

# Buone ragioni per leggere e scrivere

WALTER NARDON

«Perché leggere e scrivere libri?» Davanti allo studente che pone questa domanda, la tentazione di rispondere in modo tradizionale è irresistibile: allungare il braccio sullo scaffale, prendere con cura il libro giusto dicendo «Qui c'è già tutto», per poi mettere fine alla sua attesa porgendogli con gesto sicuro il volume poveramente rilegato, ma di insuperabile valore esemplare. Per quanto questa soluzione possa produrre esiti di inestimabile comicità involontaria, in alcuni casi, ad esempio se si tratta di *Anna Karenina*, risulta indiscutibile, ma fonda la sua efficacia sulla possibilità che l'allievo riconosca il valore della letteratura come qualcosa di evidente. Quand'è così, va tutto bene; ma se l'occasione è questa, allora la domanda non era, per così dire, disperata, era più che altro la domanda di un lettore, che si può facilmente rinviare alle *Lezioni di letteratura* di Nabokov (vedi Margine 1/2019): lì troverà quello che cerca. In termini generali, questa risposta corre il rischio di tradursi in quello che gli Americani chiamano pregare per i salvi: chi non riconosce l'evidenza del valore della letteratura non si convince sempre con un libro. Bisognerebbe trovare quello giusto, e non è detto che capiti al primo colpo.

Così credo sia meglio aggiungere che raccontare una storia è uno dei vari modi in cui diamo forma a un linguaggio, una delle tante attività che possiamo compiere ogni giorno con le parole e che vanno al di là della semplice asserzione, ossia azioni come: ordinare o eseguire un ordine, fare congetture su un avvenimento, imprecare, pregare, tradurre, elaborare un'ipotesi e metterla alla prova, sciogliere indovinelli, cantare in girotondo, inventare una storia e, appunto, leggerla. Sono alcuni esempi di ciò che Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* (paragrafo 23) chiama «giochi linguistici». Con queste attività diamo forma alla nostra

vita. Del resto, la maggior parte delle nozioni fondamentali e delle competenze sociali necessarie alla sopravvivenza ci vengono trasmesse durante l'infanzia o con l'esempio, o in forma di narrazione orale. Raccontare ha dunque il suo senso, anzi, nelle società che non conoscono la scrittura, è l'attività cui viene affidata la trasmissione di tutto ciò che si conosce. «Senza scrittura», diceva Walter Jackson Ong, «non c'è studio», ossia c'è solo apprendistato, non c'è pensiero analitico in senso stretto. Nel mondo dell'oralità primaria, privo di scrittura, le risorse a disposizione sono l'esempio o la memoria; oltre a queste c'è solo l'arte. Tuttavia, è proprio attraverso l'esempio e il racconto che anche oggi impariamo come dobbiamo comportarci in occasioni particolari dell'esistenza: a un pranzo di famiglia o a un funerale.

Passando alla narrazione scritta e venendo a quella forma particolare che è il romanzo – genere che oggi sembra aver fagocitato ogni altra espressione letteraria – va detto che funziona in modo singolare. In poesia e in filosofia, o almeno nella loro eredità novecentesca, la parola deve spesso nominare e portare in luce una realtà non ancora ordinata in concetti. Il romanzo, invece, è un gioco diverso, ossia usa la parola in un modo diverso, non ha pretese di nominare i fenomeni. Riporta una storia in cui i termini non vanno intesi in modo perentorio e definitivo, ma in modo incerto, spesso parodico. Anche quando si tratta di un romanzo serio, i nomi delle cose sono di fatto nomi relativi, provvisori. Sono nomi che l'autore prende per buoni per arrivare a dire qualcosa. Si può arrivare a sostenere che il romanzo non rappresenta un'interpretazione del mondo, ma uno strumento per costruire un'interpretazione del mondo. Il romanzo è una costruzione narrativa ironica, ambigua consegnata al giudizio del lettore: vedrà lui che farsene.

## I SIMULATORI DI VOLO FUNZIONANO

Cinque anni fa è stato tradotto in italiano *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, un libro di Jonathan Gottschall che nell'originale suona più perentorio: *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012). In poco più di duecento pagine, Gottschall spiega fra le altre cose per quale ragione il raccontare storie abbia rappresentato un vantaggio competitivo negli scontri fra le prime tribù. Questa attività si è rivelata e si rivela decisiva per la comprensione di sé e per la definizione del proprio posto in un gruppo sociale. D'altra parte, si sa che il contenuto delle nostre conversazioni quotidiane è soprattutto comunicativo, più che informativo, anzi, secondo alcuni studi citati nel libro, si

può dire che viviamo immersi nelle storie, ossia che i sogni a occhi aperti rappresentano «lo stato di default della mente». Alcune delle storie più importanti le raccontiamo a noi stessi; in ragione di queste prendiamo poi le decisioni che ci riguardano.

A dispetto di una fede fin troppo appassionata nei risultati del cognitivismo e di una conseguente incomprensione di altri indirizzi della psicologia, il libro offre numerosi spunti di interesse. Ne riassumo uno degno di nota (pp. 73-74).

Una delle manovre più complesse nel difficile mestiere di pilota della marina degli Stati Uniti è quella di atterrare sul ponte di una portaerei senza provocare danno alle persone e agli altri aerei già presenti. La nave, enorme, ospita un equipaggio di migliaia di persone, oltre che un carico di missili, di bombe e forse anche di qualcosa di peggio. L'atterraggio su una pista lunga centocinquanta metri, su una nave in movimento, in qualsiasi condizione atmosferica (compreso il volo notturno) presenta davvero difficoltà eccezionali. Queste considerazioni spingono la marina a una comprensibile prudenza e a un supplemento di attenzione nell'addestramento dei piloti, che infatti per mesi devono fare pratica su sofisticati e dinamici simulatori di volo, ideati in modo da ricreare tutte le condizioni che dovranno affrontare a bordo di un aereo. E i simulatori di volo funzionano. Dopo settimane e settimane trascorse in questo estenuante allenamento, i piloti riescono finalmente ad atterrare senza problemi sulla nave e a scendere dall'aereo.

Le storie – sostiene Gottschall, citando Keith Oatley – sono simulatori di volo per la vita. Non c'è dubbio che la vita presenti difficoltà più severe rispetto all'atterraggio su una portaerei, tra guai e lutti di fronte ai quali nessun tirocinio può bastare. Attraverso le storie ci esercitiamo «a utilizzare le competenze più importanti della vita sociale umana» (p. 74). Aggiungerei che proprio per questo il romanzo di formazione e il romanzo di avventura, in tutte le loro riformulazioni, non hanno ancora smesso di suscitare interesse nei lettori.

Certo, leggere storie non è tutto. Come diceva un amico, anche se abbiamo letto numerosi libri sulla boxe non è detto che, davanti a qualcuno dalle cattive intenzioni grosso il doppio di noi, possiamo uscirne al meglio. Ma non valuteremo la prestanza fisica in funzione delle storie, perché non è a questa che loro lettura mirava. È invece molto probabile che un buon lettore sappia rialzarsi meglio da terra, così come un buon lettore, introdotto in un gruppo sociale sconosciuto, saprà comportarsi meglio di un non lettore perché ha acquisito maggiori competenze sociali, ossia «ha vissuto più vite», come piace dire ad alcuni autori.

## UNA SCRITTURA DI RIUSO

Viviamo immersi in un rumore narrativo di fondo che ci accompagna ad ogni passo: dallo *storytelling* politico-mediatico, brutalmente semplificatorio, a quello pubblicitario e *social*, di cui è difficile restare consapevoli. Tuttavia, anche alcune attività quotidiane hanno a che fare con la pratica narrativa, ad esempio scrivere un verbale, una relazione, un'anamnesi clinica o una requisitoria. Per quanto non si tratti di pratiche omogenee, mostrano però un riferimento comune, tale da indurre a ritenere che la lettura di storie, più che il semplice atto di seguirle rappresentate su uno schermo, possa incidere sulle competenze con cui poi rispondiamo a richieste lavorative come queste.

Certo, oggi l'utilizzo pervasivo dei mezzi digitali ha trasformato le modalità di comunicazione, riportandoci in una situazione che alcuni definiscono di «oralità secondaria» (un'oralità cosciente della scrittura), tuttavia la lettura, «un'attività che era in declino in seguito all'avvento della televisione, si è triplicata dal 1989 al 2008 perché è la modalità di gran lunga preferita per ricevere parole in Internet» (Bohm e Short, 2010, citato in J. Hurlley, *Dopo Ong*, p.250). Sono trascorsi quasi dieci anni da questo studio, ma il dilagare delle piattaforme dei *social network* non lo ha certo smentito. Può darsi che in termini di trasmissione della conoscenza si possa parlare di un'enorme «parentesi Gutenberg» durata cinquecento anni, fino ai *media* digitali, ma questo non comporta necessariamente un arretramento della lettura e della scrittura, semmai una coesistenza di queste forme con quelle dell'oralità secondaria. Ci sarà poi da discutere il modo in cui si apprende, diverso, anzi per alcuni antitetico, se nel costume prevale l'oralità rispetto alla scrittura.

Nell'ambito della produzione scritta, può tornare utile una riflessione sulla distinzione fra due tipi di discorso fatta a suo tempo da Heinrich Lausberg. Un vecchio manuale di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo la riprendeva dividendo i testi in «scritture di consumo», relative a un ambito comunicativo ristretto, ad esempio direi quelle del biglietto con scritto «Torno subito» (sostituite oggi da un messaggio WhatsApp, Instagram o simili); e in un'altra classe, le «scritture di riuso», scritture prodotte per essere riutilizzate, anche molte volte, comprendenti le leggi (giuridico-sacrali o profane), le formule (destinate a garantire la validità giuridica «di atti di diritto sacrale, ossia liturgico, o profano», come ad esempio: «Vi dichiaro marito e moglie») e infine dei discorsi fissati per una ripetibile rievocazioni di atti. La letteratura va inclusa in questo terzo insieme.

A differenza dei primi due tipi di scrittura di riuoso – ossia le leggi e le procedure (o le liturgie), il cui dominio sulle circostanze quotidiane è intuibile – il terzo dovrebbe creare da sé il proprio contesto, la propria occasione di lettura. Quale condizione di riuoso si può pensare oggi per la letteratura? Di solito si dice che le sue storie sono destinate a essere rilette perché hanno interpretato magnificamente una serie di atti: è ciò che è successo per varie generazioni con i romanzi. Questo non significa che nel caso dell'incontro con un biologo molecolare in crisi io debba andare a rileggere *Le particelle elementari* di Houellebecq o, più comunemente, che nel caso venga a sapere dell'adulterio di una moglie infelice che vive in provincia debba rileggere *Madame Bovary*; si intende, però – e qui sto divagando rispetto alla serietà degli studi retorici – che in circostanze come queste chi ha letto il romanzo di Flaubert ci torna, anche solo mentalmente, e che il ricordo di ciò che è scritto nel libro (non solo della sua trama, ma magari anche dei costumi di provincia di cui parla il sottotitolo) si interseca all'interpretazione attuale di un fenomeno. I libri di narrativa, in termini generali, hanno svolto anche questa funzione, che ha prodotto aggettivi come «kafkiano» o «proustiano», applicati poi a situazioni specifiche. Naturalmente, un posto lo hanno poi trovato anche aggettivi come «felliniano» e «kubrickiano», come in tempi più recenti «lynchiano» e oggi «tarantiniano»: questa funzione non è riservata solo alla letteratura, ma anche al cinema. Eppure un film incide diversamente sulle nostre competenze di scrittura, perché la lettura lascia nell'orecchio un tono e un ritmo che possono aiutare nel momento in cui tocca a noi prendere la parola per iscritto.

Ci si potrebbe chiedere se la funzione di riuoso del testo letterario in un recente passato interessasse un gran numero di persone, al di là dei lettori pronti a interpretare troppo ingenuamente le loro vicende alla sola luce dei romanzi (in un certo senso il bovarismo era già noto al tempo di Paolo e Francesca). Forse questo fenomeno interessava solo i lettori forti, alcuni dei quali però scrivevano i manuali di letteratura per le scuole secondarie superiori, che un numero di persone decisamente maggiore si è poi trovato forzatamente a leggere e rileggere. Alcuni grandi storie sono state sacrificate più di altre al riuoso nelle aule scolastiche: la loro lettura è stata imposta a tutti, talvolta al fine di compilare le indimenticabili schede-libro; ma in genere la lettura del romanzo è rimasta privata, indisciplinata e perfino poco gradita alle istituzioni formative.

Nelle circostanze odierne – ma credo che l'opinione fosse già diffusa trent'anni fa rispetto al mezzo televisivo – sembra che l'opera di mediazione nell'interpretazione dei fenomeni, più che dai libri, sia svolta dagli audiovisivi, anche da brevi filmati *on line* che divengono poi virali, per quanto sia vero che queste mode si rivelano estremamente volatili e che i giovani leggono ancora (non tutti, ma non tanti meno di un tempo). Quale futuro può dunque avere la letteratura in termini di riuso? Non credo si possa rispondere a questo interrogativo in modo perentorio, ma non considero la risposta determinante in merito alla nostra propensione al racconto: questo, certo, non smetterà di rivestire un ruolo centrale nel nostro quotidiano.

## UN'ULTIMA IPOTESI

Raccontando e leggendo diamo forma verbale al nostro mondo, acquisiamo le competenze sociali necessarie alla sopravvivenza e alla vita in comune; inoltre, attraverso il riuso delle storie, arricchiamo la nostra interpretazione delle relazioni umane.

L'elemento determinante che da ragazzi ci spinge verso la scrittura resta però un altro e si fonda sul legame affettivo che abbiamo provato e che proviamo nei confronti di chi ci ha preceduto nelle stesse imprese: leggendo ci sentiamo solidali e ci identifichiamo non solo nei personaggi delle vicende scritte, ma – parlo per chi ha riconosciuto in sé una particolare propensione narrativa – anche nella voce di chi racconta, nel modo in cui dà forma a ciò che narra, ossia nel suo destino artigianale: la passione per i libri di Stevenson è cresciuta soprattutto in questa prospettiva, ma è legittima anche quella per i libri di J. K. Rowling (il problema, oggi non trascurabile, è poi distinguere l'uno dall'altra). Per quanto possa sembrare fragile, questa illusione si è rivelata particolarmente tenace, al punto da sostenere un'attività che in termini materiali non ha bisogno di molto altro, se non di uno strumento per scrivere e di un supporto che conservi la scrittura. Con gli anni, l'illusione si fa più viva quando cominciamo a leggere qualche libro in una lingua straniera, perché in quel caso, espressa senza l'intermediario della traduzione, l'identificazione risulta meno istantanea e si inserisce nel quadro di un'illusione più ampia, quella della letteratura intesa come fenomeno sovranazionale. Tutto questo dovrebbe bastare per sostenere che, se il racconto ci risulta pressoché connaturato, leggiamo e scriviamo anche per ragioni affettive.

Nelle *Regole dell'arte* Pierre Bourdieu ha studiato la natura delle illusioni letterarie, demistificando alcuni automatismi nella concezione del legame fra autore e opera, eredità della stagione romantica e ora diventati pressoché inservibili; ma se Bourdieu ha illustrato le ragioni per cui la produzione del valore di un'opera è sempre di carattere sociale, ha lasciato agli interrogativi dell'arte le questioni inerenti la costruzione interna di un racconto e l'impiego di espedienti tecnici che in molti casi possono essere chiariti non tanto dallo studio, ma solo dall'esempio e dall'apprendistato, ossia dalla pratica. Insomma, c'è speranza.

## NOTA

Di seguito, gli estremi dei libri citati: L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2014; W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014 (in particolare p. 27; nello stesso volume il saggio-postfazione di John Hartley, *Dopo Ong*, pp. 249-267); J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012; il manuale citato è F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984; P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005. La reazione all'esempio del lettore di libri di boxe si trovava già nel mio *L'illusione e l'evidenza. Saggi sull'avventura romanzesca*, Milano, Mimesis, 2016. (wn)