma di snobismo a cui è bene non dare troppo credito.

4.

Gore Vidal ha scritto degli effetti non del tutto positivi che il soggiorno a Parigi negli anni Sessanta ha avuto sulla scrittura e sulle idee di Calvino. Mi sembra che a questo fumoso aggiornamento vadano imputate alcune delle pose più fastidiose che Calvino assume in questo libro. Sotto la patina scienziata dei quark e del principio di Heisenberg c'è un nucleo di irrazionalità che affiora in tutti quei passaggi nei quali Calvino evoca, senza davvero affrontarli, i temi del folklore e del magico. A proposito delle funzioni della fiaba secondo Propp scrive:

Non mi pare una forzatura connettere questa funzione sciamanica e stregonesca documentata dall'etnologia e dal folklore con l'immaginario letterario; al contrario penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde (p. 654).

A proposito degli oggetti rappresentati nel racconto (l'elmo di Mambrino, le cose che Robinson Crusoe salva dal naufragio) scrive:

Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico (p. 658).

Ma è chiaro che si tratta, in entrambi i casi, di esagerazioni. Il discorso sul rapporto tra racconto e «necessità antropologiche» (cioè «costanti antropologiche»?) andrebbe, perlomeno, articolato nel tempo, dato che quello che vale per le fiabe può non valere per organismi più complessi come *Alla ricerca del tempo perduto*. E non è vero che nella narrazione ogni oggetto possa o debba essere trasfigurato in simbolo: qui, di nuovo, Calvino sembra pensare che le regole elementari di scomposizione dei racconti popolari possano darci la chiave anche di opere che stanno su tutt'altro piano di complessità e di consapevolezza. Il fatto è che il tentativo di sussumere i tanti esempi

disparati sotto un unico comune denominatore porta Calvino a costruire generalizzazioni che sono evidentemente false.

E anche l'uso della mitologia classica, che piace molto ai nostalgici del liceo perché facilita il 'collegamento' tra l'antichità e noi, non mira a mettere in luce ciò che della visione del mondo classico è interessante e vitale per noi (il tipo di profitto che si ottiene leggendo, per esempio, i libri di Momigliano o di Vernant). I miti sono figurine archetipiche che hanno perso ogni relazione con la civiltà che le ha prodotte e funzionano semplicemente come sontuose perifrasi messe al posto di concetti che, tradotti in *plain prose*, sono piuttosto banali (Mercurio = Leggerezza, Vulcano = Ponderatezza):

La concentrazione e la *craftmanship* di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di Mercurio. La mobilità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato, e dalla ganga minerale informe prendano forma gli attributi degli dei, cetre o tridenti, lance o diademi. Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano (p. 676).

Mercurio, con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dèi tra loro e quelle tra gli dèi e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti (pp. 673-74).

Molti lettori hanno indicato in passaggi come questi una linea di pensiero e d'argomentazione da tener ferma nella discussione sull'attualità dei classici, la difesa dei classici. Invece questa è retorica, e anche cattiva retorica (il secondo brano, con la sua rete di legami immaginari tra leggi e casi, forze e forme, non significa, a rileggerlo con un po' d'attenzione, niente). È difficile dire quale possa essere, oggi, un 'buon uso dei classici'. Ma certamente non è quello di chi li saccheggia alla ricerca di metafore buone per ammobiliare il discorso.

Le *Lezioni americane* sono – non bisogna stancarsi di ripeterlo, per essere esatti e per essere giusti – degli appunti. I difetti di stile (la mancanza di coesione tra le parti, i salti logici, l'accumulo di citazioni irrelate, le spiegazioni appena accennate e subito troncate dall'esempio successivo) sono i difetti che normalmente gli appunti hanno. Lo stesso Calvino, scrivendo, avverte più di una volta questo impaccio:

Mi rendo conto che questa conferenza, fondata sulle connessioni invisibili, si è ramificata in diverse direzioni rischiando la dispersione (p. 673).

Questa conferenza non si lascia guidare nella direzione che m'ero proposto (p. 686).

Molti fili si sono intrecciati nel mio discorso? Quale filo devo tirare per trovarmi tra le mani la conclusione? C'è un filo che collega la Luna, Leopardi, Newton, la gravitazione e la levitazione... C'è il filo di Lucrezio, l'atomismo, la filosofia dell'amore di Cavalcanti, la magia rinascimentale, Cyrano... (p. 652).

Se però il discorso si organizza, per ammissione dell'autore stesso, come una serie di appunti, di schede giustapposte, lo stile di questo discorso non è generalmente un corsivo, disimpegnato stile 'da appunto'. Asor Rosa ha parlato di una «manifestazione abbastanza prodigiosa (soprattutto per l'area culturale italiana) di stile alto senza particolari difficoltà interpretative» (p. 965). Non direi. A parte la scrittura incondita, da appunto, che affiora qua e là, nelle *Lezioni americane* prevalgono due altri registri. Il primo è una prosa tecnica punteggiata di termini e di espressioni che appartengono alla teoria letteraria e alla critica accademica, una prosa più da professore che da scrittore. T.S. Eliot «dissolve il disegno teologico nella leggerezza dell'ironia e nel vertiginoso incantesimo verbale». Joyce convoglia «la molteplicità polifonica nel tessuto verbale del *Finnegans Wake*» (p. 727). Per il secondo registro di scrittura è difficile trovare una definizione più economica e più esatta di *kitsch*: la strana miscela di snobismo, vaghezza concettuale, commozione che si trova in molti dei passi citati in precedenza, e in overdose in un finale di capitolo come questo:

Comunque, tutte le 'realità' e le 'fantasie' possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte colla stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto (p. 714).

L'elenco a rotta di collo, le coppie di opposti, i *clichés* («sempre uguale e sempre diversa»), le similitudini evocative trite (i granelli di sabbia, le dune del deserto): questa non è buona prosa, men che meno un prodigio di «stile alto», anche se – ci torneremo tra poco – questa prosa piace. E non è solo questione di stile di scrittura: è *kitsch* anche il modo in cui Calvino tratta le cose, i libri; è *kitsch* il suo uso della mitologia classica; ed è *kitsch* l'esotico adoperato come cammeo, la storiella cinese raccontata alla fine del capitolo sulla *Rapidità*:

Tra le molte virtù di Chuang-Tzu c'era l'abilità nel disegno. Il re gli chiese il disegno d'un granchio. Chuang-Tzu disse che aveva bisogno di cinque anni di tempo e d'una villa con dodici servitori. Dopo cinque anni il disegno non era ancora cominciato. «Ho bisogno di altri cinque anni», disse Chuang-Tzu. Il re glieli accordò. Allo scadere dei dieci anni, Chuang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto» (p. 676).

Ci sono le *Lezioni americane*, questo libro mediocre che non è un libro. Poi ci sono le reazioni alle *Lezioni americane*, e le reazioni sono infinitamente più interessanti del libro. Le reazioni hanno un fuori e un dentro, cioè sono state determinate in parte da ciò che Calvino rappresentava alla fine della sua vita; e in parte dal fatto che Calvino era in sintonia col tipo di approccio non tanto alla letteratura quanto al discorso sulla letteratura che oggi molti sembrano apprezzare.

Calvino era entrato nel canone scolastico molto prima di morire. *I nostri antenati*, le fiabe, le *Cosmicomiche*, *Marcivaldo* erano libri di testo già negli anni Settanta, ed erano libri amati. Anche l'uomo era molto amato. Era schivo, modesto, ironico, non si dava arie da intellettuale, non era magniloquente, non pretendeva di incarnare lo spirito del tempo, scriveva chiaro: alla metà degli anni Ottanta non era soltanto il nostro scrittore più celebre ma anche quello più autenticamente popolare. Vidal fu colpito dal modo in cui la gente comune, in Italia e in Europa, partecipò al lutto per la sua morte:

Europe regarded Calvino's death as a calamity for culture. A literary critic, as opposed to theorist, wrote at length in *Le Monde*, while in Italy itself, each day for two weeks, bulletins from the hospital at Siena were published, and the whole country was suddenly united in its esteem not only for a great writer but for someone who reached not only primary schoolchildren through his collections of folk and fairy tales but, at one time or another, everyone else who reads⁶.

Fu così. Nel 1985 avevo quattordici anni e ricordo i giorni di settembre in cui Calvino morì. Fu forse l'ultima volta che la commozione popolare si accese per la morte di uno scrittore: di lì in poi quel destino sarebbe toccato soltanto alle star dello spettacolo.

Ma naturalmente Calvino non era soltanto uno scrittore popolare. A rileggerne oggi la biografia si ha l'impressione che abbia sempre fatto, per tutta la vita, la cosa giusta al momento giusto. Partigiano nella Brigata Garibaldi; dirigente all'Einaudi tra Torino e Parigi; iscritto al partito comunista fino al 1956, poi solo simpatizzante. Si era occupato di politica, ne aveva scritto, ma era riuscito a tenersi lontano dalla politica dei partiti, non era entrato in Parlamento come avevano fatto altri intellettuali della sua generazione, e non aveva dovuto pentirsene dopo; aveva conosciuto Che Guevara, era diventato amico degli intellettuali francesi in voga ma senza venirse fagocitato, pubblicava quello che voleva, quando voleva, prima sul «Corriere della Sera» poi su «La Repubblica». E poi, naturalmente, era un vero scrittore, capace di adeguarsi ai tempi cambiando stile, temi, punto di vista, sempre con l'ironia di chi non ci crede troppo, di chi passa accanto alle

⁶ G. Vidal, *Calvino's Death*, in *United States. Essays 1952-1992*, London, Abacus 1993, pp. 496-507 (a p. 498).

mode lasciandosi influenzare ma non catturare: il neorealismo, il *nouveau roman*, la semiotica, la neoavanguardia, Borges. Calvino, insomma, piaceva.

Tutto questo va tenuto presente quando consideriamo il modo in cui venne accolto questo suo libro postumo. Dell'accoglienza si occuparono soprattutto gli amici di Calvino, nelle case editrici, nei giornali e nelle università. È possibile che l'amicizia e la commozione abbiano fatto velo a un obiettivo giudizio di merito? Ho conservato l'articolo che Eugenio Scalfari, compagno di scuola di Calvino, dedicò alle *Lezioni americane* su «La Repubblica», 2 giugno 1988: una colonna in prima pagina e continuazione nelle pagine centrali della cultura (*E una sera Calvino, sulle ali di Mercurio...*), un rilievo e uno spazio assolutamente eccezionali per una recensione.

Accade talvolta che il libro più significativo d'uno scrittore sia l'ultimo e addirittura postumo, poiché soltanto in esso egli raggiunge il culmine dell'opera sua, la pienezza dei suoi mezzi espressivi e si rivela compiutamente a se stesso [...]. Leggendo le *Lezioni americane* [...] la sensazione è che, al termine della vita, Calvino abbia prodotto il suo capolavoro, superiore di gran lunga alle molte opere di saggistica e di narrativa che pure ne avevano fatto lo scrittore europeo forse di maggiore spicco degli ultimi trent'anni: un capolavoro sopra il quale è morto (credo che quest'ipotesi sia molto probabile dal punto di vista clinico e sia certissimamente esatta dal punto di vista artistico e creativo) per lo sforzo immane di concentrazione cui si è sottoposto per produrlo [...]. Le pagine che Calvino ha scritto a partire dalla sua opera prima, *Il sentiero dei nidi di ragno* [...], qui, in queste lezioni, raggiungono una compiutezza e un dominio formale non eguagliati da nessuna delle altre [...]. Questo fu il suo modo di difendersi dalla morte. E per questo la morte lo ha colto nel momento in cui l'operazione artistica si è compiuta.

È difficile negarlo: l'amicizia e la commozione non hanno soltanto fatto velo a un obiettivo giudizio di merito, lo hanno esautorato.

Su «La Repubblica» il libro venne ri-recensito due mesi dopo da Alberto Asor Rosa (2 agosto 1988, *Se un albero parlasse a primavera*), recensione poi assorbita nel citato saggio per le *Opere della Letteratura italiana* Einaudi. Il tono di Asor Rosa è leggermente più misurato di quello di Scalfari, ma siamo ancora stabilmente nel regno dell'iperbole: le *Lezioni americane* assumono «il valore pieno di un *testamentum*» (p. 955); sono un «bilancio della propria carriera» (p. 956); ma anche «un libro sulla civiltà e sull'esistenza» (p. 989); e la loro è una «tonalità discreta e problematica, che è la più tipica del discorso saggistico calviniano» (p. 955), il che è vero se il discorso saggistico è quello di *Una pietra sopra*; ma nelle *Lezioni americane* il tono è più spesso questo, né discreto né problematico: «La letteratura [...] è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa quello che veramente dovrebbe essere» (p. 678).

E, prima ancora di Scalfari e Asor Rosa, del libro – dell'edizione americana del libro – aveva parlato Alberto Arbasino (*Calvino memorandum*, «La Repubblica», 1 marzo 1988):

Ecco le creature fantastiche di Shakespeare: Puck, Ariele, la Regina Mab raccontano dell'aereo Mercuzio (un altro Cavalcanti?) in un sogno fatato. E i voli settecenteschi di Cyrano de Bergerac e del Barone di Münchhausen, quando l'immaginazione rococò oltrepassa coi suoi svolazzi le trasvolate d'Ariosto, di Luciano di Samosata, però i buoni studi aritmetici di Swift e Voltaire sostengono per aria l'isola di Laputa e il gigante Micromega (ah, la letteratura come mongolfiera...).

Ed è stata un'illuminazione. A che cosa mi facevano pensare, che cosa mi ricordavano, nelle *Lezioni americane*, il continuo *name dropping*, il precipizio degli elenchi, gli ammiccamenti, i nessi logici bruciati, i puntini di sospensione allusivi? L'ho capito leggendo la recensione di Arbasino: ad Arbasino. Le *Lezioni americane* hanno tutte le caratteristiche che io trovo urtanti nella prosa di Arbasino: le *Lezioni americane* sono un'*extended version* della recensione di Arbasino alle *Lezioni americane*.

Naturalmente sarebbe sciocco dire che all'origine del successo delle *Lezioni americane* c'è la *lobby* degli amici del defunto. Il *lobbying* può bastare per qualche mese, ma la sua influenza non è duratura. Nell'ultimo quarto di secolo, invece, non c'è saggio sulla letteratura che abbia avuto una fortuna paragonabile alle *Lezioni americane*. Non c'è antologia o manuale scolastico in cui non sia presente un estratto da questo libro. Per gli studenti italiani, la letteratura italiana del Novecento finisce con Calvino, e Calvino finisce con le *Lezioni americane*. È l'ultimo tra i classici del canone, tant'è vero che chiude anche l'ultimo volume delle *Opere della Letteratura Italiana* Einaudi, unico saggio del secondo Novecento ad esservi incluso. Ed è un classico perfetto, un ponte perfetto tra il passato e il futuro, perché con la sua ottica globale – dai classici latini a Galileo, dai fumetti del «Corriere dei Piccoli» alle storielle cinesi, a Piaget, ai «racconti d'una sola frase» di Monterroso – prelude allo sfrangiamento del canone, all'abolizione del canone di cui si ragionerà negli anni successivi nei dipartimenti di *Humanities* di mezzo mondo.

Ma mentre ci sono autori e opere che sopravvivono soltanto nei libri di scuola e che nessuno veramente legge, le *Lezioni americane* hanno avuto la buona sorte, rarissima nella saggistica, di incontrare un pubblico reale e, soprattutto, trasversale. Il miracolo delle *Lezioni americane* è stato quello di riuscire a parlare praticamente a tutti, dagli studenti delle medie ai futuri Nobel come Pamuk («ho imparato da lui a vedere la 'leggerezza' che si trovava dentro di me»), alla più ampia cerchia degli intellettuali. L'impressione è anzi precisamente questa: le *Lezioni americane* sono state uno dei rari libri sulla letteratura che siano finiti in mano anche a intellettuali che non erano scrittori di professione, e hanno cioè avuto il destino di quei pochi libri di sociologia, di storia, di filosofia che rientrano oggi in un'ideale 'Biblioteca occidentale del Novecento'. Questo è accaduto, a mio avviso, non tanto per le qualità intrinseche del libro (molto scarse, come ho cercato di mostrare) quanto per la citabilità di alcune delle sue idee-chiave, e soprattutto di una, la *Leggerezza*,

un concetto declinabile a piacimento un po' in tutti gli ambiti e le discipline, dall'architettura al teatro («Giorgio Albertazzi fa Italo Calvino a sua immagine e somiglianza da martedì, al Piccolo Eliseo, in *Lezioni americane*, soffermandosi sulla Leggerezza»), dallo *show-business* («Allora vediamo qual è il segreto di Bonolis. “Lo ripeto sempre, e qualcuno non ci crede, ma è la leggerezza pensosa”. Pardon? “Sì, proprio quella di Italo Calvino, il Calvino delle *Lezioni americane*”») al *management* («Ho fatto mie le lezioni di Calvino»: Enrico Bondi, allora amministratore delegato di Montedison).

Basta fare un giro su Google per accorgersi di quanto questa infatuazione collettiva sia sciocca e superficiale. Le *Lezioni americane* sono state usate soprattutto come una cava da cui estrarre quel tipo di frasi che in inglese si chiamano *inspirational*, e che servono più che altro a dare l'impressione che si è più seri e profondi di quanto si è in realtà: ho perso il conto dei siti di architetti, *web designers*, poeti intimisti che sono decorati con citazioni strategiche sulla leggerezza o sulla molteplicità (l'esattezza ha, comprensibilmente, meno *fans*). È chiaro che non si è mai responsabili della stupidità altrui. Ma le *Lezioni americane* si prestano troppo bene a quest'abuso perché un frammento di colpa non debba ricadere anche su di loro.

6.

È probabile che quelli che a me paiono i difetti delle *Lezioni americane* siano precisamente la ragione del suo successo. Qualità come la precisione o il rigore dell'argomentazione non sembrano avere grande importanza per i lettori odierni, anche e soprattutto dentro l'università. Si preferisce lasciarsi cullare dal rollio delle suggestioni, degli accostamenti, dei *non è un caso che*. «È forse diffuso – si domanda in un suo saggio Gore Vidal – un senso *zen* del perché darsi pena?» (*Una nave che affonda*, Milano, Bompiani 1971, p. 138). Direi proprio di sì. E si spiega allora che quelli che sono semplici appunti – appunti che avrebbero dovuto diventare delle lezioni, lezioni che avrebbero dovuto (forse) diventare un libro – possano essere stati considerati come il meglio del Calvino critico letterario, mentre sono il suo peggio. Anche lo stile del libro, che io trovo ambiguo, retorico, farraginoso, sciatto, può darsi che non sia troppo lontano dall'idea di bello stile o di (con Asor Rosa) «stile alto» che oggi circola, oltre che tra i lettori comuni, anche nelle università e nelle scuole di scrittura. Ho riletto le *Lezioni americane* in una copia presa a prestito da una biblioteca pubblica. E proprio i passi che io trovavo più vacui e insignificanti, quelli che ho schedato sotto l'etichetta del *kitsch*, erano quelli che un precedente lettore aveva sottolineato a matita e incorniciato di punti esclamativi.

«Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero» (p. 673), e dunque su forme come la novella, l'aforisma, l'epigramma, il «racconto d'una sola frase». Era una previsione saggia, e oggi potrebbe essere uno slogan per la letteratura in internet: di fatto, le *Lezioni americane* sono un libro prediletto da chi si occupa di contenuti web (cfr. tra i tanti A. Lucchini, *Lezioni americane. La profezia del web writing nei «six memos» di Italo Calvino*, in Id. [a cura di], *Content Management*, Milano, Apogeo 2002, pp. 2-28: «Calvino non aveva conosciuto Internet, ma forse l'aveva immaginata» [p. 2]). L'attrazione per le forme veloci del pensiero e della scrittura, che è anche attrazione per la superficie delle cose, per le spiegazioni superficiali, il prevalere dell'emotività, che è immediata, sulla razionalità, che richiede tempo e fatica – questa è davvero una caratteristica dei nostri tempi. Ed è una caratteristica affascinante: che però non lascia del tutto tranquillo Calvino – c'è una sotterranea vena d'angoscia, nelle *Lezioni americane* – e, se la cosa interessa, non lascia del tutto tranquillo neppure me.

Infine, le *Lezioni americane* sono anche un'altra cosa: sono un libro di letteratura comparata. Quella di Calvino, ha scritto Asor Rosa, è un'indagine «che si pone a livello mondiale – a livello mondiale sia per la vastità e la ricchezza delle letture, sia per l'ampiezza della proposta – sui destini della lettura e della letteratura» (p. 965). Immagino che nei corsi universitari di questa materia, almeno in Italia, le *Lezioni americane* siano uno dei libri che si danno da leggere agli studenti per 'vedere come si fa'.

I buoni libri di comparatistica sono rari, perché mettere insieme opere che appartengono a epoche e tradizioni differenti è molto difficile, e i rischi in agguato sono tanti e difficili da schivare. Per schivarli di solito ci vuole un grande critico che sia anche un grande scrittore, come per esempio Auden; oppure ci vuole un punto di vista che della letteratura si serve come di uno strumento per mirare ad altro (a torto o a ragione: non sempre questa strumentalizzazione è giustificata): il punto di vista, poniamo, di Rorty o di Bourdieu; oppure ci vuole un tema abbastanza forte da dare unità a un discorso che altrimenti si disperderebbe in mille rivoli: i temi di libri come *Morte della tragedia* di Steiner o come *L'origine del romanzo borghese* di Watt. In questo senso, le *Lezioni americane* sono un cattivo esempio di comparatistica, perché sono occasionali, dispersive, superficiali, inconcludenti. Ma il loro approccio ai libri e il loro linguaggio mi sembrano in sintonia col modo in cui molti, oggi, fuori e dentro l'università, parlano, pensano e scrivono. «Inseriva [...] nel testo il metatesto con la leggerezza di un filosofo da strada che si affida alla sapienza del marciapiede. Convocava Gadda e Derrida per metterli al servizio delle dubbie strategie di paron Rocco». Questo

non è un ritratto di Calvino. È il ritratto del giornalista Edmondo Berselli nel ricordo di Gabriele Romagnoli⁷. Ma l'idea è questa.

Nonostante sia facile illudersi del contrario, un simile atteggiamento verso le cose della cultura – questo fritto misto di testo e metatesto, di Derrida e Nereo Rocco, oppure di «Leopardi, Newton, la gravitazione, la levitazione...» (*Lezioni americane*, p. 652) – non è il riflesso di una libera disposizione intellettuale, nel senso che la propensione a trovare segrete analogie tra opere o esseri umani che appartengono a mondi differenti sarebbe in accordo con lo spirito dei tempi attuali, con l'interessante vortice culturale dentro il quale molti di noi sono immersi. E non è neppure il riflesso di una decisione presa in un dato momento del secolo scorso da un certo numero di pensatori e studiosi benedetti dal dono della Connessione. Anche se non è molto di moda, bisogna sforzarsi di essere un po' più materialisti. Nel momento in cui le competenze specifiche relative alla storia, alla filosofia, alla filologia, alle lingue classiche declinano (nel momento in cui, per esempio, nei dipartimenti di *Classics* si varano *curricula* che non prevedono lo studio del greco e del latino), mentre non declina e anzi cresce il numero delle persone che aspirano a una formazione culturale di alto livello, la comparazione a maglie larghe – che talvolta può essere un'opzione interessante – diventa l'*unica opzione* possibile: non c'è altro da fare, perché non si è in grado di fare altro. Ma un conto è quando la comparazione a maglie larghe proposta nelle *Lezioni americane* (oltre che in un'infinità di saggi scritti negli ultimi decenni) si affianca a quella fondata sulle competenze specifiche, e un altro conto è quando essa viene indicata senz'altro come il metodo giusto anche là dove le competenze specifiche dovrebbero essere difese con più convinzione: nell'università. Non c'è niente di male nel leggere e nel far leggere le *Lezioni americane*. Non è certamente un brutto modo di parlare della letteratura, anche se ce ne sono di migliori. Ed è un libro godibile, soprattutto se si è giovani. Ma a me pare che lettori maturi non dovrebbero prenderlo troppo sul serio.

⁷ Tiro mancino. *Quel libro di culto tra il calcio e la vita*, in «La Repubblica», 23 aprile 2010, p. 47.