

2023

Etica e didattica della letteratura
Le responsabilità della *fiction* nella *post-truth era*

e-ISBN: 978-88-8305-192-0



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

Dipartimento di
STUDI UMANISTICI



REGIONE PUGLIA



a.d.i.s.u.
PUGLIA



ATTI DELLA SUMMER SCHOOL

ETICA E DIDATTICA DELLA LETTERATURA

LE RESPONSABILITÀ DELLA *FICTIO* NELLA *POST-TRUTH ERA*

LECCE, 18-22 LUGLIO 2022

Lezioni ed esercitazioni

a cura di

Luca Mendrino

Rita Nicoli

Donatella Nisi

Introduzione di

Beatrice Stasi

Atti della Summer School
Etica e didattica della letteratura
Le responsabilità della *fictio* nella *post-truth era*
(Lecce, 18-22 luglio 2022)

a cura di

Luca Mendrino, Rita Nicoli, Donatella Nisi

Introduzione di

Beatrice Stasi



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**

2023

COMITATO SCIENTIFICO

prof.ssa Beatrice Stasi (Direttrice, Università del Salento)

prof.ssa Valeria Giannetti (Université Sourbonne Nouvelle)

prof. Marco Leone (Università del Salento)

prof. Fabio Moliterni (Università del Salento)

prof.ssa Carmen Van den Bergh (Universiteit Leiden)

PARTNER DEL PROGETTO

Dante Leuven (Comitato di Lovanio della Società Dante Alighieri)

ELCI, “Équipe de littérature et culture italiennes” Sorbonne Université

Associazione TEaK (Training and Education allow Knowledge)

Volume realizzato con il contributo dell'ADISU Puglia - Azioni per la realizzazione di Summer School promosse dalle Università pugliesi - 2019

© 2023 Università del Salento

e-ISBN: 978-88-8305-192-0

DOI Code: 10.1285/i9788883051920

<http://siba-ese.unisalento.it>

Indice

Beatrice Stasi: <i>Introduzione</i>	p. 5
Lezioni dei docenti (a cura di Donatella Nisi)	
Beatrice Stasi (Università del Salento): <i>“Ad statum felicitatis”</i> : la letteratura “beatrice” di Dante	p. 13
Sebastiano Valerio (Università di Foggia): <i>Virtù morali e virtù sociali nel Rinascimento italiano</i>	p. 27
Marco Leone (Università del Salento): <i>Etica e letteratura nell’età di Antico Regime (Della Casa, Tasso, Marino)</i>	p. 43
Valeria Giannetti (Università Sorbonne-Nouvelle): <i>La letteratura morale e civile nel canone risorgimentale</i>	p. 55
Patrizia Guida (Università LUM Giuseppe Degennaro): <i>Modelli etici e comportamentali nella scrittura femminile</i>	p. 74
Fabio Moliterni (Università del Salento): <i>«Coltivare percezione e ricettività»</i> : Primo Levi scrittore etico	p. 84
Giuliana Benvenuti – Filippo Milani (Università di Bologna): <i>L’etica della testimonianza: il “caso” Gomorra</i>	p. 96
Attilio Scuderi (Università di Catania): <i>Il piacere di leggere: per un’erotica della narrazione</i>	p. 108
Seminari dei tutor:	
Donatella Nisi (Università del Salento): <i>Etica e letteratura: appunti per un percorso didattico su Pirandello</i>	p. 123
Luca Mendrino (Università del Salento): <i>L’educazione civica nell’ora d’italiano. Svevo e l’articolo 11 della Costituzione</i>	p. 135

Rita Nicoli (Università del Salento): *Il paesaggio dalle descrizioni letterarie alle cronache giornalistiche. L'esempio di Taranto per un percorso testuale tra letteratura ed etica ecologica* p. 149

Esercitazioni degli allievi

- *Proposte critiche e metodologiche* (a cura di Rita Nicoli)

Elisa Ingrosso: *Etica e letteratura nel sistema scolastico latino* p. 162

Carmen Costanza: *Dante e la poetica del «pan de li angeli»: da ermeneutica a maieutica* p. 172

Francisco José García Prieto: *Una lettura di Boccaccio nella post-truth era. Etica e azione contro le narrazioni alternative* p. 183

Donato Stragapede: *L'etica della fictio nel canto XII dell'Orlando Furioso attraverso i manuali scolastici* p. 193

Pietro Bottacini: *Adone, V: un modello di pedagogia barocca* p. 206

Martina Ianne: *La didattica del Fanciullino: proposta di un poeta-professore* p. 216

Maria Chiara Morighi: *Poetiche del Modernismo. Il rapporto tra prospettive etiche e scelte estetiche in Tozzi, Svevo e Pirandello* p. 226

Domenico Tenerelli: *Attacco al borghese. Il caso de La distruzione dell'uomo di Luigi Pirandello* p. 237

Anna Ronga: *La lucciola nella crepa: verità e letteratura nell'opera di Sciascia* p. 247

Camilla Tibaldo: *Appunti per un apprendistato poetico: Zanzotto alla scuola di Orazio* p. 263

- Tommaso Dal Monte: *Etica e letteratura immoralista: tre prospettive di studio a partire da Bruciare tutto di Walter Siti* p. 273
- Davide Dobjani: *La pazienza dell'artigianato e l'autorità della forma. Su La natura è innocente di Walter Siti* p. 284
- Giuliana di Febo Severo: *Filologia e critica: per un'etica dell'ecdotica a fini ermeneutici* p. 292
- Marco Tognini: *«Tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo». Note (est)etiche sulla non fiction* p. 302
- Carmen della Porta: *Dal problema morale alla lettura del testo alla creazione dell'ipertesto digitale. L'esempio degli oggetti nella letteratura modernista italiana* p. 313
- Giacomo Cucugliato: *Per una didattica circolare della letteratura: etica di un sapersi ecosistemico. Una prima proposta teorica* p. 325
- *Applicazioni didattiche* (a cura di Luca Mendrino)
- Fulvia Ambrosino: *«Di liberal carne l'esempio»: un percorso di lettura attraverso Orazio, Parini, Foscolo* p. 339
- Letizia Cristina Margiotta: *«Sapientemente dunque fu detto: Essere il globo celeste il libro più antico di letteratura». Cosa insegna la letteratura ai giovani secondo Foscolo e Leopardi* p. 346
- Elisabetta Rossi: *Un percorso didattico per l'ultimo anno della scuola secondaria di secondo grado sui temi etici rilevabili nella novella Cavalleria rusticana di Giovanni Verga* p. 356
- Mariachiara Longo: *Un giornalista in cerca d'autore: una proposta didattica sul rapporto tra Luigi Pirandello e «quella mostruosa macchina del giornalismo»* p. 365

Claudia Casto: <i>Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: una proposta didattica</i>	p. 378
Andrea Marulli: <i>Leonardo Sciascia e Le cronache scolastiche: dalla testimonianza alla didattica della letteratura</i>	p. 388
Elisabetta Gallo: <i>Scienza, etica e fictio: una proposta didattica per il triennio incentrata su L'ordine a buon mercato nelle Storie naturali</i>	p. 397
Anna Veller: <i>Camminare tra e con il diverso. Proposta per una didattica comparativa tra Pier Paolo Pasolini e Pap Khouma</i>	p. 401
Programma della Summer School, 18-22 luglio 2022	p. 411
Indice dei nomi	p. 413

Introduzione agli atti della Summer School
Etica e didattica della letteratura: le responsabilità della *fiction* nella
post-truth era
(acronimo “EtiDiLett”)

Beatrice Stasi

Comincerei dall’acronimo, EtiDiLett. Che non ho trovato io. Ma che per una felice serendipità ha finito con l’unire alla solida prospettiva etica e addirittura pedagogica scelta per la nostra Scuola l’ossitona leggerezza dell’altro estremo (altrimenti escluso) verso il quale oscilla il pendolo della comunicazione letteraria – il diletto.

Perché scomodare un polisillabo astruso come serendipità? Perché il valore euristico di questa sorprendente ma credo intenzionale trovata sta proprio nell’aver fatto rientrare dalla finestra una funzione edonistica solo apparentemente antitetica rispetto a quella educativa che delimita l’approccio alla letteratura proposto in questa Scuola. Perché, per semplificare, a fare la morale e a educare non dico che son buoni tutti, ma certo sono molti i saperi che ci provano. Un tratto distintivo invece che in genere caratterizza il modo in cui ci prova la letteratura è proprio il diletto, quel bordo di zucchero che da Lucrezio a Tasso (e oltre) continua ad invitare a bere la più amara delle medicine con la sua dolcezza. Che poi nel campo aperto dall’oggettiva distanza tra etica ed estetica sia stata combattuta più di una battaglia sull’autonomia e l’eteronomia dell’arte può far accogliere con un sorriso di sollievo l’inattesa comparsa del *delectare* in un campo su cui sventola l’insegna del *docere*, per chi voglia scommettere sulla possibilità di una irenica armonizzazione delle due funzioni.

In realtà la curvatura didattica che si è voluto imprimere a questa escursione nel campo sempre minato del rapporto tra etica e letteratura è pensata proprio per disinnescare il pericolo di uno sbilanciamento a favore di una pur benintenzionata finalizzazione eteronoma della letteratura *tout court*: circoscrivere all’ambito delle applicazioni didattiche il discorso sul rapporto tra etica e letteratura vuol dire limitarlo programmaticamente al campo in cui la questione etica risulta tutto sommato meno invadente, proprio perché sostanzialmente ineludibile. Perché è possibile discutere se i buoni sentimenti producano brutti libri, com’è accaduto al Congresso 2021 della Compalit¹, o prendere posizione pro o contro l’impegno, come ha fatto di recente Walter

¹ *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Convegno annuale dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Milano, 9-11 dicembre 2021.

Siti², ma che l'uso in funzione didattica della letteratura imponga una riflessione e delle responsabilità sul piano etico sembra indiscutibile. Se la produzione della letteratura non deve necessariamente essere condizionata da preoccupazioni di carattere morale o peggio ancora moralistico, la sua inclusione in un percorso formativo comporta una consapevolezza dei rischi e dei vantaggi su quel piano dell'operazione – compresi, ovviamente, i vantaggi impliciti nei rischi. Di là dalle pur importantissime ricadute positive nel campo delle competenze linguistiche, il ricorso alla letteratura nelle sue molteplici forme durante l'intero processo formativo scolastico ed extra-scolastico in tutte le fasce di età trova infatti la sua principale motivazione e giustificazione proprio nella sua capacità di proporre modelli e possibilità comportamentali, da *Cenerentola* a *Leggere Lolita a Teheran*, per intenderci e per scegliere un target femminile. Pure, contro ogni deriva moralistica, anche la prospettiva didattica non può prescindere dal riconoscimento di un potenziale cognitivo dell'esperienza letteraria che la rende strumento formativo irrinunciabile quali che siano le sue ricadute nel campo della prassi: come ha sintetizzato efficacemente Pierluigi Pellini, «la sfida decisiva consiste nel (ri)legittimare la letteratura come scavo conoscitivo nell'indicibile della condizione umana: di qua da ogni pratica utilità»³.

La locandina della Summer School, riproposta nella copertina di questo libro, può rappresentare a sua volta un punto di partenza per chiarire meglio la peculiare declinazione del tema individuata dal sottotitolo della Scuola. Grazie alla creatività del nostro Ufficio Comunicazione di Ateneo (in particolare della dottoressa Paola D'Amico, che sono lieta di ricordare e ringraziare), è stato possibile ambientare nel Chiostro dell'ex Monastero degli Olivetani, sede della nostra Summer School, un dipinto in cui compare il letterato d'Italia per eccellenza, Dante Alighieri, che parla in piedi davanti a un pubblico seduto. Nessuno dei pur prestigiosi docenti della Scuola ha avuto per la verità la pretesa di atteggiarsi a Dante e certo i corsisti erano un po' più giovani e un po' meno sussiegosi dei signori raffigurati nel dipinto, ma, l'idea era appunto quella di cercare un personaggio universalmente identificabile con la letteratura nell'atteggiamento di un docente. Pur correndo il rischio di ripetermi, anche in questo caso l'*eureka* consente di annunciare la scoperta di qualcosa di più di quello che si stava cercando. Perché Dante, in questo olio su tela dipinto nel

² Cfr. W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

³ P. PELLINI, *Perché gli studi umanistici oggi* / 2, in «Le parole e le cose», 28 ottobre 2011: <https://www.leparoleelecose.it/?p=1662> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

1899 da Carlo Iozzi⁴, non sta insegnando: la scena lo rappresenta come esponente politico e non come docente (e neanche a dire il vero come letterato), in una sua ambasceria a San Gimignano. L'evidente processo di risemantizzazione subito dall'immagine, utilizzata consapevolmente per rappresentare qualcosa di diverso rispetto al referente storico che ha ispirato il pittore, introduce sia pure in maniera indiretta quella focalizzazione sulla strutturale natura *ficta* della comunicazione letteraria che nel sottotitolo orienta verso l'etica della comunicazione i lavori e le riflessioni al centro di questa Scuola. La contestualizzazione dell'immagine in un ambiente fisico e culturale differente da quello originale orienta lo spettatore verso una sovrapposizione delle due situazioni che produce un evidente *misunderstanding* dell'immagine stessa: che il risultato finale sia il travestimento di un atto politico in insegnamento etico, per giunta incarnato dall'inconfondibile profilo e dalla carismatica gestualità di Dante, illumina le possibili conseguenze (rischiose e lucrose) della sostanziale falsificazione operata. Più che *ficta*, la locandina/copertina può così essere percepita come *fake*, ma con la consapevolezza che la stessa arbitrarietà del riuso proposto è stata chiamata a rappresentare metacriticamente uno spunto per riflettere sulle potenzialità espressive inventate da quell'arbitrio, ma anche sulle responsabilità etiche che quell'arbitrio comporta. In un momento di crisi della verità, la riflessione sulla finzionalità della letteratura può essere chiamata a illuminare le implicazioni etiche delle sue già ricordate potenzialità cognitive. La calcolata stecca linguistica che nel sottotitolo fa cozzare latino classico (*fictio*) e neologismo inglese (*post-truth era*) inscena un testacoda temporale provocatoriamente evocativo di quella forzatura circolare dell'asse cronologico che il discorso sull'arte permette, quando non impone, e che in questo caso trova facilmente conferma tanto nell'investimento già aristotelico sulla sfera del verosimile (forse non a caso indagato di recente nella sua permanenza ottocentesca)⁵ quanto in quello della retorica classica sulla funzione del *movere*, come emerge anche solo dalla semplice definizione della post-verità offerta dalla Treccani⁶ e dall'Accademia della Crusca, in traduzione dall'inglese⁷.

⁴ Per queste e altre informazioni sul quadro ringrazio la dott.ssa Vanessa Chesi, della Biblioteca di San Gimignano. Il dipinto è attualmente esposto nella Sala di Dante nel Palazzo Comunale cittadino.

⁵ Cfr. S. LAZZARIN, P. PELLINI, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica nelle poetiche dell'Ottocento*, Roma, Artemide, 2021.

⁶ «Argomentazione, caratterizzata da un forte appello all'emotività, che basandosi su credenze diffuse e non su fatti verificati tende a essere accettata come veritiera, influenzando l'opinione pubblica»: https://www.treccani.it/vocabolario/post-verita_res-65be68bc-89ea-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/ [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁷ «E la definizione della parola inglese, un aggettivo, è rimbalzata dai giornali al web e viceversa: 'relativo a, o che denota, circostanze nelle quali fatti obiettivi sono meno influenti

Che anche il campo apparentemente più ampio e libero del verosimile comporti delle responsabilità dal punto di vista dell'etica della comunicazione non è certo acquisizione dei nostri giorni. Tra i testimoni che si potrebbero convocare figura per esempio lo stesso Dante, che nell'introdurre l'inverosimile visione di Gerione denuncia i pericoli di presentare una verità che non sia credibile e che dunque produce una pur ingiustificata vergogna in chi la racconta:

Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che senza colpa fa vergogna; (If. XVI 124-126)⁸

La ripresa del precetto classico, però, introduce, com'è noto, la sua immediata infrazione, peraltro in realtà molto meno eversiva del fatto che l'inverosimiglianza del racconto costringa l'autore a giurare la sua veridicità sulla testa della propria stessa creatura letteraria e della sua gloria futura:

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,

ch'i' vidi per quell' aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro [...]. (If. XVI 127-132)

Giurare la veridicità della letteratura sulla testa del suo successo vuol dire dichiarare l'attribuzione di una rilevanza assoluta al momento della ricezione, rilevanza già di per sé non priva di conseguenze sul piano delle gerarchie valoriali. Non solo. Che il testo letterario possa essere considerato un pegno a garanzia della sua stessa veridicità illumina l'equivoco di fondo della finzionalità dantesca e del suo presentarsi come verità: per utilizzare anche in questo metacriticamente (più che metaforicamente) la potente invenzione di Gerione, la «figura» evocata dall'abisso grazie al «novo cenno» del poeta Virgilio, nel suo suscitare una «maraviglia» intrisa di paura (se a misurarla sono i suoi effetti su «ogne cor sicuro») diventa un'incarnazione del *monstrum* letterario *tout court*, che può riconoscere in quel temibile «ver ch'ha faccia di menzogna» l'identikit del proprio stesso profilo, inquietante e ambiguo nel

nell'orientare la pubblica opinione che gli appelli all'emotività e le convinzioni personali'»: M. BIFFI, *Viviamo nell'epoca della post-verità?*, 25 novembre 2016, consultabile sul sito <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/viviamo-nellepoca-della-postverit%C3%A0/1192> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁸ Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

presentare il proprio viso nudo come una maschera, per evocare l'ossimoro scelto a sua volta secoli dopo come rappresentativo della propria opera teatrale da un altro autore notoriamente attento alle inverosomiglianze del reale come Pirandello.

Introdurre così i lavori di una Scuola che ha impegnato per cinque, intense giornate docenti delle scuole, dottorandi e dottori di ricerca, studenti magistrali e addirittura triennialisti, è funzionale agli obiettivi proiettati dalla declinazione in chiave pedagogica del complesso tema proposto, fin dalla sua ideazione nell'ormai lontana estate del 2019: per appoggiarsi sull'*auctoritas* di Benjamin, «ciò che importa è forse meno un rinnovamento dell'insegnamento, della didattica da parte della ricerca, che quello della ricerca da parte della didattica»⁹. In questa prospettiva risulta particolarmente positiva la partecipazione alla Scuola di numerosi dottorandi e dottori di ricerca (senza contare quelli che, pur essendo stati ammessi, hanno dovuto rinunciare per sopraggiunti impedimenti personali): proprio la scarsa attenzione a una preparazione alla didattica nell'ultimo segmento previsto nel percorso formativo universitario ha reso forse così interessante la nostra Scuola per questa particolare categoria di utenti, che ha così avuto il modo di riflettere e misurarsi con la peculiarità della comunicazione didattica (nei suoi possibili diversi target scolastici e universitari). Ben rappresentati (numericamente e qualitativamente) anche i docenti già impegnati nelle scuole, che hanno partecipato con costante interesse e non estemporaneo entusiasmo, tanto nelle discussioni che sono sempre seguite alle lezioni proposte dai docenti, quanto nei laboratori pomeridiani in cui tutti i corsisti hanno dovuto inventarsi e proporre un'applicazione personale degli stimoli raccolti in questa esperienza. Anche gli studenti universitari ammessi hanno apprezzato il carattere duale del percorso proposto, utile in vista di entrambe le principali alternative post-laurea che si prospettano loro – dottorato di ricerca e insegnamento.

Che questo elogio dell'attiva e reattiva partecipazione da parte dei corsisti non sia di rito trova conferma nella scelta di includere in questo libro la maggior parte dei testi da loro ideati e programmati durante i laboratori pomeridiani, presentati al termine della Scuola e finalmente rielaborati e rifiniti in vista di questa pubblicazione. Per cercare di organizzare l'inevitabile disorganicità di lavori prodotti da autori con diverso bagaglio culturale e professionale, la parte del libro dedicata a queste esercitazioni è stata ripartita a sua volta in due sottosezioni, una dedicata ai contributi che hanno utilizzato gli stimoli della Scuola per sperimentare percorsi critico-ermeneutici o per riflessioni di carattere metodologico, e la seconda per quanti invece hanno immaginato una concreta applicazione didattica da proporre in classe.

⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 138-139.

L'inclusione in questo libro di ben ventiquattro elaborati dei trentuno corsisti che hanno partecipato alla Scuola (ma le domande pervenute sono state cinquanta!) non sarebbe stata possibile senza l'interpretazione generosamente maieutica del loro ruolo che i tre tutor della Scuola hanno voluto offrire: la curatela di questo volume a loro affidata rappresenta un attestato concreto solo in parte adeguato alla mole e alla qualità del loro lavoro. Dai suggerimenti bibliografici a quelli metodologici, dalla rilettura critica alla revisione formale, il contributo di Luca Mendrino, Rita Nicoli e Donatella Nisi all'elaborazione e messa a punto di ognuno degli interventi qui pubblicati è stato fondamentale e imprescindibile e la gratitudine che qui manifesto loro non è solo la mia, ma anche quella di tutti i corsisti. Anche i loro seminari, qui pubblicati, sono stati pensati (e recepiti), nella loro variegata ricchezza di sollecitazioni ermeneutiche, metodologiche e pedagogiche, come modelli esemplari per l'ideazione di un personale percorso di lettura, critico o didattico, da parte dei corsisti.

Altrettanto fondamentali sono stati gli stimoli offerti da tutti i docenti della Scuola, non solo durante le loro lezioni (sempre perfettamente calibrate in funzione del tema generale proposto), ma anche durante le successive discussioni e i vivacissimi laboratori pomeridiani. Se qualcuno di loro non è poi riuscito a trovare il tempo per consegnare un testo scritto per questo volume, i rimandi alle loro lezioni che compaiono in tanti interventi dei corsisti attestano l'efficacia e la memorabilità del loro contributo, davvero magistrale. La pubblicazione in fondo al volume del programma della Scuola vuole così registrare e fissare anche i contributi rimasti allo stadio di una inevitabilmente transeunte, ma comunque straordinariamente fruttifera oralità.

Interlocutori pazienti e disponibili in tutte le fasi di progettazione e realizzazione della Scuola (e di questa pubblicazione) sono state poi le partners scientifiche internazionali del progetto, le amiche e colleghe Valeria Giannetti (ELCI, Équipe de Littérature et Culture Italiennes, Sorbonne Université) e Carmen Van den Bergh (Comitato di Lovanio della Società Dante Alighieri) e gli altri amici e colleghi del Comitato scientifico della Scuola, Marco Leone e Fabio Moliterni.

Sul piano logistico, insieme ai colleghi amministrativi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento (Rosanna Nestola, Roberto Schimera e Lucia De Pascalis) non posso non ricordare e ringraziare gli intraprendenti giovani dell'Associazione TEaK (Training and Education allow Knowledge), nostro partner organizzativo.

Lo slancio ideale dei temi e degli obiettivi proposti non ha, ahimè, ridotto i costi materiali dell'iniziativa, ma anzi avrebbe con ogni probabilità reso più difficile l'individuazione di sponsor per finanziarla: l'ultimo mio ringraziamento è così indirizzato all'Agenzia per il Diritto allo Studio Universitario (ADISU) della Regione Puglia, per la lungimiranza di un bando che non solo ha, in generale, accresciuto e variegato in maniera significativa l'arricchimento culturale dei

nostri giovani in formazione, ma che nel caso specifico di questa particolare Scuola ha donato loro un'occasione per riflettere e acquisire consapevolezza delle responsabilità etiche che l'uso in funzione didattica della letteratura non può non comportare in chi lo propone e in chi lo riceve – e in chi, facendo ricerca, ha scelto di continuare a sperimentarlo in entrambi i ruoli.

Dopo i ringraziamenti, una dedica: al collega che avrebbe dovuto tenere, nel programma originale, la lezione inaugurale intitolata *Le plusvalenze conoscitive ed etiche della letteratura*; al maestro che ha incarnato per me, e non solo per me, un modello umano e deontologico; all'amico che mi ha ascoltato, accompagnato e discretamente guidato nell'ideazione di questa Scuola – e che forse sarebbe stato più imbarazzato che felice nel leggere queste mie parole. Ad Andrea Battistini.

Lezioni dei docenti

a cura di Donatella Nisi

“Ad statum felicitatis”: la letteratura “beatrice” di Dante

Beatrice Stasi – Unisalento

Dedicare a Dante la mia lezione per questa Scuola Estiva ha rappresentato, credo, il semplice e doveroso pagamento di un debito. Non solo perché, anche solo per il senso comune, uno scrittore che si è preso la briga di mandare all’Inferno, o in Purgatorio e in Paradiso tanti personaggi del mito, della storia e della cronaca sembra rappresentare un invitato d’onore a un convivio intellettuale dedicato al rapporto tra etica e letteratura. Ma anche per gli spunti di riflessione che offre sui più specifici argomenti di una fruizione didascalicamente impostata della letteratura da un lato e della *factio* e dunque anche delle dichiarazioni di veridicità all’interno di un testo poetico dall’altro, aspetto quest’ultimo da tempo memorabilmente sintetizzato e (a mio parere) risolto da una nota formula di Singleton («The fiction of the *Divine Comedy* is that it is not fiction»)¹: insomma, titolo e sottotitolo di questa Summer School sono stati ispirati da una mia frequentazione assidua dei testi danteschi per una scelta che ha investito *in primis* la mia attività didattica e ha così contestualmente offerto motivi interessanti di riflessione alla mia attività di ricerca, per una convergenza simbiotica delle prime due missioni del lavoro universitario a volte (pericolosamente) disgiunte.

Del percorso di lettura più articolato proposto nella Scuola Estiva durante le due ore del mio intervento, che non seguiva un ordine cronologico (e non solo per la difficoltà di fissare in maniera sicura la datazione di alcune opere dantesche), si selezionano qui, per ragioni di spazio, solo alcuni spunti, scelti in base non tanto alla prominenza di una curvatura etica della lezione letteraria (in quel caso la selezione sarebbe stata ancora più ardua!), quanto alla più o meno esplicita esaltazione di una insostituibile funzionalità rispetto a quella curvatura degli strumenti tipici della comunicazione letteraria, a partire dalla proiezione mitopoietica di una sfera *ficta*. Sommarietà e desultorietà saranno così inevitabili (e lo erano anche, ovviamente, nel pur più esteso discorso sviluppato durante la lezione), ma permetteranno almeno di schizzare una linea direttiva che al tempo stesso additi e sperimenti il senso generale di un itinerario ermeneutico più puntualmente segmentato e diffusamente approfondito.

I. Petrose

Il primo testo selezionato, non per ragioni, ripeto, cronologiche, ma per la sua apparente maggiore distanza rispetto all’inevitabile punto di arrivo della

¹ C.S. SINGLETON, *Dante Studies. Commedia. Elements of Structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, p. 62.

Commedia, è *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e la rappresentazione che il testo stesso offre della propria capacità di agire nella vita (ed è su questo aspetto che quella distanza appare a un primo sguardo più marcata). Fin dai primi versi, non solo la stessa programmazione del *parlare* proposta nel celeberrimo *incipit* è dichiaratamente ispirata da una intenzione mimetica (per non dire competitiva) nei confronti degli *atti* di Petra, ma la prima azione attribuita alla donna è un *impetrare* che materializza la potenza delle parole di trasformare la realtà, di ottenere qualcosa grazie alle capacità persuasive (per non dire miracolose) della preghiera:

Così nel mio *parlar* voglio esser aspro
com'è ne li *atti* questa bella petra,
la quale ognora *impetra*
maggior durezza e più natura cruda [...]²

La lampante congruenza del significante rispetto al tessuto fonetico aspro e chioccio della Petrosa ha forse finito con l'opacizzare il più comune significato letterale del verbo *impetrare*, ricondotto alla sfera semantica della petrosità in alcuni commenti³, che glossano con un «racchiude in sé come una pietra», in maniera peraltro funzionale alla scelta talora operata a favore della lezione *impietra*⁴. Altri⁵, invece, optano per una valorizzazione della dinamica psicologica ed evenemenziale evocata dal verbo (in maniera direi anche più coerente con la dimensione temporale mossa e non statica proiettata dall'avverbio *ognora* e dall'incremento registrato), parafrasandolo con un «desidera e consegue» che potrebbe anche essere traccia mnemonica della sua prima occorrenza registrata dal Battaglia, in quel celeberrimo *Rosa fresca aulentissima* (citato com'è noto anche da Dante nel *De Vulgari Eloquentia*) dove il verbo evoca la realizzazione di un desiderio erotico talmente ossessivo da poter indugiare in fantasie necrofile⁶, con uno slittamento dal sacro al

² Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in ID., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I.

³ Cfr. ID., *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi, V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969; ID., *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

⁴ È la scelta di D. De Robertis. Anche il Battaglia sceglie di riportare i versi di Dante sotto la voce *impietrare* (ma mantenendo la lezione «impetra»), con la glossa «includere, contenere in sé» (GDLI, *ad vocem*).

⁵ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit.; ID., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946.

⁶ Cfr. C. D'ALCAMO, *Contrasto*, vv. 120-125: «Se tu nel mare git[t]iti, donna cortese e fina, / dereto mi ti misera per tut[t]a la marina, / [e da] poi c'anegàs[s]eti, trobàrati a la rena / solo per

profano della prima e più diffusa accezione del verbo, fissata nella memoria comune dall'espressione formulare *impetrare la grazia*. Come si è anticipato introducendo la citazione, l'*impetrare* dei primi versi della Petrosa, di là dall'allusivo gioco delle assonanze, sembra in realtà soprattutto voler dichiarare la capacità di ottenere qualcosa attraverso una parola pronunciata con la fede e la perseveranza necessarie per produrre la grazia di un miracolo. In una parafrasi il più possibile aderente all'accezione comune del verbo, la Petra musa ispiratrice del monologico discorso amoroso dell'amante dantesco potrebbe dunque essere presentata a sua volta come soggetto di un'azione verbale in grado di modificare la realtà – forse la realtà che, per tutti, più conta: sé stessa.

È la durezza impetrata negli atti da Pietra a generare la volontà di durezza che attiva e orienta la ricerca verbale del testo poetico. Quest'ultimo, a sua volta, può così riconoscere la sua motivazione essenziale nella possibilità di trasferire sul piano dell'invenzione linguistica la sfida e il conflitto del rapporto con la donna presentato come reale, creando così le premesse per arrivare, nel finale, a rovesciarne l'esito:

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invoia
quello ond'io ho più gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta;
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

Scontato riconoscervi dei *topoi*, soprattutto in una sede come il congedo, che più di altre presta il fianco a una lettura talmente assorta nel riconoscimento di formule e stilemi da risultare sostanzialmente desemantizzante. Pure, l'atto conclusivo d'interpellare il testo poetico consente la messa in scena drammatica di quella tensione del dire verso il fare, del *parlare* verso gli *atti* che aveva innescato all'inizio l'atto poetico stesso: nella battaglia sado-maso ingaggiata con Petra è la canzone l'arma vincente in grado di rovesciare le sorti del confronto mettendo spalle a terra l'avversario. Per quanto distante possa essere dallo *statum felicitatis* al quale la *Divina Commedia* vuole condurre i suoi lettori, secondo un passo celeberrimo della pur problematica *Epistola* a Cangrande⁷, la felicità ossessivamente vagheggiata dall'io poetico delle Petrose è comunque presentata come un premio conteso e vinto grazie alla parola poetica, alla declinazione erotica di un'altra guerra della lingua ingaggiata per vincere la guerra in atto tra i due protagonisti.

questa cosa adimpretare: / conteco m'ajo ag[g]iungere a pec[c]are» (in *Antologia della poesia italiana*, vol. I, *Duecento-Trecento*, diretta da C. Segre, C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 99-100).

⁷ Edizione di riferimento in D. ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di C. Villa, in ID., *Opere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014, vol. II.

Metaforica, anche questa guerra, ci mancherebbe. E forse può essere utile, per dichiarare meglio l'intenzione ermeneutica che ha deciso di scommettere sulla lettera del testo, citare in funzione contrastiva l'impeccabile cappello introduttivo che Claudio Giunta dedica a questa canzone⁸:

Gli interpreti hanno spesso sottolineato il fatto che si tratta di una poesia insolitamente piena di oggetti e di personaggi [...] *E piena di azioni, di gesti [...]* Ma ciò che va osservato è soprattutto questo, che tutti quanti gli oggetti e i personaggi, anziché vivere sulla scena, *vivono soltanto nelle metafore* che il poeta adopera per descrivere il suo stato. Poche altre poesie *ci dicono così poco sulle circostanze oggettive dell'amore*: l'amante soffre, l'amata è crudele, e ben poco si può aggiungere a questo riassunto *che non sia l'amplificazione metaforica* dell'uno o dell'altro enunciato. La densità della trama, con la battaglia, le saette, le ferite inflitte da Amore: tutto ciò *non è che una finzione per dare corpo, per far vedere il turbamento dell'amante*. Una volta concluso, con la quarta stanza, questo teatro di oggettivazioni e di personificazioni, anche le ultime due stanze *non si svolgono in uno spazio storico oggettivo* ma in quello *virtuale dell'augurio o del sogno* [...] Anche la presenza ossessiva dell'amata, alla quale l'amante cerca di sfuggire [...], è *una presenza soltanto mentale, un'immagine* che abita la memoria e che non si riesce a cancellare [...]⁹.

Impeccabile, ripeto. Solo che le formulazioni implicitamente riduttive (*soltanto... non è che...*) con le quali sono passati in rassegna i principali strumenti della comunicazione letteraria (le *metafore*, la *finzione...*) rischiano di presentare quella stilizzata teatralizzazione come una sottrazione di dati (*ci dicono così poco...*) rispetto a una realtà allusa più che rappresentata, e non come la strategia espressiva consapevolmente scelta per rivelare, rilevare e conferire senso a quella realtà (in linea peraltro con il principio di selezione che orientava fin dall'incipit l'atto narrativo della *Vita Nova* verso una sintetica *sententia*). Anche la contrapposizione tra uno *spazio storico oggettivo* e quello *virtuale dell'augurio o del sogno* sembra implicare una gerarchia tra realtà e proiezione mentale destinata a riverberare pure su Petra, a sua volta riduttivamente evocata come mera (*soltanto*, di nuovo) figura del desiderio. In una collana come «I Meridiani», che non rinuncia a un pubblico di non specialisti, forse per giocare d'anticipo rispetto alla delusione di un lettore ingenuo di fronte a un annunciato affollamento di persone e di azioni che presto rivela la sua astratta e bidimensionale figuralità, il critico sceglie, opportunamente, di dichiararla e illuminarla, ma adottando formulazioni che, invece di valorizzarla, rischiano, forse, di stigmatizzarla. Formulazioni forse scontate, se non obbligate, che finiscono però con l'accettare se non ribadire una

⁸ Tutti i corsivi in questa e nelle altre citazioni sono miei.

⁹ D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 497-498.

subordinazione della *fictio* rispetto alla realtà, della parola allegorica (nel senso più lato)¹⁰ rispetto alla referenziale¹¹, dell'immaginario rispetto al materiale rinunciando a priori, almeno in parte, a sviluppare le potenzialità esperienziali e anche formative della figura duale posta invece, non a caso, sotto i riflettori del titolo in quello che è stato con ogni probabilità il più innovativo contributo alla didattica della letteratura della seconda metà del Novecento¹². Una simile rinuncia rischia di non far cogliere, allo studente come al lettore non professionale, il rapporto sostanziale e non formale che lega la figuralità della parola letteraria all'invenzione di una dimensione *ficta* sulla quale traslocare una reale dinamica del desiderio che, grazie a quella figuralità e a quel trasloco, può giungere a inventare un punto d'arrivo e una soluzione paradossalmente operativi anche nel piano della realtà. In questa prospettiva, la già evocata distanza della Petrosa rispetto alla *Commedia* sembra ridursi sensibilmente: che l'oggetto del desiderio sia il piacere di un congiungimento erotico con la rosa fresca e aulentissima di turno o la beatitudine paradisiaca della vicinanza a Dio, sarà la letteratura, con le diverse e sinuose deviazioni interdimensionali e polivaloriali della sua erranza, a rappresentare sempre e comunque, nella scrittura dantesca, la strada maestra per il suo raggiungimento. In questa prospettiva, la vocazione etica della propria scrittura letteraria dichiarata nella già menzionata *Epistola* a Cangrande, potrà rappresentare uno sfondo coerente anche per la scrittura delle Petrose, grazie a una formulazione che indugia sull'orientamento generalmente pratico-operativo e non moralistico-prescrittivo del «morale negotium» evocato:

Genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed *ad opus inventum* est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed *gratia operis*.

2. *Vita Nova*

Una conclusione, questa, che rivela tutta la tendenziosa intenzionalità della *dispositio* non cronologica di questo percorso, motivata da un'apparente divergenza e finalizzata a correggerla in una reale convergenza. Ma la scelta di partire da una Petrosa ha anche il vantaggio di lasciare il posto centrale a un testo come la *Vita Nova*, caratterizzato in maniera strutturale dalla presenza di

¹⁰ Lo stesso evocato da Dante nell'*Epistola* a Cangrande, 7.

¹¹ Sempre nell'*Epistola XIII*, la contrapposizione è tra sensi allegorici e sensi «litterali sive historiali».

¹² R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura per le Scuole superiori*, Torino, Loescher, 1979. È in programma nel 2023 la pubblicazione di una nuova edizione, con la collaborazione di Marina Polacco.

una componente didascalica talmente evidente e corposa da poter apparire «inerte e pedantesca»¹³ a commentatori antichi e moderni.

Se una simile componente risulta oltremodo pertinente rispetto al percorso di lettura qui proposto, sarà necessario limitarsi a un solo cenno al dialogo maieutico con le donne dotate d'intelletto d'amore che conduce alla gestazione della cosiddetta poetica della loda (*Vita Nova* 10, nella numerazione dei capitoli proposta da Gorni), e cioè di una presa di coscienza (con successiva messa in atto già nella canzone a quelle stesse donne indirizzata) della capacità beatificatrice di una parola poetica euforicamente autosufficiente («quello che non mi puote venire meno»): volendo rievocare la prospettiva diacronica finora accantonata, la prima forma possibile di felicità che Dante insegue e riconosce nella letteratura appare quella più radicalmente autonoma, in quanto fine e non mezzo della ricerca eudemonologica. Maggiore attenzione si potrà così dedicare al capitolo 16 che, tra i 31 capitoli ricostruiti da Gorni, si vede riconosciuta una quanto meno interessante centralità. In linea con una esigenza di chiarificazione didascalica che sarebbe riduttivo relegare solo nell'esercizio parascolastico delle divisioni¹⁴, il passo in questione affronta di petto la questione del rapporto tra figure retoriche e realtà. Il lessico scolastico utilizzato per definire la deviazione della parola letteraria rispetto alla «verità» filosofica¹⁵ ha l'effetto di illuminare non solo la distanza tra filosofia e letteratura (*logos* e *mythos*) nella rappresentazione del mondo, ma anche il rapporto sostanziale e non accidentale tra *fictio* e «figura o colore rettorico»:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che *io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé*, e non solamente sostanza [separata da materia, cioè] intelligenza ma sì come fosse sostanza corporale: *la quale cosa, secondo la verità, è falsa*, ché Amore non è per sé sì come *sustanzia*, ma è uno *accidente in sustanzia*.

Per legittimare questa *licenza* di dire il falso dei «poete volgari», il poeta volgare in questione avverte l'esigenza di convocare i campioni più

¹³ Gli aggettivi sono di Guglielmo Gorni in quella che viene qui utilizzata come edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, in ID., *Opere*, cit., vol. I, p. 760. A supporto del suo giudizio Gorni cita Boccaccio, che addirittura si arroga il diritto di declassare le cosiddette divisioni staccandole dal testo e pubblicandole come glosse marginali, attribuendo allo stesso Dante maturo un ripudio nei confronti di chiose che rendevano la sua opera «troppo puerile».

¹⁴ E che, lo si ricorda solo *en passant*, avrà un ruolo strutturale anche nel progetto del *Convivio*.

¹⁵ Per legittimare una glossa che dichiara la natura filosofica della verità evocata in questo capitolo (*Vn*, 16, 1), nell'edizione di riferimento Gorni rimanda a *Mn* I XIII, 6: «ad habitum philosophice veritatis».

rappresentativi della tradizione classica latina, da Virgilio a Ovidio passando per Lucano e Orazio (*Vn*, 16, 9), finendo così per enfatizzare la centralità di figuralità e (interconnessa) finzionalità come tratti distintivi della parola poetica di tutti i tempi, proprio nel momento in cui per spiegarne la nascita nell'ambito delle lingue volgari chiama in causa una precisa esigenza comunicativa talmente *target-oriented* da limitare i generi letterari praticabili nelle lingue romanze:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che alli poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che alli prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a'lloro sia maggiore licenzia largita di parlare che agli altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto alli poete, conceduto è alli rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere: cioè che detto àno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poscia sia possibile d'aprire per prosa.

L'amore che circoscrive il campo d'azione della poesia volgare è lo stesso di cui l'intero capitolo difende la personificazione: il discorso apologetico sul ricorso alla figura retorica che consente di parlare di Amore (per la filosofia *accidente*) *come se fosse una cosa per sé*, finisce per presentarlo come protagonista assoluto e indiscutibile del discorso poetico. Con un consapevole anacronismo (alla base, del resto, della perdurante vitalità del gioco ermeneutico), in un lessico intellettuale abituato a chiosare la formula del *come se* con un riferimento al finzialismo e a *Die Philosophie des Als Ob* (1911) di Hans Vaihinger, l'argomentata e diffusa difesa dantesca della falsificazione del reale prodotta da una figura retorica se non dichiara, almeno sottintende una consapevolezza delle potenzialità non solo comunicative ma anche euristiche di quella falsificazione, in grado di rappresentare l'attivismo primario di Amore, movente e motore dell'intera azione verbale. Ma a rendere irrinunciabili in questa sede tutte queste lunghe citazioni dal capitolo centrale della *Vita Nova* è l'insistenza sull'obbligo deontologico del poeta di «aprire per prosa» il senso del suo parlar figurato. Motivo accennato in coda al passo già proposto e ripreso e sviluppato alla fine del capitolo:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così, non

avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

Pur continuando a trascurare i frequenti e forti stimoli che tutto il capitolo offre per una lettura contestualistica, non è possibile non osservare *en passant* come il libello comunemente percepito come atto di nascita del libro letterario in volgare italiano non solo riconosca come proprio elemento strutturale la presenza di un commento chiarificatore dei testi poetici, ma dichiari e ribadisca nel suo capitolo centrale, dedicato alla giustificazione delle licenze della parola poetica rispetto alla realtà delle cose, il dovere morale dello scrittore di tenere stretto il filo che parole e cose tiene unite e di essere in grado, su richiesta, di esibirlo. In questa prospettiva, quella componente didascalica in apparenza «inerte e pedantesca» viene promossa a requisito essenziale, per un'etica della comunicazione, dello stesso progetto libro.

3. *La Commedia*

Ancora più difficile la selezione dei passi su cui focalizzare l'attenzione nella *Commedia*, ultima tappa obbligata del percorso (rinunciando sempre per ragioni di spazio a un'altra tappa pure importantissima come il *Convivio*, evidentemente collocata sulla strada maestra di questo percorso, tanto per la dichiarata intenzione didascalica che sovrintende alla sua ideazione e struttura, quanto per la riflessione sui quattro sensi in cui «si possono intendere e deonsi esponere» le scritture). Per continuare a inseguire il tema della capacità della parola poetica di intervenire sul reale, si potrebbe cominciare col valorizzare il ruolo di poeta di Virgilio, la prima guida che propone e rende possibile il viaggio del personaggio Dante e dunque il progetto di salvezza per autore e lettori alla base dell'opera. La tradizionale interpretazione allegorica di Virgilio come personificazione della ragione umana è senz'altro perfettamente funzionale a una lettura del capolavoro dantesco come *summa* del sapere medievale prima ancora che come opera di un «dicitore in rima», ma in un percorso come questo la scelta di un poeta e non di un filosofo come «duca» sembra suggerire la possibilità che il «verace intendimento» sotto la «vesta di figura o di colore rettorico» possa essere, appunto, l'intenzione di additare nella tradizione poetica classica (la stessa convocata nel capitolo 16 della *Vita Nova*) un precedente imprescindibile per l'esperienza poetica del cristiano Dante. Una prospettiva questa che suggerisce una possibile rilettura di almeno due delle

celeberrime terzine dell'incontro tra Beatrice e Virgilio, prologo necessario di tutto il viaggio¹⁶:

*Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'ì ne sia consolata.*

*I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.*

(*If.* II 67-72)¹⁷

Se a far parlare Beatrice «in sua favella» (v. 54) è un'altra personificazione di quell'Amore che (con pur diverso «verace intendimento») giustificava la nascita della poesia volgare nel capitolo 16 della *Vita Nova*, l'irradiazione del movimento che caratterizza questi versi investe e coinvolge Virgilio come attore e motore del viaggio di Dante grazie a una «parola ornata» certo funzionale a ricordare l'eloquenza del poeta più che le sue facoltà speculative, a maggior ragione se si ricorda che il «movere» è la terza funzione della retorica classica. Polarizzata rispetto a questa scelta aggettivale del personaggio Beatrice per definire la parola di Virgilio appare allora quella del personaggio Dante che, alla fine dell'episodio e del canto evoca «le vere parole» della «pietosa» Beatrice (vv. 133-135), spostando la tradizionale contrapposizione tra le due guide del viaggio sul piano di una sostanziale differenza nelle loro strategie verbali.

3.1. *Inferno*, V

Tra i tanti luoghi della *Commedia* in cui nel rapporto tra il poeta pagano e il poeta cristiano si avverte la frizione tra due orizzonti etici e culturali diversi, merita almeno un cenno il celeberrimo canto V, il primo in cui i due poeti hanno occasione di dialogare con un dannato. Com'è noto, quando Dante esprime il desiderio di parlare con Paolo e Francesca, l'eloquenza virgiliana individua con facilità l'argomento al quale i due dannati non sapranno resistere, suggerendogli di pregarli «per quello amor che i mena, ed ei verranno» (*If.* V 78).

¹⁶ Se nella gerarchia valoriale del pagano Virgilio i dubbi e le domande di Dante (*If.* II 31: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?») e quanto segue) sono sintomo di una «viltade» agli antipodi rispetto alla virtù somma della magnanimità (non a caso «del magnanimo quell'ombra» è la perifrasi qui utilizzata per indicare Virgilio), nell'orizzonte del poeta cristiano possono essere manifestazioni di un'umiltà che accoglie il rischio di una pusillanimità non troppo lontana dalla paradossale beatitudine dei poveri di spirito.

¹⁷ Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Venuti sarebbero venuti, senza ombra di dubbio: per chi (come tutti i dannati danteschi) è ancora attaccato al suo peccato, evocare quel peccato è senz'altro la tecnica di persuasione più efficace. Pure, come hanno osservato già alcuni commentatori¹⁸, Dante non segue il consiglio di Virgilio:

Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, *s'altri nol niega!*» (If. V 79-81)

Invece di attirarli col richiamo del peccato che li ha condannati, il poeta cristiano non solo manifesta pietà verso il loro affanno, ma nomina anche Dio e la sua volontà, sia pure con una perifrasi imposta dal contesto infernale. A rendere *forte* e soprattutto *affettuoso* il *grido*, simile al richiamo rassicurante di un nido che sollecita un movimento prodotto dal *voler* e non subito per la violenza rapinosa di una forza esterna, potrebbe essere non tanto la nota patetica del riconoscimento di un affanno, quanto proprio questa evocazione della divinità, in grado di sottrarre Paolo e Francesca alla trascinate ossessione del loro pensiero dominante, facendoli uscire dalla schiera dei dannati:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal *voler* portate;

cotali uscìr de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido. (If. V 82-87)

Sorprendentemente, questa uscita dona loro un momento di pausa dalla «bufera infernal, che mai non resta». La pausa della pena è, prima di tutto, una miracolosa libertà provvisoria dalla soggezione mai spezzata al peccato. A produrla è la parola del poeta cristiano, che materializza per Francesca la possibilità di pensare al «re de l'universo» e di desiderare qualcos'altro della sua ossessione:

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso. (If. V 91-93)

¹⁸ Castelvetro, Torraca, Mattalia, Giacalone, a un rapido controllo sul sito dell'utilissimo Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

Che poi l'ottativo evochi come oggetto del desiderio una preghiera in grado di impetrare per il poeta una *pace* che contraccambi quella ricevuta grazie al miracoloso tacere del vento (e) della passione è una convergenza, enfatizzata dalla rima («mentre che 'l vento, come fa, ci tace»), che torna a illuminare il protagonismo di una parola capace addirittura di intervenire su una realtà come quella infernale, fissata in eterno nella sua tragica ripetizione. Rispetto alla «parola ornata» senz'altro efficace suggerita da Virgilio fonte di eloquenza, quella del dicitore per rima cristiano è in grado non solo di realizzare il desiderio del personaggio Dante, ma anche di proiettare e donare un desiderio altro ai dannati, facendoli uscire sia pure momentaneamente dal corto circuito passionale che ha fulminato per loro qualsiasi possibilità di salvezza. Che tutto questo accada nel corso del primo dialogo con un dannato, e che Francesca sia lì per colpa di una lettura, per avere letto il libro sbagliato nel momento sbagliato, evoca in maniera fin troppo evidente le responsabilità (eventualmente catastrofiche) della *factio* anche in un'epoca abituata a ricondurla «ad habitum philosophice veritatis».

3.2. *Paradiso, IV*

Il Paradiso è il prevedibile traguardo di questa escursione a tappe forzate. La scelta in questo caso ricade su un canto dottrinale (IV) che, in linea con l'imperativo categorico enunciato nel capitolo 16 della *Vita Nova*, rivela il *verace intendimento* dell'intera, immensa figura in cui prende corpo la terza cantica, esplicitando così il carattere retorico e *factio* di tutta la rappresentazione paradisiaca. A farlo in prima persona è la seconda guida del poema, Beatrice, che in questo come negli altri canti insegna al personaggio Dante la visione del mondo terreno e ultraterreno poi proposta come vera dal Dante *auctor*¹⁹. Uno dei dubbi sciolti da Beatrice (quello, a suo giudizio, «che più ha di felle») riguarda la possibilità di interpretare la collocazione dei beati nei cieli come una conferma della teoria esposta da Platone nel *Timeo*, secondo la quale le anime degli uomini tornano dopo la morte nelle stelle in cui abitavano prima della loro discesa sulla terra:

Ancor di dubitar ti dà cagione
parer tornarsi l'anime a le stelle,
secondo la sentenza di Platone.

(*Pd.* IV 22-24)

¹⁹ Per una lettura più articolata in questo senso sia permesso un rinvio a B. STASI, *Beatrice e Platone tra mythos e logos: appunti in margine a Par. IV*, in F. NASSI, A. ZOLLINO, a cura di, *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, Lugano, Agorà, 2018, pp. 1-11.

Il fiele che preoccupa Beatrice è l'eretica incompatibilità della teoria platonica rispetto alla fede cristiana nella creazione diretta delle anime da parte di Dio al momento del concepimento. Una preoccupazione che investe dunque tutta la struttura del Paradiso dantesco quale Dante *auctor* la rappresenta nel suo poema sacro, sulla base di una visita non solo guidata, ma anche illustrata dalla donna: si spiega così l'urgenza che la spinge ad anteporre la soluzione di questo dubbio rispetto all'altro, pur enunciato per primo, ma che ha «men veleno», perché «sua malizia / non ti poria menar *da me* altrove». Il pronome personale di prima persona è stato spesso riportato nei commenti alla tradizionale interpretazione di Beatrice come figura della teologia e della fede cristiana; in una lettura che invece metta in rapporto il pericolo di eresia con la stessa descrizione e spiegazione del Paradiso firmate dal Dante *auctor*, ma sulla base delle lezioni pronunciate nel testo dal personaggio Beatrice, quel pronome potrà invece alludere al ruolo preciso affidato alla figura femminile come responsabile della stessa interpretazione del Paradiso rappresentata nel poema. La risposta della donna dichiara una equidistanza reale di tutti i beati da Dio, anche se ognuno di loro riesce a «sentir più e men l'eterno spiro» a seconda della differente quantità di beatitudine che è in grado di accogliere in sé («differentemente han dolce vita»). L'ambientazione, dunque, degli incontri di Dante con i beati nei diversi cieli non è una esperienza diretta della reale configurazione e distribuzione spaziale del Paradiso, ma una soluzione rappresentativa scelta come «segno» di qualcos'altro, e dunque per la sua efficacia didascalica nel rendere percettibile e comprensibile la gerarchia delle beatitudini celesti:

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per *far segno*
de la celestīal c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che *solo da sensato apprende*
ciò che fa poscia *d'intelletto degno.* (Pd. IV 37-42)

A distanza di anni dall'opera giovanile d'esordio, la dimensione del *come se* torna a presentarsi come irrinunciabile strumento di comunicazione per un messaggio tarato sulle specificità ricettive del genere umano, vincolate all'evidenza materiale della rappresentazione sensibile, e conseguentemente, come unico approccio conoscitivo sul quale fondare l'esercizio posteriore dell'intelletto. Ancora una volta l'esigenza didascalica appare non tanto uno stratagemma posteriore all'invenzione letteraria in funzione di una sua anche semplificata divulgazione, ma molla motivazionale e struttura portante dell'invenzione stessa.

Il nesso col capitolo 16 della *Vita Nova* risulta ancora più diretto quando per esemplificare il ricorso a «figure e colore rettorico» delle stesse Sacre Scritture viene chiamato in causa lo stesso procedimento antropomorfo della personificazione che aveva dato origine alle argomentazioni collocate al centro del libello giovanile:

Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;

e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

(Pd. IV 43-48)

A segnare, poi, la distanza tra le argomentazioni filosofiche del *Timeo* e la proiezione mitopoietica inventata da Beatrice per dare corpo (visibile e comprensibile) all'altrimenti inattuabile e incomprensibile realtà paradisiaca sarà proprio l'adesione intenzionale alla lettera del testo nel dialogo platonico, con una formulazione che addita, paradossalmente, come pericolosa una corrispondenza biunivocamente sincera tra il *dire* e il *sentire*:

Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che *qui si vede*,
però che, *come dice, par che senta*.

(Pd. IV 49-51)

L'unica possibile via di fuga per la teoria platonica dal rischio dell'eresia e dell'«esser derisa» sarà lasciata aperta dalle potenzialità polisemiche del parlar figurato, che rende possibile interpretare ancora una volta come metaforico il ritorno delle anime alle stelle, pure in questo caso attraverso la personificazione e materializzazione di entità e azioni astratte:

S'elli intende tornare a queste ruote
l'onor de la influenza e 'l biasmo, *forse*
in alcun vero suo arco percuote.

(Pd. IV 58-60)

La possibilità di colpire il bersaglio della verità si realizza così grazie a un gioco ermeneutico in grado di muoversi tra i diversi livelli di significazione di un testo: maestra del gioco è Beatrice, una guida che, a differenza di Virgilio, può esibire un *curriculum vitae* tutto e solo interno alla scrittura dantesca. L'assenza stessa di indizi precisi che ne rendano sicura (e, soprattutto,

significativa) l'identificazione storica conferma come le uniche credenziali che la abilitano al suo ruolo siano da cercare nel suo passato di personaggio letterario, di creatura dantesca destinata a personificare anche onomasticamente la letteratura (ovviamente cristiana) produttrice di salvezza e felicità: *beatrice*.

Virtù morali e virtù sociali nel Rinascimento italiano

Sebastiano Valerio – Università di Foggia

In un contributo del 2005, intitolato *Identità, universalità e utopia umanistica*, ospitato nel volume dal significativo titolo *La fine del postmoderno*, poi ripreso e ampliato negli anni successivi, Romano Luperini¹, intellettuale e studioso a cui si devono intense e profonde riflessioni sulla didattica della letteratura nella scuola moderna, additava quale modello educativo da proporre alle future generazioni di docenti l'eredità umanistica, caratterizzata da «rifiuto del particolarismo, universalità della storia e tendenza alla totalità»² che finivano per contrastare le opposte tendenze che la società contemporanea, già anni or sono, lasciava trasparire e che oggi sono sempre più palesi. Citava, in apertura del suo saggio, Hobsbawm che aveva stigmatizzato la tendenza storiografica ad opporre identità a identità, a definirsi per opposizione e contrapposizione all'altro³. L'idea che la letteratura, il suo studio, la sua interpretazione siano essenzialmente incontro e dimestichezza con l'altro guida la riflessione di Luperini, fino a fargli affermare che «il rispetto per il testo non è diverso dal rispetto per la persona. Conoscere un testo non è diverso da conoscere un altro uomo: è necessaria la stessa tensione dialogica ed etica»⁴.

In tal senso il modello umanistico resta fondamentale per approcciarsi al testo, non solo per quella tensione filologica volta almeno programmaticamente, all'accertamento del “vero”, che lo caratterizza⁵, ma anche per una tensione che si può definire “utopica”, nel senso della costruzione di un'educazione che “tiri su”, “porti in alto” l'uomo in formazione verso nuovi orizzonti della conoscenza di sé e del mondo. L'umanesimo diventa così modello educativo per metodo e fine, ponendo al centro del processo educativo l'uomo nella sua essenza e nella

¹ Cfr. R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 54-66. Tali riflessioni di Luperini sono poi finite, assieme ad altre di estremo interesse, in ID., *Insegnare letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013².

² R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., p. 55.

³ Cfr. E. HOBBSAWM, *Anni interessanti. Autobiografia di uno storico*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 458.

⁴ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, cit., p. 57.

⁵ Cfr. E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza, 1975, p. 11: «L'umanesimo comincia con un'esigenza critica, storico-filologica: ridare agli antichi il loro volto, alle parole il loro significato, ai testi la loro voce originaria. Allora i classici antichi, espressione quasi esemplare di umanità, saranno educatori. Anzi sarà d'educazione agli uomini propria questa filologia [...], questa comprensione umile e fedele della loro verità».

sua totalità⁶. Luperini mette in evidenza che il genere letterario per certi versi specifico di questa cultura è proprio il “dialogo”, nelle sue diverse forme:

l’umanesimo è anche fondatore della prospettiva utopica di una civiltà del dialogo: il dialogo, tra l’altro, nasce come genere letterario nel cuore stesso dell’umanesimo, ed è portatore di un criterio di verità effettivamente universale: va incoraggiato e promosso tutto ciò che unifica il genere umano e che salvaguarda le differenze accettandole come ricchezza e interna dialettica di un genere umano unificato⁷.

Il dialogo è in questo senso contenitore di verità, una verità che non viene predicata apoditticamente o dimostrata freddamente, ma fatta emergere dal contributo delle idee diverse e contrapposte, inserita in un determinato contesto storico e umano, frutto della discussione e della partecipazione di tutti i protagonisti ad essa, al punto tale che la definizione di questa verità non può essere disgiunta dalla rappresentazione di quanto la nega, giungendo quasi al paradosso che, senza il dibattito e il dialogo, che contiene la rappresentazione del contrario, essa non sia nemmeno definibile. La verità, dunque, è anzitutto nel dialogo, prima ancora che in una parte di esso o in una delle tesi discusse in esso.

L’uomo del Rinascimento e la sua educazione sono il frutto della riscoperta degli *studia humanitatis*, espressione con la quale gli umanisti stessi designavano il loro campo di azione, studi di umanità, quasi a volere richiamare la riconquistata centralità umana nel programma educativo di cui si resero promotori. Il termine “umanesimo”, infatti, come ricorda Paul Oskar Kristeller⁸, nascerà molto recentemente, nella Germania del 1808, proprio nell’ambito di una discussione sulla riforma del sistema scolastico in cui si inserì il pedagogista Friedrich Niethammer per sostenere l’importanza formativa delle materie umanistiche. Gli *studia humanitatis* furono proprio «un programma culturale e pedagogico»⁹, prima ancora di divenire movimento letterario o filosofico. Nella loro stessa definizione si leggono chiaramente i termini di una polemica antimediievale, in quanto, secondo il giudizio degli umanisti, l’età di mezzo avrebbe ricacciato ai margini del proprio progetto educativo e culturale l’uomo, per esaltare una visione teologica e teleologica della realtà. Gli *studia humanitatis* comprendevano materie quali grammatica, dialettica, retorica, storia, poesia e filosofia morale, andando così ben oltre le arti del trivio. Chi le insegna è l’*humanista*, termine latino coniato sul modello di altri termini che

⁶ *Ivi*, p. 63.

⁷ *Ivi*, p. 63.

⁸ Cfr. P.O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, pp. 6-9.

⁹ *Ivi*, p. 9.

designavano altri docenti, quali «*jurista, legista, canonista e artista*»¹⁰. Vanno sgomberati a questo punto due pregiudizi: che l'umanesimo fosse antireligioso e antifilosofico. Le riprese del paganesimo sono sporadiche e spesso puramente culturali; piuttosto l'umanesimo, con la sua intenzione di formare l'uomo in una dimensione nuova e globale, portava, come sottolinea ancora Kristeller¹¹, ad un riequilibrio degli interessi religiosi e laici, non di certo alla condanna *tout court* di quelli. Numerosi umanisti furono essi stessi religiosi e finanche alti dignitari della chiesa, quali Agostino Nifo, Paolo Cortesi, Bibbiena, Bessarione o addirittura papi, come Pio II, Eugenio IV e Niccolò V. Inoltre, come scrive Eugenio Garin, «gli autori alla cui scuola si viene mandati non sono solo greci e romani: sono i padri della Chiesa, o i moderni come Dante e Petrarca»¹². Autori come Agostino e Girolamo forniscono un modello concreto di lingua e pensiero che sta pienamente e dignitosamente al pari con quello dei classici (basti pensare alla produzione petrarchesca). È stato opportunamente sottolineato da Tateo che «il mito della rinascita contiene in effetti una forte carica creativa; è un mondo nuovo quello che si cela sotto le spoglie del recupero dell'antico, non per altro accostato alla *renovatio* cristiana che sul piano religioso andava modificando i parametri del culto in quella che fu chiamata *devotio moderna*»¹³. Ed è la strada che porta al magistero di Erasmo da Rotterdam: se oggi i programmi di mobilità internazionale da lui prendono nome, c'è un motivo.

In secondo luogo il movimento umanistico accettò istituzionalmente nel proprio ambito la filosofia, ma anche in questo caso al centro degli interessi filosofici era l'uomo, e la preminenza, piuttosto che alla teologia, venne accordata alla filosofia morale, quella branca della filosofia appunto dedicata alla formazione dell'individuo, nell'ambito della quale il recupero più interessante fu proprio, paradossalmente, quello di Aristotele, riletto in forma nuova rispetto alla tradizione tomistica, anche alla luce degli apporti della filologia greca e delle nuove traduzioni.

Non vi è dubbio però che *humanista* e *philosophista* si contendano un ruolo di preminenza nell'educazione che si traduce in una disputa anche per la preminenza nella società, perché, come è stato con acume detto, «il retore si propone di parlare e di scrivere di tutto, il filosofo tenta di pensare di tutto»¹⁴.

¹⁰ *Ivi*, p. 9.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 85-110.

¹² E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, cit., p. 13.

¹³ F. TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno, Nuovi paradigmi, 2010, p. 13.

¹⁴ Cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 72. Si veda in generale sull'apporto della cultura retorica classica e greca in particolare L. GUALDO ROSA, *La fede nella Paideia; aspetti della fortuna europea di Isocrate nei secoli XV e XVI*, Roma, Istituto storico per il Medio Evo, 1984. Cfr. sulla polemica tra filosofia e lettere E. GARIN, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982; E.

Anche in questo senso, nel dominio pressoché sconfinato della parola che si estende ad ogni campo dell'attività umana e dello scibile, perché tutto può essere espresso con la parola, va ricercata la ragione dell'universalità di questi intellettuali, pittori, architetti, scultori, retori e letterati. Ancora Garin ci ricorda che «le *litterae* sono appunto il mezzo per dilatare la nostra personalità oltre la puntualità di una situazione, per metterla in rapporto con le esperienze esemplari della storia degli uomini»¹⁵.

La dimensione retorica dell'impegno dell'umanista è imprescindibile perché la retorica mira a fondare un'analisi cognitiva in cui il metro e il metodo d'indagine è l'io, l'uomo nella sua concretezza spirituale. Quando Burckhardt, al quale si deve il primo grande saggio sistematico sulla cultura del nostro Rinascimento¹⁶, parlò di "individualismo" non intendeva tanto rimarcare la circostanza fortunata della nascita di "grandi uomini", né sostenere di potere riconoscere nel Rinascimento i prodromi dell'idea nietzschiana di superuomo, quanto l'esaltazione dell'uomo come individuo, della sua dignità e della sua irripetibile posizione nell'universo.

La retorica, in questo sistema che sto cercando di ricostruire per linee estremamente generali, risulta alternativa e contraria alla filosofia dialettica, perché se la dialettica ha complicato attraverso distinzioni formali il ragionamento e la dimostrazione, affidandola alla genericità del sillogismo, di deduzioni generiche, la retorica degli umanisti mira a restituire alla dimostrazione la forza della persuasione che, ben lungi dall'accezione negativa di cui poi si è connotata, assegnava ad essa il compito della dimostrazione dell'utile, chiarendo e illuminando il discorso logico e riconducendolo dall'astrattezza dialettica alla concretezza dell'evidenza sperimentale del probabile. Ecco perché l'eloquenza diviene sinonimo di sapienza, ecco perché con una formula ben riuscita uno dei maggiori studiosi di Petrarca, Francisco Rico, ha voluto scrivere: «l'importante non è il miraggio dell'*ens*, ma l'evidenza delle cose, le *res*»¹⁷. *Ens*, l'ente, altro non è, scrive Lorenzo Valla, uno dei massimi umanisti del XV secolo, che un semplice participio in latino e dunque non può avere valore indipendente, non può essere scisso da un sostantivo che lo connota. Valla (in un'opera significativamente intitolata *Retractatio dialectice philosophie*), prendendosi gioco del nodo gordiano rappresentato dal sillogismo, afferma che *lapis est ens* (la pietra è un ente), dunque *lapis est ea res que est* (la pietra è ciò che è), per cui *lapis est res*, che è come dire che non esista altro che

BARBARO, G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Filosofia o eloquenza?*, a cura di F. Bausi, Napoli, Liguori, 1998.

¹⁵ E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, cit., p. 13.

¹⁶ Cfr. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [Basilea, 1860], Firenze, Sansoni, 1876.

¹⁷ F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

la pietra, cosa che spiegherebbe a suo dire l'assurdità della dialettica medievale. Continuando nella sua dimostrazione, Valla afferma che si ha ben da dire che il vuoto non esiste, se da una botte vuota non sgorga vino¹⁸. In sostanza la verità non risiede per l'uomo educato alle *humanae litterae* nella *ratio* fredda e astratta, ma nell'*oratio* concreta e circostanziata, che "dica" di cose concrete e circostanziate. Questo però non rappresenta il rifiuto di ogni filosofia, ma il rifiuto della filosofia astratta, per esaltare la filosofia dell'uomo, sebbene nel più ampio orizzonte della cultura umanistica si possa leggere una molteplicità enorme di toni. Al centro della riflessione umanistica non c'è più l'Aristotele della *Logica*, ma piuttosto quello dell'*Etica nicomachea* e degli scritti economici, in cui la concretezza dei precetti morali risalta con evidenza. Il Rinascimento è però anche aristotelico e non fu affatto età assolutamente e univocamente neoplatonica, anzi lo sviluppo più interessante del neoplatonismo è fenomeno in qualche modo tardo ed indotto dall'arrivo degli intellettuali greci in occidente prima e soprattutto dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453. Così le polemiche che gli umanisti rivolsero alla filosofia medievale si indirizzarono proprio sull'accusa di avere frainteso Aristotele, ponendo così il filosofo contro i suoi stessi interpreti, fornendo nuove traduzioni e riscoprendo opere dimenticate.

Torniamo così all'aspetto che pare maggiormente caratterizzare l'umanesimo, la scoperta dei classici, che è la riscoperta di una intera cultura di cui pernio era appunto l'*humanitas*. La ricezione dei classici non è solo la loro scoperta, perché altrimenti potrebbe valere l'opinione di chi, a difesa della cultura medievale, sostiene che il Medioevo, lungi dall'essere momento di naufragio della classicità, fu anzi momento fondamentale della sua conservazione; la ricezione deve essere piuttosto considerata il "consustanziarsi" della cultura classica in una nuova forma di cultura, non già quindi una sterile riproduzione di essa, quanto piuttosto una gemmazione da essa di nuove e originali forme culturali¹⁹. E l'interesse per la classicità attraversa ogni forma d'arte e ogni forma di cultura.

¹⁸ L. VALLA, *Repastinatio dialectice et philosophie*, a cura di G. Zippel, Padova, Antenore, 1982, vol. II, p. 14. Cfr. S. CAMPOREALE, *Lorenzo Valla Repastinatio, liber primus: retorica e linguaggio*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, Padova, Antenore, 1986, pp. 217-239; M. LAFFRANCHI, *Rinnovamento della filosofia nella Dialectica di Lorenzo Valla*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 84, 1, 1992, pp. 13-60; ID., *Verità ed etica nella Dialectica di Lorenzo Valla*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 86, 1, 1994, pp. 44-109.

¹⁹ Cfr. sul tema V. FERA, *Problemi e percorsi della ricezione umanistica*, in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, a cura di, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III: *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 1999, pp. 513-543. Resta sempre e comunque fondamentale R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905 (ma si veda l'edizione a cura di Garin del 1967).

Si comprende bene, a questo punto, l'importanza del genere storiografico e il suo fiorire proprio agli albori del secolo del Rinascimento, perché per "rinascere" l'uomo dell'umanesimo aveva bisogno di comprendere la "morte" (o quella che riteneva tale) della cultura classica: il Medioevo aveva vissuto invece in una tanto formale quanto irrealistica continuità con il mondo classico, perché a ben guardare le istituzioni medievali ritenevano di porsi in continuità, almeno teorica, con le istituzioni classiche. L'impero si definiva sacro e romano perché istituzionalmente si ricollegava proprio all'Impero Romano e lo stesso papato traeva legittimazione del proprio potere temporale in base al *Constitutum Constantini*, che poi proprio Lorenzo Valla avrebbe dimostrato falso. C'era, in altri termini, il bisogno di comprendere che tra Classicità e Medioevo esisteva una cesura, una frattura profonda, senza comprendere la quale non sarebbe stato possibile riconquistare il mondo classico e tutt'al più sarebbe stato possibile leggerlo in chiave allegorica. La storiografia umanistica agì in tal senso e proprio uno dei più grandi storiografi di questa età, Biondo Flavio da Forlì, che operò in Roma, scrisse le *Decades ab inclinatione romani imperii*, in cui per la prima volta le invasioni barbariche venivano indicate appunto quale momento di frattura tra antichità ed età di mezzo. Solo a questo punto, solo acquisita tale consapevolezza era possibile pensare di rinascere e di far rinascere la grandezza di quella civiltà che sembrava irrimediabilmente perduta. E non è un caso, dunque, che proprio Biondo scrivesse due opere quali la *Roma instaurata* e la *Roma triumphans* in cui si rinnovava proprio il mito di Roma, in cui il papato, sotto la spinta dei papi-umanisti, progettava la cosiddetta *translatio imperii*, cioè si candidava a promotore della nuova grandezza della capitale dell'impero. Proprio in tal senso aveva agito Petrarca, che aprì l'età dell'Umanesimo, quando acceso dall'impresa di Cola di Rienzo e della Repubblica romana, di rientro dalla Francia nella quale dimorava il papato, nel periodo della cattività avignonese, aveva esaltato questo recupero "politico" del mondo classico. Inoltre, l'acquisita consapevolezza della distanza dagli antichi portava ad un atteggiamento di prudenza e di controllo delle stesse fonti classiche, monumenti letterari che, come i monumenti materiali, abbisognavano di restauri e dunque della filologia. La storiografia umanistica, nel solco di quell'intento primariamente educativo, diviene ciceronianamente *magistra vitae*, perché riesce ad insegnare meglio di qualunque altra disciplina. La storia è quindi operazione retorica, nel senso che abbiamo cercato di chiarire, che deve dimostrare con evidenza l'esistenza e la consistenza della virtù. Scrive uno dei maggiori pedagoghi dell'umanesimo, Guarino Guarini,

la storia invece a guisa di matrona pudica, niente osa dire che si possa criticare, disapprovare, accusar di menzogna [...] Il primo fine della storia e la sua unica ragion d'essere è l'utilità che si ricava dal fatto stesso di dire la verità in modo da rendere l'animo, attraverso la conoscenza degli eventi passati, più saggio

nell'operare, più fervido nell'imitare esempi di valore e di gloria, ma può anche darsi che, oltre il proposito di chi scrive, al lettore accada di provar diletto: come spesso nella gara l'atleta vigoroso si accende in volto di un colore che gli dona²⁰.

Così la storia diviene sprone all'educazione e soprattutto fonte di eticità, in quanto si connota per una specifica valenza probativa parenetica.

Si è già detto: più forte della *ratio* è l'*oratio*, perché la morale che discende da principi teorici non ha la forza persuasiva (retoricamente persuasiva) degli *exempla* che la storia offre. In una lettera indirizzata nel 1437 da Lapo da Castiglionchio proprio a Biondo Flavio si legge: «quid igitur potest esse utilius aut iucundius quam quae vel gesta fortiter, vel acta prudenter, vel salse, acute facete urbanique dicta feruntur memoriter tenere, quam posse multarum aetatum ac temporum successione cognoscere». Inoltre, la storia narra eventi di vario genere e per questo è disciplina universale che presenta una vastità tale di aspetti («magna inest enim rerum copia») tra i quali ciascuno può scegliere ciò che maggiormente lo colpisce. La forza dell'*exemplum* risiede nel suo essere vero e non astratto, nell'essere concreto: se la virtù si è storicizzata una volta, allora è storicamente possibile e se è storicamente possibile, allora vorrà dire che, come tutto nella storia, sarà riproducibile. Ciò che è stato può ancora essere, e questo non serve solo da ammonimento ma anche da sprone, perché la storia, come è stato scritto, non rende furbi per il domani ma saggi per sempre²¹.

Le virtù che vengono esaltate in questa età sono virtù "sociali" (si pensi ad esempio ai trattati delle virtù sociali del Pontano²², per spostarci al contesto dell'Italia meridionale): *iustitia*, *temperantia*, *prudencia*, *fortitudo*, *clementia*. Sono virtù che servono all'uomo impegnato nella realtà alla quale partecipa attivamente e che investono anche e soprattutto l'educazione del principe, a cui bisognerebbe riservare una specifica trattazione²³.

²⁰ Cfr. G. VERONESE, *Epistola a Tobia del Borgo* in E. GARIN, a cura di, *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 389.

²¹ Cfr. M. REGOLIOSI, "Res gestae patriae" e "Res gestae ex universa Italia": la lettera di Lapo da Castiglionchio a Biondo Flavio, in C. BASTIA, M. BOLOGNANI, a cura di, *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il nove, 1995, pp. 273-305: 295; EAD. *Riflessioni umanistiche sullo "scrivere storia"*, in «Rinascimento», 31, 2, 1991, pp. 389-397. Ma si veda anche l'edizione e il commento in M. MIGLIO, *Una lettera di Lapo da Castiglionchio il giovane a Biondo Flavio: storia e storiografia nel Quattrocento*, in «Humanistica lovaniensia», XXXIII, 1974, pp. 1-30.

²² Cfr. G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma, Bulzoni, 1999.

²³ Nell'ampia produzione di studi sulla trattatistica politica, mi limito solo a qualche più recente titolo, anche per una più aggiornata bibliografia, cfr. G. CAPPELLI, *Petrarca e l'Umanesimo politico del Quattrocento*, in «Verbum. Analecta Neolatina», 7, 1, 2005, pp. 153-175; ID., *Sapere e potere. L'umanista e il principe nell'Italia del Quattrocento*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 15, 2008, pp. 73-91; ID., "Princeps vitae exemplar". *Il principe umanistico*

Scrive ad esempio Garin dell'attività pubblica di un Coluccio Salutati, cancelliere della repubblica fiorentina: «la cosiddetta imitazione degli antichi o la retorica umanistica, su cui sono state scritte tante assurdità, perdono ogni sapore letterario quando in una lettera concitata a un capitano di ventura o a un sovrano scopriamo un testo di Cicerone, di Livio, un verso di Virgilio o una frase di Seneca»²⁴. L'esperienza dell'Umanesimo, e in modo specifico del cosiddetto umanesimo civile è questa, seppure limitata ad uno spazio temporale destinato a chiudersi forse sotto la spinta del mondo che cambiava, che richiedeva stati sovranazionali capaci di reggere alle forze che dall'esterno e dall'interno minavano gli equilibri del primo Quattrocento²⁵. Firenze si avviò verso la Signoria medicea, mentre nel resto dell'Italia la formazione degli stati regionali è sembrata solo l'avvio di una fase unitaria che non trovò mai compimento e che rese l'Italia debole al confronto con le altre nazioni, avviando così un lungo periodo di sudditanza. Testimone di questo travaglio è Leon Battista Alberti, che nei *Libri della famiglia* offre un ben chiaro modello di uomo, legato alla tradizione della propria patria e della famiglia *Alberta*. In essi l'uomo è legato al tempo, che non è più un concetto metafisico, ma vive di proprie specifiche coordinate spaziali e storiche: è un luogo in cui devono svilupparsi corpo e animo, il primo con l'acquisto della "masserizia", il secondo con lo studio.

L'elemento umano, così, è al centro di una riflessione che rinuncia ad ogni risvolto provvidenzialistico perché l'uomo domina la storia: dunque, l'uomo si pone al centro di essa. Anche nell'ambito della scuola neoplatonica che si sviluppò nella Firenze medicea o nella scuola neoplatonica romana, in una seconda metà del secolo XV che una schematizzazione assolutamente generica vorrebbe dominata dal Platonismo, pare fatto salvo il principio della centralità dell'uomo. Il ritorno alla filosofia "teoretica" in queste scuole non faceva altro che tradurre il mito del Rinascimento, della rinascita, in termini neoplatonici. La dignità e l'eccellenza dell'uomo, per riprendere il titolo di un'opera che l'umanista fiorentino Giannozzo Manetti aveva composto alla metà del secolo, furono fatte proprie dalla cultura neoplatonica. Il tentativo di riaffermare gli

come modello civico, in S. STROPPA, a cura di, *Per Enrico Fenzi. Saggi di amici e allievi per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 477-485; R. FUBINI, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Franco Angeli, 2001; J. HANKINS, *Exclusivist Republicanism and the non-Monarchical Republic*, in «Political Theory», 34, 4, 2010, pp. 452-482; L. MITAROTONDO, *Virtù del Principe, virtù del cittadino. Umanesimo e politica in Bartolomeo Platina*, Bari, Adriatica, 2005; M. PASTORE STOCCHI, *Il pensiero politico degli umanisti*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, vol. III, *Umanesimo e Rinascimento*, a cura di G. Alberigo et al., Torino, UTET, 1987, vol. pp. 3-68.

²⁴ E. GARIN, *Interpretazioni del Rinascimento*, a cura di M. Ciliberto, Roma, Storia e Letteratura, 2009, p. 88.

²⁵ Cfr. D. CANFORA, *Prima di Machiavelli*, Bari, Laterza, 2015.

insegnamenti del platonismo e di farli rivivere rispecchiava la tendenza generale di far rivivere le arti, le idee e le istituzioni antiche. Ad ammetterlo fu proprio il maggiore protagonista di questo movimento in Firenze, Marsilio Ficino. Questo platonismo, che si ricollega anzitutto alla scuola plotiniana, vive di molte suggestioni, anche derivanti dalla tradizione agostiniana. Nella sua opera principale la *Teologia platonica*, l'eccellenza, la dignità dell'uomo sono sottolineate spesso. Per i platonici fiorentini il concetto della dignità umana si spingeva ad una delle più alte formulazioni di tolleranza e di solidarietà tra gli uomini. La *pia* filosofia, così si definiva quella di Ficino, riteneva che in tutte le religioni, in tutte le filosofie vi fosse la rivelazione di Dio, benché tra tutte le religioni la maggiormente perfetta fosse la cristiana. L'uomo è un essere superiore: con il pensiero da una parte, col desiderio dall'altra egli attraversa tutto l'universo, divino nell'anima e col corpo partecipe della materia. Scrive Ficino che l'anima è il massimo fra tutti miracoli della natura. Tutte le altre cose che stanno sotto Dio hanno sempre un solo essere, ma l'anima è insieme di tutte le cose. Per cui a giusta ragione essa può dirsi il centro della natura, il termine medio di tutte le cose, la serie del mondo, la faccia del tutto, vincolo e giuntura dell'universo²⁶. L'anima è *copula mundi* come pure viene sottolineato nell'opera di un altro grande esponente di questa tendenza filosofico-culturale, Giovanni Pico della Mirandola, che rimarca agostinianamente l'importanza del libero arbitrio che consente all'uomo, come aveva prefigurato Ficino, di non occupare in quella gerarchia un posto fisso ma di spaziare in essa; scrive Pico che

stabilì finalmente l'ottimo artefice che a colui cui nulla poteva dare di proprio fosse comune tutto ciò che aveva singolarmente assegnato agli altri e così parlò: non ti ho dato, Adamo, un posto determinato, un aspetto proprio [...] La natura limitata degli altri è contenuta entro leggi da me prescritte. Tu te la determinerai da nessuna barriera costretto, secondo il tuo arbitrio, alla cui potestà ti consegnai, non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale, né immortale perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto²⁷.

In Napoli viceversa, attorno alla corte aragonese, il circolo pontaniano recuperava nel senso più pieno l'esperienza culturale del primo umanesimo e la adattava alle nuove esigenze di corte. Ciò che interessa al nostro tema, è comprendere quale modello di uomo, di principe emerga dai trattati *De principe*

²⁶ Cfr. M. FICINO, *Theologia platonica de immortalitate animorum*, libro III, 2, in *Storia antologica dei problemi filosofici*, vol. I, *Teoretica*, a cura di C. Lacorte, I. Cubeddu, G. Baratta, Firenze, Sansoni, 1965, t. I, p. 1008. Si vedano nello specifico le considerazioni sul passo di P.O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, cit., p. 192.

²⁷ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, a cura di E. Garin, Pisa, Edizione della Normale, 2012, pp. 3-7.

di Pontano, *De maiestate* di Iuniano Maio e dai *Memoriali* di Diomede Carafa. Per Pontano, che scrive per re Ferrante, il principe deve esercitare giustizia, liberalità, pietà e clemenza: a guardare bene sono tutte caratteristiche volte a guadagnarsi il favore dei sudditi, a creare consenso, per cui specie liberalità e clemenza vengono esaltate, sul modello classico di principe offerto da Alessandro Magno. Il principio che guida queste opere è che il principe per il suo regno è come Dio per il mondo: sua prerogativa è fare del bene a tutti e perdonare i colpevoli, nell'amministrare la giustizia. Per fare ciò non deve attenersi a un rigoroso rispetto della morale in senso astratto, ma deve agire moralmente in quanto è l'azione moralmente corretta che meglio paga praticamente²⁸.

Nel *De Principe*, un trattato del 1465, edito nel 1490, Pontano si basava «su un uso combinato di *rationes* – argomenti su base dottrinale razionale – ed *exempla*, figure e avvenimenti esemplari, tratti dal mondo antico e contemporaneo»²⁹. Le virtù proposte al principe, sottolinea Guido Cappelli, non sono un catalogo inerte, ma un repertorio vitale, un vero e proprio sistema, la cui concretezza è proprio nella loro storicità. *Liberalitas*, *fides*, *humanitas*, *iustitia*, *pietas* sono le virtù positive a cui si contrappongono i vizi di cedere all'adulazione, l'ambizione, la superbia, l'odio e l'ira, che sono quanto fanno perdere al principe la propria dimensione umana: per questo peggio di tutto è l'ira, mentre il principe afferma la propria *maiestas* sul regno e sui sudditi se è capace di esercitarla anche su se stesso. Il principe deve saper governare una realtà la cui complessità proprio la riflessione umanistica aveva portato in luce, perché, come scrive Pontano³⁰, la verità è in qualche modo relativa, «ha molte sfumature e abita nascosta».

L'architrave “del sistema teorico umanistico”³¹ è la *mutua caritas*, l'amore reciproco tra principe e popolo, che però non è relegato ad una dimensione retorica e ideale, ma è il frutto di azioni ben ponderate, che producono quella stabilità dello stato che è il fine che il principe deve perseguire, una stabilità che è concreta e che disegna una società in cui governati e governanti concorrono ad un fine, che, *mutatis mutandis*, ritroveremo nella nozione machiavelliana di “principato civile”, in un contesto politico in cui non c'è più spazio per l'amore, frutto, questo, ancora una volta, non di astratta analisi teorica, ma di osservazione concreta dello sfrangiamento del sistema politico italiano dei primi del Cinquecento. Non è lo stato moderno che nascerà con le monarchie del XVI

²⁸ Cfr. G. CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero nella Napoli aragonese*, Roma, Carocci, 2016.

²⁹ F. DELLE DONNE, G. CAPPELLI, *Nel Regno delle lettere. Umanesimo e politica nel Mezzogiorno aragonese*, Roma, Carocci, 2021, p. 114.

³⁰ G. PONTANO, *De principe*, a cura di G. Cappelli, Salerno, Roma, 2003, pp. 63-77.

³¹ *Ivi*, p. 117.

secolo, ma il Regno aragonese e la sua idea di *maiestas* si pongono su quella via di centralizzazione dello stato attorno alla figura simbolica ed esemplare del sovrano, come teorizzò Kantorowicz nel saggio *I due corpi del re*³².

Il rapporto tra virtù e fortuna si inizia a porre in termini sempre più urgenti: la realtà va governata più che subita. Ancora una volta l'*exemplum* che Pontano aveva offerto al giovane Ferrante nel *De principe* era il padre che, nella prima congiura dei baroni, era rimasto padrone di sé e in virtù di ciò era riuscito a rimanere padrone del regno. Le avversità possono essere sfruttate a proprio favore, come aveva fatto Alfonso, fatto prigioniero e condotto a Milano che proprio a Milano strinse l'accordo con i Visconti, che gli permise di divenire re di Napoli. È il concetto umanistico di fortuna, che poi venne accolto da Machiavelli: il *vir virtutis*, secondo una formula che tendeva a sottolineare etimologicamente l'essenza morale dell'uomo, si oppone alla sorte con la propria virtù e può rivolgere a proprio favore le vicende contrarie, come pure sottolineò Diomede Carafa che prescrisse al re di non aspettare «che venga la pyena e poy acconzare i margini de fiume, ma providerli prima; che sempre le savie persune providino ante lo venga lo casu»³³, con immagine tratta da Leon Battista Alberti che sarebbe finita nel *Principe* di Machiavelli.

Quando, a conclusione della sua esistenza, Pontano pose mano al *De fortuna*, nel 1503, non solo formalizzava la centralità di questo elemento nella storia civile e intellettuale del nostro Rinascimento, ma apriva il nuovo secolo dettando un tema che sarebbe stato variamente sviluppato, ma sempre posto al centro della riflessione etico-politica, superando ogni implicazione divina nella storia o, meglio, limitandone il senso alla luce della azione umana, cosa che gli procurò le critiche di Egidio da Viterbo e della cultura agostiniana che si imponeva a Napoli e in Italia in quegli anni, e che avrebbe condotto alla riflessione di Erasmo e quindi alla riforma di Lutero. Limitando lo spazio della "provvidenza", Pontano lasciava campo al "caso" quale fattore di governo delle cose umane: la fortuna è causa efficiente ed "eventizia", specie nei rapporti dell'uomo con i beni esterni³⁴. L'esempio concreto era fornito dal fuoco: che il fuoco riscalda è azione della provvidenza, ma se il fuoco riscalda più o meno, bruci o no, ricade nel campo del caso, che si applica ai beni esterni e alle cose³⁵. Il *De fortuna* vide le stampe nel 1512, un anno prima del *Principe* di Machiavelli ed è forse ozioso chiedersi se lo influenzò, perché era il frutto

³² E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale* [1957], Torino, Einaudi, 1989.

³³ D. CARAFA, *Memoriali*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, Bonacci, 1988, p. 121.

³⁴ Si veda ora l'edizione G. PONTANO, *La fortuna*, a cura di F. Tateo, Napoli, La scuola di Pitagora, 2012, pp. 115-119.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 214-219.

estremo di un percorso che, giunto nel nuovo secolo, avrebbe offerto gli strumenti per analizzare una realtà sempre più incerta.

La “diagnosi” più lucida e lungimirante di questo periodo e delle vicende che lo condizionarono fu quella del medico e letterato salentino Antonio Galateo³⁶. Forse proprio per la perifericità del suo punto di vista, per lo sguardo sghembo che gli permise di dare profondità alla visione degli eventi, Galateo, che visse il passaggio tra Quattro e Cinquecento nel suo Salento, seppe farsi interprete lungimirante della crisi di un’epoca, traghettando però nella nuova, a lungo inascoltato proprio per quella sua perifericità (ma credo meno inascoltato di quanto si pensi), le discussioni più mature del Rinascimento aragonese. Galateo comprese e cercò di far comprendere la natura ambigua della cultura retorica umanistica, in cui lo strumento retorico diveniva mezzo per analizzare e scomporre la realtà, ma di per sé non offriva rimedi, che sarebbero dovuti venire dalla scienza per un verso e dall’etica per l’altro, in un universo essenzialmente aristotelico, ma non estraneo ad un forte sincretismo, in cui la cultura classica si estendeva ad abbracciare la patristica e la stessa tomistica.

L’opera che più di altre riprende le questioni più complesse e delicate di questo passaggio è forse il *De educatione*, opera del 1505, edita criticamente da Carlo Vecce³⁷. Non è certo un caso che questo testo abbia suscitato il vivo interesse di Benedetto Croce, che tornò più volte su di esso³⁸ e che definì questo

³⁶ Cfr. F. DELLE DONNE, G. CAPPELLI, *Nel regno delle lettere*, cit., pp. 170-175.

³⁷ C. VECCE, *Il De Educatione di Antonio Galateo De Ferrariis*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVI, 1988, pp. 23-82: citerò da questo testo. L’opera è stata quindi edita in A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educatione (1505)*, a cura di C. Vecce, Lovanio, Peeters Press, 1993. Cfr. anche E. GARIN, *Antonio De Ferrariis*, in ID., *Educazione umanistica in Italia*, Bari, Laterza, 1971, pp. 172-178; C. VECCE, *Il De educatione di Antonio Galateo*, in «Lettere Italiane», XL, 3, 1988, pp. 325-343. Più recentemente è stata proposta la traduzione italiana, con un aggiornamento bibliografico, in A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educatione*, a cura di C. Vecce, Lecce, Grifo, 2016. Sugli aspetti pedagogici cfr. S. COLAZZO, *Il De Educatione del Galateo: un manuale di learning teaching*, in «L’Idomeneo», 23, 2017, pp. 33-42.

³⁸ L’attenzione al Galateo si riaccende a fine Ottocento anche grazie all’edizione degli *opera omnia* curata da Salvatore Grande (nella *Collana di opere scelte e inedite di scrittori di Terra d’Otranto*, Lecce 1867-1875), che attirò l’attenzione di intellettuali come Luigi Capuana, che recensì l’opera (cfr. M.C. CAFISSE, *Luigi Capuana critico del Galateo*, in M.C. CAFISSE, F. D’EPISCOPO, V. DOLLA, T. FIORINO, L. MIELE, a cura di, *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, S.E.N., 1987, pp. 29-38). Per gli interessi galateani di Croce cfr. B. CROCE, *Il trattato De Educatione di Antonio Galateo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII, 1894, pp. 394-406; ID., *L’avversario spagnolo di Antonio Galateo*, in «Rassegna Pugliese», XII, 1895, pp. 38-41. I due testi vennero poi raccolti in ID., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917. Si veda anche il profilo in ID., *Antonio De Ferrariis detto il Galateo*, in «Humanisme et Renaissance», IV, 1937, pp. 366-380 (finito poi in *Poeti e scrittori del pieno e tardo rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. I, pp. 17-35).

trattato una testimonianza della reazione italiana alla crisi del primo Cinquecento che «nessun documento pareggia per calore di affetto e ricchezza di determinazioni particolari»³⁹. Concepito in risposta alla *Cronica de Aragon* di Fabricio Gauberte de Vagad, definito dal Galateo «insanus [...] monachus»⁴⁰, il trattato, dedicato a Crisostomo Colonna, avverte Croce, stigmatizza il disprezzo delle lettere mostrato dai nuovi dominatori spagnoli, come pure dai loro nemici francesi decretandone l'indegnità culturale e l'ignobiltà. Galateo ribadiva, passando in rassegna le teorie pedagogiche dell'antichità, che gli ateniesi erano soliti portare i propri fanciulli dai poeti e dai filosofi perché si insegnasse loro a vivere «bene beateque»⁴¹, che i Lacedemoni insegnavano ai fanciulli formati nelle lettere a combattere, che i Macedoni riempivano le aule regie di filosofi, storici e medici. Dunque, la civiltà classica aveva riconosciuto in quella che nell'epistolario Galateo aveva definito "l'eloquenza filosofica" il fondamento della vita civile e dell'*humanitas*⁴², al contrario di quanto avevano fatto Spagnoli e Francesi che dunque si caratterizzavano per l'*immanitas*, quasi al pari dei Turchi⁴³. La storia dell'Italia di quegli anni, che Galateo ricostruisce, è una storia di tradimenti, di crudeltà, in cui Francesi e Spagnoli⁴⁴ avevano violato l'Italia, che era stata madre della civiltà. Il problema per Galateo, e per la sua generazione, era comprendere perché questa civiltà, modellata sui classici e i loro valori, non avesse favorito la nazione italiana e la ragione, come già aveva scritto nel dialogo *Eremita* e in numerose lettere, andava ricercata nella *perniciosissima discordia* che aveva caratterizzato la politica degli stati italiani in quel passaggio storico. Di qui l'impetosa analisi che accomunava in un unico

³⁹ B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cit., p. 107. Cfr. anche V. ZACCHINO, *Il De Educatione di Antonio Galateo e i suoi sentimenti anti-spagnoli*, Bari, Adriatica, 1970, pp. 620-633; F.E. DE TEJADA, *El aristocratismo humanista de Antonio De Ferrariis el Galateo*, in *Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina, Congedo, 1971, pp. 167-170; G.M. CAPPELLI, *Scontri tra culture e scontri nelle culture. Italia e Spagna tra Quattro e Cinquecento*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos», 24, 2004, pp. 293-303 (in modo particolare le pp. 298-301).

⁴⁰ A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educatione*, cit., p. 59.

⁴¹ *Ivi*, p. 52.

⁴² *Ivi*, pp. 52-54.

⁴³ Il pericolo turco, specie dopo le vicende di Otranto, fu più volte evocato dal Galateo. Cfr. I. NUOVO, *Antonio Galateo e i Turchi*, in L. SECCHI TARUGI, a cura di, *Oriente e Occidente nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 139-150 e più in generale, compresi i contributi galateani lì contenuti, L. GUALDO ROSA, D. DEFILIPPIS, I. NUOVO, a cura di, *Gli umanisti e la guerra otrantina*, Bari, Dedalo, 1982; C. FINZI, *Turchi, arabi, etiopi e zingari negli scritti di Giovanni Pontano e di Antonio De Ferrariis*, in ID., *Il pensiero politico dell'umanesimo: gli uomini, le città, le idee*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2011, pp. 195-224.

⁴⁴ Si ricordi che riferendosi agli Spagnoli il Galateo non intende certo gli Aragonesi, che avevano saputo farsi italiani e che avevano coltivato con cura le lettere e la filosofia.

destino di decadenza Genova, Roma, Firenze. Unica eccezione era rappresentata da Venezia, che restava l'ultima speranza di una rinascita dell'Italia, almeno a questa altezza cronologica, proprio in ragione del fatto che, mentre «ubique mortua est Italia», solo in quella città, che aveva continuato a coltivare le lettere greche e latine, restava un'immagine credibile della libertà italiana⁴⁵. Libertà e cultura, dunque, andavano di pari passo nella concezione della civiltà che Galateo coltivava e la negazione della cultura diveniva dunque sinonimo di tirannide.

I modelli classici, richiamati nel *De educatione*, proponevano un bagaglio comportamentale basato sulla moderazione, sull'umanità e sulla lettura di poeti, storici, filosofi, giureconsulti, medici e teologi, scrive Galateo⁴⁶. Questo ideale di equilibrio si estende quindi ad ogni azione del saggio, dalla moderazione nel vitto a quella nel vestiario, fino alla morigeratezza dei costumi perché «ferreas mentes libido domat», come aveva sentenziato Girolamo (*Epist.* 117, 16). Ed è significativo che qui risuoni proprio Girolamo, perché questo ideale di educazione si fonda non solo sull'etica aristotelica e sull'idea della virtù come giusto mezzo, ma coniuga questo ideale con la classicità cristiana e la semplicità dei *mores* predicata anzitutto da Girolamo⁴⁷. All'educazione letteraria non dovevano comunque mancare, volendo leggere opere in volgare («legat etruscam»)⁴⁸, Dante e soprattutto Petrarca, che rappresentò per lui un punto

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 62-63. A Venezia il Galateo dedicò l'*Epistola* VIII, indirizzata al patrizio veneto Alvise Loredan e risalente a qualche anno prima del *De educatione*, proponendo in sostanza il medesimo giudizio. Questa, assieme all'*Epistola* su Firenze ad Ugo Martello, è edita con importanti considerazioni sulla visione politica del Galateo in F. TATEO, *Quasi una comparatio: Firenze e Venezia in Epistole di Antonio Galateo*, in F. LIVI, a cura di, *De lorence à Venise: études en l'honneur de Christian Bec*, Parigi, PUPS, 2006, pp. 313-326. Ma cfr. anche I. NUOVO, D. DEFILIPPIS, "Libertas" e "isonomia" nella riflessione etico-politica di Antonio De Ferrariis Galateo, in L. SECCHI TARUGI, a cura di, *Il concetto di libertà nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 145-176.

⁴⁶ A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educatione*, cit., p. 68: «Non audiat istos galanes, sed legas poetas, historicos, philosophos, iurisconsultos, medicos, theologos, sed non eos simulatores hypocritas [...]».

⁴⁷ Sulla fortuna di Girolamo nella cultura umanistica cfr. E. GARIN, *La dignitas hominis e la letteratura patristica*, in «La Rinascita», I, 1938, pp. 102-116; E.F. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1985. Sulle presenze agostiniane in Galateo cfr. F. TATEO, *S. Agostino e l'umanesimo italiano*, in M. FABBRIS, a cura di, *L'umanesimo di S. Agostino*, Bari, Levante, 1988, pp. 335-357.

⁴⁸ A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educatione*, cit., p. 75. Qui in modo particolare Galateo raccomanda la lettura di quel «carmen, verius oraculis sibyllarum, cuius initium est "Italia"». Si riferisce, ovviamente, alla canzone all'Italia (*RVF* CXXVIII).

costante di riferimento⁴⁹, e a completare l'uomo del rinascimento idealizzato dal Galateo concorrevano la musica e la caccia.

Di questa concretezza etica si ricordò Benedetto Croce nel 1938, in un episodio che è un vero e proprio manifesto delle risorse educative e civili della letteratura umanistica⁵⁰. In un articolo, apparso su «La critica», intitolato *Un'epistola del Galateo in difesa degli ebrei*, Croce pubblicava l'edizione della lettera del Galateo a Belisario Acquaviva sugli ebrei, intitolata *De neophytis*, in cui l'umanista pugliese difendeva la scelta fatta dal Duca di Nardò di lasciare che un suo figlio sposasse un'ebrea convertita.

Croce accompagnava l'edizione con una breve nota storica, in cui ribadiva che

Antonio Galateo, che aveva nell'anima il ricordo della Napoli indipendente, retta da suoi propri re, avviata verso maniere più moderne di governo, di economia e di costume, fiorente di cultura, continuava la difesa dei perseguitati ebrei, ricordando con parole elevate quanto la civiltà cristiana dovesse a quel popolo e spregiando il pregiudizio della nobiltà riposta nella razza⁵¹.

La descrizione di una società che, attaccando insensatamente gli ebrei, provocava danni a se stessa e metteva così a repentaglio la propria libertà veniva esplicitamente proposta da Croce:

Negli anni in cui il Galateo scriveva la sua epistola, il popolo napoletano, aizzato da prima contro di loro e partecipe delle rapine, si era ravveduto e aveva avvertito il pericolo politico che, col pretesto della difesa religiosa contro gli ebrei, s'introducesse nel regno l'abborrita inquisizione di Spagna, e sentiva altresì il pericolo economico della mancanza di prestiti ai bisognevoli e dell'assai più grave usura che gli indigeni avrebbero preso a esercitare⁵².

La lettera venne pubblicata sul fascicolo 36 de «La critica», con data 20 gennaio 1938, al culmine della campagna antisemita scatenata già dal 1937 e

⁴⁹ Una riflessione sulla presenza di Petrarca in Galateo è in D. DEFILIPPIS, *Echi petrarcheschi nel De situ Iapygiae di Antonio De Ferrariis Galateo*, in «La parola del testo», v, 2001, pp. 381-393. Per le presenze dantesche cfr. N. DE DONNO, *Dante, San Tommaso e Antonio De Ferrariis Galateo*, in «Rinascenza salentina», iv, 1979, pp. 3-22.

⁵⁰ Cfr. B. CROCE, *Un'epistola del Galateo in difesa degli ebrei*, in «La Critica», 36, 1938, pp. 71-76, poi in ID., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, vol. I, pp. 132-139. Cfr. M. GRASSO, *L'avversione di Benedetto Croce alle leggi razziali attraverso la cultura umanistica*, in «Il Ponte», LXXIV, 2, 2018, pp. 75-83; E. CUTINELLI RENDINA, *Filologia e politica nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, in «Philologie et politique», 7, 2007, pp. 123-141.

⁵¹ B. CROCE, *Un'epistola del Galateo in difesa degli ebrei*, cit., p. 73.

⁵² *Ivi*, p. 72.

che avrebbe di lì a poco portato alle leggi razziali: il Cinquecento diventava così metafora di quel 1938 in cui l'Italia del fascismo e di Mussolini introduceva le leggi razziali. La contrapposizione del libero regno aragonese al cospetto della soffocante monarchia spagnola si traduceva in un'esaltazione della libertà che, nel pieno della morsa del regime sulla cultura italiana, dava voce al dissenso, rendendo così viva e militante la filologia.

Il modello umanistico ha il potere, dunque, di attualizzare il passato, nel senso di renderlo funzionale alla formazione delle future generazioni perché se, come sottolineava Luca Serianni, «la scuola deve svolgere la funzione, tra l'altro, di mantenere la memoria storica di una comunità»⁵³ e se, come ha scritto Giulio Ferroni, «attraverso la storia e le opere della nostra letteratura vediamo il senso del nostro essere “divenuti”, la tradizione che ci ha costruito, la memoria delle esperienze di coloro che ci hanno preceduto»⁵⁴, il richiamo al senso della storia e il ricorso al metodo filologico, che gli umanisti fondarono, è un patrimonio imprescindibile per la scuola di oggi e di domani.

⁵³ L. SERIANNI, *L'ora di italiano. Scuola e materie umanistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 97.

⁵⁴ G. FERRONI, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari, Laterza, 2009, p. 4.

Etica e letteratura nell'età di Antico Regime (Della Casa, Tasso, Marino).

Marco Leone – Unisalento

«La letteratura è utile se non si ripromette di essere utile»
(Javier Cercas)

1. Premessa

Esistono un'«etica del lettore» e un'«etica della lettura» che esigono il rispetto del testo letterario quando lo si interpreta¹. Stabilito che il lettore non deve prevaricare il testo, ma che invece egli concorre a crearlo con la sua lettura interpretante, ne scaturisce che non sono ammissibili atteggiamenti anarcoidi, spontaneistici o iper-soggettivi da parte sua; e che l'atto ermeneutico è in primo luogo un atto di responsabilità morale, perché tende a raggiungere, se non la verità assoluta, almeno una approssimativa. Infatti, l'interpretazione di un testo non deve essere mai dogmatica (in un passo celebre di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino passa in rassegna diverse tipologie di lettore e di lettura, tutte legittime, perché l'interpretazione non è mai definitiva e infiniti possono essere i punti di vista)², ma neppure relativistica; il testo lo si percorre non «come un turista, ma come un pellegrino, che nel compiere il suo viaggio cerca anche se stesso e indaga il proprio caos sentendosene responsabile»³. Di conseguenza, anche la letteratura non si esaurisce in una funzione puramente estetica, ma ne ha un'altra di tipo interrogativo-esplorativo, etico-gnoseologico e antropologico. Perciò l'interpretazione non può essere mai frettolosa⁴: nel codice deontologico del lettore è iscritto anche il dovere di esaminare i testi con attenzione e con lentezza, perché «una lettura approfondita è sinonimo di filologia»⁵ e la vera interpretazione letteraria richiede una dedizione assoluta, come già faceva notare Francesco Petrarca in una delle sue *Familiari*: «Io voglio che il mio lettore, chiunque egli sia, pensi solo a me, e non alle nozze della figlia, alla notte che ha passato con l'amante, alle trame dei suoi nemici, alla causa in tribunale, alla casa alla terra o ai soldi e, almeno mentre legge, voglio che stia con me»⁶. Il rito della lettura è, dunque, esclusivo e

¹ Cfr. E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

² Cap. XI.

³ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., p. 49.

⁴ Cfr. G.L. BECCARIA, *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi, 2022.

⁵ C. GINZBURG, *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, p. XI.

⁶ G.L. BECCARIA, *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, cit., p. 74 (*Familiari*, XIII, 5, 23).

inconciliabile con le occupazioni e con le distrazioni del quotidiano, anche se poi ciò che si impara leggendo servirà proprio per la vita; ed è un rito spesso difficoltoso e problematico, pur nella costante relazione dialogica fra autore e lettore.

2. Tasso e l'allegoria

Una lettura meditata dei testi letterari è anche il miglior viatico per cogliere in profondità gli ingranaggi e i meccanismi di fondo che li regolano. Ce ne sono alcuni che attengono al loro realismo⁷, cioè al rapporto tra realtà biografica e schemi letterari, tra storia e invenzione, tra *fictio* e verità, e che hanno delicate implicazioni di carattere etico. Nella letteratura italiana il realismo si snoda lungo una linea che parte da Dante e arriva sino al Novecento. A metà di questa linea si colloca la letteratura del Cinque e del Seicento, che affronta la questione secondo codici e canoni specifici, spesso influenzati da fattori extra-letterari come la censura e l'auto-censura. Si prenda in considerazione il caso emblematico di Tasso: egli è il primo, dopo Dante, che «si serve della mitologia cristiana per conciliare l'ambito del “meraviglioso” con la Storia»⁸, sulla scorta di quanto da lui codificato nei *Discorsi*. Inoltre, come ha dimostrato con sagacia un recente libro⁹, Tasso fa un uso originale dell'allegoria para-testuale nel coevo dibattito sul vero e sul falso dei poeti¹⁰. Inizialmente impiegata negli scritti difensivi come una «tattica evasiva» per aggirare il ricorso alle regole aristoteliche e per autorizzare l'inserimento di amori e di incanti, in seguito Tasso la trasforma gradualmente in principio costruttivo, a seguito di un processo di elaborazione teorica che parte dalle *Lettere*, passa dall'*Allegoria della Gerusalemme*, che il poeta ebbe inizialmente l'intenzione di stampare come testo giustificativo «in fronte del poema»¹¹, e arriva sino al *Giudicio* e ai *Discorsi del poema eroico*¹².

La *Conquistata* è l'opera di Tasso in cui l'allegoresi si identifica pienamente con la storia, che in questo poema viene a coincidere con «un vero religioso e

⁷ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

⁸ C. GIGANTE, *Introduzione*, in T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a cura di C. Gigante, T. Artico, Milano, Mondadori, 2022, p. XXXVII.

⁹ Cfr. M. FINGERLE, *Lascivia mascherata. Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, Berlino-Boston, De Gruyter, 2022.

¹⁰ Cfr. E. BELLINI, C. SCARPATI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita & Pensiero, 1990.

¹¹ T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995, p. 462.

¹² Cfr. M. FINGERLE, *Lascivia mascherata. Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, cit., pp. 48-59.

spirituale»¹³, pienamente allineato ai valori controriformistici. Dalla *Liberata* alla *Conquistata* si verifica così il transito dal verosimile al vero sulla base di una perfetta saldatura fra letteratura ed etica, tra realtà e invenzione, tra storia e poesia, tra allegoria dei poeti e allegoria dei filosofi, sacrificando di fatto, sull'altare dell'«impostazione realistica del racconto epico», la «dimensione favolosa del romanzo»¹⁴: ed è un'evoluzione che in Tasso matura anche grazie allo studio dei testi sacri. Sotto questa luce, la *Conquistata*, nella sua nuova configurazione di poema iliadico, non è semplicemente un rifacimento creativo, ma il punto d'arrivo di un percorso in cui giungono a soluzione nodi ancora rimasti irrisolti nella *Liberata*. Qui ancora persisteva la divaricazione tra il piano della letteratura e quello dell'etica, che generava nell'autore crisi di coscienza, processi di auto-vigilanza e tormenti interiori. Nella *Conquistata*, invece, Tasso produce «una poesia sapienziale, portatrice di valori reconditi, espressi attraverso simboli e figure»¹⁵. Questa nuova impostazione figurale emerge bene dal seguente passo del *Giudicio*:

Laonde l'allegoria, co' sensi occulti de le cose significate, può difendere il poeta da la vanità e da la falsità similmente. Per questa ragione io, ne la riforma de la mia favola, cercai di farla più simile al vero che non prima, conformandomi in molte cose con l'istorie; ed aggiunsi a l'istoria l'allegoria in modo che, sì come nel mondo e ne la natura de le cose non si lascia alcun luogo al vacuo, così nel poema non [si] lascia parte alcuna a la vanità, riempiendo ciascuna d'esse, e le piccolissime ancora meno apparenti, de' sensi occulti e misteriosi. E benché ne gli episodi ed in alcune parti de la favola cercassi di indur la maraviglia con l'eccesso de la verità, in ciò mi parve d'adempire quel ch'è proprio officio [del poeta] e de l'arte poetica¹⁶.

3. Marino e le lascivie

Se in Tasso la distanza tra letteratura ed etica viene azzerata grazie a un rinnovato uso dell'allegoria (che muta da espediente tattico a strumento compensativo e compromissorio), in Marino, invece, la medesima allegoria serve ancora ad occultare e a mascherare contenuti illeciti, trasgressivi o anti-regolistici¹⁷. Inoltre, se in Tasso agiva il meccanismo dell'auto-censura e dell'auto-controllo, su Marino interviene, al contrario, la censura vera e propria,

¹³ *Ivi*, p. 54.

¹⁴ C. GIGANTE, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

¹⁵ *Ivi*, p. XXXV.

¹⁶ M. FINGERLE, *Lascivia mascherata. Allegoria e travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, cit., pp. 54-55 (la citazione è tratta da T. TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000).

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 74-91.

con la conseguente condanna all'Indice dell'*Adone*¹⁸. In questo poema le allegorie para-testuali che aprono ogni canto sono state considerate a lungo come qualcosa di posticcio (anche perché ritenute non di mano dell'autore, su calcolato sviamento di quest'ultimo)¹⁹, ma in realtà sono elementi di una precisa strategia testuale. Si prenda il canto VIII, dedicato ai *Trastulli amorosi* di Venere e Adone. Si tratta di una sezione dell'opera ad alto quoziente di sensualismo, che però Marino ammantava di una giustificazione di tipo etico proprio nel dispositivo allegorico introduttivo:

Il Piacere, che nel giardino del tatto sta in compagnia della Lascivia, allude alla scelerata opinione di coloro che posero il sommo bene ne' dilette sensuali. Adone, che si spoglia e lava, significa l'uomo, che datosi in preda alle carnalità e attuffandosi dentro l'acque del senso, rimane ignudo e privo degli abiti buoni e virtuosi. I vezzi di Venere, che con esso lui si trastulla, vogliono inferire le lusinghe della carne licenziosa e sfacciata, la quale ama ed accarezza volentieri il diletto²⁰.

Come è stato rilevato, l'intero canto disegna, in realtà, una morale rovesciata, rispetto alla quale l'allegoria iniziale funge solo da copertura fittizia²¹: che le allegorie dell'*Adone* fossero soprattutto mascheramenti difensivi, lo aveva compreso il più ostinato avversario di Marino, Tommaso Stigliani, che le giudicò «tanto impertinenti, e tanto stracchiate, che tutte gli si spezzano in mano a guisa di stringhe fracide, o di correggiuoli marci: onde è tempo perduto che se ne facci parola»²². Tuttavia a Stigliani sfuggiva un fatto essenziale: per la prima volta nel canto VIII gli amplessi fra i due protagonisti del poema erano presentati non più sotto un falso travestimento allegorico, ma alla luce di una rinnovata codificazione dello stesso concetto di «lascivia». Già nelle ottave proemiali di quel canto (3-5) Marino aveva infatti rivendicato in modo aperto e trasparente il carattere sensualistico della sua poesia, suggerendone una lettura «giocosa» e non moralistica né pregiudiziale, che fosse capace di ricavare persino dalle oscenità ammaestramenti didascalici

¹⁸ C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

¹⁹ Sono da lui attribuite a Lorenzo Scoto.

²⁰ G.B. MARINO, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, vol. I, p. 789.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 787-788; G. SACCHI, *Letterato laico e savio cristiano: Daniello Bartoli e Giovan Battista Marino*, in «Studi secenteschi», XLIII, 2002, pp. 86-88; M. GUGLIELMINETTI, *L'arte nel gioco della lascivia*, in F. GUARDIANI, a cura di, *Lectura Marini*, Toronto, Dovehouse Editions, 1989, pp. 121-137.

²² G. SACCHI, *Letterato laico e savio cristiano: Daniello Bartoli e Giovan Battista Marino*, cit., p. 87 (la citazione è dall'*Occhiale*).

(come dal polline dei fiori si può ricavare miele o veleno, a seconda che a suggerlo sia l'ape o la vipera):

Lunge, deh lunge, alme severe e schive
da la mia molle e lusinghiera musa.
Da poesie sì tenere e lascive
incorrotta onestà vadane esclusa. 4

Ah non venga a biasmar quant'ella scrive
d'implacabil censor rigida accusa,
la cui calunnia con maligne emende
le cose irreprensibili riprende. 8

Di poema moral gravi concetti
udir non speri ipocrisia ritrosa,
che, notando nel ben solo i difetti,
suol cor la spina e rifiutar la rosa. 4

So che, fra le delizie e fra i diletti
degli scherzi innocenti, alma amorosa
cautamente trattar saprà per gioco,
senza incendio o ferita, il ferro e 'l foco. 8

Sugge l'istesso fior ne' prati iblei
ape benigna e vipera crudele,
e, secondo gl'istinti o buoni o rei,
l'una il toscano in converte e l'altra in mele. 4

Or s'averrà ch'alcun da' versi miei
concepisca veleno e tragga fele,
altri forse sarà men fero ed empio
che raccolga da lor frutto d'esempio²³. 8

Queste strofe si ricollegano a loro volta all'intenzione (mai realizzata) di anteporre alla ristampa veneziana dell'*Adone* un perduto «discorso sullo scrivere lascivo» (quasi un'autodifesa del poema)²⁴, che Marino dà già per compiuto in una lettera a Girolamo Scaglia dell'inizio del 1623 e a cui fa cenno anche in altri suoi passaggi epistolari:

Vi manca ancora un lungo discorso, ch'io ho fatto sopra questo libro, ed entrerà subito dopo la lettera dedicatoria; e veramente mi sarebbe sommamente caro che in Italia non si vedesse quest'opera senza di esso, perché oltre il dichiarare molti

²³ G.B. MARINO, *Adone*, cit., vol. I, pp. 792-793.

²⁴ Come si è visto, la medesima istanza giustificazionista mosse dapprincipio Tasso a voler stampare il suo poema con il corredo dell'*Allegoria della Gerusalemme*.

miei pensieri intorno a sì fatto poema, parlo diffusamente dello scrivere lascivo²⁵.

E, risalendo all'indietro, si riallacciano a quanto già era stato affermato dal poeta nel *Ragguaglio a Carlo Emanuele* (1609), dove egli si era sforzato di tracciare programmaticamente un confine netto fra le «amorse tenerezze» e le «cose sozze», servendosi di travestimenti retorici (la «metafora» e la «giocosa allegoria») e dell'autorità di «libri d'antichi e di moderni scrittori»:

Non niego io, che per accomodarmi all'umor del secolo, per lusingare l'appetito del mondo, e per rendere lo stile vezzoso morbido et attrattivo, non mi sia dilettrato alquanto delle *amorse tenerezze*, e che non si possa dalle mie cose raccogliere alcun cenno di metafora, la qual con giocosa allegoria alluda a qualche lascivo sentimento, appena però penetrabile a gl'intelletti svegliati et arguti. Niego bene ch'io abia giamai smascheratamente in esse trattato di *cose sozze*, onde a ragione mi possa Platone discacciar dalla sua Republica come pernicioso a' costumi e corrompitore della gioventù. Se io per sì debole querela debbo esser condannato, perché non si condanna tutta quanta la Poesia, la qual cotali licenze porta seco? Quanti meno onesti e più disvelati concetti si ritrovano sparsi in libri d'antichi e di moderni scrittori, i quali tuttavia e s'imprimono, e si vendono, e si leggono, e si permettono²⁶?

Va tenuto presente, però, che Marino applica questa sua nuova poetica sensualistica anche a generi differenti dal poema, come l'epitalamio, dunque già ben prima della pubblicazione dell'*Adone*²⁷. *Il letto* è un testo particolarmente significativo, sotto questo punto di vista. Pubblicato nella primavera del 1608 (più o meno in un tempo sincrono alle osservazioni del *Ragguaglio* e alla prima fase della composizione dell'opera maggiore), l'epitalamio celebra le nozze tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia mettendo in scena «un duello amoroso fra i due illustri coniugi»²⁸ e ricercando un'interferenza fra la nota encomiastica e quella lasciva. Vi si descrivono il coito fra i due sposi, di cui sono spettatori i trofei degli antenati istoriati sul baldacchino del talamo nuziale, e il reciproco raggiungimento del loro piacere:

Inquieti riposi / tra molli lini e bianchi / traean languidi e stanchi /
MARGHERITA E FRANCESCO, i regii sposi; / e 'n arringhi amorosi, / dove

²⁵ E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 338-339.

²⁶ ID., *Una nuova edizione del Ragguaglio a Carlo Emanuele del Marino*, in «Filologia italiana», 7, 2010, pp. 107-37. La citazione riguarda i paragrafi 34-35, corsivo mio.

²⁷ Cfr. ID., *Sulle «amorse tenerezze» del Marino. Tra Epitalami e Adone*, in «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance», XVII, 2014, pp. 142-162.

²⁸ *Ivi*, p. 148.

l'ire, e i contrasti erano vezzi, / ove vezzosi, e casti / erano scherzi gli schermi /
guerreggiavano in pace, atleti inermi. / Fu lor campo e steccato / cameretta
soave, la cui secreta chiave / volgea fido custode Arciero alato. / Qui con l'Eroe
bennato / era franca ed arditata / la leggiadra Aversaria a fronte uscita. / Eran
loriche, e scudi / contro i teneri colpi i seni ignudi. / Gran padiglione in alto /
facea raccolto in giro / con porpora di Tiro / ombra ricca e pomposa al dolce
assalto: / dove trapunto a smalto / avea superbi e vaghi / trofei d'EMANUELLI e
di GONZAGHI, / con topatio, e piropo / da negra man trattato, ago etiopo²⁹.

L'alme su i vanni accorte / tra quelle gioie estreme / spiegando il volo insieme, /
già del cielo d'Amor vedean le porte; / e morendo la morte di quel piacer sì caro,
/ foran giunte a bearsi ambo di paro, / ma nel mirarsi in viso giudicar men bello
il Paradiso³⁰.

Il *topos* dell'unione sessuale presentata come una dolce contesa amorosa ritorna in un altro epitalamio, la *Venere pronuba* (per le nozze di Giovan Carlo Doria e Veronica Spinola), dove si assiste a una lezione impartita da Venere al giovane sposo «sull'arte dell'amplesso»³¹, ma si trova anche nello stesso *incipit* dell'*Adone*³². Forme letterarie di tradizione, come il poema e l'epitalamio, vengono così a subire una radicale riconfigurazione tematica, in virtù di scelte prima d'allora inibite o bandite per ragioni di *pruderie*. Il verso che suggella questa rinnovata visione etico-letteraria di Marino è nell'*Adone* (VII, 6, 8): «[...] s'oscena è la penna, è casto il core». È un verso in cui, attraverso l'utilizzo del chiasmo, il poeta sembrerebbe avere a prima vista la finalità di edulcorare o rendere compatibili contenuti che di per sé non lo sarebbero. Di fatto, però, con questa formula Marino punta a disgiungere l'etica dalla letteratura, ritenuta una *fictio* in grado di significare valori non obbligatoriamente coincidenti con i reali comportamenti morali di chi li esprime: il poeta che tratti di argomenti disonesti, non per forza dovrà essere egli stesso un disonesto, anzi potrà avere un cuore «casto». Disarticolando l'istanza etica da quella letteraria e riducendo quest'ultima a *inventio* poetica, Marino compie un'auto-apologia quasi provocatoria, opportunistica e forse poco credibile, ma ciò che più conta è che, così facendo, egli addiviene a una soluzione divergente da quella di Tasso, per il quale, invece, etica e letteratura venivano a identificarsi, necessariamente, in

²⁹ *Ivi*, pp. 148-149.

³⁰ *Ivi*, p. 150.

³¹ *Ivi*, p. 152.

³² G.B. MARINO, *Adone*, cit., vol. I, p. 142. Nella seconda ottava del primo canto del poema (vv. 5-6) si descrive così Marte: «perché lo dio de l'armi e de la guerra / spesso suol prigionier languirti (*a Venere*) in seno, / e con armi di gioia e di diletto / guerreggia in pace et è steccato il letto».

una perfetta coincidenza tra verità letteraria, verità storica e verità moral-religiosa.

4. *Le auto-apologie di Della Casa*

Ma il discorso etico sulla letteratura di Antico Regime è utile anche per cogliere le pieghe più riposte della polarità fatto-finzione, una questione molto dibattuta negli ultimi anni dai teorici della letteratura, poiché coinvolge molteplici aspetti, fra i quali le relazioni e i legami tra finzione e menzogna, tra letterarietà e finzionalità, tra fattuale e allegorico, tra realtà empirica e sua narrazione sotto forma di *storytelling*. Si tratta di ambiti problematici, rispetto ai quali si è preferito non stabilire, in genere, distinzioni troppo rigide, anche se di recente si è riaffermata l'esigenza di tracciare frontiere più nette³³. Ebbene, a me pare che la storia culturale di Antico Regime, nella sua variante classicistica e mondano-cortigiana, già esprima con un alto grado di consapevolezza, nella prassi creativa, nella riflessione teorica e nella trattatistica sui diversi profili sociali e comportamentali, tale porosità di confini, nonostante che spesso si sia portati a incapsularla sotto etichette univoche e omologanti (come quella di «letteratura controriformistica»)³⁴. In realtà, si tratta di un'epoca in cui per la prima volta discorso etico e discorso letterario paiono interconnettersi statutariamente, non solo sul piano di una letteratura dai contenuti etici, ma anche su quello di un'etica letteraria aperta e inclusiva, che mette a punto spesso accorgimenti molto sottili per ricordare realtà e immaginazione, storia e fantasia, morale e letteratura: talvolta, rimarcandone l'opposizione, talaltra ricercando soluzioni ibride e conciliative, al limite dell'ambiguità e della dissimulazione (si è visto col Marino).

Ciò si riscontra soprattutto riguardo al rapporto fra retorica e biografia, cioè al racconto che di sé producono gli autori, strettamente implicato, evidentemente, con risvolti di segno etico³⁵. Si tratta quasi sempre di un'auto-narrazione condizionata da esigenze moralistico-pedagogiche e tesa a dare un'immagine mitizzante del proprio io, al punto che a questo proposito pare

³³ D'obbligo il rimando a F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. it. di C. De Carolis, Roma, Del Vecchio, 2021. Si veda anche la recensione di R. CASTELLANA al libro di Lavocat, in «Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura», 2, 2020, pp. 101-117. Cfr. anche R. CASTELLANA, a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021.

³⁴ Per questo moderno filone di ricerca sul classicismo di Antico Regime e alle sue ricadute sul piano etico, si rinvia ai fondamentali studi di A. QUONDAM, «*Magna et minima moralia*». *Qualche ricognizione intorno all'etica del classicismo*, in «Filologia e critica», 2-3, 2000, pp. 179-221; A. QUONDAM, a cura di, *Classicismo e culture di Antico Regime*, Roma, Bulzoni, 2010.

³⁵ Con riferimento all'epoca moderna, cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere moderno*, Roma, Carocci, 2019.

ineludibile l'avvertimento di Mario Marti: «l'opera d'arte è indubbiamente e decisamente resta la più alta forma di autobiografia dell'autore, ma solo in senso ideale e trascendente»³⁶.

Fra i molti esempi possibili, lo comprova un carne latino di Giovanni Della Casa, *Ad Germanos*, in cui il poeta cinquecentesco offre un'auto-rappresentazione idealizzata (dunque anti-realistica, anzi parzialmente contraffatta) e una demolizione (di segno, invece, iper-realistico, ma ugualmente iperbolica) della reputazione del suo avversario (ciò che modernamente definiremmo una *character assassination*): da punti di vista diversificati, entrambe concorrono simultaneamente ad alonare di irreprensibilità etica la figura dell'autore e a denigrare il suo rivale. Contro il vescovo e teologo istriano Pier Paolo Vergerio, che lo aveva accusato di aver sostenuto in un giovanile capitolo burlesco (*Il forno*) la liceità dell'amore omoerotico, Casa imbastisce, infatti, una precisa strategia difensiva, che punta a ridurre il potenziale eversivo e scandalistico di quel componimento. L'inimicizia fra Casa e Vergerio risaliva al processo per eresia che Monsignore aveva tentato contro quest'ultimo durante il periodo di nunziatura a Venezia (1544-1549) e che aveva dato la stura a una vera e propria 'guerra di scritture' fra i due; tuttavia, nel carne latino di Casa, pensato non a caso per quelle popolazioni germaniche fra le quali le accuse di Vergerio si erano propalate con particolare efficacia, a questa vicenda non si fa cenno: l'intero componimento, che risale al 1555 (come la maggior parte delle poesie latine), tratta invece, esclusivamente, di questioni etico-letterarie. In particolare, ai vv. 8-18, Casa assegna al suo capitolo giovanile una datazione non veritiera, per allinearlo a quella fase della sua parabola creativa ed esistenziale (metà degli anni Venti) in cui egli, frequentando a Roma il circolo umanistico dei Vignaiuoli, si era dedicato alla poesia oscena:

Annis ab hinc triginta, et amplius, scio, Nonnulla me fortasse non castissimis Lussisse versibus; quod aetas tunc mea	10
Rerum me adegit inscia, et semper iocis Licentius gavisa, concessu omnium, Iuventa: quod fecere et alii item boni. At nunc abit iuventa, lusus permanet;	
Et carmini illi nomen adscribunt meum	15
Idem, quod ante erat, nec adscribunt diem Eandem, erat quae quando id olim lussimus: Sed quod puer peccavit, accusant senem ³⁷ .	

³⁶ M. MARTI, *Realtà biografica e schemi letterari*, in ID., *Critica letteraria come filologia integrale*, Galatina, Congedo, 1990, p. 48. Cfr. A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

In verità il *Forno* è del 1536, ma incorniciarlo dentro un tempo biografico e letterario risalente a un decennio prima (1525) riesce utile al poeta per renderlo innocuo. A questo scopo egli utilizza una giustificazione retorica: la pratica, diffusa anche fra molti altri letterati virtuosi della sua generazione (*boni alii*), di una poesia fondata sulle categorie stilistiche del *lusus* e dello *iocus* (proprio come farà poi Marino per le sue ottave lascive), che contemplava l'impiego di particolari *topoi* o *cliché*, senza la necessità per questo, di assumerli come documenti biografici o ideologici di un effettivo disordine morale.

La medesima contraffazione si ripete nella *Dissertatio*, l'altro scritto polemico contro il Vergerio (questa volta in prosa), nel quale Casa non solo falsifica la cronologia del capitolo, assegnandone la composizione questa volta al 1530 e non più al 1525, ma arriva addirittura a lasciarne nel dubbio la paternità, limitandosi a difenderne la qualità letteraria nuovamente sulla base della cifra espressiva dello *iocus*:

Praeterea, si qui sunt paulo minus casti libelli, per iocum aliquibus in adolescentia scripti, eos tu cui tibi commodum fuerit, ascribito: quae dubia erunt, in pessimam partem rapito, multa de tuo addito, quod de versiculis illis qui de Furni laudibus inscripti iam olim sunt, fecisse te video, quamquam illos [me] annis ab hinc quinque et viginti editos, alterius cuiusdam nomine inscriptos, legisse me memini. Tu Ioanni Casae attribuis: quem tumet affirmare soles ornate politeque scribere et versibus posse et soluta oratione. Id quod video Bembo quoque et Flaminio idem visum esse aliisque multis item bonis doctisque viris, qui de eius hominis cum eloquentia, tum temperantia, integritate humanitateque elogia quaedam scripta reliquerunt³⁸.

³⁷ G. DELLA CASA, *Carmina*, in ID., *Poesie italiane e latine. Capitoli, Rime piacevoli, Rime, Carmina*, a cura di M. Leone, Q. Marini, M. Navone, M. Scorsone, Firenze, Sef, 2022, pp. 562-563: «Trenta anni fa, e più, so bene che io misi in versi forse non castissimi alcuni argomenti, (10) perché l'età che io avevo allora, la giovinezza, inesperta della realtà e appagata del divertimento sempre più licenzioso, mi spinse a questo col consenso di tutti, il che, del resto, fecero allo stesso modo anche altri che erano persone perbene. Ma ora è andata via la giovinezza, rimane lo scherzo; (15) e a quel carne assegnano lo stesso autore di prima, ma non assegnano la stessa data di composizione di quello scherzo, anzi, poiché sbagliai da giovane, mi accusano di farlo ora che sono vecchio» (traduzione di M. Leone e M. Scorsone). Riguardo al *Forno*, cfr. le pp. 37-54, con il commento di Matteo Navone.

³⁸ G. DELLA CASA, *Dissertatio adversus Petrum Paulum Vergerium*, in ID., *Scritti biografici e polemici. Petri Bembi vita, Gasparis Contareni vita, Dissertatio adversus Petrum Paulum Vergerium*, a cura di L. Beltrami, Q. Marini, G. Moretti, Firenze, Sef, 2020, pp. 280-281: «Inoltre, se ci sono degli scritti un po' meno casti, scritti per scherzo da qualcuno durante l'adolescenza, tu attribuisgili a chi ti farà comodo: le cose che risulteranno ambigue, interpretale nel modo peggiore e aggiungi molto del tuo, cosa che mi sembra tu abbia fatto riguardo a quei versetti che sono stati

È evidente che si tratta, se non di aperta palinodia, almeno di una netta presa di distanza da una prova creativa che si tende a rimuovere non solo attraverso calcolati depistaggi cronologici, ma anche richiamando il principio di separazione fra letteratura e vita, fra la concreta realtà biografica di Casa (la cui morigeratezza, sul piano etico-letterario, è ribadita chiamando in causa le pubbliche attestazioni di stima dei suoi sodali) e lo schema letterario, che ha invece il potere di deformare quella stessa realtà. In altri termini, pur se in maniera del tutto strumentale (la difesa serve a ribadire l'immacolatezza della propria condotta, in vista di una nomina cardinalizia che mai arriverà, forse anche a causa di queste accuse), Casa sancisce di fatto l'autonomia della poesia dalla morale, oltre che dal reale, e si serve di una duplice menzogna per depotenziare una verità scomoda e urticante. Tuttavia, al contrario di Marino, non gli interessa modellizzare un'etica letteraria controcorrente o controfattuale, quanto piuttosto rimarcare la formidabile capacità trasfigurativa della letteratura rispetto all'esperienza umana. Anzi, nella seconda parte del carme *Ad Germanos*, dopo aver ripudiato il *Forno*, egli si appiattisce su una linea ultra-conformista, facendosi portavoce di una letteratura autenticamente etica: nella scia di quanto accade nella *Dissertatio*, il poeta immagina di convocare alcuni suoi amici (Pietro Bembo, Pietro Vettori, Marco Antonio Flaminio) come testimoni della propria ortodossia morale e comportamentale e inserisce una rassegna di luoghi biografici, richiamati per essere garanti della sua integrità di costumi (da Venezia a Roma, passando per Firenze e Bologna)³⁹. È la linea che informa l'intero complesso delle poesie latine, per la maggior parte giocate sulla «polarità corruzione-purezza»⁴⁰ e intrise di un pervasivo didascalismo, perché concepite come un controcanto normalizzatore della giovanile poesia burlesca, ma ideate anche in ideale prosecuzione con la parte finale delle *Rime*, ugualmente contraddistinta da impulsi penitenziali e meditativi.

5. Conclusione

In conclusione, si può affermare che i tre esempi proposti riportano differenti declinazioni del rapporto morale-letteratura nell'età di Antico Regime, colte nel

scritti molto tempo fa in lode del *Forno*, anche se ricordo di averli letti, quando furono editi venticinque anni fa, sotto il nome di qualcun altro. Tu li attribuisce a Giovanni Della Casa, che tu stesso di solito sostieni sia in grado di scrivere in modo elegante e raffinato sia in versi che in prosa. La stessa opinione mi sembra abbiano avuto anche Bembo, Flaminio e molti altri uomini colti e rispettabili, che hanno lasciato scritti alcuni elogi riguardo all'eloquenza, alla sobrietà, all'integrità e alla cultura di quell'uomo» (traduzione di L. Beltrami e G. Moretti).

³⁹ G. DELLA CASA, *Carmina*, cit., pp. 563-566.

⁴⁰ G. STELLA GALBIATI, *L'esperienza lirica di Giovanni Della Casa*, Urbino, Università degli studi di Urbino, 1978, p. 28.

loro intreccio con i temi della verità e della *fictio*. Pur nella diversità dei casi di studio presi in esame, emerge tuttavia dagli autori indagati, come denominatore comune, la preoccupazione di salvaguardare secondo una modalità eticamente inappuntabile, più ancora dei medesimi contenuti delle loro opere o insieme con essi, anche la loro stessa onorabilità: uno scrupolo dettato non tanto da spinte interne quanto da fattori esogeni, legati alla specifica temperie cortigiana e controriformistica in cui essi si trovarono ad agire, e che si manifestò spesso attraverso difese e auto-apologie realizzate oppure solo progettate (dunque, facendo ancora una volta ricorso a strumenti di tipo retorico-letterario). Dinanzi a un simile condizionamento eteronomo, i letterati di Cinque e Seicento scelsero differenti strategie di adattamento (e di sopravvivenza), fra riposizionamenti interessati (Casa), adeguamenti formali alle regole (Tasso), uso anti-convenzionale e ribaltato di esse (Marino): nel far questo, però, molti di essi sfuggirono all'insidia di cadere nella propaganda o nella pedagogia, preferendo promuovere di fatto l'utilità e la responsabilità (per richiamare la terminologia raimondiana evocata in principio) di una letteratura capace di esprimere valori autonomi. La dialettica tra norma etica e norma letteraria conoscerà così varie rimodulazioni tra XVI e XVII secolo (e anche qualche sorprendente cortocircuito), rivelandosi un osservatorio privilegiato sulle dinamiche culturali di un'intera epoca.

La letteratura morale e civile nel canone risorgimentale

Valeria Giannetti – Université Sorbonne-Nouvelle,
ELCI Équipe de littérature et civilisation italiennes, Sorbonne Université

La *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis riflette nel suo ordito ideologico un modello di militanza intellettuale che appartiene alla tradizione civile delle lettere italiane, la quale, inaugurata da Dante, si era rinnovata nei grandi autori del Risorgimento, in scritti destinati a formare e guidare le generazioni protagoniste dei moti per la libertà e l'indipendenza nazionali. L'opera, di cui la maggiore critica novecentesca, da Croce a Debenedetti e Contini, ha riconosciuto il ruolo fondativo, ha avuto l'importante funzione di codificare in sede critica il canone della letteratura di ispirazione morale e civile e di trasmetterne la memoria alla posterità, attraverso l'influenza che ebbe sull'orientamento della programmazione dell'istruzione nello Stato italiano; in un momento in cui, tramontata ormai l'epoca del Risorgimento, già scomparivano nell'oblio gli ideali eroici che ne erano stati il fondamento.

De Sanctis comincia a lavorare alla sua *Storia* nel 1866 e la pubblica nel 1870-1871, nei primi anni dello Stato unitario. Ne progetta tre volumi, ma l'editore ne richiede solo due; ciò spiega perché i due ultimi capitoli del secondo volume non abbiano un aspetto finito. Le parti non pienamente sviluppate confluiranno nei quattro saggi degli anni Settanta, ispirati dalle lezioni impartite dopo la nomina alla cattedra di Letteratura italiana dell'Università di Napoli.

I due volumi della *Storia* sono divisi in 19 capitoli, consacrati, nell'ordine, ai poeti siciliani, i poeti toscani, la lirica di Dante, la prosa del XIII secolo, i misteri e le visioni del XIII secolo, il Trecento, la *Commedia* dantesca, il *Canzoniere* di Petrarca, il *Decamerone*, Francesco Sacchetti, le *Stanze* di Poliziano, il Cinquecento, l'*Orlando furioso*, Machiavelli, Pietro Aretino, Torquato Tasso, Giambattista Marino, con i due capitoli conclusivi sulla nuova scienza e la nuova letteratura.

Proprio al principio dell'opera, nel capitolo dedicato alla scuola siciliana, De Sanctis espone una riflessione nella quale si trovano compendiate i principi che ne ispirano la concezione: «Proprio della coltura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile, metterla in comunicazione con la coltura straniera, avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune»¹.

¹ Citerò sempre la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis dall'edizione del 1890, Napoli, Cav. Antonio Morano, 2 voll., disponibile on line, per comodità degli allievi di questa Scuola Estiva.

L'ideologia elitista e di orizzonte nazionale della riforma gentiliana destituirà, per lungo tempo, i presupposti che guidavano il progetto di De Sanctis, erede della grande stagione del Risorgimento; e tuttavia, nel panorama spesso effimero delle riforme successive del sistema dell'istruzione nelle politiche italiane, ma anche europee, analogie con il pensiero di De Sanctis si rinvengono negli orientamenti più lungimiranti – quelli che riconoscono all'educazione pubblica la funzione di formazione del futuro cittadino, la quale non può e non deve prescindere da una educazione alla cultura umanistica, dall'apertura alle culture straniere, e dallo sviluppo di competenze intellettuali che si riflettono nella vita sociale e nelle responsabilità civiche².

Nella trama della *Storia*, e sin dalla riflessione in apertura dell'opera, si rinnova il monito dantesco a realizzare la natura propria dell'essere umano, che non si riduce alla sfera degli istinti bruti ma è inclinazione ad elevarsi, per «virtute e conoscenza». La cultura, ricorda De Sanctis, nutre l'attività del pensiero e dell'immaginazione, e in tal modo riconduce l'individuo alla parte spirituale di sé, elevandolo dalla materia organica; educa alle virtù civili, nelle quali si esercitano anche le virtù private; suscita l'aspirazione a vivere nella conoscenza, che è anche conoscenza dell'altro, e strumento di concordia. Essa avvicina e accomuna le lingue e suscita il dialogo tra i popoli, indicando loro un percorso comune. La storia della scuola siciliana ne è un'illustrazione. L'incontro della cultura araba e della cultura normanna era stato una circostanza determinante; «un contatto immediato con popoli così diversi di vita e di cultura, avea colpito le immaginazioni e svegliata la vita intellettuale e morale».

La questione della coscienza nazionale, vale a dire dell'identità culturale e spirituale che gli italiani potessero riconoscere come fondamento del loro statuto nuovo di cittadini, era nell'ottica di De Sanctis il tema più urgente e più importante del nuovo Stato. Essa per lui voleva dire anche formazione di una coscienza politica capace di dialogare con l'Europa moderna. E per questo era necessario rinnovarne la memoria nelle classi che si apprestavano a occupare le funzioni e responsabilità civili nell'organismo politico nascente. La *natio*, a differenza dello Stato, non è un'entità politica, ma una patria dello spirito; è una curia ideale, le cui membra, anche quando esse si trovino ad essere materialmente disperse, a causa del lungo servaggio politico, sono tuttavia unite e illuminate dalla luce dello spirito. Dante lo aveva indicato agli italiani, mostrando come il volgare illustre fosse il riflesso dell'unità di questa curia ideale:

² La *Storia* di De Sanctis, è stato spesso osservato, è il coronamento dell'attenzione che egli costantemente riservò all'educazione, dapprima negli anni del suo insegnamento scolastico, poi in quello universitario, la quale si riflette nell'insieme dei suoi saggi critici, negli articoli per i giornali, nelle conferenze, e infine nel suo incarico di ministro della Pubblica istruzione.

Unde cum istud in excellentissima Ytalorum curia sit libratum, dici curiale meretur. Sed dicere quod in excellentissima Ytalorum curia sit libratum, videtur nugatio, cum curia careamus. Ad quod facile respondetur. Nam licet curia, secundum quod unita accipitur, ut curia regis Alamannie, in Ytalia non sit, membra tamen eius non desunt; et sicut membra illius uno Principe uniuntur, sic membra huius gratioso lumine rationis unita sunt. Quare falsum esset dicere curia carere Ytalos, quanquam Principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa³.

L'immagine dell'eccellentissima curia degli italiani è all'origine dell'ispirazione morale e civile che percorre la tradizione italiana di studi storici e politici attraverso i secoli. La celebra tra gli altri Manzoni, nel *Marzo 1821*, che è ode all'unità culturale e spirituale della *gens* italica; nella rappresentazione manzoniana il «novo destino» nel quale sono assorti gli italiani che varcano il Ticino per liberare la Lombardia e tutta l'Italia nasce dalla coscienza dell'«antica virtù», e dalla speranza che l'identità culturale e spirituale della *natio* risorga infine nell'organismo politico dello Stato, e si affermi tra gli Stati moderni, «al convito de' popoli assisa»:

[...] una gente che libera tutta
o fia serva tra l'Alpe ed il mare;
una d'arme, di lingua, d'altare,
di memorie, di sangue e di cor.

Riprende l'immagine dantesca della curia frammentata in membra disperse ma unita da luce spirituale anche Mazzini, il quale ricorda più volte nelle sue opere che la patria è innanzitutto «patria degli intelletti» e «città dello spirito», idea, e non territorio; e che senza la coscienza della patria non vi sarebbe nazione né popolo italiano. È la nazione, egli scrive nel primo capitolo dei *Doveri dell'uomo*, che darà agli italiani il loro nome.

La coscienza nazionale, negli anni del Risorgimento, era stata risvegliata nel pensiero storico e politico, rinnovata nelle lettere e tramandata nella memoria poetica; essa non era tuttavia maturata nel popolo, rimasto estraneo alla causa dell'unità e dell'indipendenza. La dolente immagine manzoniana del popolo latino ridotto a «un volgo disperso che nome non ha» (*Adelchi*, coro dell'atto terzo) adombra il dramma della *gens* italica, che ha perduto la coscienza di sé, e la memoria delle proprie tradizioni.

Nella *Storia della rivoluzione napoletana del '99*, una delle opere con le quali si inaugura il Risorgimento italiano, Vincenzo Cuoco aveva mostrato che

³ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, XVIII, 5, la citazione è consultabile on line (Gallica) in ID. *De vulgari eloquentia e de monarchia*, reintegrate nel testo con nuovi commenti da G. Giuliani, Firenze, Le Monnier, 1878, p. 48.

il processo dell'indipendenza nazionale non poteva compiersi se la «parte intelligente» della nazione non si fosse assunta il compito di educare la «parte ignorante»; il che significava innanzitutto suscitare in essa la coscienza delle proprie origini e della propria condizione nel presente.

È questa tradizione di pensiero civile che De Sanctis rinnova sin dalle prime pagine della sua *Storia*, dove distingue, ancora nel primo capitolo dedicato ai poeti della scuola siciliana, le «classi più civili», perché educate, dalla «spregiata plebe». E difatti il filo conduttore della tradizione linguistica, svolto nei primi capitoli dell'opera, è presto abbandonato; la storia letteraria viene considerata piuttosto nel suo rapporto con la storia politica, e con la missione cui sono chiamati gli intellettuali. All'indomani della creazione del nuovo stato italiano, fatta l'Italia bisognava fare gli italiani; dall'unificazione politica gli intellettuali che erano stati protagonisti del Risorgimento, come De Sanctis, attendevano anche che essa togliesse infine ogni intralcio al risorgimento della piena maturità culturale, civile e morale del popolo italiano. Un obiettivo che sembrava farsi sempre più arduo; lo constatava anche D'Azeglio, nella prefazione al suo *I miei ricordi*: «Il primo bisogno d'Italia è che si formino Italiani dotati d'alti e forti caratteri. E pur troppo si va ogni giorno più verso il polo opposto: pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani»⁴.

L'idea di De Sanctis era che la coscienza nazionale nasce nella letteratura italiana; è in questa prospettiva che egli la rilegge. Essa è fatta di «convinzioni e passioni religiose, morali e politiche» – lo si legge anche nel capitolo su Torquato Tasso – che si affermano nelle grandi opere del pensiero. L'argomentazione mira a mostrare in quali momenti della storia letteraria essa è nata, e in quali si è affermata; momenti alternati a quelli in cui invece è stata oscurata e negletta, e la letteratura ha assunto un aspetto più formalistico, più retorico. Essa si conclude con le riflessioni dell'autore sullo stato presente delle lettere, nel quale egli intravede il possibile compimento di quel processo di risorgimento spirituale e intellettuale che trae la sua ispirazione profonda dal risveglio del pensiero speculativo, negli studi storici, scientifici, filosofici.

È questo orientamento critico, innanzitutto, che distingue il lavoro di De Sanctis dalle storie letterarie settecentesche, nate come opere di erudizione, ma anche da quelle più vicine a lui, editate nello stesso volgere di anni – la *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù, del 1865, e le *Lezioni di letteratura italiana* di Luigi Settembrini, apparse tra il 1866 e il 1872. Sottende la rappresentazione tratteggiata da De Sanctis il principio che la letteratura è epifania dello spirito che perviene alla coscienza di sé. I grandi autori sono «forme dello spirito italiano». Il paradigma teorico della filosofia della storia di

⁴ L'opera, cominciata nel 1863, rimase incompleta a causa della morte dell'autore, e fu pubblicata postuma nel 1867. Cito il testo dall'edizione M.T. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1891, on line.

Giambattista Vico, che alcune interpretazioni critiche considerano come il vero nucleo ispiratore del pensiero di De Sanctis, innerva la sua lettura. Il popolo è per Vico lo «spirito pubblico»; c'è una vita comune del pensiero. Vari momenti della trattazione di De Sanctis si richiamano al concetto vichiano della storia ideale eterna, e del corso che fanno le nazioni. Emblematico è il capitolo consacrato a Machiavelli, nel quale la parafrasi delle riflessioni dei *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* si trova riannodata tanto alla filosofia vichiana dell'unità dello spirito, quanto alla filosofia della storia hegeliana:

Le Nazioni muoiono. Ma lo spirito umano non muore mai. Eternamente giovane, passa di una nazione in un'altra, e continua secondo le sue leggi organiche la storia del genere umano. C'è dunque non solo la storia di questa o quella nazione, ma la storia del mondo, anch'essa fatale e logica, determinata nel suo corso dalle leggi organiche dello spirito. La storia del genere umano non è che la storia dello spirito o del pensiero. Di qui esce ciò che poi fu detto filosofia della storia⁵.

Evidente è il riferimento alla teoria vichiana del corso delle nazioni, compendiate in uno dei più celebri capitoli della *Scienza nuova*:

Ora con tai lumi così di filosofia come di filologia, in séguito delle *Dignità* d'intorno alla storia ideal eterna già sopra poste, in questo libro quarto soggiugniamo il corso che fanno le nazioni, con costante uniformità procedendo in tutti i loro tanto vari e sì diversi costumi sopra la divisione delle tre età, che dicevano gli egizi essere scorse innanzi nel loro mondo, degli dèi, degli eroi e degli uomini. [...] Le quali tre speziali unità, con altre molte che loro vanno di séguito e saranno in questo libro pur noverate, tutte mettono capo in una unità generale, ch'è l'unità della religione d'una divinità provvedente, la qual è l'unità dello spirito, che informa e dà vita a questo mondo di nazioni [...] ⁶.

Ancora più esplicite sono le analogie con l'immagine hegeliana, anch'essa molto celebre, dello spirito del mondo che si dispiega nella Storia, e che non muore mai, a differenza dello spirito delle nazioni, incarnato nei popoli:

Il particolare spirito di un particolare popolo può perire: ma esso è un anello nella catena costituita dal corso dello spirito del mondo, e questo spirito

⁵ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. II, p. 76.

⁶ G. VICO, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, libro IV (*Del corso che fanno le nazioni*). La citazione è consultabile nell'edizione on line [a partire dal testo stabilito dall'edizione critica a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013] curata dal Laboratorio dell'ISPF, XII, 2015, p. 414: http://www.ispf-lab.cnr.it/2015_101.pdf [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

universale non può perire. Lo spirito di un popolo è così lo spirito universale in una forma particolare, a cui esso è in sé superiore, ma che esso però ha, in quanto esiste: con l'esserci, con l'esistenza interviene infatti la particolarità. La particolarità dello spirito del popolo consiste nel modo in cui esso si forma la propria coscienza dello spirito⁷.

Machiavelli è un autore importante per Vico, e il tributo della *Scienza nuova* alle sue opere è stato sottolineato dalla critica. Già De Sanctis nella *Storia* suggerisce un parallelo tra questi due grandi. Egli li considera due solitari, per quanto immersi nelle relazioni del loro tempo, perché la loro visione fu molto più acuta, e nuova, di quella dei loro contemporanei, nelle epoche alle quali appartengono – rispettivamente, l'epoca degli umanisti e quella degli arcadi; la novità della loro riflessione consiste, per entrambi, nell'aver posto la realtà effettuale – vale a dire la vita reale degli organismi sociali – al centro della scienza, della politica e della storia.

La filosofia della storia di Hegel, di cui De Sanctis come si è visto suggerisce la continuità con quella di Vico, poiché entrambe sono concepite come «storia dello spirito o del pensiero», è il riferimento sostanziale dell'altro principio che sottende l'argomentazione della sua *Storia*. Lo spirito perviene alla coscienza di sé e si realizza nella storia umana⁸. La letteratura per questo svolge un ruolo essenziale nella vita sociale degli individui; in quanto espressione di valori morali e civili, essa deve trovare attuazione nella pratica quotidiana della vita. Non c'è da distinguere tra teoria e prassi; la teoria deve diventare prassi. La letteratura non accompagna la vita, ma si identifica con essa. Non ne è un ornamento esteriore, ma piuttosto il «senso intimo».

Era stato già questo il messaggio rivolto da De Sanctis ai suoi allievi del Politecnico federale di Zurigo, dove nel 1856 aveva accettato la cattedra di letteratura italiana. Nella sua prolusione, che comprendeva la citazione integrale dell'ode manzoniana *Marzo 1821*, egli li esortava proprio ad assumere coscienza dell'importanza della letteratura per l'elevazione dello spirito, concepita come il fine stesso della vita umana:

⁷ G.W.F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. di G. Calogero, C. Fratta, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 38-39.

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 61. Nel capitolo conclusivo della sua *Storia* De Sanctis ritorna più esplicitamente sulla continuità della filosofia hegeliana con quella vichiana: «Lo spirito ha le sue leggi, come la natura, la storia del mondo è la sua storia, è logica viva, e si può determinare a priori. Religione, arte, filosofia, diritto, sono manifestazioni dello spirito, momenti della sua esplicazione. Niente si ripete, niente muore; tutto si trasforma in un progresso assiduo, che è lo spiritualizzarsi dell'idea, una coscienza sempre più chiara di sé, una maggiore realtà. In queste idee codificate da Hegel ricordi Machiavelli, Bruno, Campanella, soprattutto Vico» (F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. II, p. 440).

E se qualche povero uomo accoglie seriamente quello che legge e vi vuol conformare le sue azioni, gli è un matto, una testa romanzesca, un sentimentale, e che so io. No, miei cari. La letteratura non è un ornamento soprapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello, che vi fa rifuggire da ogni atto vile e brutto, e vi pone innanzi una perfezione ideale, a cui ogni anima ben nata studia di accostarsi. Questo senso dovete voi educare⁹.

Nella *Storia* De Sanctis definisce i momenti in cui la letteratura è stata ispirata da contenuti e valori morali e civili, e la poesia è nata per necessità intima, come prepotente effusione dell'anima. Egli li oppone ai momenti in cui essa è stata invece un'arte raffinata e preziosa, aulica e cortigiana, nata come distrazione, moda, galanteria, e opera di poeti dotti; in tali periodi la letteratura non si realizza nella vita, ma resta ad essa estranea, come una vuota forma.

Della letteratura siciliana, con la quale comincia la storia delle lettere italiane, De Sanctis sottolinea come essa non avesse riscontro nella vita nazionale. Era venuta difatti dal di fuori, per via di traduzioni; colpiva certo l'immaginazione, ma rimaneva tuttavia estranea alla vita reale e ai moti più profondi dell'animo.

La *Commedia* di Dante è celebrata proprio perché essa sviluppa l'epopea umana, la storia e la società, religiosa, morale, politica, civile, intellettuale. La concezione dell'opera è la concezione di tutti; Dante non è soltanto l'individuo storico, ma lo spirito collettivo, che attraversa i secoli. È questa l'interpretazione – già avanzata dal Boccaccio e dai primi commentatori, e che riprenderà poi nel Novecento Ezra Pound¹⁰, come ha ricordato Carlo Ossola nelle sue lezioni su Dante al Collège de France – che De Sanctis propone nelle pagine della sua *Storia*:

Chi mi ha seguito, vede che la divina *Commedia* non è un concetto nuovo, né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero

⁹ F. DE SANCTIS, *Benvenuti miei cari giovani*, a cura di G. Ferroni, Roma, Elliot, 2017, pp. 48-49. La prolusione pronunciata da De Sanctis sottolineava l'aspetto innovatore del modello accademico realizzato con la creazione del Politecnico federale, nel 1854, in cui alla formazione tecnico-scientifica veniva integrato l'insegnamento delle letterature di ciascuna delle lingue nazionali, nella volontà di superare la tradizionale separazione fra educazione umanistica e educazione tecnico-scientifica.

¹⁰ «In un senso ulteriore è il viaggio dell'intelletto di Dante attraverso quegli stati d'animo in cui gli uomini, di ogni sorta e condizione, permangono prima della loro morte; inoltre Dante, o intelletto di Dante, può significare "Ognuno", cioè "Umanità", per cui il suo viaggio diviene il simbolo della lotta dell'umanità nell'ascesa fuor dall'ignoranza verso la chiara luce della filosofia» (E. POUND, *Dante*, in ID., *Lo spirito romanzo* [1910], Firenze, Vallecchi, 1959, p. 193).

che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie: rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. L'*Allegoria dell'anima* e la *Commedia dell'anima* sono gli schizzi, le categorie, i lineamenti generali di questo concetto. Nel *Convito* la sostanza è l'etica, che Dante cerca di rendere accessibile agl'illetterati, esponendola in prosa volgare. Qui il problema è rovesciato. La sostanza sono le tradizioni e le forme popolari rannodate intorno al mistero dell'anima, il concetto di tutt'i misteri e di tutte le leggende; ed è in questo quadro che Dante gitta tutta la coltura di quel tempo. [...] Dante è l'anima non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana, o umanità. Come l'individuo, così la società è corrotta e discorde, e non può aver pace se non instaurando il regno della giustizia o della legge, riducendosi dall'arbitrio dei molti sotto unico moderatore. E qui entra la tradizione virgiliana: la monarchia prestabilita da Dio, fondata da Augusto, discendente di Enea, e Roma per diritto divino capo del mondo. Questo concetto politico non è intruso e soprapposto, ma è, come si vede, lo stesso concetto etico, applicato all'individuo e alla società¹¹.

Petrarca invece è il poeta della perfezione formale. In lui «l'uomo svanisce nell'artista»; la realtà resta al di fuori della sua poesia, e l'arte sostituisce la vita.

Le remore del critico concernono anche Boccaccio. Il *Decameron* è una commedia tutta umana, ormai estranea all'orizzonte teologico della commedia di Dante. Essa tuttavia non ha fondamento morale; affinché la rappresentazione, nel genere comico, della vita umana torni ad avere una finalità morale si dovrà attendere *Il Giorno* di Parini.

Dal Rinascimento e fino a Metastasio non c'è letteratura vera, quella che si identifica con la vita stessa; la poesia dei letterati di corte è in realtà arte, ossia dominio della forma. Risalta di fatto tra tutte, in questi secoli, l'opera di Machiavelli; ad essa De Sanctis attribuisce un'importanza fondamentale. E difatti, come ha osservato Andrea Battistini, Machiavelli è il primo autore al quale sia intitolato un capitolo, il quattordicesimo dei diciannove che compongono la *Storia*; i precedenti erano intitolati a scuole, generi o opere.

Il Machiavelli di De Sanctis è l'emblema stesso dell'ispirazione morale e civile che percorre le lettere italiane. Egli è l'autore che in tutte le sue opere riabilita la vita terrena e le dà uno scopo, che è quello di risvegliare la coscienza e ricreare le forze interiori. Nel Medioevo il senso della realtà umana è posto nell'adilà, ed è la trascendenza che orienta la realtà sociale; Machiavelli mostra invece che la missione dell'uomo si compie su questa terra, e che il primo dovere è il patriottismo, inteso come impegno morale e civile per la gloria della patria, per la sua grandezza e la sua libertà. «La vita umana non è un giuoco di immaginazione, e non è contemplazione; non è teologia, e non è neppure arte». Essa ha il suo scopo e i suoi mezzi nella storia, e nella vita delle nazioni. In

¹¹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. I, pp. 151, 155.

questa prospettiva, Machiavelli prelude alla nascita del «mondo nuovo». La tradizione classica degli studi storici e politici gli forniva modelli di studio di teorie politiche e di Stati ideali mai esistiti nella realtà; a lui sta a cuore invece inaugurare un nuovo metodo e una nuova attitudine critica, volti all'osservazione della realtà effettuale, storica e umana, immanentistica e antimetafisica.

Dopo Machiavelli, si perde nelle lettere italiane la coscienza nazionale. Il Seicento è uno dei momenti negativi della storia letteraria, rappresentato come emblema della decadenza delle istituzioni civili:

L'Italia non era degna d'avere un mondo esteriore, e non l'aveva. Perduto il suo posto nel mondo, mancato ogni scopo nazionale della sua attività, e costretta alla ripetizione prosaica di una vita, di cui non aveva più l'intelligenza e la coscienza, la sua letteratura diviene sempre più una forma convenzionale separata dalla vita, un gioco dello spirito senza serietà, perciò essenzialmente frivolo e rettorico anche sotto le apparenze più eroiche e più serie¹².

Considerazioni analoghe sono svolte nelle pagine dedicate a Giambattista Marino:

La letteratura era vuota d'idee e di sentimenti; un gioco di forme, una semplice esteriorità. Si frugava nel vecchio arsenale classico, si giravano e rigiravano quei pensieri e quelle forme. Il mondo greco appena libato era corso in tutte le direzioni, e dava un certo aspetto di novità alle forme letterarie. La poesia italiana nella sua lunga durata avea messo in circolazione un repertorio oramai fatto abituale e vuoto di effetto; e non ci essendo la forza di rinnovare il contenuto, tutti eran dietro ad aguzzare, assottigliare, ricamare, manierare, colorire un mondo invecchiato che non dicea più niente allo spirito. Meno il contenuto era vivo, e più le forme erano sottili, pretensiose, sonore. Nacque una vita da scena, con grande esagerazione e abbondanza di frasi, un eroismo religioso, patriottico, morale a buon mercato, perchè dietro alle parole non ci era altro¹³.

Durante il declino dell'età rinascimentale e barocca già si afferma tuttavia una nuova cultura, espressione del risveglio della vena speculativa, che nel solco di Machiavelli, e attraverso Bruno, Campanella e Sarpi, giunge a Galilei, Giannone e Vico:

Vi sorgeva dirimpetto l'affermazione del Machiavelli, una prima ricostruzione della coscienza, un mondo nuovo in opposizione dell'ascetismo, trovato e

¹² *Ivi*, vol. I, p. 189.

¹³ *Ivi*, vol. I, p. 215.

illustrato dalla scienza. È in questo mondo nuovo che la letteratura doveva cercare il suo contenuto, il suo motivo, la sua novità. Accettarlo o combatterlo era lo stesso. Ma bisognava ad ogni costo avere una fede, lottare, poetare, vivere, morire per quella¹⁴.

Nelle Signorie di *ancien régime* la produzione culturale è intensa nell'ambito della lirica, della novellistica, dell'epica e del romanzo; ma è grazie ai filosofi e agli scienziati che rinasce la coscienza nazionale. Sono questi difatti che De Sanctis celebra come i veri padri della nazione, nel penultimo capitolo dell'opera, intitolato *La nuova scienza*. Essi furono «astri maggiori», capaci di muovere «schiere di uomini liberi, animati dallo stesso spirito»¹⁵. I grandi autori ricordati da De Sanctis non hanno fatto filosofia nel senso classico, egli spiega, perché non hanno inteso inventare dei sistemi. Essi hanno superato una concezione astratta della filosofia che appartiene al passato; le hanno dato uno scopo diverso, che consiste nell'osservare la realtà per agire su di essa, e nel propagare e illustrare la verità:

Lo scopo è un apostolato, propagare e illustrare la filosofia, cioè la verità conosciuta da pochi uomini privilegiati. È la verità annunziata con tuono di oracolo, col calore della fede, come facevano gli apostoli. È una nuova religione. Ritorna Dio tra gli uomini. Si rifà la coscienza. Rinasce l'uomo interiore. E rinasce la letteratura. La nuova scienza già non è più scienza; è letteratura¹⁶.

Dal risveglio del pensiero speculativo nasce la nuova letteratura, presentata nel capitolo conclusivo. A cominciare da Parini, di cui De Sanctis fornisce un profilo intellettuale che è innanzitutto un profilo morale, e nel quale si trovano emblematicamente riuniti le virtù e i principi spirituali identificati nei capitoli precedenti come fondamenti della vera letteratura, e quindi del risorgimento della coscienza nazionale. Con Parini, la poesia è di nuovo «un contenuto vivente nella coscienza», del quale Dante e Machiavelli sono i modelli. La sua ispirazione è morale e politica; «è la libertà, l'uguaglianza, la patria, la dignità, cioè la corrispondenza tra il pensiero e l'azione»:

Parini era uomo più di meditazione che di azione. Non aveva il gusto de' piaceri, aveva pochi bisogni, e nessuna cupidigia di onori e di ricchezze. La società non aveva presa su di lui; rimase indipendente e solitario, inaccessibile alle tentazioni e a' compromessi, e, come Dante, fece parte da sé. [...] Era in lui una interna misura, quell'equilibrio delle facoltà, che è la sanità dell'anima, quella compiuta possessione di sé stesso, che è l'ideale del savio, quella mente retrtrice, che sta

¹⁴ *Ivi*, vol. II, p. 232.

¹⁵ *Ivi*, vol. II, p. 290.

¹⁶ *Ivi*, vol. II, p. 348.

sopra alle passioni e alle immaginazioni e le tiene nel giusto limite. La sua forza è più morale che intellettuale; perchè la sua intelligenza si alza poco più su del luogo comune, ed è notabile più per giustezza e misura che per novità e profondità di concetti. Lo alza su' contemporanei la sincerità e vivacità del suo senso morale, che gli dà un carattere quasi religioso, ed è la sua fede e la sua respirazione. Rinasce in lui quella concordia dell'intendere e dell'atto mediante l'amore, che Dante chiamava sapienza; rinasce l'uomo.

E l'uomo educa l'artista. Perchè Parini concepisce l'arte allo stesso modo. Non è il puro letterato, chiuso nella forma, indifferente al contenuto; anzi la sostanza dell'arte è il contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integrità; che esprime tutto sè stesso, il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico. La poesia ripiglia il suo antico significato, ed è voce del mondo interiore, chè non è poesia dove non è coscienza, la fede in un mondo religioso, politico, morale, sociale. Perciò base del poeta è l'uomo¹⁷.

Anche Alfieri realizza «il tipo di Machiavelli», e si fa interprete degli ideali della letteratura civile che fa capo a Dante:

Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica. Il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore oscurato nella vita e nell'arte italiana gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria, o, com'egli dice, il *sarà*, è l'è *stato*. Risvegliare negl'italiani la virtù prisca, rendere i suoi carmi sproni acuti alle nuove generazioni, sì che ritornino degne di Roma, è il suo motivo lirico, che ha comune con Dante e col Petrarca¹⁸.

Ed anche il ritratto di Alfieri grandeggia per la forza morale della sua opera, che forma la mente e il carattere delle giovani generazioni e suscita il risveglio della coscienza nazionale:

Da questa grandezza morale nacque la tragedia alfieriana. Essa infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale, ristabilì la serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte. I suoi epigrammi, le sue sentenze, i suoi motti, le sue tirate divennero proverbiali, fecero parte della pubblica educazione. Declamare tirannide e libertà venne in moda, spasso innocente allora, e più tardi, quando i tempi ingrossarono, dimostrazione politica piena di allusione a' casi presenti¹⁹.

¹⁷ *Ivi*, vol. II, p. 399.

¹⁸ *Ivi*, vol. II, pp. 413-414.

¹⁹ *Ivi*, vol. II, p. 416.

Foscolo è celebrato come il modello per eccellenza della poesia morale e civile nel suo tempo, innanzitutto in quanto autore dei *Sepolcri*. Alla sua vita e alle sue opere De Sanctis riconosce un ruolo principale nel Risorgimento italiano. L'orazione pavese *Dell'Origine e dell'ufficio della letteratura* è considerata un manifesto critico, poiché essa mostra l'identificazione delle lettere con la realizzazione dello spirito nella vita delle nazioni – una prospettiva che De Sanctis riprenderà anche nel saggio dedicato a Foscolo l'anno successivo, nel 1871, apparso nella «Nuova Antologia». Il grande poeta, ispirato dal magistero di Vico, illustra, nella genealogia delle forme letterarie e nella loro missione, «la serietà di un mondo morale, la sua concordia con la vita».

Nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* c'è ancora la disperazione per la situazione politica, che appare senza soluzione; tale disposizione non ne fa una poesia propositiva. È grazie ai *Sepolcri* che Foscolo perviene a gloria immortale, e si innalza accanto ai sommi poeti. La sua poesia di ispirazione civile illumina le glorie del passato, celebra i momenti più alti della vita delle società umane, e ne fa scintilla di speranza dell'avvenire, di risorgimento delle coscienze: «Fu chiamato per antonomasia l'Autore de' Sepolcri. E in verità, questo carne è la prima voce lirica della nuova letteratura, l'affermazione della coscienza rifatta, dell'uomo nuovo»²⁰.

Il punto di arrivo della *Storia* sono Manzoni e Leopardi. Sulle loro opere il commento è poco esteso, per le esigenze editoriali di cui si è detto. Manzoni è considerato l'espressione più alta del pensiero cattolico-liberale e della scuola romantica; sono scelti come illustrazioni della sua posizione intellettuale gli *Inni sacri* e il *Cinque maggio*, mentre appena menzionato è il romanzo. È Leopardi, tuttavia, il poeta di un mondo nuovo. In lui c'è la consapevolezza dei limiti della filosofia della storia della scuola romantica e dell'ideologia cattolico-liberale, ma anche delle teorie del progresso; la sua visione disincantata delegittima un «sistema» fondato, secondo una di quelle formule lapidarie di cui la *Storia* è intessuta, sull'«abuso degli elementi provvidenziali e collettivi»:

Giacomo Leopardi segna il termine di questo periodo. La metafisica in lotta con la teologia si era esaurita in questo tentativo di conciliazione. La molteplicità de' sistemi avea tolto credito alla stessa scienza. Sorgeva un nuovo scetticismo che non colpiva più solo la religione o il soprannaturale, colpiva la stessa ragione. La metafisica era tenuta come una succursale della teologia. L'idea sembrava un sostituto della Provvidenza. Quelle filosofie della storia, delle religioni, dell'umanità, del dritto avevano aria di costruzioni poetiche. La teoria del progresso o del fato storico nelle sue evoluzioni sembrava una fantasmagoria. L'abuso degli elementi provvidenziali e collettivi conduceva dritto all'onnipotenza dello Stato, al centralismo governativo. L'ecletismo pareva una stagnazione intellettuale, un mare morto. L'apoteosi del successo rintuzzava il

²⁰ *Ivi*, vol. II, p. 423.

senso morale, incoraggiava tutte le violenze. Quella conciliazione tra il vecchio ed il nuovo, tollerata pure come temporanea necessità politica, sembrava in fondo una profanazione della scienza, una fiacchezza morale. Il sistema non attecchiva più: cominciava la ribellione. Mancata era la fede nella rivelazione. Mancava ora la fede nella stessa filosofia. Ricompariva il mistero. Il filosofo sapeva quanto il pastore. Di questo mistero fu l'eco Giacomo Leopardi nella solitudine del suo pensiero e del suo dolore. Il suo scetticismo annunciava la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugurava il regno dell'arido vero, del reale²¹.

E se Leopardi perviene a inaugurare un mondo nuovo, è proprio perché nel crollo di tutto un sistema intellettuale restano inviolati, tuttavia, i fondamenti morali della poesia. Essi rivivono, immortali, nelle illusioni dello spirito – «virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia» – celebrate nei *Canti*:

Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi, e dà al suo scetticismo una impronta religiosa²².

Molto si è scritto sui principi ideologici che ispirano il lavoro di De Sanctis, i quali sono parsi a molti come l'espressione, innanzitutto, della volontà di formare la nuova classe dirigente dello Stato italiano, secondo valori codificati egemonicamente dalle classi sociali e politiche al potere. Peraltro, si è osservato che la *Storia* di De Sanctis trascura quelli che sono riconosciuti come elementi fondamentali della critica moderna – l'autonomia della forma, le stratificazioni semantiche, le articolazioni complesse del testo letterario piuttosto che la sua presunta linearità, gli strumenti dello specifico letterario, come la metafora – per fare invece della storia letteraria del passato la base di un progetto, o meglio, un bilancio per un progetto²³. Forse l'interpretazione, a sua volta ideologizzata, della *Storia* come un prodotto volto a fondare lo stato borghese moderno ha contribuito in parte a conferire alle opere in essa commentate quell'aura retorica e enfatica che a lungo ne ha accompagnato l'insegnamento nella scuola italiana; con il risultato di renderle, agli occhi di alcune generazioni, desuete, lontane dal gusto e dalla identità dei lettori moderni.

²¹ *Ivi*, vol. II, pp. 461-462.

²² *Ivi*, vol. II, p. 462.

²³ Per gli allievi di questa Scuola Estiva può risultare utile una sintesi dei differenti interventi critici novecenteschi su De Sanctis, come quella proposta in M. PALADINI MUSITELLI, a cura di, *Il punto su: De Sanctis*, Bari, Laterza, 1988, in cui sono menzionati, tra gli altri, i lavori critici di A. L. De Castris, A. Asor Rosa, G. Barberi Squarotti, G. Guglielmi.

Oggi in realtà la prospettiva di De Sanctis è estremamente attuale, poiché più che mai è necessario sollecitare gli allievi della scuola italiana, durante il loro percorso formativo, a ricreare il legame essenziale e fecondo tra la cultura letteraria, oggi tra le più neglette e sacrificate, e la pratica sociale, e a riscoprire il ruolo della letteratura nella vita civile, inteso anche come elemento di riflessione sulla identità del cittadino nella società. Cosicché il percorso critico e didattico all'interno della *Storia* deve innanzitutto cominciare come un percorso di sfrondamento delle incrostazioni e delle patine che altre epoche della storia italiana e altre ideologie vi hanno apposto.

Nuovi ostacoli si sono aggiunti, negli ultimi decenni, a un accesso diretto, libero e consapevole, ai testi letterari, che era in fondo il fine della riflessione di De Sanctis. Giulio Ferroni, proprio nella sua introduzione a un testo desanctisiano, la prolusione di Zurigo del 1856, osserva che la critica letteraria è dominata attualmente da un'elefantiasi della filologia e dell'erudizione, e da un crescente settorialismo. Di fronte alla palese riduzione del numero di fruitori della letteratura stessa, per effetto degli orientamenti che egli descrive, Ferroni rivendica la necessità di una prospettiva critica di comunicazione attiva con il pubblico. Riguardata a partire da questa esigenza, l'opera critica di De Sanctis gli appare ancora fresca e vitale. Il discorso dell'autore, difatti, travalica i limiti temporali in cui è stato concepito. Esso si snoda in un dialogo ininterrotto con le forme letterarie, atte a costruire il senso civico; tenta di edificare il presente, fornendo insegnamenti validi anche per il futuro²⁴.

La linea interpretativa di Ferroni sembra situarsi del resto nel solco di quella di Gramsci, rimasta senza eco nel dibattito degli anni Trenta in reazione al quale era nata. Due aspetti della critica di De Sanctis avevano attirato l'interesse di Gramsci; il suo carattere militante – un «tipo di critica letteraria proprio della filosofia della prassi», che interviene nelle lotte culturali, nelle concezioni della vita – e la visione stessa della *cultura*, che non è un astratto sistema teorico, ma «una coerente, unitaria e di diffusione nazionale 'concezione della vita e dell'uomo, una 'religione laica', una filosofia che sia divenuta appunto 'cultura' cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale»:

La critica del De Sanctis è militante, non «frigidamente» estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni della vita antagonistiche. Le analisi del contenuto, la critica della «struttura» delle opere; cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente sono legate a questa lotta culturale: proprio in ciò pare consista la profonda umanità e l'umanesimo del De Sanctis, che rendono tanto simpatico anche oggi il critico. Piace sentire in lui il fervore appassionato dell'uomo di parte che ha saldi convincimenti morali e politici e non li nasconde e non tenta

²⁴ Si veda l'introduzione a F. DE SANCTIS, *Benvenuti miei cari giovani*, cit.

neanche di nasconderli. [...] Insomma, il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo. In un tempo recente alla fase De Sanctis ha corrisposto, su un piano subalterno, la fase della «Voce». Il De Sanctis lottò per la creazione ex novo in Italia di un'alta cultura nazionale, in opposizione ai vecchiumi tradizionali, la retorica e il gesuitismo (Guerrazzi e il padre Bresciani): la «Voce» lottò solo per la divulgazione, in uno strato intermedio, di quella stessa cultura, contro il provincialismo²⁵.

Il filo conduttore dell'ispirazione morale e civile della letteratura italiana, a partire dal quale si articola la *Storia* di De Sanctis, tesse sin dagli esordi l'attività pedagogica del critico, negli anni dell'insegnamento nella scuola del vico Bisi, a Napoli; anni in cui questi, giovanissimo, aderiva al movimento rivoluzionario che sarebbe confluito nei moti del 1848 – ai quali partecipò, sulle barricate a Napoli, e che gli costarono prima l'arresto, in quanto affiliato al movimento mazziniano, poi il carcere, e infine l'esilio, dal quale ritornò solo con l'unità d'Italia.

Nel *Discorso a' giovani* del 18 febbraio 1848 De Sanctis già si rivolgeva alle nuove generazioni di allievi per esortarli a prepararsi «alla sapienza civile», vale a dire a quelle conoscenze che devono nutrire la partecipazione e l'impegno nella realtà politica e sociale. Egli li esorta alla fede nell'avvenire; a cessare di essere «individui» per trasformarsi in una «classe», orgogliosa di sé e sollecita ai nuovi doveri richiesti dalla «libertà». A questo fine, ad essi propone l'insegnamento morale trasmesso nella letteratura civile, fondata da Dante e rigenerata da Vittorio Alfieri, profeta del risorgimento italiano:

Giovani, voi eravate una volta individui: ora esser dovete una classe. Importa che gl'individui si riuniscano in classi; importa che di sopra alle particolari opinioni stieno saldi alcuni princip a cui tutti ubbidiscano. [...] La storia della giovent italiana è la storia della libertà italiana. Allorché un generoso proclama un nuovo principio, cioè a dire una nuova emancipazione dell'uomo, a'giovani ei si rivolge; e voi non capaci d'invidia, non legati da privati interessi, voi l'intendete, voi applaudite i primi alle sue parole, innamorati ad un tempo del suo principio e di lui. Mentre molti vecchi con un freddo sorriso esclamavano: – È impossibile la tragedia all'Italia –; i giovani applaudivano i primi a quella letteratura civile, a

²⁵ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, vol. III, *Quaderni 12-29*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1977, Quaderno 23, VI, pp. 2188-2189.

quella rigenerazione dantesca che porta in fronte il nome di Vittorio Alfieri, indiritta ad una Italia futura²⁶.

In filigrana, nel discorso di De Sanctis, si colgono delle allusioni manifeste ai principi del programma mazziniano; dall'esortazione alla fede nell'avvenire, alla necessità di passare dall'epoca «individuale» all'epoca «sociale». Solo qualche anno prima, nel 1843, Giuseppe Mazzini aveva pubblicato del resto un celebre testo anch'esso dedicato *Ai Giovani*, poi riedito nel 1847, nel quale egli li esortava alla letteratura, concepita come militanza; ai giovani affidava la missione di custodire la memoria delle glorie patrie del passato per suscitare la fede nel futuro, spronandoli a immedesimare l'arte con la vita²⁷.

Nelle ultime pagine della *Storia*, De Sanctis menziona Mazzini, protagonista dei moti rivoluzionari e fondatore della Giovine Italia. I brevi cenni del ritratto sottolineano il carattere mistico, ideale, delle convinzioni politiche mazziniane; e suggeriscono poi che lo stesso Mazzini era stato indotto dagli insuccessi dei moti a tener maggior conto della realtà, a studiare più attentamente i mezzi, ad affinare il senso politico – quasi a indicare implicitamente la necessità di volgersi nel presente alla realtà effettuale, come insegnava Machiavelli:

Lo stesso Mazzini, ch'era all'avanguardia, avea nel suo linguaggio e nelle sue formole quell'accento di misticismo e di vaporoso idealismo che era penetrato nella filosofia e nelle lettere e che lo chiariva uomo del secolo, e mostravasi anche lui disposto a tener conto delle condizioni reali della pubblica opinione, e a sacrificarvi una parte del suo ideale²⁸.

Nell'attribuire a Mazzini un distacco parziale dall'ideale in favore di un maggiore realismo politico, nel decennio che precede l'unità d'Italia, De Sanctis sembra evocare, in realtà, la propria storia intellettuale. Mazzini era stato un riferimento essenziale negli anni della sua giovinezza – gli anni dell'inizio dell'impegno politico militante e della partecipazione ai moti rivoluzionari; e non solo per il suo progetto politico, ma anche per l'attività di critico letterario, in cui si esprimeva la sua concezione del rapporto tra letteratura e vita²⁹.

²⁶ Cito da F. DE SANCTIS, *Discorso a' giovani* dall'edizione originale in opuscolo, Napoli, Stabilimento all'Insegna dell'Ancora, 1848, on line.

²⁷ L'articolo era apparso nel 1843 come premessa agli *Scritti editi e postumi* di Carlo Bini, ed era stato ripubblicato in [G. MAZZINI], *Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografie della Svizzera italiana, 1847.

²⁸ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. II, p. 456.

²⁹ A Mazzini De Sanctis dedica, come è noto, il corso universitario del 1871-1872, con il titolo «Mazzini e la scuola democratica», in cui questa è opposta alla scuola manzoniana – che sarà l'oggetto del corso dell'anno successivo. Il paradigma critico dell'opposizione delle due scuole, destinato a grande successo nei manuali scolastici, era stato elaborato in origine proprio da

Nelle storie della letteratura novecentesche Mazzini è appena ricordato, e quasi esclusivamente per le sue tesi politiche e per l'iniziativa della creazione della Giovine Italia; egli era stato in realtà un protagonista del dibattito culturale italiano nella prima metà dell'Ottocento, durante gli anni bui della Restaurazione. Egli aveva educato tutta una generazione – che è anche quella di De Sanctis, nato nel 1817 – a pensare le sorti della nazione, e a un ideale eroico della prassi politica e dei principi morali della vita sociale di cui il fulgido esempio era Foscolo, e prima ancora, Dante.

Prostrato dal fallimento dei moti del 1830 e travolto dalla «tempesta del dubbio», Mazzini elabora negli scritti dall'esilio una profonda riflessione sulla crisi politica, morale e culturale che fa seguito a quella sconfitta, e sulle sue ripercussioni nel mondo delle lettere italiane. Tali scritti, e in modo più compiuto *Fede e avvenire*, sono ispirati dalla volontà di fornire elementi di interpretazione della crisi, e di elaborare teorie suscettibili di concretizzarsi in azione, al fine di arginarla. Il bilancio di Mazzini è senza appello: manca nelle lettere italiane il loro fondamento, che è l'unità morale; mancano l'energia e l'autorità necessarie a promuovere il risorgimento morale del popolo italiano, che non ha più né nome né fede, né coscienza né memoria delle virtù civili, né forza di mente né di cuore, e in cui la rassegnazione dello sconforto è visibile³⁰.

Che la letteratura sia specchio dei valori civili è un principio mazziniano, prima che desantisianiano; così come la convinzione che a risvegliare la coscienza nazionale siano chiamati non soltanto i letterati, ma anche i critici. Spetta anzi proprio ai critici illustrare agli scrittori i «principii generali che reggono la civiltà progressiva», e allontanarli da canoni artistici effimeri. La loro missione è necessaria, e urgente. Essi devono farsi carico di esortare al culto delle grandi memorie e di alimentare con esse la speranza; di spronare gli ingegni ad una nuova sintesi, a un nuovo «concetto ordinatore»; di ricostruire l'unità del pensiero.

Queste idee sul ruolo morale, civile e politico della letteratura, Mazzini vuole farle circolare, perché divengano realtà; e quindi concepisce un progetto editoriale che prevede l'edizione simultanea di due sillogi dei propri scritti. La prima raccoglie i suoi saggi di critica letteraria, che erano dispersi in riviste italiane e straniere, sin dalla fine degli anni Venti; essa appare nel 1847, a Lugano, in tre volumi, per le Tipografie della Svizzera italiana, con il titolo

Mazzini, nei due saggi *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830*, del 1838, e *rammento di lettera sull'Assedio di Firenze*, del 1840, ripresi in [G. MAZZINI], *Scritti letterari di un Italiano vivente*, cit.

³⁰ Si vedano i saggi *Pensieri. Ai poeti del secolo XIX*, del 1832, e *Prefazione d'un periodico letterario*, del 1836, ma anche in *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830*, già apparso nel 1837 nella «Westminster Review»; ripresi in ID., *Scritti letterari di un Italiano vivente*, cit.

Scritti letterari di un Italiano vivente, che già suggerisce il legame esistente tra la letteratura e l'identità nazionale italiana. Dell'anno successivo, il 1848, è il volume delle *Prose politiche*, pubblicato a Firenze dalla Poligrafia Italiana e immediatamente ristampato dall'editore Grondona, nel 1849, a Genova, in una seconda edizione riveduta e ampliata. Le due raccolte accompagnano l'edizione degli *Scritti politici* inediti di Foscolo (Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1844), contenente alcuni testi politici importanti e all'epoca ancora inediti, come l'orazione di Pavia, e la pubblicazione della *Divina Commedia*, con il commento attribuito a Foscolo, e in realtà completato da Mazzini stesso a Londra, per l'editore Pietro Rolandi, nel 1842-1843.

Nel progetto mazziniano, l'iniziativa meditata di riproporre i propri interventi nella loro evoluzione, in un momento cruciale della storia italiana, denso di fermenti politici, e la complementarità anch'essa meditata della silloge letteraria e di quella politica, miravano a ricomporre un quadro ideologico che fungesse da guida spirituale per gli intellettuali democratici che di quei fermenti si facevano protagonisti. I saggi letterari di Mazzini, resi più accessibili nel nuovo formato editoriale, e messi clandestinamente in circolazione, sono destinati a proporre ai giovani lettori che vi si accostano durante e dopo le rivoluzioni del 1848 e del 1849 un canone ideologico e letterario, concepito come il fondamento concettuale del programma politico che Mazzini aveva elaborato nel celebre saggio *Fede e avvenire*. Essi non nascono come indagini filologiche, ma come suggerimenti di nuove prospettive di lettura di autori ed opere classici e moderni, italiani ed europei.

Il principio generale che sottende gli interventi di critica letteraria di Mazzini è la convinzione che il pensiero politico e morale si iscrive nella tradizione letteraria; che esso prende forma attraverso lo studio della vita delle nazioni, dei loro costumi e istituzioni civili, e delle loro elaborazioni poetiche; che la letteratura si «invisceri nella morale tendenza» – come sosterrà più tardi De Sanctis nella *Storia*.

Nella lettura di Mazzini nasce il mito di Dante padre della patria, esemplare non solo per le opere, ma anche per la sua vita stessa, consumata nella lotta politica e nell'esilio; Dante è il poeta che fonda la missione morale e civile della letteratura, il «poeta della nazionalità e della missione italiana», l'«*individuo* che racchiude, siccome in germe, l'unità e l'*individualità* nazionale». Gli ingegni italiani che hanno suscitato nelle loro opere il «progresso dell'idea nazionale» hanno tratto ispirazione da Dante. In lui Mazzini vede il modello della «missione dell'uomo Italiano», che consiste nel riunire teoria e pratica, potenza e virtù, pensiero e azione. Per Dante, prima di ogni altro, la patria è stata una religione; l'Italia è la terra destinata da Dio alla missione di dare unità morale all'Europa.

Ed è Foscolo, nella lettura di Mazzini, che ha rivelato ai lettori moderni il carattere nazionale della *Commedia* dantesca; se ha voluto commentare la

grande opera e farla intendere nel presente, è perché essa è «libro da Italiani». In questo modo Mazzini fonda il mito di Foscolo, che arriva, anch'esso, a De Sanctis. Egli lo iscrive in un canone ideale, costituito dai sommi autori che hanno rinnovato nelle loro opere l'ideale dantesco della nazione italiana. Nelle pagine critiche che gli sono dedicate Foscolo è celebrato come il grande poeta che perviene a superare il pessimismo e lo scetticismo sulla natura umana e assume a modello di virtù civile e morale. Egli ha ispirato il risorgimento nazionale e risvegliato le coscienze degli italiani, con le opere ma anche con l'esempio della vita, poiché, come Dante, in lui l'arte si è immedesimata con la vita.

La riflessione sul connubio arte-vita, come sappiamo, sarà un fondamento della grande letteratura novecentesca. La «connessione delle lettere col viver civile» è la forma propria e essenziale del canone letterario del Risorgimento; un canone che, nella formulazione di due grandi critici, si rivela essere non una mera questione di ambito retorico, ma una militanza dello spirito. In questa forma luminosa, esso interpella ancora il lettore moderno.

Modelli etici e comportamentali nella scrittura femminile

Patrizia Guida – Università LUM Giuseppe Degennaro

*La cosa tremenda è
quando la scrittura
non ha nessuna conseguenza*
R. Jirgl

Nel secondo Ottocento, quando cominciarono a diffondersi i movimenti di emancipazione femminile, che timidamente o audacemente si posero l'obiettivo di garantire diritti politici e sociali al pari degli uomini, le scrittrici, in maniera più vistosa rispetto alle epoche precedenti, si servirono della scrittura come mezzo per rappresentare la condizione di sottomissione sociale e le diverse forme di violenza, soprattutto domestica, a cui le donne erano spesso sottoposte. Il dato forse più interessante per il lettore odierno è la vocazione realistica, unita alla fiducia nel valore educativo della scrittura, della narrativa che vide la luce nelle pagine delle riviste e nei cataloghi di editori abbastanza scaltri da intuire il potenziale enorme che il pubblico composto da donne e da gente comune avrebbe comportato in termini di vendite.

La misura realistica della letteratura femminile fine-ottocentesca è ammessa, per esempio, dalla scrittrice Emma, *nom de plume* di Emilia Ferretti Viola, la prima donna ad occuparsi di critica letteraria per la prestigiosa rivista fiorentina «Nuova Antologia»¹, nell'*Introduzione* al noto romanzo *Una fra tante*, che nel 1878 scandalizzò i benpensanti per i temi trattati:

Il fatto che narro in questo libro è un fatto vero. E chi, se non fosse vero, l'avrebbe voluto scrivere? Quando giunse a mia notizia, provai subito con l'indignazione e il dolore che esso suscitò in me, l'impulso di raccontarlo, di denunciarlo a tutti. Ma poi esitai. Una falsa vergogna, una ripugnanza quasi insuperabile mi tratteneva. La smisi soltanto quando accingendomi di nuovo a idear novelle e volgendo il pensiero alle opere della fantasia, provai in me un'altra vergogna e un'altra ripugnanza le quali contrastavano singolarmente con quelle di prima. Sentiva che non era più possibile, sapendo quel fatto, di negare alla triste verità il suo diritto di precedenza di fronte alle mie fiabe. E il mio primo impulso prevalse. E spero che in avvenire anche quando fosse più vivo e fervido il lavoro della mia immaginazione, quando mi apparisse più seducente e cara un'immagine della mia fantasia, mi basti però sempre l'animo di cacciarli

¹ Emilia Ferretti Viola collaborò alla «Nuova Antologia» prima come *ghostwriter* e successivamente firmando i suoi articoli. Porta la sua firma anche la redazione del *Bollettino Bibliografico*.

lontano, qualora accanto a lei mi si presenti triste, miserabile o anche ributtante la sembianza di cosa vera cui l'umile penna della scrittrice di fiabe possa giovare².

Una fra tante racconta di Barberina, una ragazza di campagna che viene presa a servizio presso un'agiata famiglia di commercianti in città e finisce per fare la prostituta. Barberina è timida e ingenua, fatica a inserirsi nel turbinio della vita cittadina e si ritrova completamente spaesata quando la famiglia per cui lavora, sull'orlo della rovina, è costretta a trasferirsi in un'altra città lasciandola senza mezzi e senza casa. Barberina trova alloggio in una casa di tolleranza, che ingenuamente crede sia la residenza della sua benefattrice e impiega diversi giorni per comprendere la sua nuova condizione di ostaggio della *maitresse*, la quale, sorda alle sue suppliche, la fa stuprare per obbligarla a prostituirsi. Il romanzo suscitò grande scandalo sia per il tema trattato sia per le ricostruzioni realistiche dell'ambiente delle case chiuse e dei loro clienti «padri di famiglia, rispettabili e onorati»³. Come osserva Maraini nella *Prefazione* all'edizione del 1988, *Una fra tante* era «un attacco alla legislazione sulla prostituzione, voluta da Cavour, che imponeva un rigido controllo sulle prostitute, divise in due categorie, prostituta isolata o di bordello. La prostituta veniva controllata, mentre il cliente era 'libero'»⁴. Il tema della prostituzione, con i suoi risvolti etico-sociali, fu oggetto di un successivo saggio di Eva de Vincentiis, fondatrice insieme a Giacinta Martini, Alina Albani e Virginia Nathan dell'Associazione per la Donna, dal titolo *Un grave problema studiato da una donna*⁵, in cui la scrittrice-giornalista pugliese inquadrava la prostituzione come un «reato contro la persona e la società». Per la prima volta, dunque, il discorso perdeva quell'alone moralistico che spesso accompagnava le teorizzazioni sull'argomento, e veniva proposto in termini *etici*: riconoscere alla donna la dignità di persona dotata di diritti inalienabili che riguardano l'intera comunità e non soltanto il microcosmo familiare. Tra le cause principali della corruzione dei costumi femminili la scrittrice ne identificava tre: la mancanza di istruzione, la disparità di condizioni di lavoro e di salario tra uomini e donne e il mancato riconoscimento della donna come persona giuridica.

Come Emma, anche de Vincentiis chiama in causa la società e la normativa vigente, ma sullo *status* giuridico della donna, che non garantiva alcuna tutela al di fuori di quella maschile.

² EMMA [M. FERRETTI VIOLA], *Una fra tante*, Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1878, s.n.

³ *Ivi*, p. 167.

⁴ Cfr. D. MARAINI, *Prefazione*, in EMMA [M. FERRETTI VIOLA], *Una fra tante*, Roma, Lucarini, 1988.

⁵ Cfr. E. DE VINCENTIIS, *Un grave problema studiato da una donna*, Roma, Tip. cooperativa sociale, 1910, estr. da: «Vita femminile italiana», IV, 5, 1910, pp. 504-24.

Nel saggio *Un grave problema studiato da una donna* il riconoscimento del valore della donna come persona e la valenza etica del discorso sulla questione femminile vengono evidenziati dall'osservazione che il diritto all'educazione deve essere riconosciuto come diritto umano fondamentale, che non può essere negato. Le pari opportunità educative rappresentano, dunque, uno strumento di trasformazione, un'arma intellettuale che usata correttamente consente di modificare la percezione che la donna ha di sé:

Ma ciò che la mia coscienza di femminista sente fortemente nell'esame di questa malattia sociale, è il fatto della mancanza assoluta nella donna del sentimento della propria personalità. Finché le ragazze avranno l'errata convinzione che la loro missione nella vita è quella di far felice l'uomo e di dargli tutte le soddisfazioni che egli domanda, per l'istinto, per l'orgoglio, per il naturale suo bisogno di dominio su di lei, essa si troverà sempre indifesa innanzi all'altro sesso. Acquisti ella un sentimento che la faccia sentire un valore personale e non di riverbero, affinché nell'umano consorzio, quale persona possa vivere ed esplicare la propria azione individuale! E ne risentirà una dignità nuova, che le renderà molto più difficile la caduta⁶.

Come per *Una fra tante*, l'impatto rappresentativo dei romanzi femminili del secondo Ottocento si gioca spesso sull'equilibrio tra *fictio* e fedeltà al vero sebbene in alcuni casi il potenziale di denuncia venga affiancato, e finanche oscurato, dalla ricostruzione di un vissuto e delle intime ragioni della protagonista, che spesso è una proiezione della scrittrice. La frequente rassomiglianza tra le eroine e le loro creatrici ha portato la critica a liquidare tutta la produzione letteraria femminile post-unitaria come marginale e accessoria rispetto a quella 'maschile', in quanto gravata da un eccesso di autobiografismo. Va da sé che l'autobiografismo femminile fosse considerato marginale perché il vissuto femminile era percepito dai critici come una storia minore, residuale, portatrice di valori non universali e, di conseguenza, riservata al solo pubblico femminile. Oggi possiamo riconoscere lo strabismo esegetico da parte della critica coeva che leggeva i *topoi* della memoria e dell'esplorazione dell'io come un nobile esercizio spirituale in grado di arricchire la conoscenza dell'animo umano nella produzione letteraria maschile mentre in quella femminile li considerava come un eccesso di intimismo. In questa ottica, la famiglia, i figli e, più in generale, la sfera dei rapporti umani, al centro di larga parte della letteratura da Shakespeare a Moravia, da Pirandello a Cechov, diventano il segno di un orizzonte limitato, domestico, anzi casalingo, nei romanzi scritti da donne. È evidente che chi si è occupato di scrittura femminile non abbia inteso riconoscere la narrativa scritta dalle donne come

⁶ *Ivi*, p. 519.

luogo delle questioni morali⁷ perché persuaso che l'arte debba essere giudicata secondo regole formali ed estetiche precise e intrasgredibili.

In questa lettura, la dimensione morale dei personaggi non è considerata come criterio e il testo letterario, che dovrebbe essere uno dei luoghi di dibattito sul comportamento umano, perde la sua funzione sociale. Se, invece, proviamo a sgravare la scrittura femminile dal pregiudizio dell'autobiografismo, noteremo come, al netto delle ingenuità narrative, questi testi possono essere valutati sotto una nuova luce. Se partiamo dalla definizione di 'impegno' così come l'ha proposta il Devoto-Oli – «Assunzione di una precisa posizione ideologica e pratica nei confronti dei problemi politici e sociali del momento, spec. da parte degli uomini di cultura»⁸ – appare chiaro che la produzione letteraria femminile, rappresentando una realtà sociale attraverso il vissuto di chi scrive, si rivela nel suo complesso una produzione 'impegnata'. Si pensi ai romanzi di Anna Franchi o alle novelle di Ada Negri sulla condizione femminile, in cui è chiaro il fine etico delle autrici di contribuire a una presa di coscienza da parte del lettore e, di conseguenza, di contribuire ad un cambiamento della società. Alla sua uscita, il romanzo *Avanti il divorzio*⁹ fece grande scalpore non perché raccontasse l'infelicità coniugale, tema più che abusato soprattutto dalla letteratura (non solo femminile) postunitaria, ma perché presentava il divorzio come il diritto del singolo a rescindere il *contratto* matrimoniale. La scrittrice attraverso il suo romanzo (qui la sua straordinaria modernità) negava la *sacralità* del vincolo matrimoniale e introduceva un terzo elemento nel dibattito popolare bipolarizzato tra normativa e fede: la libertà di scelta dell'individuo, sia esso donna che uomo. Lo scandalo che seguì alla pubblicazione del romanzo si deve, evidentemente, all'ipotesi che questa libertà di scelta potesse essere riconosciuta alla donna, alla quale la giurisprudenza negava ogni diritto ivi compresa la potestà genitoriale.

La necessità di denunciare, di rappresentare la condizione sociale delle donne, la loro quotidianità fatta di enormi sacrifici e di soprusi fa da sfondo alle

⁷ Sul rapporto tra autore e lettore e sulle problematiche etiche, cfr. W.C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

⁸ Definizione confermata da De Mauro: «Atteggimento di un intellettuale o un artista che prende posizione nei confronti dei problemi politici e sociali del suo tempo».

⁹ Su Anna Franchi cfr. L. GIGLI, *La passione politica di una scrittrice. Appunti per una biografia di Anna Franchi*, in P. GABRIELLI, a cura di, *Vivere da protagoniste*, Firenze, Carocci, 2001, pp. 83-105; *Il fondo Anna Franchi della Biblioteca Labronica di Livorno*, con una introduzione di M.C. Berni, Livorno, Comune, 1998; C. GRAGNANI, *Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autodefinizione*, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», 1, *La documentazione autobiografica come patrimonio culturale: le testimonianze nella genesi del tempo*, 2008, pp. 127-128; P. GUIDA, *Anna Franchi, foemina superior, e la sua battaglia a favore del divorzio*, in A. CAGNOLATI, S. VALERIO, a cura di, *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, Avellino, Sinestesia, 2019, pp. 111-124.

novelle della poetessa Ada Negri¹⁰, la quale decise di misurarsi con la prosa per un bisogno di maggiore adesione alla realtà e per l'esigenza di dare all'arte una connotazione morale. Nelle sue novelle il giudizio morale dell'io narrante sembra essere affidato alla fisiognomia delle protagoniste: le donne negriane sono donne piccole di statura, gracili a dispetto di lavori massacranti, dagli «occhi glauchi di una fissità che colpiva»¹¹. L'utilizzo del corpo per rivelare il peso della loro condizione è probabilmente l'aspetto più interessante della prosa della Negri, affollata di donne «cloroformizzate»¹², sfibrate dalla fatica, invecchiate anzitempo, taciturne e straniere nella propria casa. Sebbene la scrittrice "punisca" ogni tentativo di ribellione delle sue (anti)eroine, esse rappresentano, ciascuna a suo modo, forme di denuncia delle condizioni di disagio e di emarginazione che, grazie alla notorietà dell'autrice, potevano smuovere le coscienze pur senza articolarsi, ancora, in un *discourse* politico e/o emancipatorio.

Analoghe considerazioni possono farsi su un altro romanzo che in quegli anni fece parlare di sé, *Un matrimonio in provincia* (1885), scritto da una delle più prolifiche scrittrici italiane, la Marchesa Colombi, *nom de plume* di Maria Antonietta Torriani¹³, in cui la scrittrice metteva a nudo le convenzioni e i

¹⁰ Della bibliografia su Ada Negri si citano solo i contributi più recenti: S. COMES, *Ada Negri. Da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970; E. RASY, *Ritratti di signora. Grazia Deledda, Ada Negri e Matilde Serao*, Milano, Rizzoli, 1997; A. FOLLI, *La grande parola. Lettura di Ada Negri*, in EAD., *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Ottocento e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, pp. 111-173; S. RAFFO, *Introduzione ad Ada Negri*, in A. NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2002; P. GUIDA, *Ada Negri: una scrittrice fascista?*, in «Quaderni di Italianistica», xxiii, 2, 2002, p. 45-58; E. GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010; P. ZAMBON, *La parola memoriale di Ada Negri*, in EAD., *Scrittrici. Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 179-190; P. ZOVATTO, *Il percorso spirituale di Ada Negri: con inediti a Silvio Benco, a Giulio Barsotti e a Giuseppe De Luca*, Trieste, Centro Studi Storico-Religiosi del Friuli Venezia Giulia, 2009; P. GUIDA, *Le sorelle di Ada Negri, solitarie per scelta o per forza? Prove di emancipazione di una scrittrice del primo Novecento*, in B. STAGNITTI, a cura di, «*si perdean rapiti / i miei pensieri*». *Studi sull'opera di Ada Negri nel 150° della nascita*, Firenze, Cesati, 2021, pp. 77-90.

¹¹ A. NEGRI, *Le solitarie*, Milano, Fratelli Treves, 1917, p. 145 (disponibile on line).

¹² *Ivi*, p. 151.

¹³ Anche per Maria Antonietta Torriani si veda il Fondo Marchesa Colombi conservato presso l'Archivio di Stato di Novara. Tra gli studi più recenti sulla scrittrice si segnala la biografia di S. BENATTI, *La Marchesa Colombi. Una scrittrice nella Novara dell'800*, Novara, Interlinea, 2014, oltre al volume degli atti del Convegno internazionale a cura del Centro novarese di studi letterari: S. BENATTI, R. CICALA, a cura di, *La marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Novara, Interlinea, 2001; e i saggi monografici di M.T. COMETTO, *La Marchesa Colombi, Vita, romanzi e passioni della prima giornalista del «Corriere della Sera»*, Milano, Solferino Libri, 2020; e di C.

pregiudizi della società provinciale, che faranno da sfondo ad altre sue narrazioni. Ambientato alla fine dell'800 nelle risaie della pianura Padana, il romanzo racconta dell'innamoramento della protagonista Denza per un uomo, che sposerà un'altra donna costringendola ad un matrimonio di convenienza. Il pregio del romanzo risiede nella capacità della scrittrice di raccontare, attraverso un lunghissimo *flashback* della protagonista, le atmosfere di una casa borghese della provincia rese cupe da matrimoni combinati, quello del padre con la matrigna, della sorella e delle cugine e finanche quello di Onorato che sposa un'altra donna per interesse. Il matrimonio di convenienza che anche Denza vorrà contrarre alla fine della storia ha ragioni diverse da quelle economiche o biologiche e rimandano al desiderio di evadere dalla noia della *casalinghitudine*: «è difficile immaginare una gioventù più monotona, più squallida, più destituita d'ogni gioia della mia. Ripensandoci, dopo tanti e tanti anni, risento ancora l'immensa uggia di quella calma morta»¹⁴ dirà a inizio del suo racconto, quando è oramai moglie e madre di tre figli. Per certi versi, anche Denza appare «cloroformizzata» dalla sua situazione, ella non sembra avere alcun sentimento di pentimento né di rimpianto per aver sposato un uomo che non amava, in quanto tali sentimenti prevedono una possibilità di scelta che la donna riteneva di non avere. Nella cultura dell'epoca, infatti, il matrimonio di convenienza, soprattutto per le donne, era considerato un fatto di ordinaria amministrazione, come il mettere su peso: «Ora ho tre figlioli. Il babbo, che quel giorno dell'incontro con Scalchi, aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata e minchiona dei primi anni. Il fatto è che ingrasso»¹⁵. Da questa prospettiva si chiarisce la scelta del titolo, *Un matrimonio in provincia*, che pone l'accento non sulla storia d'amore delusa (che occupa gran parte della narrazione) ma proprio sull'istituto del matrimonio che fa da sfondo a quell'amore deluso.

Mentre Denza, dietro la quale si riconoscono alcune scelte di vita della stessa Torriani, cede alla tentazione di un matrimonio senza amore pur di sottrarsi ad un destino di solitudine o peggio di zitellaggio, le protagoniste di Sibilla Aleramo rappresentano i primi esempi di presa di coscienza e costruzione di un'identità, che si realizza proprio attraverso una travagliata rinuncia del matrimonio e della maternità, rappresentati come un ostacolo all'affermazione di sé come persona. Anche Aleramo, come la maggior parte delle scrittrici coeve, racconta storie di cronaca femminile, all'interno delle quali la violenza,

BARBARULLI, L. BRANDI, *L'arma di cristallo. Sui "discorsi trionfanti", l'ironia della Marchesa Colombi*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 1998.

¹⁴ MARCHESA COLOMBI [M.A. TORRIANI], *Un matrimonio in provincia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 103.

sia fisica che psicologica, viene rappresentata come connaturata alla società patriarcale. Si tratta di romanzi e novelle che consentono di ridimensionare l'idea che la narrativa femminile riguardi unicamente la quotidianità casalinga in quanto i temi trattati spesso esulano dal microcosmo domestico: alcune, come Caterina Percoto hanno raccontato la guerra con una attenzione particolare al dolore (tutto femminile) per le morti non più risarcibile dalla retorica dell'onore e del patriottismo; altre, come Enrichetta Caracciolo, hanno descritto le storture e le violenze delle monacazioni forzate; altre ancora, come Negri e la Marchesa Colombi, hanno affrontato il tema del lavoro e dello sfruttamento nelle fabbriche. Tutte queste scrittrici, dunque, hanno *osservato* il comportamento femminile e i modelli imperanti da un punto di vista *altro*, compiendo in questo modo un'operazione *etica*, nella misura in cui hanno cercato di incidere sulle abitudini mentali delle donne e, attraverso queste, dell'intera società italiana.

Oggi possiamo affermare che lo sguardo femminile avrebbe potuto comportare uno smottamento inedito per la letteratura se la critica non avesse seppellito gran parte della prosa femminile nel canone della letteratura sentimentale di consumo e di scarso valore estetico. Da questo punto di vista, anche il sistema editoriale ha svolto un ruolo non trascurabile (ma spesso trascurato) nella scelta degli elementi paratestuali che hanno confermato e rafforzato l'idea di una scrittura sentimentale, passionale, quale cifra caratterizzante la produzione femminile: *Avanti il divorzio* fu confezionato con una copertina rossa alludente alla scabrosità degli argomenti narrati e addirittura legato da un nastro che impediva di sfogliarlo prima dell'acquisto. Allo scopo di sottrarsi a pericolo di essere trascinate nell'alveo della letteratura di mero intrattenimento, alcune scrittrici hanno celato la propria identità sessuale dietro uno pseudonimo anche maschile¹⁶. Altre hanno finito per rinnegare la propria identità di genere pur di imporre una sorta di pari opportunità artistica con i colleghi uomini: Sibilla Aleramo parlava di sé al maschile, si definiva 'poeta' e non 'poetessa', come si legge in una lettera ad Arnoldo Mondadori del 5 agosto 1956:

Vi dicevo che se io fossi nata in un qualunque altro paese, avrei in quest'occasione onoranze nazionali. Perché sono un poeta, la sola donna poeta oggi nel paese, perché il mio primo libro *Una donna* avrà a novembre

¹⁶ Penso all'inglese Mary Ann Evans, autrice de *Il mulino sulla Floss*, che firma come George Eliot, la francese Amantine Aurore Lucile Dupin che pubblica con lo pseudonimo di George Sand e viaggia spesso in abiti maschili, perché questo le permette di «frequentare luoghi non accessibili alle donne». Le sorelle Brontë, firmandosi con tre diversi pseudonimi maschili (Currer, Ellis e Acton Bell) ma conservando ciascuna le proprie iniziali; la scrittrice e pittrice danese Karen Blixen, che pubblica il suo primo lavoro, *Sette storie gotiche*, con il nome di Isak Dinesen.

cinquant'anni, perché i giovani si stupiscono ch'io, mezzo secolo fa, scrivessi per i giovani d'oggi e per quelli che vivranno il secolo venturo¹⁷.

Nella stragrande maggioranza dei casi la scrittura femminile veniva censurata dalla critica a causa della qualità formale, di un linguaggio ultrasemplificato e fortemente connotativo, enfatico, caratterizzato da una aggettivazione esagerata, e anche a causa di una sorta di una generalizzata impermeabilità alle influenze delle avanguardie. Nei casi in cui è stato riconosciuto il valore di una scrittrice, in termini estetici o di significanza storica, la si è proposta come un'unicità, come qualcosa di straordinario rispetto ad un ordinario mediamente scadente. Tale carattere di eccezionalità ha consentito che il canone a dominanza maschile non fosse mai messo in discussione.

Un'operazione di rilettura di queste opere è stata avviata dalla critica femminista intorno agli anni Settanta del Novecento, che ha saputo ricostruire una linea femminile della letteratura italiana creando però una sorta di «percorso parallelo» a quello cosiddetto universale restringendo la *readership* potenziale al solo mondo femminile. Ma anche la storiografia femminista ha operato una selezione che, se da una parte ha avuto il pregio di far emergere dall'oblio moltissime voci femminili, dall'altra non si è sottratta al condizionamento politico o ideologico. Si pensi, per esempio, alle scrittrici attive durante il Ventennio, come la stessa Ada Negri, completamente ignorata per decenni, come Wanda Gorgju, che ha scontato anche una collocazione geografica periferica, a Maddalena Santoro, che pagato con l'oblio completo la sua *liason* con Arnaldo Mussolini, ad Amalia Guglielminetti, oscurata per il suo antifemminismo e per la relazione con Pitigrilli.

L'incidenza sul pubblico di lettori è cruciale se l'obiettivo della scrittura è quello di innescare il processo di informazione e, dunque, l'influsso educativo è annullato nel momento in cui quell'opera, quell'autrice, quella corrente letteraria non raggiunge un pubblico vasto. E per pubblico di lettori dobbiamo intendere non soltanto chi va in libreria, chi va in biblioteca o chi compra da Internet, che sono categorie di persone che hanno deciso di leggere e devono scegliere che cosa leggere; ma dobbiamo intendere anche il potenziale pubblico costituito dagli studenti dei vari livelli che devono farlo non per scelta

¹⁷ G. POMPEO, *Le scrittrici della Nuova Italia*, in F. DE NICOLA, P.A. ZANNONI, a cura di, *Scrittrici d'Italia*, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 15. Anche più recentemente scrittrici del calibro di Lalla Romano, Oriana Fallaci, Elsa Morante non amavano essere chiamate 'scrittrici', la Morante non volle essere inserita nell'antologia di poesia femminile che Biancamaria Frabotta pubblicò nel 1978. Interessante è il punto di vista di Natalia Ginzburg: «Desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani o distaccati da me» (N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1972, p. 82).

deliberata, ma perché c'è un programma ministeriale che lo prevede. I nostri studenti completano il ciclo di studi con l'esame di stato senza aver mai frequentato la scrittura femminile, senza aver mai studiato in maniera approfondita una scrittrice, senza mai porsi il problema del perché i loro manuali di storia della letteratura e le loro antologie dedicano così poco spazio alle figure femminili. Per loro l'impatto etico della scrittura femminile è un ambito assolutamente inesplorato.

In ambito accademico, la mappatura della presenza femminile nel canone letterario è francamente sconcertante: secondo una ricerca condotta qualche anno fa, su oltre 100 corsi di letteratura italiana contemporanea erogati in diversi atenei la percentuale delle scrittrici oggetto di studio monografico è del 5%, segno che l'accademia italiana ancora oggi considera il contributo delle scrittrici marginale e prescindibile. L'assenza quasi totale di nomi femminili nei programmi pubblicati sui vari siti (anche atenei come Siena, miglior ateneo per "Lettere" nel 2015 e prestigiosi come Bologna o Pavia) porta all'amara considerazione che i laureati in "Lettere" in Italia possono conseguire il titolo senza aver mai letto o studiato un libro scritto da una scrittrice.

Analogo discorso, anzi conseguenza diretta del pregiudizio accademico sulla letteratura femminile, può essere fatto per i manuali di storia della letteratura e le antologie in uso nei licei, in generale molto avare nei confronti delle donne e della cultura letteraria femminile. Per fare qualche esempio: la *Storia della letteratura italiana* di Piromalli del 2007 dedica un paragrafo alla scrittura femminile, intitolato *Il romanzo di appendice: Carolina Invernizio*, avallando la tesi comunemente accettata che le donne scrivono solo romanzi di intrattenimento; *Il Novecento* di Battistini-Casadei (2005), dedica un paragrafo a Elsa Morante e uno a Natalia Ginzburg, quest'ultimo condiviso con Bassani nell'ambito della cultura ebraica; *Letteratura italiana* di Tellini (2014) e *Il Novecento* edito da Laterza citano soltanto Elsa Morante mentre i due volumi della *Letteratura italiana* di Alfano et al. non riportano alcun nome femminile al pari della piattaforma web *Letteratura.it* che, pur non avendo i problemi di costi delle edizioni cartacee, non include alcuna scrittrice, neppure il premio Nobel Grazia Deledda. Eppure la motivazione per la quale la scrittrice sarda ebbe il prestigioso riconoscimento dall'Accademia svedese fa esplicito riferimento all'*universalità* dei suoi temi: «Per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano»¹⁸. La situazione non cambia molto se si considerano i premi: dal 1947 a oggi il premio Strega, solo per citarne uno, è stato vinto solo da undici donne.

¹⁸ Citato in G. DELEDDA, *Cosima*, Milano, Tip. Fratelli Treves, 1937, p. 192.

Quando una voce scompare dal panorama editoriale e letterario è chiaro che non ha alcuna conseguenza, indipendentemente da quanto fosse popolare negli anni di attività. In qualità di docenti, educatori, dovremmo porci alcune domande: è accettabile che un laureato in “Lettere” conosca vita, opere e poetiche di decine e decine di autori (anche i cosiddetti ‘minori’) e non abbia idea di chi sia Lucrezia Marinella, autrice di *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti de gli uomini*, tradotto e pubblicato negli Stati Uniti nel 1999 ma mai più pubblicato in Italia dal 1621? né abbia commentato un sonetto di Gaspara Stampa o letto una pagina di Anna Banti? In una mia intervista di qualche anno fa, Dacia Maraini espresse molto bene questa discrepanza fra il ruolo dell'accademia e delle istituzioni culturali in generale e il sentimento del pubblico. Alla domanda se si fosse sentita discriminata, rispose in questi termini:

Centomila volte, certamente. Quando fanno le panoramiche del Novecento, li dove i critici suggeriscono i migliori autori a cui riferirsi, non c'è mai una donna. Le scrittrici, le narratrici o le poetesse scompaiono sempre. Il mercato invece non discrimina, ci sono molte donne che leggono, anzi la maggioranza dei lettori sono donne come sono sempre donne le principali frequentatrici di biblioteche. Quindi il mercato risponde ad una domanda che è per la maggioranza femminile. Quando ci riferiamo invece alle istituzioni culturali che devono offrire i valori, che devono formare i modelli per le prossime generazioni, lì le donne sono pesantemente assenti.

«Cultivare percezione e ricettività»: Primo Levi scrittore etico

Fabio Moliterni – Unisalento

Come ci ricorda Domenico Scarpa nell'introdurre *Il primo Atlante*, un volume che censisce tutti gli scritti di Levi finora noti, dai libri editi in vita alle traduzioni, dagli interventi orali ai carteggi, «per leggere uno scrittore, per studiarlo, per insegnarlo a scuola o all'università, [...] bisogna innanzitutto sapere cosa ha scritto [...]: la porzione pubblica di un'opera è la prima cosa da conoscere»¹. Chiediamoci dunque cosa effettivamente leggiamo di Levi nel nostro mestiere di insegnanti e studiosi di letteratura, qual è la situazione attuale relativa alla circolazione dei suoi testi. Le *Opere* di Primo Levi sono oggi disponibili in due diverse edizioni, entrambe pubblicate da Einaudi: la prima uscita nel 1997, l'ultima nel 2018². Nel 1997, in occasione del decennale della morte, erano stati pubblicati anche un numero della rivista «Riga» dedicato a Levi e, sempre per Einaudi, una raccolta di interviste e un'*Antologia della critica*. Una seconda ondata di interesse per la sua opera si verifica ininterrottamente nel corso dei primi due decenni del nuovo secolo. La pubblicazione del *corpus* completo in inglese, avvenuta nel 2015 presso l'editore Liveright di New York, rappresenta l'unica riproposizione integrale di un autore italiano in un'altra lingua e sarà destinata senz'altro a pesare sul lungo periodo in un ampio universo culturale come quello anglofono. Il rapido succedersi negli ultimi anni di traduzioni in cinese e in altre lingue asiatiche segnerà la fortuna dell'autore nel prossimo futuro su scala globale³. Eppure, in Italia e altrove, per molto tempo, a Levi è stato dedicato tra le pagine dei manuali e delle storie letterarie uno spazio esiguo nel coro dei memorialisti o dei neorealisti. L'incomprensione nei confronti di Levi è una questione ancora aperta per quanto riguarda la didattica della letteratura ed è una *débâcle* abbastanza evidente della critica italiana. Anche la storia editoriale di Levi è a sua volta un 'caso': mi riferisco naturalmente all'iniziale rifiuto dell'Einaudi di

¹ D. SCARPA, *Introduzione*, in ID., *Bibliografia di Primo Levi, ovvero Il primo Atlante*, Torino, Einaudi, 2022, p. VI.

² P. LEVI, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016 (voll. I e II), 2018 (vol. III): da questa ultima edizione, dove non diversamente indicato, provengono le citazioni dai testi di Levi.

³ Vanno qui ricordate le attività del Centro Internazionale di Studi Primo Levi <https://www.primolevi.it> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023], che ha tra i suoi obiettivi la mediazione fra l'opera dello scrittore e i suoi pubblici di oggi, giovani e meno giovani, in Italia e in molti altri paesi, con l'offerta di kit didattici mirati, materiali multimediali e multidisciplinari rivolti agli insegnanti e agli studenti.

pubblicare nel 1947 *Se questo è un uomo*, ma anche alla scelta dello pseudonimo, maturata in seno alla casa editrice torinese, per il volume dei racconti fantascientifici uscito sempre con Einaudi nel 1966, *Storie naturali*⁴. Vorrei sottolineare a questo proposito un dettaglio poco noto che interessa la prima edizione Einaudi del 1958 di *Se questo è un uomo*. Il libro trovò una collocazione piuttosto anomala (fu infatti inserito nella collana dei «Saggi»): una collana che ospitava, accanto ai libri di grandi studiosi, storici e filosofi, economisti, un'altra opera ibrida, impura, sospesa tra narrazione e saggismo e quindi sostanzialmente inclassificabile come il *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. Proprio a partire da questa natura sfuggente della sua opera e del suo percorso di scrittore, tutt'altro che semplice o lineare, vorrei dedicare a Levi uno sguardo obliquo, in diagonale, *di fronte e di profilo*, come recita il titolo di una recente monografia di Marco Belpoliti⁵.

Il pericolo con gli autori come Levi, in effetti, consiste in un eccesso di retorica celebrativa che porta spesso a incensarlo come fosse un altarino o un cadavere imbalsamato, rendendolo un monumento o un'icona liofilizzata, per così dire, e dimenticandosi di partire dalla materialità dei testi e della sua opera letteraria. La lezione di Levi è in gran parte insondata, e la sua eredità risiede proprio nella forza di porre alcuni problemi e domande ancora oggi irrisolti. Si tratta, lo vedremo, di domande e interrogativi di natura etica, come emerge già in questa sua frase di auto-presentazione: «Sono un uomo normale di buona memoria che è incappato in un vortice, che ne è uscito più per fortuna che per virtù, e che da allora conserva una certa curiosità per i vortici, grandi e piccoli, metaforici e materiali»⁶. Levi è campione di *understatement* e di modestia, una «orgogliosa modestia», come scriveva in *Argon*, un racconto presente nel *Sistema periodico* dove parla dei suoi avi. La sua è una postura che esclude quasi del tutto afflatti o accenti profetici: è uno scrittore che parte da una pratica costante di concretezza, sobrietà e discrezione, e si presenta come un «uomo normale» che è «incappato» per sventura nel «vortice» della tragedia storica per antonomasia del Novecento.

1. Il centauro e un animale nomade

In un'altra dichiarazione molto famosa, Levi insisteva sulla propria identità duplice e metamorfica, dedita alle contaminazioni: «Io sono un anfibio, un centauro [...]. Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica: sono un tecnico, un chimico. Un'altra invece è totalmente distaccata dalla prima, ed è

⁴ Cfr. ora P. LEVI, *Storie naturali*, a cura di M. Mengoni, D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2022.

⁵ M. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015.

⁶ P. LEVI, *Racconti e saggi*, in ID., *Opere complete*, cit., vol. II, p. 836.

quella nella quale scrivo»⁷. Oltre a quello di chimico e di narratore, esiste nell'identità ibrida e anfibia di Levi un terzo mestiere – quello di narratore orale – che viene integrato pienamente nella sua figura di scrittore. Come ha fatto notare Marco Belpoliti⁸, non è esatto definirlo «il mestiere di testimone» perché nelle interviste o negli interventi orali, molto spesso tenuti nelle scuole, possiamo rintracciare la storia dell'evoluzione dello scrittore e della sua percezione di sé, la ricostruzione integrale della sua autobiografia, al di qua e al di là dell'esperienza del *Lager*; scorre la vena riflessiva del moralista che discute le questioni storiografiche o etiche più astratte, generali (era possibile resistere nei *Lager*? Che cosa è la zona grigia, lo spazio intermedio tra vittime e carnefici, eccetera), ma le rapporta costantemente ai dettagli empirici, ai casi concreti della propria vicenda biografica.

Le diverse anime del suo presentarsi come centauro, metà uomo e metà cavallo, ebreo e italiano, metà chimico e metà scrittore, sono correlate e trovano un legame nella concretezza, nella capacità di distinguere, di soppesare le parole, tanto in quelle scritte che in quelle pronunciate a voce, come fanno i chimici in un laboratorio con la materia e gli elementi della tavola periodica: «Abbiamo una responsabilità», scriveva Levi, «finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno»⁹. Tornerò più avanti su questi valori, insieme etici e meta-etici, della concretezza, della precisione e della responsabilità individuale, della sobrietà e della discrezione. Si tratta di valori etici e meta-etici perché Levi riflette su elementi e virtù di tipo morale, e nello stesso tempo ne indica la possibile sopravvivenza, indica i modi per poterli ripristinare concretamente nella vita quotidiana – a cominciare dal suo stesso mestiere di scrittore, inteso appunto come corollario, dimensione privilegiata di questo ideale di una vita pratica e attiva: «Lo stesso mio scrivere diventò [...] un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe»¹⁰; «Ho sviluppato l'abitudine a scrivere compatto, a evitare il superfluo. La precisione e la concisione, che a quanto mi si dice sono il mio modo di scrivere, mi sono venute dal mestiere di chimico», dichiarava nell'intervista a Philip Roth del 1986¹¹.

Proviene dal mestiere di chimico anche la capacità di scrivere di Auschwitz come di un'esperienza materiale prima ancora che intellettuale. Più

⁷ ID., *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 107.

⁸ M. BELPOLITI, *Le Opere di Primo Levi (1997-2018)*, intervista a cura di A. Baldini, in «Allegoria», 82, 2020, pp. 203-213: 211.

⁹ P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in ID., *Opere complete*, cit., vol. II, p. 842.

¹⁰ ID., *Il sistema periodico*, in ID., *Opere complete*, cit., vol. I, p. 973.

¹¹ P. ROTH, *A man saved by his skills*, in «The New York Times Book Review», 11 ottobre 1986, riportata da «La Stampa» nel novembre 1986 con il titolo *L'uomo salvato dal suo mestiere*; ora in P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, cit., p. 84.

precisamente, in un saggio dedicato a Levi¹², Domenico Scarpa osserva che in tutte le pagine leviane il *Lager* è rivissuto come un'esperienza corporea, tattile, una «avventura percettiva». Al fondo della sua condizione di reduce, alla base del suo impegno a ricordare e a testimoniare, alla radice della sua opera di scrittore troviamo questa attenzione alla concretezza. Interrogarsi sul senso dell'esperienza di Auschwitz ha voluto dire, in qualche caso, soprattutto in campo filosofico ma non solo, perderne di vista la consistenza reale: ha avuto la conseguenza di metterla quasi in disparte, in un assoluto metastorico o metafisico, dandone per scontata l'essenza storica e materiale. Troppo spesso si è trascurato di chiedersi *come* funzionasse Auschwitz, quali fossero i rapporti umani che nascevano, prendevano forma e si evolvevano dentro un campo di lavoro forzato e di sterminio, in quella «gigantesca esperienza biologica e sociale» che secondo Levi è la formula più esatta, più precisa, per circoscrivere e definire l'orrore prodotto dal Terzo *Reich*.

Primo Levi ha cercato di mantenere «basso» il livello del proprio discorso rispetto all'esperienza di Auschwitz: da persona abituata ad assegnare pari dignità al lavoro manuale e al lavoro intellettuale, ha esercitato anche di fronte all'evento estremo del campo di concentramento un pensiero «rasoterra», concreto, empirico. Si è impegnato per tutta la vita a «smontare e a rimontare il *Lager*», scrive Scarpa, interrogandosi anche a distanza di tempo su quali fossero i meccanismi e i risvolti empirici che avevano dato forma all'esperienza di cui era reduce. Prima di interrogarsi sui «perché» aveva ritenuto opportuno descrivere un «come», il funzionamento dei *Lager*, e più precisamente si interrogò su questi punti: quale antropologia scaturisce nel campo di Auschwitz; quali legami sociali si attivano, quali rapporti di forza, quali gerarchie, quali regole ed eccezioni alle regole; che cosa muta e che cosa permane nel corso del tempo (e per quali motivi) nella memoria dei sopravvissuti; come si determinano e come si trasformano le identità dei singoli individui e dei gruppi etnici e sociali di fronte all'oppressione e al lavoro coatto; che tipo di linguaggio e di comunicazione si manifesta, se sussistono o meno rapporti tra il sistema chiuso del *Lager* e il mondo esterno, e di che genere.

Ma se questa attenzione analitica ed empirica gli deriva dal mestiere di chimico e quindi di testimone, vale la pena di chiederci quando nasce il Levi scrittore. Domenico Scarpa suggerisce di cercare l'origine più precisa della sua scrittura recuperando una riflessione di Italo Calvino. Nel 1958 Calvino rispose a un'inchiesta sulla narrativa italiana contemporanea. Scarpa invita a soffermarci sulla coincidenza delle date, perché il 1958 è anche l'anno in cui esce la seconda edizione accresciuta di *Se questo è un uomo*, dopo la prima, quasi clandestina, del 1947. Calvino spiega al suo intervistatore come sia nato il

¹² Cfr. D. SCARPA, *Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi*, in «Quaderns d'Italià», 19, 2014, pp. 11-27.

Calvino scrittore, ma anche come sia nata, in fondo, tutta la generazione letteraria alla quale egli appartiene. Scrive Calvino:

Un dato comune a tutta o quasi la narrativa sorta nel dopoguerra è di essere partita come testimonianza. Il primo atto d'ogni nuovo scrittore, in questo dopoguerra, è stato di testimoniare: sulla sua esperienza in guerra, su una situazione sociale del suo paese, oppure anche sul costume della sua borghesia. Questa letteratura di testimonianza (e spesso di testimonianza amara, di denuncia), non accenna ad esaurirsi: si può ormai considerare una funzione permanente della letteratura. Spesso i suoi autori saranno autori di un solo libro: libro che pure può valere molto, come testimonianza umana ed universale. Le figure di scrittori si precisano partendo di lì; chi ha una sua ricerca autonoma da svolgere, la svolgerà, ma quel primo bisogno di testimoniare su una realtà amara che lo ha mosso a scrivere continuerà a contare¹³.

Oggi siamo abituati a pensare a Primo Levi come al testimone per eccellenza, trascurando un dato che Calvino riesce a cogliere grazie al suo sguardo insieme microscopico e telescopico, in grado di esaminare i percorsi individuali degli scrittori e più vasti panorami letterari. Calvino ci fa notare che quasi tutta la letteratura del dopoguerra, in versi e in prosa, in un'accezione molto allargata di (neo)realismo, nacque in Italia come testimonianza: si pensi al *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni o a *Foglio di via* di Fortini, al *Cristo si è fermato a Eboli*, ma anche agli scrittori più giovani, tutti nati intorno agli anni Venti e che pubblicano le loro prime opere, come Pier Paolo Pasolini, Goffredo Parise, Beppe Fenoglio, Domenico Rea, Andrea Zanzotto, Rocco Scotellaro, Leonardo Sciascia, Mario Rigoni Stern. Tutti questi scrittori, come Levi, cominciarono dal nucleo della testimonianza, dal «grumo materiale che portavano dentro di sé, e che era impellente sciogliere», scrive Scarpa. Calvino sottolinea che i nuovi scrittori-testimoni potranno magari essere gli autori di un unico libro, per quanto importante, e che alcuni di loro avrebbero potuto svolgere una ricerca autonoma, ma sempre a partire da quel nucleo di irradiazione delle loro opere: può darsi stesse pensando appunto a Levi, che nel 1958 restava l'autore del solo *Se questo è un uomo*. Ancora oggi, agli occhi di molti lettori e di molti insegnanti e critici letterari, Levi è considerato solo l'autore di *Se questo è un uomo*, un libro del quale egli stesso ci dice che si è lasciato alle spalle, nei decenni seguiti alla sua pubblicazione, «una traccia lunga e intricata», come «un animale nomade» la cui coda struscia per terra lasciando un solco, un segno. È vero, si potrebbe anche leggere l'opera di Primo Levi come un insieme di aggiunte, postille, commenti, chiose a *Se questo è un uomo*. Ma oggi, conclude Scarpa, a quasi settant'anni dalla comparsa di quel

¹³ I. CALVINO, intervento in *Inchiesta sulla narrativa contemporanea*, Roma, Edizioni 5 Lune, 1958, p. 17.

libro, una scelta del genere non sarebbe all'altezza dei tempi. Levi ha pensato, scritto e fatto molto altro, e l'insieme del suo lavoro merita di essere conosciuto e di essere messo in circolo con il nucleo originario della testimonianza.

Il percorso di Levi, qui riassunto in un elenco bibliografico delle opere principali, è un percorso tortuoso e irregolare che ha incontrato spesso le incomprensioni del campo letterario, e ha fatto registrare anche fenomeni di auto-censura come per la scelta, che ho già ricordato, di firmare la prima edizione dei racconti «fanta-biologici» raccolti nel volume intitolato *Storie naturali* con il *nom de plume* di Damiano Malabaila. Levi ha sperimentato molti altri generi letterari oltre a quello della testimonianza. Possiamo passare in rassegna le tappe mutevoli o «modulari» di questo sconfinare negli *altrui mestieri*: è stato un chimico che ha raccontato con fantasia la propria professione (*Il sistema periodico*, del 1975); uno scienziato che ha scritto «trappole morali» e racconti fantastici distopici, ironici e inquietanti (*Storie naturali*, del 1966, *Vizio di forma*, del 1971, fino a *Lilit e altri racconti*, del 1981); un poeta (*L'osteria di Brema*, *Ad ora incerta*, del 1984), e una persona curiosa della scienza e del linguaggio, compresi gli anagrammi (il *Dialogo con Tullio Regge*, del 1984, la raccolta di saggi intitolata proprio *L'altrui mestiere*, del 1985); un romanziere a tutto tondo che ha saputo inventarsi un nuovo vocabolario per narrare le avventure di un operaio giramondo (*La chiave a stella*, del 1978), o i combattimenti di una banda di partigiani ebrei nell'Europa sconvolta dalla guerra (*Se non ora, quando?*, che esce nel 1982). Levi è stato, infine, un grande lettore: di libri altrui (*La ricerca delle radici*, 1981) e soprattutto, come vedremo meglio, di esperienze concrete e di caratteri umani. Nell'universo letterario di Primo Levi tutto è connesso, e anche le parti più narrative, quelle ricche d'invenzione, contengono elementi testimoniali (e viceversa).

2. Il testimone e lo scrittore

Levi ha ragionato sui temi che sono al centro della nostra Summer School: il diritto, i limiti e le potenzialità della letteratura quando si occupa di portare testimonianza su fatti realmente accaduti. Ma se si esamina da vicino che tipo di testimonianza è effettivamente quella di Levi, anche questo concetto si arricchisce di ulteriori implicazioni che meritano di essere tenute presenti nella pratica didattica. Come annota Scarpa¹⁴, la parola testimone ha secondo l'etimologia almeno due significati, uno religioso e uno giuridico. Quello religioso indica che testimone, in greco, è il martire, colui che subisce una violenza e rende testimonianza della sopravvivenza di un comandamento religioso con il sacrificio del proprio corpo. Quanto al «martire» dell'etimologia

¹⁴ Cfr. D. SCARPA, *Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi*, cit., pp. 19-21.

greca, Levi non ha mai voluto considerarsi tale e non ha cercato di estrapolare un significato metafisico dall'esperienza del *Lager* (da qui la sua ostilità o diffidenza nell'utilizzo del termine «Olocausto» per designare lo sterminio degli ebrei a opera del nazismo). Quanto al significato giuridico, nel diritto romano il testimone è il *superstes*, ossia colui che sta sopra: il superstite, lo scampato alla morte, il sopravvissuto; il salvato, direbbe Levi, contrapposto a chi invece è sommerso, ma anche il *tertius*, cioè la terza persona che rende valida una testimonianza di fronte alla legge o al cospetto di un tribunale. Nel diritto romano vale la massima *testis unus, testis nullus*, ossia «un solo testimone, nessun testimone»: affinché una testimonianza abbia validità legale come prova di un fatto, occorrono due testimoni (è una questione sulla quale ha discusso un grande storico contemporaneo come Carlo Ginzburg)¹⁵. Per realizzare un circuito formalmente corretto ed efficace della testimonianza, occorre allora un fatto, più due persone che ne diano testimonianza, una delle quali sarà la «terza persona», o meglio la persona terza.

Ora, se Auschwitz è l'evento e Levi è il testimone, chi sarà il terzo personaggio? A questa domanda si può rispondere con due brevi considerazioni, che ricavo ancora una volta dal discorso di Scarpa. Rispetto all'esperienza di Auschwitz, Levi ricopre due ruoli: quello della vittima che subisce l'evento con l'interezza della propria persona, e quello del testimone che riesce ad attivare uno sguardo esterno, equanime, scientifico, rispetto al medesimo evento in cui si trova coinvolto. Il terzo personaggio in luogo del quale Levi rende testimonianza è il *Muselmann*, l'uomo svuotato di vitalità e intelletto, il «sommerso» per eccellenza, colui che è precipitato al fondo del *Lager*:

non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri [...]; sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. [...] La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte¹⁶.

Levi, «antagonista di Auschwitz», come lo definisce Scarpa¹⁷, è allo stesso tempo una seconda persona che si contrappone a quella realtà orribile ma ne è anche il testimone, e cioè il *tertius*, la terza persona: il *superstes* che parla nel nome di sé stesso come vittima così come parla in nome e per conto di ogni altra vittima impossibilitata a portare testimonianza. Non vuole soltanto suscitare pietà, empatia o indignazione. Spinge noi lettori a restare dubbiosi e

¹⁵ C. GINZBURG, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in «Quaderni storici», 80, 1992, pp. 520-548.

¹⁶ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, p. 64.

¹⁷ D. SCARPA, *Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi*, cit., p. 20.

reattivi, chiedendoci come ci comporteremmo nell'ipotesi in cui ci trovassimo coinvolti in una tragedia simile ad Auschwitz: saremmo delle vittime, dei carnefici, dei resistenti, oppure entreremmo a far parte di quella che egli stesso ha definito «zona grigia» – il vasto territorio intermedio tra le vittime e i persecutori, la provincia dell'egoismo e dell'ignavia, dell'opportunismo e dell'ipocrisia, del quieto vivere? Quale sarebbe il nostro ruolo? Quale risposta darebbe la nostra identità morale di fronte alle circostanze avverse? Già nella prefazione a *Se questo è un uomo*, Levi dichiarava la modesta e orgogliosa ambizione per questo suo libro: «fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano». Tale intento ha ben poco in comune con il fine esclusivo della testimonianza, perché, pur essendo radicato nella memoria di Auschwitz, si proietta in direzione di un ipotetico studio generale della natura umana: si aprono territori che grazie e attraverso la letteratura sconfinano negli spazi dell'etica e dell'antropologia.

La prima accezione con la quale vorrei parlare del Levi scrittore proviene da alcune riflessioni di Daniele Del Giudice. Nell'introduzione all'edizione delle *Opere* uscita nel 1997, poi riproposta anche in quella del 2018, Del Giudice faceva un discorso insolito rispetto al modo con cui all'epoca si percepiva l'opera di Levi, affermando a chiare lettere che Levi era uno scrittore prima che un testimone – Del Giudice afferma anzi che gli crediamo *perché* è uno scrittore, un tema che è stato poi approfondito da Mario Barenghi nella sua «Lezione Primo Levi» pubblicata da Einaudi nel 2013¹⁸. Del Giudice parla di Levi come di un «narratore antropologo», intendendo antropologia non in senso disciplinare ma culturale e politico, come interrogazione sulla natura umana: «Ogni grande narratore», scriveva Del Giudice, «è anche un antropologo, e tale qualità, che in alcuni può risultare accessoria o implicita, in Primo Levi divenne via via centrale». Nella sua introduzione, Del Giudice affronta anche il discorso sui personaggi delle opere di Levi, sulle persone vere che si trasformano in personaggi, e scrive:

Il fatto di muovere per lo più da esperienze vissute, e l'impegno etico nel tendere alla verità come esito, nulla tolgono al carattere di invenzione narrativa, di "rappresentazione" del suo racconto; richiedono, nei fatti, non minore *phantasia*, non minore creazione e costruzione che il racconto di un sogno¹⁹.

Insomma, scrivere di fatti veri comporta altrettanta se non maggior sapienza narrativa che scrivere di fatti inventati.

¹⁸ Cfr. M. BARENGHI, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013.

¹⁹ D. DEL GIUDICE, *Introduzione*, in P. LEVI, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. XIX.

Torniamo ora, per concludere, alla prefazione di *Se questo è un uomo*. La volontà di «fornire documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano», di cui parla Levi, riguarda il potenziale etico che è racchiuso nella sua scrittura letteraria e di conseguenza nella pratica concreta della didattica della letteratura. Potremmo leggere la sua opera come l'opera di un moralista: Levi ha sempre indicato una tavola di valori comuni, le *virtù dell'uomo normale*, per citare un libro di Robert Gordon tradotto in Italia da Carocci e dedicato proprio a questo aspetto della scrittura leviana²⁰. Quando parliamo di etica in Levi, secondo Gordon, non dobbiamo pensare agli imperativi kantiani o a un insieme prescrittivo di regole astratte, ma a un'etica neo-aristotelica che si fonda, appunto, su alcuni valori molto concreti come la memoria, l'utile, la misura e la discrezione, l'amicizia, persino l'ironia e il gioco, e che trova cittadinanza nelle sue opere. Tali modelli comportamentali accompagnano Levi costantemente e in tutti i suoi scritti, pur assumendo forme sempre diverse. Proprio perché questi valori, come i personaggi di un romanzo, sono a volte ridotti a mal partito dagli eventi e altre volte resistono, in una lotta incessante per la sopravvivenza, essi appaiono assolutamente estranei all'immagine secca e polverosa, conservatrice e convenzionale che il termine 'moralista' suggerirebbe, perché stiamo parlando, come vedremo, di valori dinamici, anche reversibili: sono valori elastici e disponibili all'adattamento, al mutamento e alla prova delle circostanze empiriche.

Qui risiede a mio parere la qualità morale custodita nel 'caso' Levi: Levi è un moralista nella misura in cui è un osservatore analitico del costume e dell'abitudine (da qui la sua inclinazione per l'antropologia e la zoologia, o meglio per l'etologia). Partendo dalla fiducia nella vita pratica, nella vita attiva, evita dichiarazioni altisonanti (l'ineffabilità, l'indicibile, il Male assoluto, eccetera), pone interrogativi suggeriti dall'esperienza concreta e propone alcuni atti di valore di per sé. Vorrei concentrarmi proprio sui modi nei quali Levi declina nella sua opera narrativa un valore comune e concreto, di cui tutti noi facciamo esperienza nella nostra vita quotidiana: il valore del silenzio. È un discorso che in Levi si origina a partire da una riflessione sui limiti, sulla crisi del linguaggio di fronte all'indicibile, o meglio, di fronte all'inivivibile del *Lager*. Ma nello stesso tempo (come sempre avviene nella sua scrittura etica, pratica, vorrei dire performativa), accanto alla vena riflessiva, Levi indica attraverso la parola letteraria la possibilità di attivare o di riattivare nella nostra vita di tutti i giorni, nella nostra esperienza di lettori, alcune virtù concrete: le virtù della discrezione e del discernimento.

Per dimostrare la natura eclettica, empirica e trasformativa della sua scrittura etica, ho scelto di commentare alcuni passi di *Se questo è un uomo*. I brani sono tratti dal primo e dal secondo capitolo (*Il viaggio*, *Sul fondo*), quelli che

²⁰ Cfr. R. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2004.

ricostruiscono la deportazione e poi l'arrivo, potremmo dire l'apprendistato nel *Lager*. Un apprendistato che spinge Levi a dover rifondare, modellare e ricalibrare alcuni valori dell'etica comune, stravolti dalla realtà infernale di Auschwitz: i valori della comunicazione (quando è utile parlare?) e del silenzio (quando è utile tacere?). Vedremo in azione ciò che Nussbaum definisce «apprendimento esperienziale», un'attitudine etica che è sempre presente negli scritti di Levi, e che richiede di «coltivare percezione e ricettività: la capacità di interpretare una situazione, individuando cos'è importante per il pensiero e l'azione»²¹. L'orizzonte che si apre a una possibile sperimentazione didattica fondata sui testi di Levi riguarda il valore trasformativo e pedagogico che interviene nello studente in seguito a questa esperienza di lettura, spingendolo ad assumere una posizione etica: una possibile ipotesi di didattica della letteratura come esperienza del mondo delle emozioni e dei sentimenti, come spazio per intraprendere una riflessione morale e coltivare un modello concreto di comportamento. Prendiamo questi due brani:

Per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo.

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo «fame», diciamo «stanchezza», «paura», e «dolore», diciamo «inverno», e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i *Lager* fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.

Nella prima citazione siamo di fronte non ad un invito al silenzio, come lo poteva concepire Wittgenstein («dove non si può parlare, bisogna tacere»); piuttosto, quello di Levi è un modo di circoscrivere il *topos* dell'ineffabilità (espresso nel primo segmento della citazione), segnalando la via per una soluzione possibile attraverso il linguaggio stesso («la demolizione di un uomo»). Nel secondo brano registriamo invece una movenza caratteristica di

²¹ Come scrive Martha Nussbaum: «L'insegnamento e l'apprendimento non comportano la semplice acquisizione di regole e principi. Una gran parte dell'apprendimento avviene nel concreto. Questo apprendimento esperienziale, a sua volta, richiede di coltivare percezione e ricettività: la capacità di interpretare una situazione, individuando cos'è importante per il pensiero e l'azione. [...] [Si può ipotizzare che] questo apprendimento sia illustrato e reso disponibile nei romanzi [...]», (M. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, a cura di G. Giorgini, trad. it. di R. Scognamiglio, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 29).

Levi, il muovere dal generale verso il particolare e il concreto, una «versione espressionistica del concreto», osserva Gordon²². Dai termini vaghi come fame, stanchezza, paura, dolore, si trascorre nella seconda parte del brano citato ai dettagli concreti, materiali: il vento, la temperatura glaciale, gli abiti, il mescolarsi di emozioni e sensazioni tattili, concrete, percettive. In entrambi i casi, evitando ogni retorica dell'ineffabile o dell'incomunicabilità, l'indicibile è smentito dal detto o dal narrato, dalla precisione del linguaggio, ossia dal racconto: si realizza, nel corpo vivo del testo, una sostanziale reversibilità del tragico in forme comunicabili, una permutazione dell'insufficienza del linguaggio e dell'azzeramento dell'uomo in «possibilità di espressione» del proprio destino²³. In altri momenti di *Se questo è un uomo*, a riprova dell'etica 'elastica' di Levi, consacrata alla plasticità adattiva nel confronto e nel rapporto con l'alterità e con le circostanze, il non detto assume un segnale necessario di rispetto e di misura, di discrezione: la dichiarazione di una responsabilità o di un controllo morale sugli eventi e sulle esperienze vissute. Come quando, raccontando ancora una volta del viaggio verso l'ignoto, la deportazione dal campo di Fossoli verso Auschwitz, Levi tronca il suo resoconto, come se volesse ostentatamente censurarsi, finendo la frase in un silenzio sospeso:

Molte cose furono allora fra noi dette e fatte: ma di queste è bene che non resti memoria.

Accanto a me, serrata come me fra corpo e corpo, era stata per tutto il viaggio una donna. Ci conoscevamo da molti anni, e la sventura ci aveva colti insieme, ma poco sapevamo l'uno dell'altra. Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, cose che non si dicono fra i vivi. Ci salutammo, e fu breve; ciascuno salutò nell'altro la vita. Non avevamo più paura.

Qui notiamo che a differenza di altri passaggi di *Se questo è un uomo*, Levi sceglie di non nominare la figura femminile alla quale allude; allo stesso modo accenna con reticenza a una incerta intimità, forse al desiderio, di fronte alla paura. E soprattutto rifiuta di parlare la «lingua dei morti», brutalmente appresa durante il viaggio in treno, e sceglie invece di attingere a un linguaggio archetipico, volutamente arcaico e anacronistico, realizzando con una grande economia dello stile uno straordinario effetto retorico: un uso significativo, direi semantico del silenzio. Questo sorprendente elogio del pudore e del ritegno, del tatto, della riservatezza e della discrezione si configura come una nuova forma di resistenza contro la demolizione dell'uomo implicita nel sistema dei *Lager*. Emerge qui il valore del discernimento, da intendere come capacità di distinguere, virtù centrale del nostro impegno verso gli altri e verso il mondo.

²² R. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 75.

²³ *Ivi*, p. 77.

L'etica, è vero, comincia con il dialogo: potremmo dire che inizia con l'atto della testimonianza; ma il valore della discrezione e del discernimento ne è l'indispensabile premessa, il corollario propedeutico. Il racconto dei fatti di Auschwitz, ancora una volta, non produce effetti banalmente catartici; né la necessità di arrivare a un giudizio morale, intrinseca alla scrittura di Levi, percorre strade univoche o predeterminate in partenza: la forza e la debolezza, il dolore muto e la parola si mescolano insieme.

La discrezione è una virtù comune, concreta e quotidiana, che interviene sul modo di esprimere ciò che abbiamo da dire, e sull'opportunità o meno di farlo: vi è un tempo per tacere e uno per parlare.

L'etica della testimonianza: il “caso” Gomorra¹

Giuliana Benvenuti - Filippo Milani – Università di Bologna

Sull'etica della testimonianza

Negli ultimi anni, in Italia si è svolto un intenso dibattito sull'eventualità che la letteratura possa ancora pretendere a un ruolo di indirizzo etico della società, riuscendo a raggiungere un pubblico ampio, nonostante la competizione con altre forme comunicative, quelle mediatiche e visuali in primo luogo. In particolare, alcuni critici hanno posto l'accento sull'emersione di una rinnovata «fame di realtà» (Simonetti) o di «*pathos* ipermoderno della verità» (Donnarumma), interpretata quale reazione di alcuni giovani scrittori e scrittrici alle diverse forme di postmodernismo, che questa nuova generazione accomuna nel segno di una attitudine ironica, disimpegnata, metanarrativa, autoreferenziale. Il tentativo di superare tale attitudine risiede allora nel trovare strategie narrative in grado di fare presa sulla “realtà”.

La caratteristica di fondo di questa narrativa è la necessità dello scrittore di presentarsi come narratore di storie autentiche. Per farlo, accanto a chi sceglie di recuperare le forme tradizionali, ricorrendo ai generi letterari codificati, (il giallo, il noir, il romanzo storico, ecc.), e non di rado a una loro torsione, convivono scrittori che intendono uscire dagli schemi di genere, praticando nuove forme di divergenza e di critica (forme che i Wu Ming hanno definito «oggetti narrativi non identificati»)². Gli scrittori che scelgono di tornare alla letteratura come forma di conoscenza del reale e di intervento civile e politico, si trovano ad affrontare una duplice e complessa sfida: da un lato, la necessità per la letteratura di trovare uno spazio di intervento specifico, che si contrapponga all'omologazione della comunicazione di massa; dall'altro, la necessità di intrattenere ancora una relazione con la tradizione letteraria dopo il ribaltamento ironico del postmodernismo, che ha svuotato la letteratura della sua funzione civile.

Per riflettere sull'etica della testimonianza nell'ambito della letteratura italiana del XXI secolo, può risultare interessante prendere in considerazione il volume *La frontiera* (2015) del giornalista e scrittore tarantino Alessandro

¹ L'articolo è scritto a quattro mani, in particolare: Giuliana Benvenuti ha scritto i paragrafi *Il caso Gomorra* e *Eroe vero, eroe di carta*; Filippo Milani ha scritto i paragrafi *Sull'etica della testimonianza* e *Sulle orme di Pasolini?*.

² Cfr. WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009. Vedi inoltre: H. SERKOWSKA, a cura di, *Finzione cronaca realtà*, Massa, Transeuropa, 2011; G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012.

Leogrande (1977-2017), nel quale si riscontra una stimolante autocritica sul valore civile della letteratura contemporanea. In particolare, nell'ultimo capitolo intitolato *La violenza del mondo*, Leogrande mette in relazione i suoi *reportage* narrativi sui naufragi nel Mediterraneo con il noto dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo* (1600-01), collocato nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma.

Leogrande individua una precisa corrispondenza tra lo sguardo di Caravaggio, che si raffigura sullo sfondo della scena mentre assiste seminascosto alla violenza del martirio, e il modo in cui si assiste ai ripetuti naufragi di migranti: anche chi non è indifferente alla violenza del mondo resta comunque “impotente” spettatore davanti a questi avvenimenti. La volontà di non arrendersi all'impossibilità di “ridurre il male” è la motivazione che sta alla base della sua scrittura. Ciò che colpisce maggiormente lo scrittore pugliese in merito all'autoritratto del pittore è proprio quel misto di impotenza e compassione nel suo sguardo:

Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l'omicidio di quell'uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi della lama a mani nude³.

Caravaggio è riuscito a dipingere non solo il soggetto religioso (l'accettazione del martirio da parte del santo) ma anche una scena di quotidiana violenza nella Roma di fine Cinquecento. Quindi il personaggio-Caravaggio anche se non è coinvolto direttamente negli avvenimenti vuole vedere con i propri occhi «l'orrore del mondo» cercando di posizionarsi alla giusta distanza per «fissare la bestia» che agisce attraverso il gesto del carnefice. Il suo sguardo si trova in una posizione intermedia tra volontà di vedere e incapacità di agire, la stessa in cui si trova lo scrittore che desidera raccontare le vite degli altri senza farne parte. Leogrande dimostra di essere altamente consapevole di quanto la distanza culturale impedisca di comprendere il dolore altrui.

Emerge così un evidente riferimento alla fondamentale riflessione proposta da Susan Sontag nel saggio *Davanti al dolore degli altri* del 2003, in cui l'autrice si interroga se sia sufficiente osservare le immagini del dolore altrui per immedesimarsi nell'esperienza altrui:

“Noi” – e questo “noi” include tutti quelli che non hanno mai vissuto nulla di simile a ciò che loro hanno affrontato – non capiamo. Non ce la facciamo. Non

³ A. LEOGRANDE, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 315.

riusciamo a immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra, e quanto normale diventa. Non capiamo, non immaginiamo⁴.

Allora l'empatia non è sufficiente per poter fondare una vera etica della testimonianza, perché essa implica sempre una mediazione tra differenti punti di vista, spesso inconciliabili.

Nell'attuale dibattito sul valore della testimonianza in relazione a eventi drammatici, come guerre, delitti e naufragi, permane lo scetticismo sulla separazione incolmabile tra il "noi" di chi osserva e il "loro" di chi affronta la realtà sulla propria pelle. In questa prospettiva, risulta davvero rilevante la riflessione di Georges Didi-Huberman, sviluppata a partire dall'analisi del poemetto intitolato *Degli spettri si aggirano per l'Europa* della poetessa e regista greca Niki Giannari. L'intellettuale francese mette in luce la funzione *in between* della testimonianza: «Non si testimonia mai per sé. Si testimonia per gli altri. [...] La testimonianza si situa quindi "tra due altri", è in ogni caso un gesto da messaggero, da contrabbandiere, un gesto per gli altri affinché qualcuno passi»⁵. La testimonianza si configura sempre come una difficile mediazione tra il proprio sguardo e quello degli altri, implicando una costante riflessione etica sul ruolo di chi testimonia le vite degli altri: lo scrittore in quanto voce che ha la possibilità di dare la voce a chi non ha voce è al medesimo tempo messaggero (della propria visione del mondo) e contrabbandiere (del dolore degli altri).

Il caso Gomorra

In questa prospettiva, si può tornare ad analizzare il libro che più di tutti ha di recente riaperto il dibattito sul ruolo civile della letteratura, sulla scrittura dell'impegno e sulla possibilità della testimonianza. Nel 2006, la pubblicazione di *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* di Roberto Saviano e le successive minacce ricevute dall'autore da parte dei boss del Sistema (come si autodefiniscono) hanno portato all'attenzione dell'opinione pubblica non solo il problema della criminalità organizzata, bensì anche quello della funzione sociale della letteratura. Secondo Tricomi, quella di Saviano «è una scrittura sempre militante del testimone, del reporter, dell'analista politico-culturale, persino del diarismo»⁶, che dunque vuole superare la separazione tra il "noi" di chi osserva e il "loro" di chi

⁴ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 108-109.

⁵ G. DIDI-HUBERMAN, N. GIANNARI, *Passare a ogni costo*, Bellinzona, Casagrande, 2019, p. 21.

⁶ A. TRICOMI, *Roberto Saviano*, Gomorra, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 190-195: 193.

affronta la realtà nelle sue espressioni più crude e compiere il gesto del messaggero e del contrabbandiere dei quali parla Didi-Huberman.

Basandosi su atti processuali, sulle intercettazioni della polizia e sulla sua testimonianza diretta dei fatti, Saviano ricostruisce i meccanismi del mondo criminale del Sistema, che è radicato in Campania, nei luoghi dove l'autore è cresciuto, ma che si dirama su scala nazionale e internazionale. Saviano delinea la trama affaristica della camorra, dedicando ciascun capitolo del libro a un aspetto diverso: dalle ville di boss costruite imitando quelle di Hollywood, in un territorio connivente con le loro attività criminali; all'inquinamento delle terre dove vengono seppelliti illegalmente i rifiuti tossici, che causano l'innalzamento dei casi di tumore; dal reclutamento di nuovi affiliati adolescenti, che si illudono di poter emulare le gesta dei boss, mentre vanno incontro ad un destino di morte; alla spettacolarizzazione mediatica del fenomeno criminale, che induce i boss a emulare i comportamenti dei divi di quel cinema che ha raccontato le mafie costruendo personaggi memorabili, figure leggendarie, eroi del male, "eroi sociosemiotici", capaci di acquisire una sorta di identità mitica⁷.

Come è noto, non è soltanto la pubblicazione del libro ad infastidire i boss, è anche e forse più la sfida che lo scrittore lancia alla camorra con il discorso di Casal di Principe del 23 settembre 2006, dopo il quale riceve minacce e intimidazioni che lo costringono a vivere da allora sotto scorta. Da quel momento il libro diventa un caso e un successo globale, vende milioni di copie in tutto il mondo. Inizia così la costruzione del personaggio mediatico Saviano, che conquista visibilità attraverso le numerose partecipazioni a programmi di *infotainment*, appare sulle copertine di riviste e *magazine*, è presente sui social e nei dibattiti in rete. Un personaggio che sarà inscindibile dalle produzioni successive, alle quali comparteciperà variamente, in primo luogo film e serie (nel 2008 esce il film diretto da Matteo Garrone; dal 2014 al 2021 viene realizzata la serie televisiva per Sky Italia), che daranno a loro volta luogo a produzioni dei fan in rete, giochi da tavolo, *merchandising*, fumetti, ecc. facendo di *Gomorra* un vero e proprio *franchise* mediale, nel quale il ruolo dell'autore appare fondamentale⁸.

Il libro vuole restituire alla letteratura una funzione civile, di presa sulla realtà, per questo Saviano torna a un'interrogazione forte della parola letteraria, alla convinzione che la letteratura possa svolgere un ruolo conoscitivo e avere un rapporto con la prassi. La postura di Saviano è sorretta da un movimento più complessivo verso una nuova letteratura civile (si pensi anche soltanto a *L'abusivo* di Franchini, alla produzione di Luther Blissett e poi Wu Ming, al

⁷ Cfr. N. DUSI, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 108ss.

⁸ Su questo aspetto mi permetto di rinviare a G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alle serie TV*, Bologna, Il Mulino, 2017.

teatro civile di Marco Paolini), ovvero da una generazione che fa del “nuovo realismo” e della “nuova epica” i propri vessilli.

La critica ha spesso utilizzato per *Gomorra* il paradigma testimoniale, accostandolo, come suggerito dallo stesso autore, alla denuncia di Pasolini e al Primo Levi di *Se questo è un uomo*. Della testimonianza di Levi, con evidente riferimento anche alla propria, Saviano scrive:

Il non essere creduto di fronte alla tragedia, l'essere colpevolmente fraintesi, è come essere condannati a morte, è come perdere la propria dignità. Levi insegna ad avere fiducia nella parola e quindi ti insegna a difenderla, a starci dentro e sopportare. Come se la parola stessa, alla fine di tutto, fosse la ricompensa naturale, la cosa di cui più ritenersi soddisfatti. L'unica ricompensa è la parola⁹.

Testimoniare il dolore attraverso la parola è un atto complicato sia verso se stessi, poiché si svela qualcosa di intimo, talvolta al limite di quell'indicibile che è il trauma, sia verso gli altri, poiché si rischia di non essere creduti. Si tratta di un'impresa sempre al limite del fallimento, ma necessaria; per questo Saviano torna ripetutamente sul rischio, sul coraggio e sulla sfida, sulla durezza delle conseguenze, in modo da rendere evidente che la parola e la scrittura sono pericolose (per chi scrive, per ciò di cui si scrive denunciando, potenzialmente per chi legge).

Gomorra non svela fatti ed eventi che non fossero già noti, è la forma del racconto ad attirare l'attenzione di milioni di lettori italiani e stranieri: la sua scelta *fact-fictional* si rivela esplosiva. Il libro diventa un “titolo globale” anche in virtù di una strategia narrativa “glocale” (secondo la definizione proposta da David Damrosch)¹⁰: le ramificazioni della camorra agiscono sul piano globale, ma possono essere narrate solamente a partire dallo scandaglio di un territorio circoscritto che l'autore conosce, dal quale proviene. Saviano persegue con mezzi analoghi lo stesso effetto delle pagine di *Cecenia* della scrittrice russa, che ammira, Anna Politkovskaja, ovvero far diventare quella terra la terra dei lettori, al punto da rendere i problemi della Cecenia un loro, un nostro, problema. È questo tipo di scrittura (e di sguardo), capace di dare una cittadinanza universale a problemi che sembrano confinati a luoghi marginali, che ricerca Saviano, per dare vita a una parola che scuota al punto da spingere i lettori a modificare non soltanto il proprio sguardo, ma anche il proprio comportamento.

Gomorra si rivolge dunque a un pubblico locale ma anche internazionale, poiché racconta al mondo le trasformazioni locali della cultura camorrista,

⁹ R. SAVIANO, *L'unica ricompensa è la parola. Leggere e ascoltare Primo Levi*, in P. LEVI, *Se questo è un uomo*, letto da R. Saviano, Roma, Emons: audiolibri, 2013, p. 4.

¹⁰ Cfr. D. DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2008.

portando a evidenza le contraddizioni che la globalizzazione introduce in questo universo culturale e viceversa, compresa la trasformazione dei modelli di comportamento e comunicazione criminale, ormai influenzati dalla rappresentazione mediatica delle mafie (un cortocircuito tra realtà e finzione che sostanzia la mutazione della nozione stessa di realtà). La presa internazionale di *Gomorra* passa anche attraverso la capacità di Saviano di giocare con un immaginario filmico e televisivo che ha rappresentato la criminalità organizzata nelle forme mitizzanti de *Il Padrino*, di *Scarface*, de *I Soprano*, per citare qualche esempio di messa in opera di strategie narrative glocalizzate, che spiegano al mondo le origini locali della cultura di mafia, oppure mostrano le tensioni che la globalizzazione porta nell'universo culturale mafioso. Inscrivendosi in un immaginario che intende ribaltare, demitizzando gli eroi del male e proponendo un eroe-testimone, *Gomorra* agisce sulla percezione dell'Italia a livello internazionale, rielaborando e in parte smentendo una serie di stereotipi legati alla rappresentazione mediatica delle organizzazioni criminali.

Eroe vero, eroe di carta

All'uscita del romanzo si è aperto un dibattito sulla credibilità dell'autore, destinato a continuare fino ad oggi. Le reazioni della critica letteraria e della società civile sono state le più disparate, ma possono essere ricondotte sinteticamente all'oscillazione tra l'entusiastica adesione, il sospetto verso Saviano e un forte scetticismo sulla veridicità dei fatti raccontati. Il livello del dibattito pubblico è scaduto quasi subito nel dicotomico scontro sulla persona, dividendo i lettori di *Gomorra* tra chi ammira il coraggio dell'autore e chi trova inopportuna la sua esposizione mediatica, ma anche la sua strategia *fact-fictional*, che ha nel *New Journalism* statunitense un antecedente importante.

Queste reazioni non possono stupire, se si considera non tanto il fatto che il libro si presenta come scrittura spuria (tra cronaca, testimonianza, *reportage*, indagine, romanzo), quanto il fatto che la presenza dell'autore reale è continuamente richiamata per dare credibilità e solidità alla sua denuncia. In questo senso, le interpretazioni opposte fornite da Carla Benedetti e Alessandro Dal Lago a ridosso dell'uscita del libro forniscono, nella loro decisa presa di posizione pro e contro, un quadro chiaro degli argomenti, poi variamente riarticolati, talvolta sfumati altre smentiti, nelle interpretazioni successive.

Il primo elogio dell'opera di Saviano è arrivato da Carla Benedetti, all'uscita del libro, sul blog «Il primo amore» e poi in un articolo pubblicato nel numero monografico *Roberto Saviano, "Gomorra"* della rivista «Allegoria». Per identificare fin da subito Saviano come scrittore di un ritrovato impegno civile, Benedetti svincola *Gomorra* dall'opposizione tra *fiction* e *non-fiction*, che dichiara inadeguata a dare conto del fatto letterario, e individua quattro

enunciati impliciti atti a dimostrare che: «In realtà *Gomorra* non mostra nessuna ambiguità di statuto: le sue caratteristiche di parola, la sua forza illocutoria, il suo patto col lettore sono chiari e definibili»¹¹. A stipulare un chiaro patto con il lettore starebbero i seguenti enunciati impliciti: 1) dell'intimità con il territorio: «Ciò che io Roberto Saviano ti sto raccontando non è solo il frutto di un'inchiesta, ma anche quello che ho vissuto e di cui porto tracce profonde dentro di me, essendo nato e cresciuto in questo ambiente»; 2) del raccontare come ribellione: «Per il fatto stesso di intraprendere questo racconto chi scrive si è sottratto alle leggi di quell'ambiente. Il mio atto di parola è infatti per me rischioso, e potrei pagarne le conseguenze»; 3) della necessità di dire: «Nonostante il rischio, ho scelto di raccontare invece di tacere, ho scelto la parola piuttosto che il silenzio, il vincolo della verità invece che quello dell'opportunità, perché ciò che racconto *doveva* essere detto»¹².

La parola di Saviano è parola autorevole, conquistata non da ultimo attraverso la scelta di restare lontano dal genere noir, scelta che si configura quale elemento decisivo per raggiungere incisività e capacità di coinvolgimento del lettore. Per questo, il quarto enunciato è quello appunto della «parola conquistata», che svincola *Gomorra* dalla fascia “convenzionata” dei libri noir (ma il discorso varrebbe, afferma Benedetti, per qualunque altro genere). Tutti gli aspetti sin qui elencati, sarebbero stati vanificati se Saviano avesse aderito a un patto di genere, destinato a orientare altrimenti il lettore. Proprio in questa risoluzione, Benedetti individua un elemento di continuità con la denuncia di Pasolini, vale dire la determinazione di rivolgersi al lettore, come l'autore di *Petrolio*, «direttamente», rifiutandosi di assumere «le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori»¹³.

Di tutt'altra opinione è il sociologo Alessandro Dal Lago che nel 2010 pubblica *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*¹⁴, dove critica la convinzione che rappresentare il reale attraverso il racconto dei fatti significhi far coincidere etica e verità. Una coincidenza che non si raggiunge semplicemente facendo dell'adesione cronachistica un'azione militante, attraverso strategie narrative che hanno principalmente la funzione di creare un eroe positivo e molto meno quella di una effettiva denuncia della criminalità organizzata. Secondo Dal Lago, il vero protagonista di *Gomorra* è Saviano, eroe di carta, che si fa “uno e trino”. Saviano, nella percezione del lettore, è contemporaneamente: 1) io narrante: la prima persona letteraria che dice “io”

¹¹ C. BENEDETTI, *Roberto Saviano, Gomorra*, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 173-180: 175.

¹² *Ivi*, pp. 178-179.

¹³ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarocci, A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, p. 544.

¹⁴ Cfr. A. DAL LAGO, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010.

nel testo; 2) autore: Saviano-*auctor* in quanto giornalista d'inchiesta e scrittore; 3) persona in carne e ossa: l'autobiografia del Saviano-*agens*. Per il sociologo, la confusione tra questi tre aspetti è ciò che impedisce al lettore di distinguere tra verità e finzione, tra testimonianza diretta e indiretta, tra autobiografia e indicazione delle fonti. La veridicità del racconto è allora garantita soltanto dalla parola del suo autore, cui bisogna credere, come per un atto di fede.

In altri termini, il Saviano-*agens*, come ha osservato Daniele Giglioli, incarna "l'io c'ero" che mette in pericolo la propria incolumità, fino alla prossimità con la morte (causata dalle minacce dei camorristi), ottenendo il coinvolgimento del lettore per il fatto di rappresentare un contraltare «al nostro 'Io non c'ero'. Se [*Gomorra*] ci emoziona è in primo luogo perché dà voce al nostro desiderio di essere sempre frustrato»¹⁵. La cornice ragionativa nella quale Giglioli inquadra la scrittura di Saviano, non può essere qui ripercorsa, così come non può esserlo quella di Arturo Mazza, che torna anch'egli sulla questione della testimonianza infallibile, o presunta tale, di Saviano, parlando di uno «straripamento dell'io narrante», in grado di imporre la sua presenza ben oltre la funzione narrativa, rendendo veritiera ogni asserzione grazie al supporto della dichiarata presenza fisica¹⁶. Queste brevi note sulle reazioni della critica più avvertita vorrebbero mostrare, e di certo in forma troppo cursoria, come, tra i poli costituiti da Benedetti e Dal Lago, si siano poi date altre e diverse letture, anch'esse focalizzate, tuttavia, pur con esiti interpretativi differenti, sul nesso tra testimonianza, realtà e reale.

Oltre a tale questione, per Dal Lago è importante osservare la raffigurazione dei camorristi. Saviano rappresenta il *modus operandi* dei camorristi e il loro stile di vita con caratteri mostruosi, identificando il crimine organizzato come un Male che si può combattere solo eroicamente, come fa lo scrittore. La lotta contro il crimine non rientra nell'attività di amministrazione della legge, ma nel campo dell'eroismo, secondo uno schema oppositivo tra bene e male per Dal Lago decisamente fuorviante. La camorra non è una "peste" al cui contagio la società civile è pericolosamente esposta, non è lotta contro il Male assoluto, come Saviano ci induce a ritenere; è, invece, affare di volontà politica e civile. Il suo giudizio sulla centralità dell'autore nel testo non potrebbe essere più distante da quello pronunciato da Carla Benedetti: «Sottolineo una volta di più – afferma Dal Lago – che il silenzio di Saviano sui rapporti tra politica e crimine

¹⁵ D. GIGLIOLI, *Narratori italiani e scrittura dell'estremo*, in *XXI secolo*, «Enciclopedia Treccani», 2009: https://www.treccani.it/enciclopedia/narratori-italiani-e-scrittura-dell-estremo_%28XXI-Secolo%29/ [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹⁶ Cfr. A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

organizzato rende la sua descrizione puramente di maniera. Decine di *film noir* americani raccontano molto di più su connessioni come queste»¹⁷.

Dopo le minacce di morte a Saviano, Umberto Eco lancia in televisione un appello per non lasciarlo solo, come accadde a Falcone e Borsellino, sensibilizzando le istituzioni pubbliche affinché intervengano in suo favore e proponendo la sua candidatura al premio Nobel per la pace. Nell'ottobre 2008, sei premi Nobel (Fo, Gorbaciov, Grass, Montalcini, Pamuk e Tutu) firmano un appello perché lo Stato italiano non abbandoni Saviano togliendogli la scorta. Nel dicembre 2008, con Salman Rushdie, Saviano tiene un discorso all'Accademia Reale di Stoccolma. Ad accomunare i due scrittori starebbero le minacce di morte dovute alla capacità di riportare al centro la forza della parola. Tutto questo dimostra, secondo Dal Lago, che, nel caso di Saviano, si tratta di una «mitizzazione morale adeguata ai nostri tempi», che conferma la natura mediale e costruita dell'eroismo letterario. Una conseguenza del passaggio di Saviano dalla condizione di autore di un *bestseller* a quella di icona dell'eroismo antimafia è allora questa: affrontare in termini critici *Gomorra* mette in dubbio la qualità morale dei critici stessi, imputabili di voler smentire le verità sul Sistema in esso contenute.

Saviano si è rapidamente trasformato da giovane esordiente in un eroe mediatico, nel quale, a seconda del punto di vista interpretativo, si identifica: una collettività in lotta contro un Sistema di cui egli svela i meccanismi a milioni di lettori; oppure chi si lascia sedurre da una visione astorica e quasi metafisica del Male (del quale la camorra altro non è se non una incarnazione storica e in fondo contingente), che vede il proprio contraltare nel coraggio degli eroi del Bene. In questo *aut aut* restano ancora oggi perlopiù rinchiusi sia il libro sia le sue espansioni narrative, mentre occorrerebbe tenere nel debito conto un aspetto che abbisogna di ulteriori indagini, ovvero le molteplici reazioni alle quali il *franchise* transmediale *Gomorra* ha dato luogo in comunità di fruitori sempre più attivi. Reazioni che potrebbero dare conto della ricaduta effettiva di questo caso letterario e poi mediatico in termini di relazione tra letteratura ed etica, tra narrazione e prassi.

Sulle orme di Pasolini?

Inevitabilmente, questa riflessione chiama in causa il nome di Pier Paolo Pasolini, che è l'intellettuale, lo scrittore, il regista al quale Saviano fa esplicito riferimento nel romanzo, quasi evocandolo come un compagno di strada. In particolare, lo scrittore napoletano si richiama alla tradizione spuria del Pasolini

¹⁷ A. MUSELLA, a cura di, *Eroe di carta. Intervista ad Alessandro Dal Lago*, in «Global Project», 12 luglio 2010: https://www.globalproject.info/it/in_movimento/eroe-di-carta-intervista-ad-alessandro-dal-lago/5415 [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

“corsaro”, ovvero al famoso articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 14 novembre 1974 intitolato *Cos'è questo golpe?* (poi raccolto negli *Scritti corsari* col titolo *Il romanzo delle stragi*), in cui afferma:

Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero¹⁸.

Con questa presa di posizione, Pasolini rivendicava la necessità dell'intellettuale di opporsi alla violenza del potere, di svelare le trame occulte del potere.

Saviano richiama esplicitamente il modello pasoliniano, ma si muove su un piano completamente diverso, ribaltando il senso originario nel momento in cui sostiene di avere le prove a sostegno delle sue affermazioni. Non si tratta più del ruolo dell'intellettuale che riesce a “vedere” anche dove è proibito, ma dell'intellettuale che “ha visto” per conoscenza diretta. Così Saviano si permette di affermare addirittura:

Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa¹⁹.

Di conseguenza, tutte le dichiarazioni di Saviano sembrano poggiarsi sulla conoscenza diretta dei fatti, la credibilità del suo testo si fonda sulla verità della testimonianza che pervade ogni sua parola.

In realtà, si tratta di due modi di dire la “verità” completamente diversi; come ha notato Raffaele Donnarumma:

Con “verità” Saviano e Pasolini non intendono dire la stessa cosa. Anche se entrambe scelgono l'agonismo [...], Pasolini non si preoccupa di mostrare quelle “prove” e addirittura quegli “indizi”, che puntellano il discorso di Saviano. [...]

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Il romanzo delle stragi*, in ID., *Scritti corsari* [1975], Milano, Garzanti, 2008, p. 89.

¹⁹ R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 234.

Siamo di fronte a due moralismi di segno opposto: se il primo aggrega e costruisce una comunità, il secondo divide e cerca lo scandalo²⁰.

Sono due prospettive diverse, due “Io so” epistemologicamente differenti, non tanto per la conoscenza o meno delle “prove” ma per il valore conferito al ruolo dell’intellettuale: una volontà di esporsi alla verità (Pasolini); una volontà di dire la verità (Saviano).

A questo proposito è interessante fare riferimento alle recenti riflessioni proposte da Marco Antonio Bazzocchi nel volume *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità* (2017), in cui mette in evidenza quanto nell’ultimo Pasolini non sia più sufficiente l’atto di parresia, ovvero dire la verità a tutti i costi, ma subentra la necessità di esporre in pubblico la propria intimità, la colpa di essere se stessi fino in fondo. Bazzocchi per delineare il valore dell’autospoliazione intellettuale messa in atto da Pasolini negli *Scritti corsari*, nel progetto incompiuto *Petrolio* e nelle foto di Dino Pedriali alla Torre di Chia fa riferimento alla pratica dell’*exomologesis*, ovvero il rituale di supplica medievale con cui il penitente metteva in scena, davanti alla comunità, la confessione del proprio peccato. Dunque, non si tratta di una semplice confessione dei peccati ma – secondo la definizione proposta da Michel Foucault nel Corso di Lovanio del 1981 – «una manifestazione spettacolare del fatto che si è peccato»²¹.

Pasolini si offre pubblicamente come martire delle proprie contraddizioni, facendo cadere il filtro delle convenzioni sociali tra intellettuale e società e rendendo così il pubblico stesso martire, in senso etimologico “testimone”, del rito di auto-esposizione. Ciò risulta evidente soprattutto in *Petrolio* che si configura anche come – scrive Bazzocchi: «la storia di Pasolini stesso che si vuole svincolare da tutto ciò che sa, vuole liberarsi dal suo essere autore, possessore e borghese. Il libro diventa lo strumento grazie al quale l’autore deve affrancarsi da tutto il suo sapere»²². Le ultime opere di Pasolini possono essere considerate come gli atti di un rito pubblico estremo, nel quale un singolo individuo mette a nudo diversi aspetti di sé per mettere a nudo i valori superficiali e conformisti della società dei consumi.

In questa prospettiva, per poter delineare se e quanto Saviano stia seguendo le orme di Pasolini, risulta di grande interesse il recente volumetto di Walter Siti intitolato *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura* (2021), in cui l’autore raccoglie una serie di riflessioni sul valore estetico della letteratura che promuove il Bene per guarire le persone e riparare il mondo. Lo scrittore

²⁰ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 17.

²¹ M. FOUCAULT, *Mal fare, di vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, a cura di F. Brion, B. E. Harcourt, Torino, Einaudi, 2014, p. 104.

²² M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni*, Bologna, Il Mulino, p. 153.

analizza alcuni autori e testi contemporanei di successo per difendere la letteratura dal rischio di abdicare a ciò che la rende più preziosa: il dubbio, l'ambivalenza, la contraddizione. Lo scetticismo di Siti lo porta a sospettare che l'impegno "positivo" sia soltanto la faccia politicamente in luce di una mutazione profonda e ignota, in cui tecnologia e mercato stanno imponendo alla letteratura nuovi parametri.

Siti considera il neo-impegno della letteratura "buonista" come «la versione oggi prevalente dell'*engagement* [che] punta su un contenutismo tanto orientato sulla cronaca quanto angusto, con temi che non è difficile elencare»²³. Per Siti i temi ricorrenti di queste opere volte a promuovere il bene sono «migranti, vari tipi di diversità, malattie rare, orgoglio femminile, olocausto, bambini in guerra, insegnanti eroici, giornalisti o avvocati in lotta col Potere, criminalità organizzata, minoranze etniche»²⁴. Si tratta allora di un impegno senza etica? Un impegno fittizio, più massmediatico che militante?

Il dubbio di Siti nei confronti dell'opera di Saviano, o meglio dell'ecosistema narrativo che ruota attorno al suo personaggio mediatico, riguarda proprio la contraddizione in cui può cadere la letteratura impegnata volta ad un "buonismo" assoluto:

La mia paura è che Saviano, essendosi tirato indietro rispetto a quel che la letteratura gli chiedeva (l'*abisso* che pretendeva di guardare dentro di lui), se ne sia poi formato un simulacro di minori pretese, un surrogato pronto a fare l'attente di cinema e tivù. [...] formulo comunque l'ipotesi che un tipo oggi maggioritario di *engagement*, nell'ansia di andare oltre la letteratura, finisca invece per non sfruttarne a pieno le potenzialità, insomma per farle del male²⁵.

Il riferimento forzato a Pasolini in *Gomorra* istituisce sì un forte legame con la tradizione degli scrittori polemisti italiani, che hanno avuto un ruolo di guida per l'opinione pubblica nazionale, ma in una versione forse depotenziata, perché pretende di testimoniare la verità anche quando ricorre alla finzione letteraria.

²³ W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 24.

²⁴ *Ivi*, p. 25.

²⁵ *Ivi*, p. 90.

Il piacere di leggere: per un'erotica della narrazione

Attilio Scuderi – Università di Catania

Piaceri solitari o piaceri solidali?

La temperie di studi neuroscientifici – con le derivazioni critico-letterarie di *Literary Darwinism* e *Literary Cognitivism* – ci ha spinto negli ultimi anni a ritornare ai fondamenti dell'esperienza narrativa come elemento specie specifico delle culture umane. Tale diversificata temperie critica, nelle sue più avvertite formulazioni, ci invita a ripartire dalla dimensione narrativa come elemento base della costruzione del senso del reale, e dai “vantaggi” evolutivi che le pur “costose” pratiche artistiche hanno sedimentato nelle culture storiche. Essa ci induce dunque anche a rivalutare, darwinianamente, la dimensione erotica e del piacere come strumento anch'esso specifico della selezione naturale e culturale¹. Tale riflessione è oggi vitale, in un frangente in cui la pratica della lettura intensiva è sempre meno praticata e soppiantata da forme di ricezione estensive e immersive. Proviamo dunque a riannodare alcuni elementi di un dibattito che ci pare ineludibile per una definizione di lettura e di letteratura, in questo nuovo millennio. E partiamo da un confronto, serrato, tra due dei maggiori critici degli ultimi anni.

In un testo celebre, *How to Read and Why* (2000), Harold Bloom ha infatti costruito una grammatica non poco prescrittiva della lettura che, tra intuizioni interessanti e riflessioni condivisibili ma consolidate, afferma un'idea di piacere estetico a dir poco solitaria, se non onanistica. In sintesi: ogni lettura che storicizzi un testo è puro determinismo ideologico; si legge solo per se stessi, per rafforzare il proprio io e i suoi *interessi*; i piaceri della lettura sono egoistici, occorre diffidare di chi si ostini a trovare una relazione quale che sia tra esperienza della lettura e bene pubblico; un'etica della lettura non è altro che pura manipolazione dell'atto estetico, il quale non trascende, mai, l'io, questo invito e solitario campione di una storia che a suo nome va, serenamente, superata, se non cancellata².

Alcuni anni dopo, in un bel libro dal titolo non casuale *Un'etica del lettore* (2007), Ezio Raimondi, e con lui almeno parte della cultura estetico-letteraria continentale, gli rispose: la lettura è sempre incontro con l'Altro, e dunque come atto dialogico essa trasforma costantemente e felicemente la solitudine in

¹ Sul tema degli approcci cognitivisti si vedano almeno gli utili e documentati studi di A. CASADEL, *Biologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2018 e M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina, 2018.

² Cfr. H. BLOOM, *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 13-20.

socievolezza; ogni testo è un esperimento della propria molteplicità in quanto «epifania dell'altro, traccia fragile e finita dell'umano»³.

Da un lato l'ideologia (nemmeno troppo nascostamente iperliberista) di un io estetico vincitore e tiranno nel suo *interesse* per un piacere monologico, a discapito di un'esperienza storica del testo narrativo-poetico-performativo-letterario che si costruisce invece come relazione politica (sin dalla *pólis*, appunto: in una battuta, pensare a una fenomenologia della lettura ideologicamente "solitaria" di autori come Sofocle, o Shakespeare, espressioni di quelle particolari tradizioni linguistiche politiche e sceniche, è pura contraddizione argomentativa); dall'altro un'idea relazionale della lettura come atto dialogico ed ermeneutico, in cui l'io e il noi si trovano, si incontrano e scontrano, e infine si riconoscono quali soggetti di una comune cittadinanza. Due idee di cittadinanza, appunto, estremamente differenti, ma anche due dimensioni antitetiche del piacere estetico. E se c'è un limite, almeno in parte, che si può attribuire alla bella riflessione di Raimondi è quello di tenersi lontano dall'affrontare apertamente il ruolo della sfera edonistica del piacere della lettura, e del restare di conseguenza implicitamente vicino a un'idea kantiana di piacere estetico, distinto dal piacevole dei sensi e radicato essenzialmente nell'esperienza conoscitiva⁴.

Viviamo un tempo in cui l'ideologia capitalista e consumista (nascosta e pervicace, tanto più pervicace in quanto nascosta) ha cristallizzato tre assunti che la pratica e l'insegnamento dell'esperienza estetica (e dunque della letteratura, come arte tra le arti) hanno un estremo interesse – politico e culturale – a sovvertire.

Assunto numero uno: il piacere è tale in quanto esperienza del soggetto separato dal mondo, che dal mondo afferma la sua distanza e su di esso pone l'ipoteca della sua supremazia.

Assunto numero due: tra piacere e conoscenza c'è un rapporto di reciproca negazione: dove compare l'uno, l'altra si nega.

Assunto numero tre: il piacere estetico o è *immersivo* o non è. L'arte dà piacere nella misura in cui si fonde e si confonde con la realtà saltando e cancellando ogni *mediazione* simbolica (intellettuale, culturale, percettiva).

Ma è davvero così? Proviamo ad andare indietro, strategicamente, per poi compiere un passo avanti, fino a noi.

³ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 20.

⁴ Nella *Critica del Giudizio*, I § 3, Kant inizia il processo di separazione tra bello, piacere e piacevole che sarà uno dei *leitmotiv* della sua *Kritik*: «Piacevole (*Angenehm*) è ciò che piace ai sensi nella sensazione (*Empfindung*)» e che come tale è sempre legato a un interesse, mentre il piacere del bello è sempre disinteressato; cfr. I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 74-75.

Antichi (e meno antichi) piaceri

Nel quarto libro dell'*Odissea*, l'ultimo della Telemachia, si conclude la *detection* del figlio, il suo romanzo di formazione. Menelao, l'eroe che a differenza del padre Odisseo ha concluso con successo il suo ritorno, ha regalato a Telemaco la sua storia, una delle più belle narrazioni del poema, la *novella di Proteo*, il dio metamorfico del mare che l'eroe greco ha affrontato e sconfitto recuperando così il suo *kosmos* di Sparta. Alla fine del loro incontro, al centro di un simposio, Menelao offre a Telemaco di restare ancora con lui per narrargli altre e nuove storie. Telemaco però declina l'invito:

Atride, non trattenermi qui a lungo. / Certo, soggiornando io starei tutto un anno / da te, e non avrei nostalgia della casa e dei genitori: / perché godo terribilmente (*terpomai ainos*) a sentire i racconti / e le tue parole. Ma già i compagni sono in ansia per me (*Od.* IV, vv. 594-598)⁵.

Telemaco è cresciuto; sa che le storie, anche quelle che ci fanno sperimentare il piacere ed estinguono i nostri dolori più profondi, finiscono, *devono* finire. Ha imparato quello che le pratiche narrative ci insegnano ad accettare sin dall'infanzia: la fine. Il suo romanzo di formazione si è concluso; ora può partire. Questo brano è il frutto di una riflessione antropologica secolare sulla narrazione, rielaborata e raffinata nell'officina ellenistica di Alessandria nel III secolo a.C., quando viene infine redatta la versione che leggiamo; esso è dunque una testimonianza eccezionale dell'antica pratica edonistica dell'ascolto poetico, di quel piacere erotico condiviso nel convito in cui la tradizione epica diventa godimento sociale. In quella gigantesca grammatica delle relazioni sociali, mentali, simboliche, religiose ed estetiche che sono i poemi omerici, il racconto e l'arte della parola sono un piacere psicofisico al quale si resiste a patto di sapergli cedere quando è necessario (si ricordi l'aforisma di Gorgia per il quale "la tragedia è un inganno, per il quale chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non si lascia ingannare"). I processi mimetici e rappresentativi sono dunque insieme fonte di crescita e maturazione – *Bildung* – e addestramento all'edoné, alla pura gioia. Non a caso nella *Poetica* (IV sec. a.C.) – il primo trattato di "critica letteraria" della storia – Aristotele riarticola questa antropologia edonistica della *mimesis*; l'uomo, spiega il filosofo, ha bisogno di imitare perché così apprende le sue prime conoscenze e grazie all'imitazione impara ludicamente a godere del mondo, a provare piacere:

⁵ OMERO, *Odissea*, vol. I, libri I-IV, a cura di A. Heubeck, S. West, trad. it. di G.A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1993.

Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (è in ciò che l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato a imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti gioiscono delle imitazioni (*to chairein tois mimemasi pantas*)⁶.

La *poiesis* è dunque piacere della conoscenza e conoscenza del piacere, l'uno inestricabile dall'altra; l'imitazione di azioni umane è liberazione – *katharsis* – dal negativo emotivo (paura-phobos, pena-eleos, dolore-pathos) e apertura gnoseologica ed empatica, attraverso una forma particolare e complessa di godimento: diventiamo pienamente animali sociali solo attraverso il piacere erotico-conoscitivo dell'imitazione e della narrazione. Su questa teoria edonistica, cognitiva e sociale del piacere mimetico-narrativo si muove l'esperienza antica di quella che noi oggi chiamiamo *letteratura*. Così nell'Epistola ai Pisoni o *Ars poetica* di Orazio, solo per vulgata autore simbolo dell'armonia razionale dell'arte, in pochi e densissimi versi troviamo una teoria erotica dell'arte narrativa su cui è utile ragionare:

Prendete, o voi che scrivete, un argomento adeguato / alle forze e riflettete non poco se il peso sia compatibile o no / con le spalle che avete. Chi avrà scelto secondo coscienza / avrà certo parola felice e un ordine chiaro. / In questo, se non mi sbaglio, sta dell'ordine la grazia (*venus*) e il pregio: / che ciò che va subito detto dica subito chi s'è preso l'impegno / di dar vita a un poema; (*promissi carminis auctor*) tutto il resto lo tralasci per ora / e, differendolo, questo scelga e quest'altro trascuri (*hoc amet, hoc spernat*)⁷.

Un brano eccezionale per concentrazione di valori poetici e culturali (e molto meno noto del più celebre ammaestrare dilettaando del *miscere utile dulci*); l'autore, di cui si afferma il ruolo per una delle prime volte così chiaramente, è un amante. Nel suo lavoro retorico di *inventio* di argomenti appropriati, *dispositio* di un lucido ordine narrativo, *elocutio* della parola faconda, l'autore dovrà scegliere il detto e soprattutto il non detto, cosa dichiarare e cosa ritardare; come un retore che costruisce la sua orazione, o ancor meglio come un amante nel gioco erotico; né più né meno⁸.

Nella tradizione antica dunque, tra mondo greco arcaico e classico e mondo ellenistico-romano, un consolidato filone di riflessioni e rappresentazioni

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 124-125 (con alcune modifiche). Si noti che la sfera del piacere in Aristotele è espressa col verbo *chairein*.

⁷ ORAZIO, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 168-169.

⁸ Sul brano acute riflessioni in N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 78-79.

dell'atto poetico vede creazione e ricezione come gesti gemellati e speculari (è già questo un assunto di eccezionale modernità, su cui torneremo); la riuscita dell'esperienza poetica e mimetica è così individuata nella capacità di mobilitare una serie articolata di funzioni e una gamma diversificata di piaceri concorrenti: sociali, erotici, gnoseologici, linguistici.

A questo filone si legheranno, nel tempo, rappresentazioni più tarde dell'atto poetico e narrativo: solo una visione sorpassata se non anacronistica delle culture medievali, ad esempio, non vede la ricchezza di pratiche poetiche e sociali ludico-erotiche dei *Carmina Burana* (XII-XIII secolo), o l'idea edonistica della poesia che attraversa il più volte riscritto e raffigurato *Roman de la Rose*, dal finale volutamente ed esplicitamente erotico e sensuale⁹; oppure, per restare nell'alveo dei testi "canonici", si pensi alla novella di Madonna Oretta del *Decameron* (VI, 1), centrale sul piano strutturale e tematico (non a caso la cinquantunesima delle cento), la quale funge da riflessione metapoetica sull'arte del narrare. Un cavaliere promette alla dama di accompagnarla per via con una storia tra le più belle mai narrate; ma il suo dire è zoppo e stentato, e dunque lei lo congeda con un detto folgorante:

Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè. – Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto, e quello in festa ed in gabbo preso, mise mano in altre novelle, e quella che cominciata aveva e mal seguita, senza finita lasciò stare¹⁰.

Testo duplice, simbolicamente "fallico" e profondamente femminista, la novella di Madonna Oretta racconta la vendetta del piacere femminile nei confronti della superbia maschile del "ben condurre"; le metafore gemellate del viaggio, della narrazione e della ricezione narrativa si dispiegano sotto il segno di un piacere che è esplicitamente erotico e profondamente intellettuale (l'una cosa non esclude l'altra, anzi); un piacere che dell'eros conosce – torniamo ad Orazio – l'esperienza come *Erfahrung*, ovvero l'andamento sapiente e le giuste pause, mentali e fisiche, emotive e conoscitive.

E viene in mente, per spostarci verso il moderno ma con un occhio sempre rivolto all'antico, l'acuta definizione di esperienza estetica e narrativa fornita da Viktor Šklovskij nel suo saggio sull'intreccio e sullo stile:

⁹ Sul tema rimando ad A. BARBERO, a cura di, *La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali*, Vercelli, Effedi, 2020 e soprattutto ad A. PIOLETTI, *Filologia e critica. Contro gli stereotipi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 141-167.

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992, vol. II, p. 719.

Perché il discorso poetico è così – tortuoso, difficile – da rendere balzubiente il poeta, strano e insolito il lessico, non usuale la disposizione delle parole? [...] Perché Ovidio facendo dell'amore "l'arte di amare", consigliava di non affrettarsi nella voluttà? La strada dell'arte è una strada tortuosa, una strada sulla quale il piede sente le pietre, una strada che torna indietro. Una parola si accosta all'altra, una parola *sente* l'altra, come una guancia l'altra guancia. Le parole si scompongono, e al posto di un complesso unitario, al posto della parola pronunciata automaticamente, estratta come una tavoletta di cioccolato dalla macchina automatica, nasce la parola-suono, la parola-movimento articolatorio¹¹.

Il piacere estetico, da Ovidio in poi, si mescola e contamina con quello erotico; l'arte della parola è una erotica della parola, guancia a guancia, che ha bisogno di sentire il tempo nell'indugio e nella tortura del piacere trattenuto, che gioisce di un senso che lentamente emerge dallo *straniamento* del mondo. L'erotica della parola ci restituisce come visione la quotidianità e sostituisce l'eros dell'enigma linguistico alla soluzione denotativa del semplice nominare il mondo: certo, è il refrain strutturalista della letterarietà e della funzione poetica che insiste sul messaggio, ma declinato da Šklovskij in modo geniale e suggestivo. Tra l'altro, ci ricorda il critico russo, l'arte è un sentire l'atto della produzione e della ricezione come momenti mediati, è consapevolezza della mediazione, piacere della mediazione.

Siamo giunti dunque all'erotica della parola. La storia della letteratura occidentale moderna è ben ricca di rappresentazioni eloquenti del piacere di leggere, piacere proprio della pratica della ricezione silenziosa del testo, in particolare di quello romanzesco. Il genere romanzo, come forma comunicativa prettamente riflessiva, ama d'altronde autorappresentarsi e dunque mettere in scena proprio l'atto stesso della lettura con le sue croci e le sue delizie. Gli esempi, più che noti, sono innumerevoli: per restare su testi canonici, si va dalle letture cavalleresche di Don Chisciotte alle notti di appassionata immedesimazione fantastica della famelica e compulsiva lettrice che è la flaubertiana Madame Bovary; per giungere a quella sorta di summa del piacere erotico della lettura che è il *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino¹².

Meno considerato è almeno in parte il tema del piacere critico-interpretativo. Per venire al secondo Novecento, Elias Canetti spenderà parole mirabili sul tema del piacere del linguaggio che sta alla base dell'azione poetica ma anche di quella interpretativa e della lettura. Esiste anche una non indifferente erotica filologica:

¹¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-28.

¹² Sul tema si veda R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Lo scrittore è dunque uno [...] che alle parole tiene moltissimo, che tra di esse si aggira con lo stesso piacere che tra gli uomini [...], che è capace di tirare via le parole dalle loro sedi per poi reinsediarvele in maniera da farle cadere proprio a pennello, e le interroga, le saggia, le vezzeggia, le lacera, le piolla, le imbelletta con rispetto e devozione¹³.

Erotica poetica ed erotica filologica si intrecciano, dunque, come in uno dei testi più intensi di Edward Said:

La letteratura coincide con le parole, parole di cui viene fatto un uso più complesso e sofisticato, per convenzione e originalità, dell'uso comune in altri ambiti sociali [...]. La letteratura ci offre il più elevato esempio di parole in azione e [...] rappresenta la più complessa e gratificante delle pratiche verbali¹⁴.

Ed è proprio da qui, dunque, che dobbiamo ripartire; nel processo interpretativo e nelle sue istituzioni, tra piacere e lettura, dove si è prodotto un cortocircuito storico da comprendere e recuperare.

Critica erotica: Sontag, Barthes, Brooks

Nel suo *Contro l'interpretazione* (1967) Susan Sontag ha posto un problema ancora attuale, fornendo ad esso prove di risposta di non minore attualità: quale ruolo gioca la mediazione critica nella riduzione o nella promozione del piacere estetico? E cosa intendiamo per atto estetico e per oggetto estetico? Proviamo a ripercorrere la sua argomentazione, spesso oggetto di semplificazioni a dir poco riduttive e da vetrina intellettuale (pur consapevoli che il quadro sociologico e culturale, da quel momento, ha subito trasformazioni rilevanti, di cui daremo conto alla fine della nostra riflessione). Sul ruolo della mediazione critica, diceva la Sontag:

In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte [...]. La vera arte ha la facoltà di innervosirci. Ridurre l'opera d'arte al suo contenuto e poi interpretare *questo*, significa addomesticarla. L'interpretazione rende l'arte docile e accomodante [...]. Il valore più alto e liberatore che esista nell'arte – e nella critica – d'oggi è la

¹³ E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 385-386, con qualche modifica; sul tema si veda A. SCUDERI, *L'arcipelago del vivente. Umanesimo e diversità in Elias Canetti*, Roma, Donzelli, 2016.

¹⁴ E. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 86. Said ripercorre le belle riflessioni di R. POIRIER, *The Renewal of Literature*, New York, Random House, 1987, pp. 133ss.

trasparenza. S'intende per trasparenza il fare esperienza della luminosità della cosa in sé, delle cose per quello che sono. È questa per esempio la grandezza dei film di Bresson e di Ozu e della *Règle du jeu* di Renoir [...]. Il fine di ogni commento sull'arte dovrebbe essere oggi quello di rendere le opere d'arte – e per analogia la nostra stessa esperienza – più reali, e non meno reali, per noi. Funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare *come mai è quello che è*, o anche *che è quello che è*, e non *che cosa significa* [...]. Anziché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte¹⁵.

Con buona pace di chi fa della Sontag la portatrice di un messaggio di semplice sdoganamento dei generi pop e delle arti minori, o ancor peggio di promozione di forme di de-realizzazione estetica, troviamo nella scrittrice newyorchese un legame profondo con i valori modernisti (proustiani, joyciani) dell'epifania della realtà quale fine del lavoro estetico (un lavoro che è insieme creativo e critico). Ma per la Sontag l'energia epifanica dell'arte ha bisogno di congiungersi, anzi non è separabile in alcun modo dalla dimensione erotica e sensuale della pratica estetica stessa. L'oggetto artistico ci innervosisce, ci sconvolge – o come diceva Ingeborg Bachmann, ci minaccia – non in quanto luogo di una semantica meccanica di domanda e risposta, di un contenuto separato da una forma (nella versione scolastica canonica, martellante, ancora attuale), o di un atto di ipertrofia intellettuale, ma come esperienza piena, *Erfahrung* complessa e forte del conoscere; processo della conoscenza in atto e sempre aperto, esperienza sensuale del sentire e del capire¹⁶.

Il problema della contrapposizione tra arte e moralità è infatti un finto problema [...]. Il piacere morale dell'arte, nonché il particolare servizio che l'arte rende, consiste nella *soddisfazione intelligente della coscienza* [...]. L'arte svolge questo "compito morale" perché le qualità proprie all'esperienza estetica (disinteresse, contemplazione, attenzione, risveglio dei sentimenti) e all'oggetto estetico (grazia, intelligenza, espressività, energia, sensualità) sono anche gli elementi fondamentali di una reazione morale di fronte alla vita¹⁷.

Definizioni limpide di esperienza estetica, oggetto estetico e di arte come attività umana basate, aristotelicamente, su quell'*interplay* di piacere e

¹⁵ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 27, 28, 35, 36. Qui e oltre mi riferisco prevalentemente ai due saggi più teorici della Sontag ovvero *Contro l'interpretazione* e *Sullo stile*.

¹⁶ Utilizzo "sentire" e "capire" non come elementi antitetici, ma come un'antinomia dialettica, poli di una compresenza costante e funzionale; sul tema si veda, almeno, A. DAMASIO, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995.

¹⁷ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 48, 50, 52; corsivi miei.

conoscenza che sia capace di produrre (formula davvero felice) una “soddisfazione intelligente della coscienza”.

L’arte è dunque quella *zona* antropologica in cui funzioni che l’evoluzione sociale ha separato dialogano e si riconnettono, superando le distinzioni e le barriere rigide tra etica, estetica e noetica.

L’estetica della Sontag incrocia qui la riflessione di un autore centrale per un attraversamento comparato delle arti; per Jan Mukařovský nella dinamica storica delle nostre civiltà si sono differenziate, progressivamente, una serie di funzioni che hanno valore modellizzante per l’esperienza dell’individuo sociale: la funzione pratica (che comprende anche la dimensione etica), quella teoretica, la magico-religiosa e infine la funzione estetica. Nessuna funzione è mai totalizzante, al massimo prevalente e dominante in un particolare momento della vita dell’individuo o del gruppo; all’interno di questo spettro di funzioni la funzione estetica ha però una natura peculiare:

L’estetico, la sfera cioè della funzione, della norma e del valore estetico, è ampiamente distribuito in tutta la sfera del comportamento umano, è un fattore rilevante e molteplice della prassi; non colgono la sua portata e il suo significato quelle teorie estetiche che lo limitano ad uno solo dei suoi numerosi aspetti, considerando scopo dell’intenzione estetica solo il piacere o l’eccitazione sentimentale o l’espressione o la conoscenza, ecc. *L’estetico comprende tutti questi aspetti e altri ancora, specialmente nella sua più alta manifestazione, nell’arte [...]. La funzione estetica è in certo senso il contrappeso di tutte le altre*, di cui specialmente quella pratica è direttamente necessaria al mantenimento della vita quotidiana. Aggiungiamo che la funzione estetica è il necessario contrappeso anche di quest’ultima funzione [...]. Infatti, l’atteggiamento pratico, se è lasciato a se stesso, impoverisce, materializza e semplifica il rapporto dell’uomo con la realtà¹⁸.

Letta in questo quadro teorico ricco duttile ed estremamente affine, *l’erotica dell’arte* e della letteratura della Sontag è ben più di un’etichetta critica o di una provocazione intellettuale datata al tempo del sessantotto culturale. La nozione di *erotica* comprende la dimensione sensuale del piacere senza esaurirsi in essa; essa compendia un insieme di funzioni (sensualità, disinteresse, contemplazione, intelligenza) che generano *l’energia dello stile* dell’opera artistica solo grazie alla loro dinamica compresenza:

L’arte è seduzione, non stupro [...]. Approvare o disapprovare sul piano morale ciò che “dice” un’opera d’arte è estraneo all’opera stessa come lasciarsene eccitare sessualmente [...]. La pornografia ha un “contenuto” e si pone il fine di

¹⁸ J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell’estetica*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 80, 86 (corsivi miei).

metterci in rapporto (con disgusto o con desiderio) con esso. È un surrogato della vita. L'arte invece non eccita, l'eccitamento viene placato dall'esperienza estetica. *Tutta la grande arte induce alla contemplazione, a una contemplazione dinamica* [...]. Essa è un'esperienza delle qualità o delle forme della coscienza umana [...]. Il risultato di un'opera d'arte è di portarci a vedere o a comprendere qualcosa di singolare, non a giudicare o a generalizzare. *Questo atto di comprensione, accompagnato dal piacere sensuale, è il suo unico fine valido e la sua unica giustificazione sufficiente* [...]. Tutte le opere d'arte si fondano su una certa distanza dalla realtà vivente che rappresentano [...]. Nella grandissima arte si è sempre consapevoli delle cose che non si possono dire [...]. I particolari più potenti di un'opera d'arte sono, spesso, i suoi silenzi¹⁹.

Nell'arte ai suoi livelli più elevati si sviluppa dunque un tipo complesso di volontà che ci distacca dal reale per restituirci ad esso nella sua, e nella nostra, pienezza: sensi, mente, emozioni, volizione, moralità, pensieri, passioni. L'arte così, attraverso lo stile, oggettiva una volontà (quella dell'artista) e stimola a sua volta un'altra volontà (in chi rivive in varie forme l'esperienza artistica).

La riflessione della Sontag inaugura un tema che diverrà centrale da lì in poi nella critica artistica e letteraria, e che ha il merito di attraversare gli spazi impalpabili del silenzio e del piacere estetico senza indulgere in una mistica della scrittura; o in derive evocative quali quelle molto meno convincenti del Barthes del *Piacere del testo* (1973), schiacciato sulle intuizioni sia pur stimolanti di una *écriture* elevata (o limitata) a pratica di un desiderio che rischia di esaurirsi nel soggetto e nei suoi fantasmi:

Il testo che scrivi deve darmi la prova *di desiderarmi*. Questa prova esiste: è la scrittura. La scrittura è questo: la scienza dei godimenti del linguaggio, il suo kamasūtra (di questa scienza non c'è che un tratto: la scrittura stessa)²⁰.

Più ricca la visione, fenomenologica e insieme narratologica, di *plot* o trama come espressione del desiderio narrativo in un critico come Peter Brooks, il quale ha contaminato con sapienza teoria letteraria e riflessione epistemologica. Critico e teorico attento alla dimensione della risposta emotiva nelle arti moderne (si veda almeno il suo *L'immaginazione melodrammatica*, 1995), in *Trame* (1984) Brooks indaga il *plot* quale desiderio antropologico che attiva, quasi fosse un motore psico-biologico, i processi narrativi della nostra specie. Desiderio di “sapere come andrà a finire” connesso alla libido dell'Eros freudiano, al bisogno di costruire connessioni vitali (emotive e cognitive,

¹⁹ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 47, 53-55, 58; corsivi miei. Sul tema del silenzio, del non detto, delle lacune narrative – che evoca non poco anche il Sartre di *Che cos'è la letteratura?* (1947) – si veda N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, cit.

²⁰ R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 6.

intellettuali ed empatiche), il *plot* attiva, nel percorso di lettura o ascolto di una storia, i processi interpretativi che si pongono tra la *fabula* (intesa come disposizione cronologica e completa dell'intero arco di eventi di una narrazione) e l'*intreccio* (erede della *dispositio* retorica antica):

La trama potrebbe essere vista come una forma di attività interpretativa sollecitata e messa in moto dalla distinzione stessa tra *intreccio* e *fabula*, e dal modo in cui li contrapponiamo o li utilizziamo l'uno contro l'altro [...]. Il *plot* è la forza dinamica che dà forma al discorso narrativo²¹.

Dispositivo che attira, che promette lo svelamento del senso e delle “verità” del racconto, desiderio che ci spinge dentro il testo, sempre di più, fino alla morte simbolica e al *Thanatos* della fine, quella di *plot* è una categoria che anticipa e in parte supera già la temperie cognitivista e computazionale degli studi letterari degli ultimi vent'anni. Rispetto a forme critiche quali *distant reading*, *sentiment analysis*, *topic modeling*, che guardano al testo come luogo di un contenuto emotivo quantificabile, la narratologia di Brooks ci conduce dentro i testi alla ricerca del punto in cui, in un circolo interpretativo, il desiderio del testo e quello del lettore si incontrano e si confrontano come due vissuti storici²².

Il piacere complesso

C'è una celebre condanna del desiderio e del piacere artistico – ben più recente di quelle storiche di Platone, Agostino o Rousseau – di cui occorre dar conto; quella di Theodor Adorno nella sua incompiuta *Teoria estetica* (1969):

Il concetto di godimento artistico fu un cattivo compromesso fra la natura sociale dell'opera d'arte e la sua natura di antitesi alla società. Già l'arte è inutile per gli usi dell'autoconservazione – e la società borghese non glielo perdonerà mai del tutto – e allora deve rendersi utile almeno mediante una specie di valore d'uso, modellato sul piacere dei sensi²³.

Per Adorno il godimento dell'arte e nell'arte è il valore d'uso che la società borghese e l'industria culturale (suoi oggetti critici preferiti) impongono alla sfera artistica, falsificandola e abbassandola al livello della pornografia o della gastronomia (che sono divenuti, non a caso e nei nostri ultimi giorni, i generi

²¹ P. BROOKS, *Trame*, Torino, Einaudi, 1995, p. 14.

²² Sulle forme di analisi quantitativa e computazionale rimando a F. CIOTTI, F. PIANZOLA, *La letteratura e il digitale: rappresentazione, analisi, comunicazione*, in S. SINI, F. SINOPOLI, a cura di, *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano, Pearson, 2021.

²³ T. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 21.

preferiti di certa *arte popolare* transmediale). Nel suo *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* (*Piccola apologia dell'esperienza estetica*, 1972), Hans Robert Jauss risponde con acume ai detrattori colti e incolti, alla critica negativa e ai processi di desertificazione di certa industria culturale, rimettendo l'esperienza della godibilità al centro dell'esperienza estetica. Per Jauss la liberazione attraverso l'arte si produce tramite tre esperienze estetiche fondamentali e in costante osmosi: la *Poiesis*, l'*Aisthesis* e la *Katharsis*. Il sapere poetico risponde al bisogno umano insopprimibile di creare il mondo come propria opera e come propria patria, dunque di privarlo della sua originaria estraneità; l'*Aisthesis* è quella esperienza estetica attraverso la quale l'opera d'arte rinnova la percezione del mondo riattivando la conoscenza intuitiva che il sapere concettuale tende a eclissare; la *Katharsis* è l'esperienza estetica dell'identificazione primaria (ammirazione, *choc*, commozione, pianto, riso) in cui il fruitore, divenuto co-creatore dell'evento artistico, si libera dai pregiudizi e si apre all'Altro sul piano etico, emotivo e intellettuale. La teoria del piacere estetico di Jauss, tessera di una riflessione teorica che è arduo sintetizzare in breve, recupera così la rimozione dell'impatto sensuale con l'oggetto estetico:

Chi oggi avesse il coraggio di usare per l'esperienza estetica la parola *godimento* (*Genießen*) nel senso del noto verso del *Faust*: “e ciò che è assegnato all'umanità intera/ io voglio godermelo nella profondità del mio intimo” (v. 1770), si esporrebbe al rischio di essere tacciato di ristrettezza d'idee oppure – ancor peggio – del desiderio di soddisfare nel modo più scoperto i bisogni del consumismo o del *Kitsch*. Ammettere di trarre piacere dall'arte è consentito soltanto facendo del turismo [...]. Nel *Faust* di Goethe il concetto di piacere viene esteso a tutti i gradi dell'esperienza, fino alle più alte richieste di conoscenza: dal piacere della vita individuale – *Lebens-Genuß der Person* –, attraverso il piacere dell'azione – *Taten-Genuß* – e il piacere accompagnato dalla consapevolezza – *Genuß mit Bewußtsein* –, fino al piacere dell'atto creativo – *Schöpfungs-Genuß*²⁴.

Il piacere, anche quello estetico, *via Goethe*, risplende della sua complessa diversità, della sua composita ricchezza, della sua inquieta libertà.

Nel corso della sua apologia Jauss, costruendo un modello tassonomico di identificazione estetica (associativa, ammirativa, catartica, simpatetica, ironica), contesta inoltre una visione rigida dell'esperienza artistica bloccata tra i poli del conformismo estetico o della rottura avanguardistica. L'arte produce piacere tramite la complessità (anche l'ambiguità) dell'esperienza estetica, non riducibile a polarità ideologiche (bene/male; arte alta/arte bassa), ma prodotto di un complesso dinamico di fattori: solo per fare alcuni esempi, il teatro di

²⁴ H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 6-7.

Sofocle o quello di Shakespeare non sono meno ricchi di valori artistici e culturali per il successo avuto presso i loro contemporanei, così come i romanzi epistolari del Settecento testimoniano l'emergere di forme espressive nuove da una dimensione pre o extra-artistica allora "di massa", o ancora i romanzi di Balzac, Sue o Dickens sono tanto merci d'industria culturale quanto opere di ricerca estetica.

Come ha ben detto Jan Mukařovský:

Nel distinguere la sfera estetica da quella extraestetica è necessario tener sempre presente che non si tratta di due sfere nettamente divise e indipendenti l'una dall'altra [...]. Il compito dell'arte consiste nel rinnovare senza posa l'ampia sfera dei fenomeni estetici²⁵.

Per Jauss, come per Mukařovský e la Sontag prima di lui, tramite il godimento l'arte consente dunque un'esperienza piena dell'umanità (etica, noetica, estetica), capace di oscillare nella vasta gamma di possibilità poste tra la partecipazione rituale delle forme popolari e la riflessività estetica delle forme artistiche più complesse. Riemergeva infatti in quegli anni a cavallo dell'ultimo trentennio del secolo passato – anni di contestazione politico-culturale e di prime coscienze ecologiche – un tema di lungo corso, il tema del *Kitsch*, ovvero del rapporto tra estetica e consumo, arte e industria. Un tema che Susan Sontag ha iconizzato nel suo saggio *Note su "Camp"* (1964):

Le esperienze di *Camp* si basano sulla scoperta che la sensibilità dell'alta cultura non ha il monopolio della raffinatezza. *Camp* afferma che il buon gusto non è soltanto buon gusto, che esiste anzi un buon gusto del cattivo gusto [...]. Chi insiste sui piaceri seri ed elevati si priva del piacere; limita continuamente ciò di cui può godere; esercitando costantemente il proprio buon gusto finirà, per così dire, con l'attribuire a se stesso un prezzo talmente alto da escludersi dal mercato [...]. L'estrema dichiarazione *Camp*: è bello *perché* è orribile... Naturalmente non lo si può dire sempre. Soltanto a certe condizioni²⁶.

La sana provocazione della Sontag va letta insieme alla sua ricerca di una erotica dell'arte che comprenda sensualità e contemplazione, intelligenza ed energia. Difficile sapere cosa Mukařovský, Sontag o Jauss avrebbero detto davanti alle pressanti richieste critiche (e commerciali) degli ultimi anni di equiparare un romanzo di Dostoevskij e un disco di Madonna (nella migliore delle ipotesi); certo, con curiosità e intelligenza, avrebbero continuato a cercare quella convergenza di sfere umane, quella compresenza di piacere e conoscenza, quello stesso piacere dell'esperienza estetica complesso, seduttivo

²⁵ J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell'estetica*, cit., pp. 8, 11.

²⁶ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 391-393.

e non violento, sociale e non solipsistico, vario e libero; un piacere che ci distanzi dal reale – nella *mediazione* – per restituirci ad esso più liberi, più vivi, più veri.

La loro riflessione ci spinge così a riprendere, in modo più pieno, una nozione di *desiderio* inteso etimologicamente come attesa di un oggetto e di un senso assenti, esperienza appagante della inappagabilità, dell'infinita possibilità di interpretazione e implicazione nell'Altro; l'atto estetico ci insegna dunque il piacere della delusione (ogni opera, ogni testo, hanno una verità che rimanda ad altre opere e altri testi) e di una *proliferazione desiderante* che è felice *invenzione del mondo* e del sé al suo interno. Bisognerebbe riflettere più a fondo sulla ricerca oracolare che fonda antropologicamente l'atto estetico, proprio a partire dall'etimologia di *desiderium*, da de-sidera, ovvero mancanza delle stelle, del buon presagio. Dietro ogni atto estetico si rinnova, in modo più o meno laico e complesso, questa attesa siderale e insieme materiale che è propria della nostra specie²⁷.

È dunque fondamentale ripensare la dimensione del piacere estetico oggi per la didattica e la ricerca nelle arti, recuperare memoria del passato per dare memoria al futuro, in un momento di vertiginosa accelerazione tecnologica e altrettanto rapida affermazione industriale di forme *semplici*, immediate e immersive di ricezione estetica giocate sulla manipolazione narrativa e sulla ripetitività seriale²⁸; forme spesso lontane da quel piacere erotico-conoscitivo, pienamente desiderante, capace di restituire il mondo come visione, che solo alcuni, e non tutti, tra i fenomeni artistici vecchi e nuovi, in questa età frenetica e ipercommerciale di *transmedia storytelling*, *immersive virtual reality* e narrazioni espanse, sono capaci di trasmetterci.

²⁷ Si veda il testo fondamentale di L. FERRIERI, P. INNOCENTI, *Il piacere di leggere. Teoria e pratica della lettura*, Milano, Unicopli, 1995, in particolare le pp. 64-71.

²⁸ Sul tema rimando a S. CALABRESE, *Manuale di comunicazione narrativa*, Milano, Pearson, 2019; A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine*, Torino, Einaudi, 2021.

Seminari dei tutor

Etica e letteratura: appunti per un percorso didattico su Pirandello

Donatella Nisi*

Ma non è una cosa seria.

Sulla letteratura nella società occidentale sembra riecheggiare lapidaria l'affermazione espressa alle porte del nuovo millennio dallo scrittore Abraham Yehoshua: «Si è persa l'abitudine di trattare la letteratura con tanta *serietà* e non le si attribuisce più una grave responsabilità morale»¹. Inoltre, la mancanza di serietà nell'approcciarsi alla letteratura sembra investire anche molti critici e scrittori d'oggi, come scrive Walter Siti nel 2021 irritato da coloro che «si comportano con la letteratura come molti maschi si sono sempre comportati con le donne: la esaltano pur di non prenderla sul *serio*»². A tale affermazione si ricollega il titolo scelto per questo paragrafo. Titolo che richiama ovviamente anche quello di un'opera teatrale di Pirandello (sulla quale ritorneremo in seguito); e che, soprattutto, vuole evocare il giudizio con il quale la società tecnologica e scientifica del profitto sta investendo ormai inesorabilmente il sapere umanistico³. In questo momento storico di trasformazione rapida e continua, nel quale, con le parole di Romano Luperini, «l'insignificanza della letteratura e della saggistica appare segno ed emblema di una insignificanza più generale e complessiva»⁴, sembra che la letteratura abbia perso quella terribile forza di persuasione e di riflessione etica⁵ che riusciva a esercitare in passato.

* Dottoressa di ricerca in Lingue, Letterature e Culture moderne e classiche presso l'Università del Salento e docente di discipline letterarie presso l'Istituto di Istruzione secondaria di secondo grado "C. Agostinelli" di Ceglie Messapica (Br).

¹ A.B. YEHOSHUA, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura* [1998], trad. it. di A. Salah, Torino, Einaudi, 2000, p. XIX (mio il corsivo).

² W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 263 (mio il corsivo).

³ Doveroso il rimando a M.C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], Bologna, Il Mulino, 2011.

⁴ R. LUPERINI, *Letteratura e crisi*, relazione tenuta nel convegno su *Letteratura e crisi* (Perugia, 6 e 7 novembre 2015), pubblicata in versione ridotta online in «L'interpretazione e noi», 16 novembre 2015: <https://laletteraturaenoi.it/2015/11/16/letteratura-e-crisi/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁵ Per un'agile introduzione al dominio dell'etica nei suoi fondamenti e nelle sue applicazioni cfr. P. RICOEUR, *Etica e morale*, tr. it. di I. Bertolotti, Brescia, Morcelliana, 2007. I tre saggi, scritti fra il 1975 e il 2000, si possono considerare un compendio della riflessione maggiore ricoeuriana: ID., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990; ID., *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier-Montaigne, 2 voll., 1960.

Non è il caso qui di approfondire quanto ciò sia dovuto al ripiegamento *formalistico e/o nichilistico* o *solipsistico* della scrittura autoriale, secondo le diverse forme dilaganti nella letteratura contemporanea, così come descritte qualche anno fa da Tzvetan Todorov⁶. È interessante, invece, soffermarsi sullo scenario contestato da chi aveva dichiarato la “letteratura in pericolo”, dove l’opinione dominante criticata, tanto in ambito accademico quanto nei centri di diffusione culturale, voleva che «la relazione apparente tra le opere e il mondo» fosse illusoria, e che l’opera per parlare del mondo dovesse necessariamente eliminare i «buoni sentimenti» e rivelare «l’orrore irrimediabile della vita»⁷. Senza tali caratteristiche la letteratura era considerata addirittura o troppo semplice o popolare, e quindi, potremmo noi dire, paradossalmente poco “seria”. Tuttavia, la letteratura che adopera questo tipo di retorica – che si approssima all’orrore e si allontana dal bene – è capace di esercitare un potere negativo sotto forma di corruzione del lettore, quando questi si avvicini al testo troppo “seriamente”⁸. A proposito del giudizio di Booth sul romanzo di Céline – come esempio di un «libro che può diventare un incitamento al male»⁹ –, Cesare Segre aggiunge valide considerazioni sull’uso del discorso indiretto libero, che confonde il lettore e lo rende incerto sull’esatta posizione dello scrittore¹⁰. Per richiamare una visione diversa sulla «letteratura colpevole» e «ipermorale», si legga quanto scrive Georges Bataille sulle opere di Sade: «Entendons-nous; rien ne serait plus vain que de prendre Sade, à la lettre, *au sérieux*. Par quelque côté qu’on l’aborde, il s’est à l’avance dérobé. Des diverses philosophies qu’il prête

⁶ T. TODOROV, *La letteratura in pericolo* [2007], trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008, pp. 31-35.

⁷ *Ivi*, pp. 61-62.

⁸ Si pensi alle parole di Wayne C. Booth nell’analisi di *Voyage ou bout de la nuit* di Céline in W.C. BOOTH, *The Rhetoric of fiction* [1961] *Second Edition*, Chicago-London, Chicago University Press, 1983: «Though Céline has attempted the traditional excuse – remember, it is my character speaking and not I – we cannot excuse him for writing a book which, if taken seriously by the reader, must corrupt him. [...] The better it is understood, the more immoral it looks. [...] More important, if the reader takes its blandishments *seriously*, without providing a judgment radically different from Céline’s, the result of reading the book must be not only to obscure his sense of what is wrong with such an action as clouting a woman’s face just to see how it feels but finally to weaken his will to live as effectively as possible. Taken *seriously*, the book would make life itself meaningless except as a series of self-centered forays into the lives of others» (*ivi*, pp. 383-384, mio il corsivo).

⁹ C. SEGRE, *Etica e letteratura*, in ID., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, p. 212.

¹⁰ Segre ricorda i numerosi mezzi retorici che l’autore ha a disposizione per dimostrare la propria opinione senza ricorrere a moralismi o prediche, ricorrendo all’esempio degli scrittori di teatro che mettono in atto tale processo senza prendere esplicitamente la parola, cfr. *ivi*, p. 213.

à ses personnages, on ne peut retenir aucune»¹¹. Sade, infatti, per Bataille, esalta il male come qualcosa di desiderabile, ma non giunge mai a giustificarlo¹². Di recente, dopo aver analizzato alcuni «romanzi criminali»¹³, Federico Bertoni si sofferma sul ruolo attivo del lettore, chiamato in causa direttamente dagli scrittori, al quale è affidato il compito di «decidere se farsi contagiare da questa parola avvelenata, se accettare una sfida rischiosissima»¹⁴. Dalle visioni critiche proposte, sembrerebbe che a essere in pericolo non sia tanto la letteratura quanto il lettore, trascinato dalla retorica della narrazione a sondare il male a tutti i costi. Il problema non ricade più sul *cosa* si legge, ma sul *chi* legge. Assodato che gli scrittori siano svincolati dall'impegno etico (seppur esso rimanga auspicabile per la «sopravvivenza della civiltà»¹⁵); e constatato come oggi si registri un'inversione di tendenza verso l'eteronomia dell'arte¹⁶, la responsabilità dovrebbe ricadere sulla «mediazione necessaria» del lettore:

spiegava Josif Brodskij, la parola letteraria ha la proprietà [...] di aprire dunque spazi inusitati di senso tra il possibile dell'immaginazione e le sofferte certezze del reale, attraverso la mediazione necessaria di un lettore diviso, tra il mondo della sua vita quotidiana e lo spazio sospeso del mondo delle parole: proprio per questo, nello scrittore come nel lettore, «l'estetica è la madre dell'etica» e l'esperienza della letteratura, che vale un «acceleratore della coscienza», costituisce la migliore «polizza di assicurazione morale» di cui una società può disporre, in quanto educazione all'altro nella sua distinzione e nella sua privatezza, attenzione acuita alla sofferenza, esplorazione della «umana diversità e perversità»¹⁷.

Se il lettore è un adolescente in formazione la responsabilità riguarda anche la «mediazione didattica», intesa eticamente come «ce qui réunit et ce qui sépare, ce qui associe et ce qui permet de sé dégager, ce qui rattache et ce qui

¹¹ G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 83 (mio il corsivo). Sui concetti di “letteratura colpevole” e “ipermorale” cfr. la *Premessa* di Bataille al suo volume, *ivi*, pp. 9-10.

¹² «[...] chacun à leur façon, les philosophes débauchés qu'il dépeint le tentent, mais ils ne trouvent pas, et ne peuvent trouver, de principe qui retire la nature maudite aux actions dont ils vantent les bienfaits» (*ivi*, p. 83).

¹³ F. BERTONI, «Reader! Bruder!»: *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, in «Between», IV, 7, 2014: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1196> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹⁴ *Ivi*, p. 16.

¹⁵ Cfr. C. SEGRE, *Etica e letteratura*, cit., pp. 216-217.

¹⁶ Cfr. W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, cit., p. 32.

¹⁷ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 61-62.

permet de se mouvoir grâce au point d'appui qu'elle fournit»¹⁸. Da sempre si promuove la letteratura già dalla prima infanzia¹⁹, non solo come strumento didattico, ma per il suo contributo fondamentale nella costruzione dei valori, nella comprensione del mondo e nello sviluppo dell'intelligenza emotiva. Nei gradi di istruzione superiore molto spesso, invece, si perde la consapevolezza di tali funzioni e la domanda *A cosa serve la letteratura?* ci viene indirizzata direttamente dagli studenti e dalle studentesse (molto spesso con intento provocatorio, sottendendo appunto un giudizio di «insignificanza»). Proveremo quindi a misurarci con tale giudizio, per elaborare un percorso che abbia un «impatto»²⁰ in ambito didattico, poiché crediamo, con le parole di Eckermann richiamate da Pirandello, che «Un grande scrittore può a noi giovare in due modi: rivelandoci i misteri della nostra propria anima, o rendendoci sensibili le meraviglie del mondo esteriore»²¹. Crediamo nel potere salvifico della letteratura e che essa, come afferma Todorov, «può molto. Può tenderci la mano quando siamo depressi, condurci verso gli esseri umani che ci circondano, farci comprendere meglio il mondo e aiutarci a vivere»²²; oppure può aiutarci a «morire» come invece suggeriva magistralmente Umberto Eco²³. Un esempio straordinario su «cosa può fare la letteratura»²⁴ proviene dall'esperienza vissuta da Primo Levi nel *Lager*, dove in uno scenario senza libri è sentita l'assoluta necessità di conservare la letteratura: «Infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso»²⁵.

¹⁸ P. MEIRIEU, *Le choix d'éduquer. Ethique et Pédagogie* [1991], Paris, ESF, 2018, p. 133.

¹⁹ Cfr. J. MATA ANAYA, *Etica e letteratura per l'infanzia. Le basi dell'educazione letteraria*, trad. it. di O. Borgia, in «Il pepe verde. Letture e letterature giovanili», 64, 2015, pp. 5-7.

²⁰ Cfr. M.C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, cit., pp. 141-142.

²¹ L. PIRANDELLO, *Goethe ed Eckermann*, in «Rassegna settimanale universale», 2 febbraio 1896, ora in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 335.

²² T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, cit., p. 65.

²³ «I racconti "già fatti" ci insegnano anche a morire. Credo che questa educazione al Fato e alla morte sia una delle funzioni principali della letteratura. Forse ce ne sono altre, ma ora non mi vengono in mente» (U. ECO, *Su alcune funzioni della letteratura*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 22).

²⁴ Cfr. per altri significativi esempi di letteratura salvifica: T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 63-71.

²⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo* [1947]: «...Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente: ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più un'ora. [...] Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono. Pikolo [...] ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle. [...] - Kraut und Rüben -. Si annunzia ufficialmente che oggi la zuppa è di cavoli e rape: - Choux et navets -

Riportiamo il v. 142 del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco nella lezione data da Petrocchi²⁶, tradendo perciò il testo di Primo Levi, dove quel verso dantesco, insieme a tutto il canto, viene richiamato disperatamente nella memoria dell'autore durante la prigionia. Accogliamo questa "contraddizione filologica" per cogliere tutta la drammaticità di questo nodo ipertestuale dove l'espressione umana del sentimento del male è giunta al suo apice poetico. L'eco dantesco dell'«orazion piccola», con i vv. 118-129, si confonde con il monito straziante a ricordare, a scolpire nel cuore, ciò che è accaduto, pena l'avverarsi della maledizione proveniente dall'*Inferno* terrestre dove l'uomo è stato ridotto a bestia. Primo Levi racconta:

Avrei dato veramente pane e zuppa, cioè sangue, per salvare dal nulla quei ricordi, che oggi, col supporto sicuro della carta stampata, posso rinfrescare quando voglio e gratis, e che perciò sembrano valere poco. Allora e là, valevano molto. Mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano una vacanza effimera ma non ebete, anzi liberatoria e differenziale: un modo insomma di ritrovare me stesso²⁷.

Solo in quell'ora dove, con le parole di Levi, è possibile dimenticare «cavoli e rape», si può provare quello che succede al prigioniero che richiama alla mente il canto di Dante, solo allora la finzione letteraria acquista un valore eticamente identitario, realizzando quella «forma d'identità cui l'essere umano può accedere attraverso la funzione narrativa»²⁸. È sempre questo nesso ipertestuale, poi, che consente di mettere in rilievo il rischio del mestiere del filologo, del critico o dell'intellettuale. Il rischio che lo studioso dimentichi, nello sforzo attento di ricostruire la lezione di un testo, nello scoprire la fitta corrispondenza delle fonti, che quel lavoro non è fine a sé stesso, ma è fatto per le stesse ragioni che hanno spinto gli scrittori a scrivere, vale a dire per *essere uomini*. Il rischio che lo studioso, concentrato solo nel far proprio il testo in ogni

Káposzta és répak. // *Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso*» (cito da ID., *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi, 2000²⁶, pp. 100-103).

²⁶ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. II *Inferno*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

²⁷ P. LEVI, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2008³, pp. 112-113.

²⁸ P. RICOEUR, *L'identità narrativa*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria», XXI, 60, 2009, pp. 93-104 (ID., *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, 221, 1991, pp. 35-47).

aspetto, formale e no, pur cogliendone il senso e la funzione, risenta di una certa impermeabilità nei confronti della funzione originaria che quel testo deve avere su ognuno, e dimentichi perciò di essere *uomo in mezzo agli uomini*. A tale funzione originaria si riferiscono le parole di Pirandello riportate di seguito, che aiutano a mettere in luce ulteriormente ciò che la letteratura può fare:

Ho visto così molte fronti schiarirsi, molti occhi balenare di meraviglia per com'era semplice tutto ciò che io dicevo. Mi bastava parlare come parlo sempre. E chi s'immaginava di dover fare chi sa che sforzi di riflessione per giungere a capirci qualche cosa, s'accorgeva che gli bastava ascoltare. Ascoltar dentro se stesso le mie parole. Non quelle d'un filosofo che s'alza coi suoi pensieri, ma quelle d'un uomo vivo che è restato a terra fra tutti gli altri e ha sperimentato e sofferto in sé cose che tutti possono sperimentare e soffrire. E ho visto anche la meraviglia per questa mia naturale semplicità mutarsi talvolta in commozione²⁹.

Oltre alla funzione consolatoria, nella letteratura si offre anche una funzione ermeneutica e chiarificatrice delle verità del mondo, soprattutto quando l'esperienza è sentita strettamente legata alla «sofferenza», come nella visione pirandelliana. È noto che «Il distanziamento umoristico diventerà per Pirandello l'unica possibilità – immaginaria – di essere altrove, di essere diversi»³⁰, attraverso l'operazione che Stasi definisce mitopoietica, e che la studiosa assume come modello generale per l'arte pirandelliana. «Il mito», come afferma Stasi, «torna allora ad essere l'unica possibile “vera narratio”, in un'estremistica riproposizione novecentesca della relazione tra il “verum” e un “factum”, sempre più prossimo, per il suo carattere fantastico, a diventare un “fictum”»³¹. Pirandello fa dire al personaggio Cotrone, infatti, «io ho sempre inventate le verità [...] e alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la si inventa»³².

²⁹ L. PIRANDELLO, *Viaggi*, in «L'illustrazione italiana», 23 giugno 1935, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1500-1501; questo articolo è un esempio della scrittura “a specchio”, o a quattro mani, fra Luigi Pirandello e il figlio Stefano; per un approfondimento bibliografico cfr. quanto riportato dal curatore Taviani nelle notizie sui testi del volume *Saggi e interventi*, cit., sezione «Scritti con “Taluno”», pp. 1596ss.

³⁰ B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 114-115.

³¹ B. STASI, *Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo*, in F. CURI e N. LORENZINI, a cura di, *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1995, pp. 277-318: 316.

³² L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*; cito da ID., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, 4 voll., Milano, Mondadori, 2007, vol. IV, p. 881.

Utile e dolorosa

La commedia di Pirandello *Ma non è una cosa seria* (1919), come spesso accade per l'autore, trae spunto da una novella del 1910³³. Nella novella il protagonista sposa solo nominalmente una prostituta, che sostenterà mandandola a vivere lontano, e continuando a vivere tranquillamente come prima, con la sola sicurezza in più di aver trovato un rimedio per guardarsi dal pericolo di prendere moglie. L'operazione del personaggio pirandelliano non si distanzia molto, in fin dei conti, dalle accuse mosse da Siti agli scrittori di oggi, per il loro atteggiamento poco serio nei confronti della letteratura:

La riducono a essere un galoppino per le loro idee, la annegano di certezze consolatorie sulla sua onnipotenza, mentre la letteratura cambia davvero le cose quando urta contro la propria impotenza, alleandosi a quei fondamentali temi umani che gli "esercenti di questa Terra" (politici, industriali, *opinion makers*) trascurano e rimuovono: la depressione, la noia, la convinzione che nulla abbia un senso, il lasciar perdere, il desiderio di schiavitù, il rancore, l'inconcludenza, la stupidità - il basso continuo della miseria umana da cui ogni volta le ideologie si dichiarano offese e sorprese. Forse quella letteratura era un lusso che non ci possiamo permettere, ma allontanare la letteratura dell'elitarismo significa sollevarla dalle proprie responsabilità, che consistono nel rovistare con tecniche sopraffine e subdole là dove abbiamo nascosto la nostra spazzatura più segreta; solo quando fa male, la letteratura può davvero essere utile³⁴.

L'idea che una delle funzioni della letteratura sia di «rovistare» nell'intimo della propria miseria umana, richiama ancora la novella pirandelliana appena citata, dove il protagonista afferma di conoscere bene la vera natura dell'uomo nascosta sotto gli strati delle convenienze sociali:

Su questo fondo dell'essere egli aveva fatto studii particolari. Lo chiamava l'«antro della bestia». E intendeva della bestia originaria acquattata dentro a ciascuno di noi, sotto tutti gli strati di coscienza, che gli si sono a mano a mano sovrapposti con gli anni.

L'uomo, diceva Perazzetti, a toccarlo, a solleticarlo in questo o in quello strato, risponde con inchini, con sorrisi, porge la mano, dice buon giorno e buona sera, dà magari in prestito cento lire; ma guai ad andarlo a stuzzicare laggiù, nell'antro della bestia: scappa fuori il ladro, il farabutto, l'assassino. È vero che, dopo tanti

³³ L. PIRANDELLO, *Non è una cosa seria* [1910]; cito da ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll., Milano, Mondadori, 2007, vol. III, pp. 123-131. La fusione dell'argomento di questa novella con quello della novella *La signora Speranza* (1903) darà il testo della commedia *Ma non è una cosa seria* [1919], in ID., *Maschere nude*, cit., vol. II, pp. 25-110. Per le storie redazionali delle novelle citate si rimanda alla nota al testo dell'edizione mondadoriana, da integrare con P. CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana: complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno, saggi e bibliografia della critica*, Ravenna, Longo, 1997.

³⁴ W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, cit., p. 263.

secoli di civiltà, molti nel loro antro ospitano ormai una bestia troppo mortificata: un porco, per esempio, che si dice ogni sera il rosario³⁵.

Proseguendo con l'insolito accostamento, l'idea di Siti che "la letteratura sia utile solo quando fa male" si potrebbe riallacciare alla ben nota definizione della scrittura di Pirandello come uno «specchio della tortura»³⁶, una scrittura che riflette il male nascosto finanche dietro all'«impassibilità» di un operatore che svolge il proprio mestiere come una macchinetta³⁷. Uno specchio in cui riflettendosi si può leggere non solo il male *sofferto*³⁸, il «male che la vita fa a tutti, inevitabilmente»³⁹. Infatti, limitando a scopo didattico il campo di lettura solamente alle novelle pirandelliane, il lettore trova riflesso in esse anche il male che si manifesta intorno al labile confine fra colpa e purezza, che spinge l'uomo ad agire, sempre in maniera *colpevole*, ora sotto le sembianze della «*Mala bestia*» ora sotto quelle del «*buon cuore*». L'espressione «mala bestia» appartiene agli esordi della scrittura pirandelliana. Pirandello la utilizza in tre novelle scritte o riviste negli anni 1901/1902 (*Le tre carissime*, *Notizie dal mondo*, *Il corvo di Mizzaro*), incentrate sull'uomo-bestia alle prese con la morale che la società impone, e sull'ipocrisia espressa nel vincolo della fedeltà coniugale, già oggetto di indagine de *L'Esclusa*, giungendo finanche a definire il matrimonio come una bestialità, in linea con una ricca tradizione letteraria misogina⁴⁰. *Il*

³⁵ L. PIRANDELLO, *Non è una cosa seria*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. III, p. 124.

³⁶ Cfr. per le immagini critiche dello *specchio* e della *tortura* nella scrittura di Pirandello (usate in riferimento ai suoi personaggi), rispettivamente: L. MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, pp. 93-95; e G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1982², pp. 11-18.

³⁷ «[...] atti ambigui, menzogne vergognose, cupi livori, delitti meditati all'ombra di noi stessi [...] ricordi obliati e desiderii inconfessati, irrompono in tumulto, con furia diabolica, ruggendo come belve» (L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, 2 voll., Milano, Mondadori, 2005, vol. II, p. 657). Cfr. per una lettura sospettosa del romanzo come una storia di delitto e castigo B. STASI, «*Veniamo al fatto, signori miei!*». *Trame pirandelliane*, Bari, Progedit, 2012.

³⁸ Cfr. P. RICOEUR, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia* [Genève, Labor et Fides, 1986], trad. it. di I. Bertolotti, Brescia, Morcelliana, 1993: «avversità della natura fisica, malattie ed infermità del corpo e dello spirito, afflizione prodotta dalla morte di persone care, la prospettiva spaventosa della propria moralità, il sentimento di indegnità personale, ecc.; al contrario dell'accusa che denuncia una devianza morale, la sofferenza si caratterizza come semplice contrario del piacere, come non-piacere» (*ivi*, p. 12).

³⁹ L. PIRANDELLO, *Il giuoco delle parti* [1919], in ID., *Maschere nude*, cit., vol. II, p. 149.

⁴⁰ Cfr. D. NISI, *The 'Mala Bestia': an Introduction to the Theme of Evil in Pirandello's Work*, in «*Pirandello Studies*», 36, 2016, pp. 131-142.

*buon cuore*⁴¹ è l'ultima novella di Pirandello, pubblicata postuma, e presenta un caso che solo una decina d'anni fa si è ripetuto nelle cronache⁴², a dimostrazione, ancora, della validità di quanto affermato dallo stesso autore nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*⁴³.

Uh poi, vendere i figliuoli: come le piglia lei le cose! Non s'è voluto far danno a nessuno; anzi, il bene di tutti; e se la cosa poi è andata a finir così male, creda che la colpa è soltanto del buon cuore⁴⁴.

Questo accostamento «ossimorico» di colpa e bontà, che abbraccia cronologicamente tutto il *corpus* delle novelle, «non conclude» il lungo percorso creativo pirandelliano offerto da questi testi brevi, e perciò spendibili nel contesto didattico. Essi scendono nei bassifondi di un'Italia post-unitaria, dove piccoli innocenti erano condannati già alla nascita a morire di fame e le donne a prostituirsi; o sostano nel salotto borghese popolato da ipocrite male bestie ritte su due zampe; e giungono fino ad oltrepassare creativamente

⁴¹ L. PIRANDELLO, *Il buon cuore*, pubblicata – postuma – in «Nuova Antologia», 16 febbraio 1937, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. III, pp. 738-743.

⁴² «Lo rendono noto i Carabinieri di Mondragone (Caserta), coordinati dalla Procura della Repubblica presso il Tribunale di Santa Maria Capua Vetere che hanno indagato sulla vendita di due neonati, partoriti in Italia – riferisce un comunicato – da giovanissime ragazze bulgare e poi falsamente riconosciuti da un «padre» italiano, marito di una coppia sterile», notizia di cronaca online, in «Corriere della Sera», 5 aprile 2012, modificata il 6 aprile 2012: http://www.corriere.it/cronache/12_aprile_05/neonati-venduti-coppie-sterili_2a04e1bc-7eea-11e1-a959-e67ffe640cb1.shtml [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁴³ Com'è noto, in riferimento alla denuncia da parte della critica di inverosimiglianza de *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello afferma di trovare consolazione, a distanza di circa vent'anni dalla prima pubblicazione dell'opera, in un caso occorso realmente nella vita, riportando un articolo del Corriere della Sera del 27 marzo 1920, dove si legge un caso analogo a quello raccontato nel romanzo: «Ebbene, la vita ha voluto darmi la prova della verità di esso in una misura veramente eccezionale, fin nella minuzia di certi caratteristici particolari spontaneamente trovati dalla mia fantasia» (L. PIRANDELLO, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, cito da ID., *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 584).

⁴⁴ L. PIRANDELLO, *Il buon cuore*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. III, p. 738. «Del resto, i figliuoli, c'è anche il modo di comperarli legalmente. Quando non si possono avere, s'adottano. Ma questo non era un modo per il marito e la moglie di cui vi parlo. [...] Il figliuolo lo dovevano fare, fare carnalmente, per via d'una grossa eredità lasciata a questa condizione da una zia bisbetica: che se l'erede non fosse venuto entro i dieci anni, l'eredità sarebbe andata ai trovatelli d'un istituto detto degli Oblati. C'è di queste zie bisbetiche, agre zitellone, che si sentono venir male al pensiero di beneficiare i parenti che conoscono; e assaporano in segreto il dispetto che faranno, mettendo nei loro testamenti le vendette distillate o le minacce e i batticuori di certe arzigolate disposizioni» (*ivi*, p. 738).

l'Oceano per rincorrere il Nuovo mondo⁴⁵, per sentire in terra straniera lo stesso male ineludibile e universale espresso nel sentimento di personaggi dai nomi stranieri. Per non parlare del tema della morte e della giustificazione del male di fronte a Dio come figure già abbondantemente esplorate dalla critica pirandelliana⁴⁶. L'uomo-bestia rappresentato nelle novelle pirandelliane è capace del più piccolo come del più grande delitto⁴⁷, ma soprattutto di quello che sembra essere stato consacrato dalla letteratura europea, fra Ottocento e Novecento, come il delitto della modernità: l'imbecillità, la stoltezza, l'idiozia⁴⁸. L'imbecillità è sinonimo di bestialità per l'autore, il quale «si bacia allo specchio *quando gli pare che la bestia uomo trionfi per la sua imbecillità*»⁴⁹. Quindi anche in Pirandello avremo modo di leggere «la *bêtise* di cui parla Flaubert come il male più grande, perché appunto ne impedisce la percezione; perché difendendoci nella sua corazza, ci rende di fatto contemporaneamente permeabili al male che entra in noi da ogni interstizio e impermeabili alla coscienza del male stesso»⁵⁰. Se guardiamo a come è presentato all'inizio della

⁴⁵ Cfr. V. BALDI, *Pirandello and the City. I «racconti americani» nelle Novelle per un anno*, in «Strumenti critici», 3, 2012, pp. 477-490. Cfr. per la bibliografia critica sulle novelle di Pirandello almeno: B. TERRACINI, *Le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in ID., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 283-395; F. ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983; M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere, 1894-1908*, Lucca, Maria Pacini Fazi Editore, 1999; l'introduzione di L. LUGNANI, *1884-1936 Novelle per mezzo secolo*, e le note al testo in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, 3 voll., Milano, BUR, 2007.

⁴⁶ La rilevanza della prospettiva religiosa negli studi critici pirandelliani è ampiamente documentata già dal repertorio bibliografico offerto in A. DE CRESCENZO, *Pirandello e il Cristianesimo. Linee di un percorso (1995-2001)*, in «Esperienze letterarie», 3, 2002, pp. 117-134. Per una breve selezione delle novelle sul tema della morte cfr. A. FARIELLO, *Il tema della morte nelle Novelle per un anno*, in «Linguistica e letteratura», xxxiv, 1-2, 2009, pp. 21-69.

⁴⁷ «È orribile, [...] l'accertamento della comune miseria umana, della debolezza della nostra natura, esposta alla mercé dei casi, delle circostanze propizie allo sviluppo dei germi del male in tutte le sue gradazioni, dal più piccolo fallo fino al delitto più mostruoso. Ah, il male è invincibile in noi, invincibile!» (L. PIRANDELLO, *Concorso per referendum al Consiglio di Stato [1902]*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. II, p. 817).

⁴⁸ Cfr. G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 158-185. Già nel Vangelo di Marco (7, 21) l'imbecillità veniva richiamata insieme a tutte le altre cose cattive: «Dal di dentro infatti, cioè dal cuore degli uomini, escono le intenzioni cattive: fornicazioni, furti, omicidi, adulteri, cupidigie, malvagità, inganno, impudicizia, invidia, calunnia, superbia, stoltezza. Tutte queste cose cattive vengono fuori dal di dentro e contaminano l'uomo» (*La Sacra Bibbia*, trad. italiana a cura del CEI, Roma, UECI, 1983⁷, p. 1012).

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione (1891-1898) con appendice di lettere sparse (1899-1919)*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996, p. 185.

⁵⁰ F. RELLA, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 21.

sua storia il personaggio Belluca nella novella pirandelliana *Il treno ha fischiato*⁵¹ – che fra tutte quelle scritte dall'autore è fra le più antologizzate nei manuali scolastici –, è possibile pensare a un'utilizzazione didattica di questo personaggio come esempio per definire il modello di uomo promosso oggi nei paesi occidentali, attraverso un'educazione che elimina lo studio della cultura umanistica. Tale uomo è descritto da Martha Nussbaum come addestrato tecnicamente, incapace di critica nei confronti dell'autorità, capace di fare profitti ma privo di fantasia⁵². Belluca inizialmente è descritto come mansueto, metodico, sottomesso, «*circoscritto*» dalla sua mansione computazionale, senza altra memoria che non riguardasse il suo lavoro, e infine come un somaro con i paraocchi, un imbecille da bastonare anche per scherzo o ingiustamente senza che egli si ribellasse mai⁵³. Alla fine della novella, il personaggio Belluca che tutti credono impazzito guarisce grazie alla capacità salvifica della fantasia⁵⁴ e ritrova la propria felicità: viaggiando con l'immaginazione, nonostante il perdurare delle sue angustie quotidiane; riscoprendo la propria capacità ludica e creativa. Anzi, si potrebbe dire che egli assuma quasi le sembianze di un lettore di libri o di uno scrittore⁵⁵.

L'aspetto più pericoloso della vicenda è che Belluca, da vittima, ritrova anche la capacità di ribellarsi nei confronti dei maltrattamenti subiti da parte del capo-ufficio, da considerare come il bullo di turno: nel «terrore di tutti [...] ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più essere trattato a quel modo»⁵⁶. Questa novella può rivelarsi quindi un utile veicolo

⁵¹ L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato* [1914], in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 662-670: 669.

⁵² Cfr. M.C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, cit., p. 153.

⁵³ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. I, p. 663.

⁵⁴ Su tale aspetto sia consentito un rimando a D. NISI, *I malati della ragione e i guariti dalla follia in due novelle di Pirandello*, in M.A. EPIFANI, a cura di, *Spaesamenti. Percorsi nell'altrove della mente, della psiche e del pensiero*, in «Lingua italiana», 17 ottobre 2022: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Spaesamenti/3_Nisi.html [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁵⁵ «[...] guardava tutti con occhi che non erano più i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o d'un uomo felice; e frasi senza costrutto gli uscivano dalle labbra. Cose inaudite, espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui, cioè a uno che finora non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, rimanendo come cieco e sordo alla vita: macchinetta di computisteria. Ora parlava di azzurre fronti di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidetti cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda facevan la virgola. Cose, ripeto, inaudite» (L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. I, p. 665).

⁵⁶ *Ivi*, p. 663.

didattico per mettere in luce l'importanza del coltivare l'immaginazione attraverso la letteratura, non solo in quanto forma di benessere personale; ma soprattutto per fare emergere come la fantasia diventi altresì generatrice del pensiero critico. Intendendo lo sviluppo del pensiero critico come strettamente legato a quello del pensiero creativo, la letteratura viene ad assumere in ambito pedagogico un ruolo centrale in una società multiculturale che deve confrontarsi con le diversità⁵⁷. La storia di Belluca, che vive una vita «impossibile» e accetta addirittura passivamente su di sé qualsiasi ingiustizia, fino a quando non riscopre il mondo attraverso l'immaginazione, offre lo spunto per mettere in guardia sui pericoli derivanti per la democrazia quando la creatività è soffocata nelle maglie del profitto. Nussbaum cita l'esempio dello stato indiano dello Gujarat «che da tempo si è avviato lungo questa strada, senza alcun aspetto critico nell'educazione scolastica e un'attenzione esclusiva alle conoscenze tecniche», dove accade che «una coorte di miti e docili ingegneri possa divenire complice di una forza omicida che porta avanti orribili politiche razziste e antidemocratiche»⁵⁸. Uno dei nessi più complessi quando si affronta il tema del male, infatti, si ha quando tra le cause principali di sofferenza vi «è la violenza esercitata dall'uomo sull'uomo: in verità malfare (*mal faire*) è sempre, in forma diretta o indiretta, far torto ad un altro, quindi farlo soffrire»⁵⁹. Per concludere, anche questo aspetto del male che si insinua nel cittadino, nel burocrate, nel tecnico e che Hannah Arendt ci ha insegnato a vedere attraverso l'indagine della sua estrema manifestazione in Eichmann⁶⁰, può diventare, a nostro avviso, argomento di riflessione etica da svolgere in classe a partire dalla lettura di questa novella, presente nelle antologie di letteratura italiana, dove un personaggio si salva grazie all'immaginazione.

⁵⁷ Per un approccio pedagogico al rapporto fra arte e scienza cfr. F. PINTO MINERVA, *Il pensiero creativo*, in F. PINTO MINERVA, M. VINELLA, *La creatività a scuola*, Bari, Laterza, 2012, pp. 5-69: «Una cognitività creativa pienamente dispiegata, infatti, rompe stereotipi e pregiudizi, intreccia logica e fantasia, media tra mondo interiore e mondo esterno, cerca soluzioni ai processi adattivi e trasformativi che si alternano nel corso della vita, offre occasioni di confronto con le differenze, allarga le relazioni, apre all'irruzione del nuovo e del possibile. Tutto si traduce in benessere personale e sociale, in solidarietà, collaborazione, amicizia e amore per la vita» (*ivi*, p. 14).

⁵⁸ M.C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, cit., p. 153.

⁵⁹ P. RICOEUR, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, cit., p. 13. Cfr. anche E. MORIN, *Del male*, in ID., *Il metodo. 6. Etica* [2004], trad. it. di S. Lazzari, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, pp. 189-197: «Il combattimento essenziale dell'etica è la doppia resistenza alla crudeltà del mondo e alla crudeltà umana» (*ivi*, p. 197).

⁶⁰ Cfr. H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1964], trad. it. di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2010¹⁷.

L'educazione civica nell'ora d'italiano. Svevo e l'articolo 11 della Costituzione

Luca Mendrino*

In memoria di Felice Tagliente

Da anni è in corso nel nostro Paese un dibattito sul maggiore peso da attribuire alle questioni della cittadinanza attiva e responsabile all'interno del mondo dell'istruzione. L'esito più significativo è sicuramente introduzione dall'anno scolastico 2020-2021 dell'«insegnamento trasversale dell'educazione civica» per almeno 33 ore annue con la legge 92/2019, cui sono seguite, meno di un anno dopo, le linee guida¹. Non è certamente la disciplina in sé la novità – l'insegnamento entra per la prima volta nelle aule scolastiche nel 1958 su proposta di Aldo Moro², allora Ministro dell'Istruzione –, né tantomeno la dicitura, che ritorna a essere quella originaria dopo le contorsioni semantiche iniziate negli anni Ottanta ('studi sociali', 'convivenza civile', 'cittadinanza e Costituzione', 'educazione alla cittadinanza'). È nell'aggettivo «trasversale» che risiede la portata innovativa della legge, poiché a occuparsi dell'insegnamento non sarà soltanto il docente di storia, come invece accadeva in passato. La legge stabilisce infatti che l'educazione civica sia affidata in contitolarità a più docenti, tranne nel caso di quelle scuole secondarie di secondo grado in cui siano presenti insegnamenti dell'area giuridico-economica. «Ogni disciplina è, di per sé, parte integrante della formazione civica e sociale di ciascun alunno»³ e tutti i docenti sono quindi competenti per i diversi obiettivi condivisi in sede di programmazione dai rispettivi Consigli di classe.

* Dottore di ricerca in Lingue, Letterature e Culture moderne e classiche presso l'Università del Salento e docente di discipline letterarie presso l'Istituto Comprensivo "Giovanni XXIII" di Martina Franca (Ta).

¹ Cfr. Legge n. 92 del 20 agosto 2019 (*Introduzione dell'insegnamento scolastico dell'educazione civica*); Decreto Ministeriale n. 35 del 22 giugno 2020 (*Linee guida per l'insegnamento dell'educazione civica, ai sensi dell'articolo 3 della Legge 20 agosto 2019, n. 92*). La dicitura «insegnamento trasversale dell'educazione civica», ripetuta più volte nel testo, compare per la prima volta nell'articolo 2 della legge.

² Cfr. M. CALIGIURI, *Aldo Moro e la costruzione della democrazia. Educazione civica per il XXI secolo*, in «Pedagogia oggi», XVIII, 1, 2020, pp. 254-268. Già alla fine del 1947, pochi giorni prima dell'approvazione del testo della Costituzione, Moro si augura «che la nuova Carta costituzionale trovi senza indugio adeguato posto nel quadro didattico delle scuole di ogni ordine e grado [...]» (così si legge in un ordine del giorno dell'11 dicembre da lui presentato e votato all'unanimità, cfr. *ivi*, p. 257).

³ Allegato A delle linee guida.

Questo vale naturalmente anche per il docente d'italiano, che finisce non di rado con l'assumere il coordinamento della disciplina.

Il quadro normativo specifica le tematiche di riferimento⁴, tutte riconducibili a «tre nuclei concettuali» (Costituzione, sviluppo sostenibile, cittadinanza digitale), e i nuovi traguardi di competenza al termine del primo e del secondo ciclo di istruzione⁵, ma non gli obiettivi specifici di apprendimento delle classi intermedie, in questo caso non soltanto in termini di conoscenze e abilità, ma anche di competenze. Le linee guida saranno infatti integrate entro l'anno scolastico 2022-2023, al termine cioè di un periodo di sperimentazione triennale, durante il quale gli istituti scolastici, in autonomia, avranno individuato e inserito all'interno del curricolo d'istituto i nuovi obiettivi (che sono ovviamente indispensabili per la valutazione). Nel caso della scuola secondaria di secondo grado, il consiglio di classe a inizio anno dovrà ideare dei percorsi interdisciplinari in qualche modo riconducibili almeno a uno dei tre nuclei concettuali, stabilire le discipline coinvolte e ripartire il monte orario tra di esse. Dal canto suo, il docente d'italiano dovrà individuare degli argomenti da sviluppare, indicare almeno un obiettivo di apprendimento in termini di conoscenze, abilità e competenze, provvedere ad allestire delle verifiche.

Come si può notare l'insegnamento di educazione civica così riconfigurato è tutto fuorché un contenitore rigido e andrebbe valutato dal docente d'italiano come un'opportunità per ampliare la propria offerta formativa, andando magari ad approfondire aspetti del programma che altrimenti non sarebbero mai stati svolti. Vi si aggiunga che il monte ore è veramente esiguo. Anche ipotizzando un percorso interdisciplinare con sole tre o quattro discipline coinvolte si parla di otto, massimo dieci ore in un anno: il rischio di andare a eliminare qualcosa di davvero importante non sussiste. A tal proposito non necessariamente fare educazione civica nell'ora di italiano vorrà dire fare qualcosa di completamente nuovo rispetto al passato: molte delle tematiche di riferimento indicate dalla legge sono sempre state svolte all'interno del programma di letteratura italiana, si tratterà soltanto di valorizzarne la funzione etica e civile e di sistematizzarle all'interno di percorsi interdisciplinari.

Che l'insegnamento della letteratura italiana si presti a essere declinato in chiave etica e civile è cosa nota. Non a caso nella prima storia della letteratura italiana rivolta al mondo della scuola – pensata «ad uso de' Licei»⁶ come si

⁴ Cfr. articolo 3 della legge.

⁵ Per il dettaglio dei tre nuclei concettuali cfr. il paragrafo *Aspetti contenutistici e metodologici* dell'allegato A delle linee guida, mentre per i nuovi traguardi cfr. allegati B e C delle stesse.

⁶ F. DE SANCTIS, *Epistolario (1863-1869)*, a cura di A. Marinari, G. Paoloni, G. Talamo, in ID., *Opere*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1993, vol. XXII, p. 667. La lettera era indirizzata a Beniamino Marciano, redattore capo del giornale «L'Italia».

legge in una testimonianza epistolare del 1868 –, quella di Francesco De Sanctis, l'autore decise di puntare decisamente «sul primato della lezione etica rispetto alla formazione estetica»⁷. A riguardo, un'esplicita dichiarazione d'intenti si legge nel primo capitolo dell'opera (1870), quello dedicato a *I Siciliani*: «Proprio della coltura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile [...]»⁸. Seguendo questo autorevolissimo esempio una lunga serie di studiosi ha continuato ad attribuire all'insegnamento della letteratura italiana a scuola (ma anche nell'università) una funzione educativa di tipo civile⁹. Pertanto, almeno per il docente d'italiano, che la sua disciplina costituisca «parte integrante della formazione civica e sociale di ciascun alunno» non costituisce elemento di novità.

Naturalmente l'invito a declinare i saperi disciplinari attraverso l'educazione civica è un'operazione che presenta elementi di rischio anche per il docente d'italiano. Pensare che la principale finalità dell'insegnamento di letteratura italiana sia ora diventata quella di sviluppare competenze di cittadinanza attiva è il primo della lista, in grado di generare ricadute allarmanti sul piano della didattica: marginalizzare i contenuti disciplinari; strumentalizzare i testi, fornirne cioè un'interpretazione tendenziosa nel tentativo di reperirvi messaggi positivi o negativi che di fatto non contengono; suddividere gli autori in buoni e cattivi maestri sulla base di quanto vorrebbero dirci nelle loro opere, se non addirittura sulla base della loro biografia; stravolgere il canone, amputandolo di autori e testi di valore assoluto.

⁷ S. JOSSA, *L'insegnamento della letteratura italiana come scuola di educazione civica*, in I. BOTTERI, E. RIVA, A. SCOTTO DI LUZIO, a cura di, *Fare il cittadino. La formazione di un nuovo soggetto sociale nell'Europa tra XIX e XXI secoli*, Soveria Manelli, Rubettino, 2012, p. 133.

⁸ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 7. La *Storia* desanctisiana, lo ricordo, è priva di una prefazione o di un'introduzione, il che non può che aumentare il valore programmatico di questa dichiarazione, collocata in quella che è la seconda pagina dell'opera. Dietro queste parole c'è naturalmente la lezione dell'orazione foscoliana *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809).

⁹ Cfr. S. JOSSA, *L'insegnamento della letteratura italiana come scuola di educazione civica*, cit., pp. 131-146. A riguardo, lo studioso apre il suo saggio con una citazione di Giulio Ferroni, tratta dalla *Presentazione* dell'ultimo volume della *Storia e testi della letteratura italiana* (2005) da lui curata, che conferma la vitalità dell'idea etica e civile dell'insegnamento della disciplina «nella scuola, nell'università» emersa con De Sanctis (cfr. G. FERRONI, *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, in ID., a cura di, *Storia e testi della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2005, vol. XI, p. v.). Di segno opposto la posizione di Alberto Asor Rosa, che nel capitolo introduttivo della *Letteratura italiana* diretta per Einaudi dal 1982 al 2000 scriveva che «la letteratura italiana non può essere associata alla storia etica e civile della nazione italiana (anche se ovviamente ha con essa rapporti)» (A. ASOR ROSA, *Letteratura, testo, società*, in ID., a cura di, *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, vol. I, p. 23).

Un campionario di queste storture si legge in un volume apparso di recente, dal titolo *Un Paese guasto. Educazione civica con la letteratura*¹⁰. Il sottotitolo, indubbiamente intercambiabile con il titolo del mio contributo, è ciò che mi ha indotto a consultarlo. Poche pagine dopo aver definito il suo lavoro «una novità assoluta, nel panorama editoriale italiano», che vorrebbe «formare alla cittadinanza attiva con la letteratura» come «chiede la legge 92/2019»¹¹, l'autore dimostra in realtà di aver interpretato in modo restrittivo una norma che al contrario offre ampi margini di libertà al docente. È il caso di fornire qualche esempio. Nel primo capitolo vengono individuati nel «pensiero calcolatore» e nell'indifferenza i due grandi mali del nostro tempo, quelli cioè che hanno «guastato il Paese», e vengono mosse accuse precise:

Il cittadino medio, quello che non si schiera, che critica, ma non si schiera, lo fa perché «calcola» ciò che più gli conviene. Quel cittadino medio che ha letto il *De vita solitaria* di Francesco Petrarca, con l'egoistico motto «*visse bene chi bene seppe nascondersi*»; quel cittadino medio che ha letto i *Ricordi* di Francesco Guicciardini, con l'invito a ponderare i vantaggi personali, il «*particolare*», prima di schierarsi, prima di prendere una qualsivoglia posizione, in favore o contro una determinata causa. Lo stesso cittadino medio che ha letto il «*sugo*» del romanzo di Alessandro Manzoni, con il decalogo di Renzo: non mettersi nei tumulti, non andare in piazza, non parlare in pubblico, non ubriacarsi, ecc. A costoro, a Petrarca, Guicciardini, Manzoni, oppongo Dante, Foscolo, Pasolini, Rodari [...]¹².

Non credo possano esservi dubbi sul posto in cui il «cittadino medio» possa aver letto i testi in questione (ma non le pagine di commento evidentemente): i banchi di scuola. Si sta parlando, è bene ricordarlo, di testi e autori tra i più antologizzati nei manuali di letteratura della scuola secondaria di secondo grado. È a scuola che si sarebbe consumato 'il misfatto'; e presumibilmente sempre sui banchi di scuola dovrebbe essere maturato l'odio dell'autore nei confronti dei tre classici chiamati in causa¹³. A loro è dedicata una sezione

¹⁰ Cfr. T. GARGANO, *Un Paese guasto. Educazione civica con la letteratura*, Bari, Cacucci, 2022. Per una singolare coincidenza il libro veniva presentato in un evento pubblico contemporaneo alla Summer School.

¹¹ *Ivi*, pp. 15, 30.

¹² *Ivi*, pp. 30-31.

¹³ Due anni prima appariva infatti T. GARGANO, *Odio Petrarca (e anche Manzoni e tutti gli indifferenti)*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2020, dove ritroviamo gli stessi concetti e un motto analogo (*Costituzione, Cittadinanza e Legalità con la Letteratura*). Vi si legge pure la tesi, poi ripresa, secondo cui «nella letteratura italiana sono individuabili due opposte linee, o tendenze: la linea rossa, che educa all'esercizio attivo della cittadinanza e della responsabilità; quella nera, che, invece, educa al qualunquismo e al menefreghismo, esaltando i piaceri della vita solitaria e

specifica del libro, quella dei *Cattivi maestri*¹⁴. In essa la petrarchesca esaltazione della solitudine come libertà dello spirito, come condizione ideale per chi voglia dedicarsi allo studio delle lettere, un *tópos* per il quale il poeta è debitore nei confronti di Virgilio, Orazio, Seneca, Cicerone (cattivi maestri anche loro?) e che viene da lui arricchito con un nuovo senso cristiano, è invece una «fuga dalle scelte e dalle compromissioni», «negazione, dunque, della vita attiva, che oggi si traduce nell'espressione 'cittadinanza attiva'»¹⁵ di cui parla la legge 92/2019. La lettura di Petrarca a scuola costituirebbe dunque una minaccia per le giovani menti, perché «purtroppo» – si legge – l'elogio della «vita solitaria, appartata e disimpegnata, direi qualunquista [...] attraversa e percorre l'intera produzione petrarchesca». Dal *De vita solitaria* il bersaglio si sposta sul sonetto *Solo et pensoso* «che rientra, da sempre, nelle letture canoniche scolastiche del *Canzoniere*»¹⁶. Per questi celebri versi valgono le stesse – ma inesatte – considerazioni adoperate per l'opera latina, quando in realtà la scelta della solitudine andrebbe qui interpretata come una forma di pudore di rivelare agli altri il proprio tormento interiore. Con Petrarca, come si è visto, finiscono nella lista nera anche Guicciardini e Manzoni, ma non soltanto per quello che vorrebbero dirci con le loro opere, persino per le loro scelte di vita. Sono i *Promessi sposi* a pagare il prezzo più alto, poiché il loro autore, come don Abbondio,

preferì sempre «*scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare*». Altro che cittadinanza attiva ed etica della responsabilità. In questo senso, Manzoni, al pari di Petrarca, di Guicciardini, e di tanti altri, è decisamente un cattivo maestro. Pertanto, giudico il suo romanzo come lettura da espungere dal canone scolastico, per evitare che la cultura dell'«ombra della palma», cioè la cultura del qualunquismo, del menefreghismo e dell'utilitarismo indifferente e ignavo, continui ad allargarsi, e a influenzare negativamente i nostri giovani»¹⁷.

Non credo sia necessario commentare l'ultimo periodo della citazione. Mi limito invece a ricordare, per la prima parte, quanto Alberto Asor Rosa scriveva nel capitolo introduttivo della *Letteratura italiana* da lui diretta per conto di Einaudi: «Non necessariamente la grande letteratura nasce da una grande vita morale»¹⁸.

oziosa. La linea rossa spinge all'impegno; quella nera alla prudenza, all'opportunismo e all'indifferenza» (*ivi*, pp. 7-8).

¹⁴ Cfr. ID., *Un Paese guasto. Educazione civica con la letteratura*, cit., pp. 106-121.

¹⁵ *Ivi*, p. 108.

¹⁶ *Ivi*, p. 109.

¹⁷ *Ivi*, pp. 116-117.

¹⁸ A. ASOR ROSA, *Letteratura, testo, società*, cit., p. 23.

Ho ritenuto necessario dar conto della sezione *Cattivi maestri* poiché sviluppare competenze di cittadinanza attiva – come effettivamente richiede la legge che ha reintrodotto l’educazione civica –, e più in generale applicare una prospettiva etica all’analisi dei testi letterari, non dovrebbe mai indurre a compiere operazioni simili, tantomeno comportare il sacrificio dell’autonomia della disciplina. Aggiungo – e con questo concludo il mio discorso su questo libro controverso – che l’operazione di partenza era invece ampiamente condivisibile ed è ciò che effettivamente si richiede ai docenti nel momento in cui dovranno scegliere gli argomenti da sviluppare nelle ore di educazione civica di loro competenza: «saper riconoscere e saper tracciare, all’interno del canone scolastico, una costellazione di testi che educi alla cultura della responsabilità, della legalità, dell’inclusione, della cittadinanza attiva»¹⁹.

Una volta chiariti i rischi connessi all’interpretazione della legge è bene interrogarsi su cosa convenga fare al docente per insegnare educazione civica nell’ora d’italiano. Quelli che seguiranno sono semplici suggerimenti. Come si è avuto modo di ricordare la nostra è una disciplina privilegiata; molto spesso insegnare *la* letteratura significa di per sé insegnare *con* la letteratura²⁰. In ogni caso, a me pare convenga adottare tre strategie: 1) servirsi di percorsi tematici; 2) scegliere un tema d’attualità; 3) poggiarsi sulla Costituzione.

Un effetto dell’introduzione dell’educazione civica come materia condivisa dovrebbe essere la maggiore tendenza a sviluppare percorsi tematici²¹. Sarà forse un caso, ma, dopo trent’anni, ricompare tra le novità del catalogo dell’editore Loescher una nuova edizione di *Il materiale e l’immaginario*, il manuale curato da Remo Ceserani e Lidia De Federicis che introdusse l’insegnamento per temi della letteratura nella scuola italiana²². Già nella primissima fase di progettazione (mi riferisco ai consigli di classe che si

¹⁹ T. GARGANO, *Un Paese guasto. Educazione civica con la letteratura*, cit., p. 38.

²⁰ Sul tema del passaggio dalla didattica delle conoscenze a quella delle competenze nell’insegnamento della letteratura cfr. almeno S. GIUSTI, *Insegnare con la letteratura*, Bologna, Zanichelli, 2011 e il recente M. LEONE, *Saperi e competenze nella didattica della Letteratura*, in «Mizar. Costellazione di pensieri», 17, 2022, pp. 44-51, <http://sibaese.unisalento.it/index.php/mizar/article/view/26192/21727> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²¹ Sui rischi e i vantaggi di questo metodo d’insegnamento cfr. R. LUPERINI, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in ID., *Insegnare la letteratura oggi*, quarta edizione accresciuta, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 132-142.

²² Per celebrare l’evento, a cavallo tra il 2022 e il 2023, l’editore ha organizzato un ciclo di webinar e dato alle stampe un supplemento monografico della sua rivista di aggiornamento didattico (cfr. *Il materiale e l’immaginario ieri e oggi*, in «La ricerca», x, 22/supplemento). Sull’opera originaria cfr. R. LUPERINI, *Ceserani e la scuola*, «Between», III, 6, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1065/849> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

svolgono a inizio anno) la legge 92/2019 implica una dimensione interdisciplinare degli apprendimenti che ruoti intorno a un tema, anche molto generico, riconducibile a uno o più dei tre nuclei concettuali dell'educazione civica. Gli stretti legami della nostra disciplina con la storia, la filosofia, la storia dell'arte e le altre letterature fanno sì che sia sempre possibile per il docente di italiano inserirsi all'interno di questo tipo di percorsi. In che modo? Proponendo l'analisi, in una stessa epoca o in epoche diverse, di un tema riconducibile a quello generale, che possa risultare significativo sul piano storico-culturale e che possa essere sviluppato in più momenti dell'anno o del singolo quadrimestre. A questi criteri di selezione aggiungerei quelli individuati da Simonetta Corradini nella seconda metà degli anni Novanta, in un'epoca in cui, proprio grazie al successo di *Il materiale e l'immaginario*, l'insegnamento tematico iniziava a penetrare nelle classi in una forma diversa da quella della scorciatoia per tagliare un programma troppo vasto:

- La rilevanza che un certo filone tematico ricopre nella nostra letteratura, sia per la qualità delle opere che vi si sono ispirate, sia per la qualità degli autori;
- La persistenza di tale tema nel tempo;
- La sua ricezione in opere di taglio diverso e di genere differente;
- La rispondenza a bisogni, interessi degli studenti;
- L'accoglimento di problematiche accessibili al grado di maturazione psicologica degli studenti ed eventualmente collegabili con interrogativi esistenziali²³.

Proviamo a immaginare uno scenario. A inizio anno il consiglio di classe di una quinta della scuola secondaria di secondo grado sceglie di sviluppare un'unità d'apprendimento interdisciplinare dal titolo 'La sopravvivenza dell'essere umano', ricollegandola ai nuclei concettuali della Costituzione e dello sviluppo sostenibile. Il docente d'italiano, sulla base dei criteri sopra esposti, si inserisce con un percorso tematico della durata di otto ore da sviluppare in più momenti del primo quadrimestre dal titolo 'La guerra vista dagli scrittori italiani del Primo Novecento'²⁴. Il tema verrà presentato

²³ S. CORRADINI, *Il curricolo modulare e le unità didattiche*, in A. COLOMBO, a cura di, *La letteratura per unità didattiche. Proposte e metodi per l'educazione letteraria*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, p. 21. Nella stessa pagina venivano indicati gli «obiettivi caratterizzanti» di un'unità tematica ben congeniata: «storicizzare il tema: comprenderne la funzione nell'immaginario collettivo e nei modelli culturali di un'epoca; comprendere analogie e differenze tra opere tematicamente confrontabili; riconoscere la continuità di elementi tematici attraverso il tempo (memoria culturale) e la persistenza di elementi tematici antichi in prodotti della cultura (anche di massa) attuale».

²⁴ In attesa delle integrazioni alle linee guida resta ancora molto nebulosa la questione della valutazione. In uno scenario come questo, dove la parte di competenza del docente d'italiano si

attraverso l'analisi di testi di diverso genere di autori quali Svevo, d'Annunzio, Marinetti, Ungaretti, per ognuno dei quali è previsto uno specifico approfondimento della durata di due ore. L'approfondimento di cittadinanza sarà successivo allo studio delle singole personalità artistiche, come pure della loro epoca e delle correnti letterarie a cui appartengono («tematizzare la letteratura non deve significare destoricizzarla»²⁵ scrive Romano Luperini).

Un'unità tematica connessa all'educazione civica dovrebbe sempre permettere il raffronto con l'oggi. Sul sito italiano di Pearson, la più grande azienda di libri di testo per l'istruzione al mondo, è presente non a caso una sezione con articoli di approfondimento e materiali didattici dal titolo 'Educazione civica e temi di attualità'²⁶. Saper mettere in prospettiva temporale problemi attuali è una competenza anche dell'insegnamento di italiano, non soltanto di quello della storia (forse uno dei motivi per i quali le due discipline condividono due classi di concorso per l'insegnamento). Temi universali, ovvero comuni a ogni epoca e a ogni letteratura, come la malattia o il contrasto padre-figlio (congeniali, per esempio, a un percorso che includa un autore come Svevo) saranno sempre ricollegabili in qualche modo alle tematiche di riferimento dell'educazione civica. Mentre scrivo il tema di maggiore attualità risulta essere ancora quello della guerra (altrettanto caro all'autore della *Coscienza di Zeno*) ed è per questo che lo preferirei ai primi due. La fitta rete di interconnessioni tra il tema in questione, lo scenario attuale e la Costituzione non potrà che facilitare il lavoro del docente.

E arriviamo a quello che dovrebbe essere il punto d'appoggio di ogni percorso: la Costituzione. È la stessa legge 92/2019 a richiederlo, ponendo la sua conoscenza «a fondamento dell'insegnamento dell'educazione civica»²⁷. Le linee guida ne ribadiscono il ruolo e ne assegnano in modo esplicito un altro, quello di mega-cornice delle attività: «La Carta è un codice chiaro e organico di valenza culturale e pedagogica, capace di accogliere e dare senso e

sviluppa soltanto nel primo quadrimestre, egli non dovrebbe concorrere a elaborare la proposta di voto per l'educazione civica nel secondo. Ma il condizionale è d'obbligo.

²⁵ R. LUPERINI, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, cit., p. 138. Questo il primo fattore di rischio dei percorsi tematici a scuola, a cui lo studioso ne aggiunge altri due sempre nella stessa pagina: «Credo [...] che andrebbero evitati i temi al minuto, concernenti aspetti troppo particolari e poco significativi, e sarebbe meglio invece concentrarsi sulle grandi questioni tematiche che riguardano il destino umano. In terzo luogo credo che lo studio tematico della letteratura non possa mai sostituire del tutto lo studio delle personalità artistiche e dei movimenti letterari. Lo studio tematico della letteratura non può indurre a distruggere il canone e a privilegiare una scelta degli autori a scopo di mera documentazione sul tema».

²⁶ Cfr. <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/storia/temi-attualita.html> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²⁷ Articolo 4 della legge.

orientamento [...] alle discipline e alle attività [...]»²⁸. L'invito ad «approfondire alcune tematiche a partire dalla Costituzione»²⁹ è stato recepito dalla casa editrice Il Mulino, che ha deciso di dedicare un numero speciale della rivista «Scuola democratica» proprio all'educazione civica. Nell'*Introduzione* i curatori del fascicolo invitano i docenti a «mostrare tutta la sua [della Costituzione] attualità rispetto ai problemi [...] che i cittadini, anche i più giovani, si trovano a vivere nel presente»³⁰. Il punto di partenza di una lezione di educazione civica nell'ora d'italiano potrebbe essere il testo di un articolo della nostra carta costituzionale, magari proprio quell'articolo 11 richiamato di continuo nel dibattito pubblico dell'ultimo anno. L'idea è di un grande maestro come Luca Serianni, scomparso proprio nei giorni in cui si è svolta la Summer School. Nel suo contributo per il fascicolo speciale di «Scuola democratica» la proposta rivolta ai docenti della scuola primaria e della secondaria di primo grado era quella di portare a riflettere gli alunni sulle scelte lessicali e sintattiche operate dai padri costituenti, proponendo alcune esemplificazioni sugli articoli più importanti, tra i quali l'undicesimo:

Un tema di cui a scuola si parla spesso è la guerra, si tratti delle guerre del passato o di quelle che insanguinano oggi tanta parte del mondo. Ottima occasione per soffermarsi sull'art. 11: «L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali» [...] In un primo tempo i costituenti avevano usato il verbo rinunciare, ma ripudiare ha «una portata più energica, comprendendo al suo interno sia una manifestazione di 'condanna' che di 'rinuncia' alla guerra». [...]. Domanda: alla luce di questo articolo, ci sono casi in cui l'Italia può partecipare a una guerra? ([...] la risposta è affermativa: è sempre lecita la guerra difensiva rispetto a un aggressore)³¹.

²⁸ Allegato A delle linee guida.

²⁹ L. ALBERT, L. BENADUSI, A. CAVALLI, B. LOSITO, P. VALENTINI, *Introduzione*, in «Scuola democratica», XII, numero speciale, *Educazione civica e alla cittadinanza*, 2021, p. 10. Come per i precedenti numeri speciali, l'editore ha scelto di rendere open access l'intero fascicolo: <https://www.rivisteweb.it/issn/1129-731X/issue/8212> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]

³⁰ *Ivi*, p. 10. L'invito (in questo caso generalizzato) a «richiamarsi alla nostra Costituzione e trovarne le ragioni di attualità» si legge anche nel terzo contributo del fascicolo, firmato da Giuliano Amato (G. AMATO, *La Costituzione oggi*, *ivi*, p. 51).

³¹ L. SERIANNI, *Il testo della Costituzione e la padronanza linguistica*, *ivi*, pp. 309-310. La citazione interna è di M. CARTABIA, L. CHIEFFI, «Art. 11», in R. BIFULCO, A. CELOTTO, M. OLIVETTI, a cura di, *Commentario alla costituzione*, Torino, UTET, 2006, p. 265. Il titolo di questo contributo vuole essere un omaggio al celebre L. SERIANNI, *L'ora d'italiano. Scuola e materie umanistiche*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Qualcosa di analogo ritengo possa essere fatto anche nella scuola secondaria di secondo grado. Torniamo allo scenario ipotizzato precedentemente. Il docente d'italiano ha scelto di inserirsi in un'unità d'apprendimento interdisciplinare di educazione civica con un percorso su un tema di grande attualità come la guerra. Dopo aver dedicato un ciclo di lezioni alla figura di Italo Svevo, all'analisi dei tre romanzi e di qualche novella, è il momento di sviluppare in due ore l'argomento di educazione civica. Si inizierà proiettando il testo dell'articolo 11 della Costituzione:

L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali; consente, in condizioni di parità con gli altri Stati, alle limitazioni di sovranità necessarie ad un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni; promuove e favorisce le organizzazioni internazionali rivolte a tale scopo.

Per il commento del famosissimo articolo il docente potrà contare su una bibliografia sterminata³². Anzitutto dovrebbe far notare come si componga di tre parti, una suddivisione confermata dalla collocazione della punteggiatura, sulla quale gli alunni dovrebbero essere invitati a ragionare. In considerazione di quel collegamento con l'oggi sempre auspicabile in una lezione di educazione civica il docente d'italiano non dovrebbe esimersi dal sottolineare la fondamentale implicazione connessa all'assenza del punto fermo dopo la parola «guerra» nella prima delle tre proposizioni: vi sono casi in cui la guerra è lecita³³. Per ognuna delle tre proposizioni dovrà poi indicare il tema fondamentale: 1) «L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali» → *ripudio della guerra diversa da quella difensiva*; 2) «consente, in condizioni di parità con gli altri Stati, alle limitazioni di sovranità necessarie ad un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni» → *limitazioni della sovranità*; 3) «promuove e favorisce le organizzazioni internazionali rivolte a tale scopo» → *promozione delle organizzazioni internazionali*.

³² Cfr almeno M. CARTABIA, L. CHIEFFI, «Art. 11», cit., pp. 263-305; P. CEOLA, *Sempre giovane. L'articolo 11 della Costituzione italiana di fronte ai nuovi scenari di guerra e di crisi internazionali*, Varallo, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nel Biellese, 2017; L. BONANATE, *Costituzione italiana. Articolo 11*, Roma, Carocci, 2018.

³³ Scrive a riguardo Paolo Ceola: «Ecco perché continuare a riproporre in manifesti, magliette e vignette l'art. 11 con un punto dopo la parola "guerra" (facendo credere che la Costituzione sia integralmente pacifista) costituisce un desolante segno di disonestà intellettuale e una vera e propria truffa nei confronti di chi legge il messaggio» (P. CEOLA, *Sempre giovane. L'articolo 11 della Costituzione italiana di fronte ai nuovi scenari di guerra e di crisi internazionali*, cit., p. 14, nota 1).

A questo punto verrà chiarito il collegamento con l'autore, precisando fin da subito che si parlerà di un'opera minore della produzione sveviana, ma sovrapponibile in più punti al testo dell'articolo 11 della Costituzione. Si tratta del saggio *La Lega delle Nazioni* e di due frammenti composti durante la Prima guerra mondiale e a esso da sempre associati (probabilmente ne furono materiali preparatori)³⁴. Tra le potenzialità didattiche di questi scritti poco noti bisogna ascrivere la possibilità di operare collegamenti interdisciplinari molto pertinenti con svariati argomenti (per storia la wilsoniana Società delle nazioni cui allude il titolo, per filosofia il Kant della *Pace perpetua*) e il chiamare direttamente in causa temi civici indicati nella legge 92/2019, quali diritto, solidarietà, Organizzazioni internazionali e sovranazionali. La preferenza rispetto ad altri ben più noti scritti sveviani in cui è presente il tema della guerra – che ha un ruolo di primissimo piano, per esempio, nella *Coscienza di Zeno*³⁵ – può essere

³⁴ Cfr. I. SVEVO, *La Lega delle Nazioni*, in ID., *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, a cura di B. Moloney, Roma, Storia e letteratura, 2018, pp. 278-294; ID., [Sulla teoria della pace]: Frammento 1: [La guerra], *ivi*, p. 273; ID., [Sulla teoria della pace]: Frammento 2: [Coloro che vogliono], *ivi*, pp. 274-278. Non è questa la sede per una disamina complessiva del saggio, per il quale cfr. L. D'ASCIA, *Dalla guerra alla gara: la teoria della pace di Italo Svevo*, in «Philosophema», VIII, 15-16, 1994, pp. 40-46; G.A. CAMERINO, *Svevo e la prima guerra mondiale*, in ID., *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, edizione ampliata e completamente riveduta, Napoli, Liguori, 2002, pp. 169-192; G. FRANCONI, *Guerra e pace*, in EAD., *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo*, Modena, Mucchi, 2013, pp. 107-147; S. BUTTÒ, «La guerra da cui uscimmo or ora». *La pace dopo il primo conflitto mondiale e la creazione della Lega delle Nazioni*, in I. SVEVO, *La lega delle nazioni [Sulla teoria della pace]*, a cura di S. Buttò, R. Cepach, Trieste, Stella Arti Grafiche, 2015, pp. 11-22; R. CEPACH, *Il tristo animale guerresco alla Lega delle nazioni. Italo Svevo e la "Teoria della pace"*, *ivi*, pp. 23-40; L. MENDRINO, *La lega delle nazioni e l'ideale cosmopolitico sveviano*, in «Aghios. Quaderni di studi sveviani», n.s., 2, 2020, pp. 43-53; S. PAPPALARDO, *The New Europe in Svevo's Pacifist Essay, 1918-1922*, in ID., *Modernism in Trieste. The Habsburg Mediterranean and the Literary Invention of Europe, 1870-1945*, New York, Bloomsbury Academic, 2021, pp. 154-164.

³⁵ Cfr. B. MOLONEY, *La coscienza di Zeno come romanzo di guerra*, in ID., *Italo Svevo narratore – Lezioni triestine*, Gorizia, Libreria editrice goriziana, 1998, pp. 95-111; M.M. GALATERIA, *Zeno e la Grande guerra: incredulità mitteleuropea e comicità sveviana*, in S. CIRILLO, a cura di, *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 375-389; B. STASI, *Zeno, l'impero austro-ungarico e la guerra*, in «Critica letteraria», XL, 154, 2012, pp. 93-105; B. MOLONEY, «Was will der dumme Kerl hier?». *Italo Svevo and Ettore Schmitz in Wartime Trieste*, in «Austrian Studies», XXI, 2013, pp. 62-75; F. DANIELON, *Zeno e la Grande Guerra*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 1, 2019, pp. 81-97. La guerra lascerà tracce anche in altre opere narrative, come nelle novelle *Una burla riuscita* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (cfr. S. COSTA, *La guerra sulla carta di Svevo e Pirandello*, in G. IOLI, a cura di, *Guerra e pace nel Novecento e oltre*, Novara, Interlinea, 2016, pp. 55-69: 58-61).

ulteriormente motivata. Diversamente dalle opere narrative *La Lega delle Nazioni* ha il pregio di chiarire in modo netto e in via definitiva la posizione dell'intellettuale Svevo nei confronti della guerra, che è ben diversa rispetto a quella degli interventisti d'Annunzio e Marinetti. Vi si aggiunga che a differenza loro e di Ungaretti – volendo citare soltanto gli autori chiamati in causa nella nostra ipotesi di percorso tematico – Svevo non visse l'esperienza della guerra in prima persona come soldato. Ciò nonostante ne restò oltremodo sgomentato.

L'opera verrà presentata attraverso una rete di riferimenti, testuali e concettuali, all'undicesimo articolo della Costituzione. Sia nella *Legge delle Nazioni* sia nell'articolo 11 (in questo secondo caso con mirabile sintesi) troviamo espresso unitariamente il principio pacifista con quello internazionalista. La speranza di Svevo, al pari di quella dei padri costituenti trent'anni dopo, era che le questioni internazionali fossero risolte attraverso l'adesione a organizzazioni sovranazionali che tutelassero la pace (la Società delle Nazioni per l'autore della *Coscienza di Zenò*, le Nazioni Unite per i compilatori della Costituzione). Entrambi i testi combattono il pregiudizio secondo cui la guerra sarebbe uno strumento inevitabile della presenza umana sulla Terra, pur non escludendone l'uso in determinate circostanze. Nel *Sommario* che precede il testo Svevo scrive che «Il destino dell'uomo è di vivere in gara o in guerra»³⁶, ma inevitabile è solo «la gara» – la competizione – tra Stati: sarà compito della Società delle nazioni ideare leggi che possano «far sì che la vittoria possa essere del più forte senza guerra»³⁷. Anche per i padri costituenti l'alternativa alla guerra risiede in un'evoluzione del diritto, «sia quello interno che internazionale», che «non può esimersi dall'indicare come possibile la meta ideale», ovvero la pace imperitura tra i popoli, «pena il crollo dell'universo morale dell'umanità»³⁸. Si giunge a distanza di molti anni alle medesime conclusioni perché identici erano le emozioni e i turbamenti dell'animo. I padri costituenti sentivano la

presenza, incombente e terrorizzante, dell'arma atomica che, dopo aver posto fine all'avventura imperialistica giapponese in modo brutale, allora aleggiava sui destini dell'intera umanità. Erano gli anni dell'accelerazione spasmodica degli arsenali e degli esperimenti nucleari in atmosfera; al contempo, enormi quantità di materiale bellico e uomini in armi stazionavano in un'Europa ridotta a un deserto di macerie. Comprensibile dunque [...] che i nostri padri costituenti,

Nelle tre opere narrative menzionate si assiste al paradosso di una guerra che fa prosperare i protagonisti.

³⁶ I. SVEVO, *La Lega delle Nazioni*, cit., pp. 278-279.

³⁷ *Ivi*, p. 283.

³⁸ P. CEOLA, *Sempre giovane. L'articolo 11 della Costituzione italiana di fronte ai nuovi scenari di guerra e di crisi internazionali*, cit., p. 21.

ossessionati dalla guerra appena finita e terrorizzati da quella imminente, esprimessero, con l'articolo 11, tutto il loro viscerale disgusto per la guerra *tout court* [...]»³⁹.

Ma già la Granda guerra aveva mostrato come l'uomo fosse il nemico assoluto di sé stesso. Lo si legge per l'appunto nella *Lega delle Nazioni*, in cui Svevo palesa i turbamenti degli uomini del suo tempo sulle capacità di distruzione e annientamento raggiunte dalla tecnica in campo militare. Scrive infatti di aver appena «assistito alla distruzione di tanta parte di vita e di civiltà» e di aver compreso che l'uomo «è tale oramai da saper già oggi cancellare ogni traccia di vita da paesi interi e domani forse scardinare la terra stessa [...]»⁴⁰ (naturalmente il docente non potrà fare a meno di ricordare la celeberrima profezia di deflagrazione universale delle ultime pagine della *Coscienza*).

Qualsiasi piano di lavoro non può prescindere dalla lettura diretta del testo in classe e dal suo commento. Nel caso della *Lega delle Nazioni* e dei due frammenti non verrà proposta la lettura integrale, ma il docente opererà una selezione che tenga conto del dettato dell'articolo 11⁴¹. A ognuna delle tre proposizioni si assoceranno dei passi sveviani che sviluppano gli stessi temi: (1) *ripudio della guerra diversa da quella difensiva*, (2) *limitazioni della sovranità*, (3) *promozione delle organizzazioni internazionali*.

Il centro di gravità della prima proposizione dell'articolo 11 è il verbo «ripudia»: «L'Italia ripudia la guerra come strumento di offesa alla libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali». Il dettato implica una censura netta di tutte quelle ideologie che nobilitano l'utilizzo della guerra, esprimendo al massimo grado la condanna morale per gli orrori che si erano consumati durante il secondo conflitto mondiale. Altrettanto netto nel ripudiare la guerra è Svevo, come dà prova l'incipit del primo frammento: «La guerra è e resta una cosa turpe per ogni uomo equilibrato e morale. La sua turpitudine non è diminuita né dal patriottismo né dall'eroismo. È moralmente inferiore al duello» e «non somiglia più alla lotta per la vita in natura»⁴². Vi si aggiunga che anche nel testo sveviano – mi riferisco in questo caso al saggio principale – l'ammissibilità di una guerra di tipo difensivo si deduce per via indiretta.

³⁹ *Ivi*, cit., p. 17.

⁴⁰ I. SVEVO, *La Lega delle Nazioni*, cit., p. 280.

⁴¹ Un'efficace sintesi che informa sul contenuto complessivo è offerta dallo stesso autore, in quanto si tratta dell'unico caso di testo corredato da un sommario nella produzione saggistica sveviana (cfr. *ivi*, pp. 278-279). Nell'eventualità in cui si volesse assegnare la lettura integrale per casa si potrebbe proporre come utile esercizio la suddivisione in paragrafi sulla base del sommario.

⁴² *Ivi*, p. 273.

Al rifiuto/ripudio della guerra si associa nella seconda proposizione dell'articolo 11 la disponibilità ad autolimitare la sovranità dello Stato per il bene supremo della pace: «[l'Italia] consente, in condizioni di parità con gli altri Stati, alle limitazioni di sovranità necessarie ad un ordinamento che assicuri la pace e la giustizia fra le Nazioni». Lo stesso concetto è sviluppato dall'autore triestino nel secondo frammento e nel saggio principale. Qui Svevo ricorre spesso all'analogia tra diritto privato e diritto internazionale. Se la nuova organizzazione voluta da Wilson riuscisse a elaborare e a far applicare norme di diritto internazionale efficaci come lo sono quelle che regolano il diritto privato (come l'obbligo nei riguardi dei terzi) la pace sarebbe allora possibile. Ciò avverrà solo quando gli Stati si decideranno ad autolimitare la loro sovranità:

[...] la proprietà privata subisce una certa limitazione dai diritti dei terzi i quali dal vicino non possono vedersi privati di aria o di luce. Pare che nelle relazioni fra Stato e Stato tali limitazioni non esistano. Sminuirebbero la sovranità assoluta di cui le Nazioni sono tanto gelose⁴³.

L'impegno a promuovere e a favorire organizzazioni finalizzate a evitare la guerra e a garantire la giustizia tra le nazioni – tema della terza proposizione – vuole far sì che l'Italia si inserisca a pieno titolo nella comunità internazionale. È ciò che auspicava anche Svevo, che nel primo punto del *Sommario* appunta: «Interesse dell'Italia di aderire e collaborare nella Lega delle Nazioni»⁴⁴. La necessità di norme che limitino la sovranità degli Stati implica l'esistenza stessa della Società delle Nazioni, che quelle norme dovrà elaborare e far rispettare. Si legge infatti ancora nel *Sommario*: «Necessità di adesione delle Nazioni che vogliono la pace ad un programma minimo intanto perché l'attuazione di tale programma da parte di uno Stato solo non può servire a promuovere la pace. Perciò necessità della Lega delle Nazioni»⁴⁵. La lezione potrebbe concludersi con questa bella citazione, un appassionato elogio del popolo italiano in cui compaiono tre principi fondamentali della nostra Costituzione e della tanto auspicata cittadinanza attiva: solidarietà, partecipazione, uguaglianza.

L'Italia sosterrà la Lega delle Nazioni perché ciò è voluto dal suo interesse, le sue tradizioni e il carattere del suo popolo. [...] essa deve far parte di un'Istituzione che se anche non sembra mirare ad una pace eterna pure tenta di ritardare lo scoppio di altre guerre. [...] Infine vi appartiene perché il nostro popolo è per sua essenza pacifico. Non conosce né intolleranze né xenofobie⁴⁶.

⁴³ *Ivi*, p. 284.

⁴⁴ *Ivi*, p. 278.

⁴⁵ *Ivi*, p. 279.

⁴⁶ *Ivi*, p. 279.

Il paesaggio dalle descrizioni letterarie alle cronache giornalistiche. L'esempio di Taranto per un percorso testuale tra letteratura ed etica ecologica

*Rita Nicoli**

È esperienza comune a tutti il fatto che la modernità stia sfigurando o banalizzando il volto di molti luoghi: le motivazioni di una riflessione etica che ponga al proprio centro il concetto di natura intesa come ambiente da preservare sono perciò un'evidenza indiscutibile attorno alla quale sono state avviate campagne di sensibilizzazione, declinate scelte sociali ed economiche e si è, almeno in tempi recenti, opportunamente orientata la legislazione.

I docenti impegnati a scuola nelle attività di Educazione civica inerenti l'Agenda 2030 sono chiamati ad affrontare con i discenti il rilievo e la pervasività delle contemporanee questioni ambientali, come previsto dalle linee guida che hanno individuato nello 'sviluppo sostenibile' un obiettivo imprescindibile. La letteratura è certamente un dispositivo pedagogico potentissimo anche per attivare comportamenti opportuni poiché, sul piano operativo, consente di veicolare i grandi temi attraverso una scelta di quei testi che, ponendo al centro la natura e l'ambiente, possano creare una sorta di ponte tra narrazioni e azioni concrete. A riguardo, credo valga la pena ricordare che nella prima prova dell'Esame di Stato 2017 l'argomento proposto dal Ministero per la traccia di tipologia B, ambito artistico-letterario, è stato *La natura tra minaccia e idillio nell'arte e nella letteratura*, sebbene poi la scelta della specifica documentazione (dalla *Bufera di neve* di W.M. Turner all' 'Idillio primaverile' di G. Pellizza da Volpedo, dal *Dialogo della Natura e di un Islandese* di Leopardi a *Il lampo* di Pascoli e a *I limoni montaliani*) abbia offerto a i candidati una visione limitata e stereotipica del rapporto tra uomo e natura¹.

Nei suoi rapporti con i luoghi, con la natura e con i paesaggi, ogni cultura si è espressa secondo un patrimonio di specifici valori tradizionali, attingendo ad un proprio universo d'immagini e simboli che conseguentemente ha stabilito i codici di comportamento da assumere in quei luoghi, ma anche i sentimenti da provare nei confronti di quegli spazi e davanti a quei paesaggi. Faccio subito un esempio che riguarda la corona alpina italiana, anche in virtù del fatto che in tempi recenti (luglio 2020) è stata proposta la candidatura del Monte Bianco tra

* Dottoressa di ricerca in Letterature e Filologie presso l'Università del Salento e docente di discipline letterarie presso gli Istituti di Istruzione secondari di secondo grado.

¹ Cfr. E. BANDINI, *La natura tra minaccia e idillio nell'arte e nella letteratura: uno stereotipo?*, in A. CAMPANA, F. GIUNTA, a cura di, *Natura Società Letteratura*, Roma, Adì editore, 2020, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

i patrimoni mondiali UNESCO come paesaggio culturale rappresentativo dell'intero arco alpino. In realtà le Alpi, *montes horribiles* su cui in un passato remoto le società primitive relegavano creature mostruose che dovevano agire sull'immaginario come deterrente², vengono colte nella loro bellezza paesistica solo in tempi relativamente recenti. Come si è passati quindi da una prospettiva di difesa *dalla* natura a una prospettiva di difesa *della* natura? Il primo embrione di una diversa immagine delle Alpi si può già individuare nel celebre brano dell'ascesa al Mont Ventoux, in cui la rappresentazione letteraria e l'iconografia peculiare dell'architettura di montagna, anche a supporto dell'allegoria dell'ascensione esistenziale sottesa da Petrarca, sono però ancora maggiormente volte ad evidenziarne l'impervietà piuttosto che la bellezza.

La prospettiva cambia radicalmente nel XVIII secolo con la comparsa sul panorama editoriale internazionale di un testo molto amato da Goethe, *Die Alpen*, del poeta e scienziato elvetico Albrecht von Haller il quale pone alla base del suo metodo di narrazione dello spazio montano l'interazione di parametri estetici (soggettivi) e scientifici (oggettivi). Le indagini di Haller sono fortemente interdisciplinari, potremmo addirittura definirle eclettiche, poiché si muovono tra la mineralogia, la botanica e la climatologia, come si evince da questo frammento del percorso compiuto nel 1731 nella regione del Simmental:

La sera stessa, invece di fermarci ai bagni, ci portammo due leghe più sopra, attraversando belle foreste e ricche praterie, fino alle baite di Nunenen, dove giungemmo al cadere della notte. Il cammino inerpica attraverso selve e prati fioriti di piante molto rare. Alle baite dell'alpe fummo accolti dalla cordialità e dalla gentilezza dei pastori. [...] Fu lì, quella notte, che sperimentammo il grande temporale che terrorizzò tutto il paese, facendo esplodere migliaia di tuoni. In quella sperduta e solitaria valletta dove ci trovavamo vicini al cielo, fu per noi un'esperienza certo più spaventosa di quella provata dagli abitanti del fondovalle e delle città. La tempesta iniziò con la caduta della grandine, in grandezza straordinaria. Subito dopo si scatenarono frequentissimi lampi, molto vicini a noi, mentre i colpi dei tuoni erano moltiplicati dall'eco. [...] Queste spaventose condizioni del cielo fecero sì che passammo la notte senza chiudere occhio. [...] Tutto questo susseguirsi di scene terrificanti durò fino alle sei del mattino³.

² Cfr. J. BOURKE, *Paura. Una storia culturale*, trad. di B. Bagliano, Laterza, Roma-Bari, 2007; F. BREVINI, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

³ A. VON HALLER, *Le Alpi. Viaggi e altri scritti*, a cura di E. Rizzi e L. Zanzi, Varese, Fondazione Enrico Monti-Fondazione Maria Giussani Bernasconi, 2009, p. 186.

Da questo tipo di approccio definito da Zanzi eco-estetico⁴ si svilupperà, all'interno delle cerchie romantiche, quel filone odeporico narrativo e scientifico, fundamentalmente passando per la grande diffusione della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau o de *I dolori del giovane Werther* di Goethe, che veicolerà abbastanza rapidamente il gusto del paesaggio sublime⁵.

La struttura del viaggio halleriano è anche fonte d'ispirazione per quegli autori le cui prose letterarie sono inquadrabili al confine tra la lettura illuministica della realtà naturale e l'accezione romantica della passeggiata e della contemplazione del selvaggio. Una nutrita schiera di esploratori, geografi, viaggiatori e nuovi alpinisti europei (soprattutto inglesi) includeranno poi stabilmente, in pieno Ottocento, il Monte Bianco fra le mete di quei viaggi di formazioni che possiamo considerare da un lato esperienze epigoniche del famoso Grand Tour del XVIII secolo, dall'altro prodromi della successiva stagione del turismo di massa. Ma si tratta anche di un tipo di spazialità ripresa e amplificata in alcuni celebri *plot* narrativi novecenteschi, come *La montagna incantata* di Thomas Mann (1924), o, per arrivare alla contemporaneità, al recentissimo premio Strega del 2017, ottenuto da Cognetti con *Le otto montagne*, in cui fittissime sono le descrizioni del paesaggio alpino che fanno da sfondo alla storia.

Tutti gli esempi testuali citati hanno come catalizzatore descrittivo luoghi montani di cui, sebbene sia esplicitata la bellezza, la maestosità e il potenziale di suggestione, è invece lasciata sottintesa la necessità di salvaguardia. Ma si può definire 'ecologica' anche un'opera letteraria che non si leghi strettamente, o non si limiti, alla militanza? Secondo Niccolò Scaffai, assolutamente sì perché la letteratura, in quanto territorio della rappresentazione, ha la capacità e il compito di trasferire i propri contenuti oltre il piano dell'immediata contingenza, facendoli reagire con la tradizione, per consentire al lettore di introiettarli fino ad avere ripercussioni sui suoi comportamenti futuri, senza esplicitamente fornire al lettore prescrizioni comportamentali dirette⁶.

Il legame tra letteratura ed ecologia è in fondo tanto importante quanto antico e, sebbene siano cambiati i paradigmi di controllo dell'uomo sull'ambiente, da sempre il discorso ecologico si serve felicemente di risorse letterarie per rendere comprensibile ed efficace la comunicazione scientifica, ma anche la letteratura riceve molto dall'attualità ecologica in termini di temi nuovi o rinnovati alla luce delle nuove consapevolezze e delle nuove urgenze di tutela, con risvolti spesso anche simbolici. Molti esempi di scritture moderne seguono

⁴ Cfr. L. ZANZI, *Albrecht von Haller: Un "illuminista eclettico" tra laboratori della scienza e sentieri delle Alpi*, Ornavasso, Fondazione Enrico Monti, 2009, pp. 9-25.

⁵ Cfr. G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando, 2006.

⁶ Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia. Forme e testi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2021.

una diversa direttrice: all'incrocio di diversi generi tra cui quello misto di racconto e saggio, i loro autori scelgono di raccontare più esplicitamente come la modernità abbia compromesso il volto di molti luoghi permettendo il dilagare di interventi aggressivi, incoerenti e disordinati tanto da arrivare agli estremi degli 'antipaesaggi' (come ad esempio periferie informi e prive d'identità, quartieri malsani per la germinazione selvaggia di fabbriche, coste deturpate dall'abusivismo etc.). Gli antesignani editoriali di queste scritture si sono avuti in America a partire dagli anni quaranta del secolo scorso, quando la figura di un ecologo, Aldo Leopold, conobbe la notorietà per alcuni sue pubblicazioni in cui, tra suggestive descrizioni naturalistiche cui è stato riconosciuto un certo spessore letterario, spiccavano acute riflessioni sulla necessità di conservazione dei luoghi, della natura e delle sue risorse. Leopold divenne celebre al punto di essere considerato uno dei padri dell'ambientalismo scientifico e il suo scritto più importante è appunto una raccolta di saggi da titolo *Almanacco di un mondo semplice*⁷ in cui, come detto, risvolti letterari e apporti scientifici si intrecciano, nell'ottica di un superamento dell'esclusività antropocentrica e a favore piuttosto di un concetto di natura intesa come ὅλον, cioè come sistema intero e in equilibrio di cui l'uomo non è che un singolo elemento.

Per quanto concerne il genere a cui ascrivere i testi che si inseriscono nel solco segnato da Leopold, una prima considerazione da fare riguarda la particolare fortuna contemporanea del racconto non fittivo anche per la penna di autori che sono spesso scienziati o giornalisti e che optano per una forma di scrittura più creativa piuttosto che esclusivamente argomentativa; per quanto invece pertiene la centralità della narrazione Scaffai evidenzia lo slittamento dal soggetto allo spazio «con spesso un rovesciamento delle proporzioni consuete tra narrazione e digressione: ciò che si racconta è soprattutto la storia degli ambienti e dei suoi abitanti (non necessariamente umani) così come si è sviluppata prima che il narratore-osservatore entrasse a farne parte»⁸.

Se consideriamo acquisito il fatto che la valenza etica dei testi letterari deve essere cercata nella possibilità di farsi testimonianza di un diverso e più equilibrato rapporto con il mondo, senza necessariamente cercare una nuova e alternativa tradizione narrativa, il potenziale espressivo insito nelle descrizioni di paesaggi in testi già noti può essere riscoperto ed esplorato secondo nuovi piani di significazione, nell'ottica di adesione all'impegnativa battaglia per la salvaguardia di bellezza e integrità.

⁷ A. LEOPOLD, *Almanacco di un mondo semplice*, trad. it. di G. Arca e M. Maglietti, Milano, Red Edizioni, 1997.

⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in A. Campana e F. Giunta, a cura di, *Natura Società Letteratura*, Roma, Adi editore, 2020, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

Ciò mi consente, come anticipa il titolo, di chiamare in causa la città di Taranto la cui vicenda è un grimaldello per entrare nelle questioni ambientali che riguardano, se anche in tempi diversi, più luoghi d'Italia da nord a sud e altre cruciali parti del mondo. Per ragioni note, Taranto tenta da tempo di svincolarsi dalla morsa di scelte politiche e ambientali che l'hanno slegata di fatto dalla sua storia, dalla sua cultura e hanno deviato quella che era la sua vocazione. La città ionica è tra l'altro un esempio di quel fenomeno che, attraverso un simbolo, associa alla cultura di un luogo anche quanto si era inizialmente presentato antagonista, difforme, non omogeneo rispetto alla sua storia. Il simbolo negativo più eloquente della città è purtroppo ancora oggi lo stabilimento dell'ex-Ilva, già Italsider, che a partire della seconda metà del secolo scorso è stato inserito in totale antinomia con l'estetica del paesaggio culturale tarantino, tramandato dalla storia e dalla letteratura. A partire dal mondo antico, infatti, con numerose testimonianze in prosa e poesia, l'immagine di Taranto è stata ben diversa fino all'impianto metallurgico con cui oggi viene identificato.

L'analisi diacronica dei testi letterari riferiti ad una specifica realtà territoriale può dimostrare come si modifichi il concetto di paesaggio trasmesso al lettore attraverso l'esperienza degli autori che ne hanno evidenziato di volta in volta i lineamenti morfologici, gli orizzonti visivi, i ricordi personali, le trasformazioni avvenute per opera dell'uomo. Da dove dovremmo quindi partire se volessimo proporre agli studenti un percorso testuale utile a documentare il passaggio da una condizione di equilibrio e armonia tra uomo e natura a un rapporto così fortemente asimmetrico? Supponendo, per illustrare la parabola, di dover proporre una campionatura di testi trasversali nei generi e nei secoli, sarà sufficiente partire dal Settecento per arrivare a qualche opportuno riferimento novecentesco.

Sono stati tantissimi i viaggiatori stranieri che hanno raccontato le bellezze di Taranto e hanno riconosciuto la cifra identitaria della città nel mare⁹. Tra le molteplici testimonianze, solo per citare i nomi più celebri, figurano quelle degli

⁹ La bibliografia è ovviamente vastissima; nell'impossibilità di darne conto in modo esaustivo, si segnalano qui almeno i testi dell'editore Schena di Fasano, che ha raccolto nella collana «Puglia europea», diretta da Giovanni Dotoli, gli scritti di viaggiatori dal Quattrocento al Novecento. Il volume esclusivamente dedicato alla città di Taranto è quello curato da A. SEMERARO, *Viaggiatori Europei a Taranto*, pubblicato nel 2015. Va infine considerata l'attenzione agli scritti di viaggio legati alla terra pugliese e quindi anche a Taranto posta in tempi recenti anche da parte di piccole case editrici, come ad esempio la Kurumuny di Calimera, nella Grecia salentina, che in una specifica collana costituita da opuscoli ha messo in catalogo testi stralciati su Taranto di George Berkeley (*Lecce, Taranto, Matera*), di Jean B. Claude Richard, abate di Saint-Non (*Viaggio pittoresco nella Magna Grecia*), di Janet Ann Ross (*Imbelle Tarentum*), di Guido Piovene (*Dall'Adriatico allo Jonio e Bari*), di Pier Paolo Pasolini (*Il viaggio jonico*).

inglesi Berkley¹⁰ e Swinsburne¹¹ nel Settecento, e Janet Ross¹² nell'Ottocento. La viaggiatrice, antesignana del turismo femminile ed educata nel clima stimolante di una ricca e colta famiglia vittoriana, arriva in Puglia nella primavera del 1888, desiderosa di conoscere la terra di Manfredi, il principe di Taranto. A Taranto dedica pagine di taglio storico antropologico forse con l'obiettivo «di restituire alla città il prestigio e la notorietà che aveva avuto nel lontano passato magnogreco, spesso richiamato e paragonato alle ricchezze contemporanee legate all'economia portuale e agricola»¹³, ma è la vista del mare, delle sue risorse, della sua suggestione a far scaturire una descrizione molto interessante dal punto di vista dell'indagine paesaggistica:

Taranto giace sul mare simile a una nave, una città isola. Le strade sono strette e tortuose, e le case sono alte; alcuni dei palazzi nella parte alta della città sono belli in stile barocco; molti sono costruiti in pietra bianca e fanno pensare a Malta. [...] La vista sul mare dalla "Ringhiera", ora chiamata Corso Cavour, è molto bella. Poco distante dall'alto muraglione su cui si può stare in piedi, c'è un potente getto d'acqua fresca che sgorga nel mare con tale forza da non permettere a una piccola barca di avvicinarvisi; una nave perderebbe l'ancora se ormeggiasse vicino al "Cerchio di San Cataldo". Grandi quantità di focene gareggiano in velocità e fanno delle acrobazie, luccicando nella radiosa luce solare, mentre i gabbiani sbattono pigramente le ali sul mare che pullula letteralmente di pesci. Guardando le focene saltellare di sotto, immaginavamo Tares, il figlio di Poseidone e dell'amabile ninfa Satura, il leggendario fondatore della città, mentre sul suo delfino sorgeva dalle onde, e rammentavamo lo splendore della orgogliosa Tarentum [...].

Il Mar Piccolo somiglia a un lago interno e misura sedici miglia di circonferenza. L'acqua color blu zaffiro riflette i raggi del sole ed è così perfettamente limpida che si possono distinguere le fondamenta di molti antichi edifici in profondità. Spesso vengono tirati su nelle reti dei frammenti di eleganti vasi greci e di tanto in

¹⁰ George Berkeley (Contea di Lilkenny, 1685 – Oxford, 1753) è stato un filosofo, teologo irlandese che intervallò i suoi impegni accademici a periodi di viaggi in Europa, tra cui uno dei più grandi *tour* dell'Italia mai intrapresi. Il viaggio, svoltosi dal 1717 al 1718, è raccontato in forma diaristica e documentato anche attraverso i suoi fitti scambi epistolari.

¹¹ Henry Swinburne (Bristol, 1743 – Trinidad, 1803) è stato uno scrittore e viaggiatore britannico. Nel suo resoconto odepórico *Travels in Two Sicilies*, pubblicato a Londra nel 1783, ripercorre le tappe del suo viaggio attraverso il Regno delle Due Sicilie (dalla Campania alla Basilicata, dalla Puglia alla Calabria) svoltosi negli anni 1777, 1778 e 1779.

¹² Janet Ann Duff Gordon (Londra, 1842 – Firenze, 1927) sposò nel 1860 Henry Ross, un banchiere con interessi al Cairo. Dopo aver vissuto a lungo ad Alessandria d'Egitto, nel 1884 i coniugi Ross si recarono nel Sud Italia, dove trascorsero un lungo periodo di tempo ospiti di Sir James Lacaita nella sua tenuta, Villa Leucàsride, vicino Taranto. A Lacaita è dedicato il libro della Ross *La terra di Manfredi* (1889), frutto delle sue escursioni nelle varie città pugliesi.

¹³ J. ROSS, *Tarentum. Una pagina tratta da Italian Sketches*, traduzione, introduzione e note al testo a cura di P. Guida, Edizioni digitali del CISVA, 2017 p. 7.

tanto un'antica moneta viene trovata lungo la spiaggia. Le barche da pesca, piene di fascine di lentischio ricoperte di uova di ostriche e di mitili, scivolano veloci incessantemente sotto il ponte, rientrando dal mare aperto per depositare il loro prezioso carico nelle tranquille profondità del porto interno¹⁴.

Janet Ross, tra l'altro, utilizza come citazione introduttiva del suo resoconto di viaggio un verso tratto dalle *Delizie tarantine* in cui è un tarantino d'origine, Tommaso Niccolò d'Aquino, a comporre quattro libri in esametri latini di lode della città. L'opera di d'Aquino è degli inizi del Settecento ma fu poi pubblicata nel 1771 con traduzione in versi italiani e numerose note esplicative da Cataldantonio Atenisio Carducci. Il paesaggio è descritto al filtro del gusto neoclassico per la natura che genera diletto. L'occhio contemplativo di chi guarda coglie le azioni operose dell'uomo nel mare e sulla terra, per descrivere il paesaggio secondo i *topoi* tradizionali:

Noi celebriamo i boschi di Ebalia e la città di Taranto posta tra due mari cui il dolce clima arricchisce con le tante bellezze di natura: ove il fiume Galeso bagna gli ubertosi campi, e non senza onore scorre placido nel suo piccolo letto. Cantiamo quali dilette e quali dovizie di paradiso fornisce il mare e l'industrie terra [...].

A questa regione cedono il vanto le deliziosissime Tempe di Tessaglia, la molle Baja, i rinomati orti di Semiramide e gli auri pomari delle Esperidi; poiché il cielo col benigno suo aspetto rallegra le campagne e le alimenta di perenne rugiada e i suoi soavi zefiri la ristorano; né mai il mare infuria per tempesta poiché placido sempre ignora l'improvviso scoppiar di nubi e riflette il profondo sereno dei cieli ne ritrae l'immagine brillante e cerulea¹⁵.

Questa è solo una testimonianza dalla patina antica ma, al di là dell'orizzonte culturale di riferimento, quel che conta evidenziare è il rapporto che lega le qualità originarie del luogo naturale al suo valore storico e simbolico. Questa prospettiva può essere utilizzata all'interno di un discorso di etica del paesaggio culturale come già nel 2004 ben precisava Serenella Iovine¹⁶.

Sullo stesso soggetto scriverà nel secolo successivo Cosimo De Giorgi¹⁷ in una relazione di carattere naturalistico, geologico e orografico del territorio,

¹⁴ J.A. ROSS, *Imbelle Tarentum*, Calimera, Kurumuny, 2017, pp. 7-28.

¹⁵ N.T. D'AQUINO, *Le delizie tarantine*, Lecce, Tipografia Editrice Salentina, 1869, pp. 53-57.

¹⁶ Cfr. S. IOVINE, *ilosofie dell'ambiente. Natura, etica, società* [2004]. Roma, Carocci, 2018³, p. 75.

¹⁷ Cosimo De Giorgi (Lizzanello, 1842 – Lecce, 1922), nel corso della sua vita, che dopo gli studi pisani si svolse prevalentemente a Lecce, affiancò alla professione di medico quella di insegnante, ma ebbe un'intensissima attività di ricerca e di studio che abbracciò campi assai eterogenei: dalla paleontologia all'archeologia, dalla geografia alla sismografia, fino alla

impresiosita in alcuni passaggi dalle raffinate descrizioni dello stato d'animo dell'autore e da tante citazioni classiche con le quali si ricordano gli antichi splendori della Taranto di retaggio magnogreco. Si inaugurava nella prima metà dell'Ottocento l'inclinazione per il percorso di itinerari locali e circoscritti, quindi lo studioso, il 10 ottobre 1870, fa un breve viaggio in treno da Bari a Taranto che descrive in una lunga lettera¹⁸ all'amico e collega pisano Guido Mugnaini. Compare così un primo elemento innocuo di modernità, la ferrovia, ed è dal treno che il viaggiatore avverte il profumo della brezza marina che anticipa la vista del mare tarantino. Nella «vecchia patria di Archita», incantevole per quei colli fertillissimi che la circondano a nord, l'autore giunge nella tarda serata e alla città della Magna Grecia sono dedicate le ultime e più dense pagine della lunga lettera all'amico pisano. Arrivando in treno, così De Giorgi descrive la vista della città:

Il mare dal Golfo Tarentino si disegnava diggià all'estremo orizzonte: e delle linee grigie più lontane accennavano ai contrafforti dell'Appennino calabro non molto discosto dallo Ionio. Respiravamo diggià la brezza marina. Il sole nel tramonto indorava le cime ondulate dei poggi con quella flebile serenità che è propria di quell'ora e di quei luoghi solitari!

E scendevamo rapidamente, lasciando a sinistra Massafra, e avvicinandoci a Taranto che si presentava diggià agli occhi nostri come una vaga gondolella cullata fra i due mari: e cento vecchie rimembranze mi tornarono alla mente. L'isola di S. Vito restava a destra congiunta con un ponticello di legno al capo della Rondinella e ridotta a meschino stabilimento da bagni. Due altre isole più in fondo nel mar grande formavano la chiave del golfo Tarentino, e su entrambe sorgevano due fari. Alle 24 di sera ero diggià nella patria di Archita e di Paisiello!¹⁹

Il secondo Novecento comprometterà irrimediabilmente questa visione, ma non ancora nel 1959, anno in cui giunge a Taranto Pasolini, a bordo della sua Fiat Millecento, per ultimare un *reportage* sull'estate degli italiani, poi pubblicato a puntate sulle pagine della rivista «Successo»:

Ora che sono qui, a Taranto – brilla su due mari come un gigantesco diamante in frantumi – mi pare che la cosa mi sia successa in sogno.
L'Ionio non è un mare nostro: spaventa. [...]

geologia. Nell'arco della sua lunga carriera si occupò dello studio del paesaggio e dei monumenti di Terra d'Otranto, impegnandosi tenacemente per il recupero di molti di essi.

¹⁸ La lettera, in forma di piccolo opuscolo, fu data alle stampe della tipografia milanese Wilmant, nel 1872.

¹⁹ Mi sia concesso rinviare a R. NICOLI, *Scritture tra due Mari*, Bari, Cacucci, 2019, pp. 439-440.

Taranto, città perfetta. Viverci, è come vivere nell'interno di una conchiglia, di un'ostrica aperta. Qui Taranto nuova, là, gremita, Taranto vecchia, intorno i due mari, e i lungomari.

Per i lungomari, nell'acqua ch'è tutto uno squillo, con in fondo delle navi da guerra, inglesi, italiane, americane, sono aggrappati agli splendidi scogli, gli stabilimenti. File di «camerini», come qui si chiamano le cabine, sulle palafitte, traballanti, sconnessi, aperti a tutti i venti (e a tutti i ladri). Nello specchio d'acqua che c'è in mezzo, si svolge ogni giorno il vero, clandestino spettacolo: il bagno delle donne²⁰.

L'identità della città è ancora strettamente connessa al mare, sebbene non il mare della pesca ma il mare di cui gode il popolo vacanziero assolutamente ignaro di quanto di lì a poco accadrà: esattamente un anno dopo il viaggio di Pasolini, venne posata la prima pietra dell'acciaieria Italsider, nata con l'intento di sottrarre il Meridione alla sua condizione di arretratezza che in tanti – si pensi a Ignazio Silone o Carlo Levi²¹ – avevano documentato, ma destinata a segnare profondamente e drammaticamente i destini della città jonica.

L'impatto ecologico inizia ben prima dell'avvio degli altiforni, con l'estirpazione di decine di migliaia di ulivi per fare spazio alla fabbrica. Quella particolare azione di accanimento nei confronti del paesaggio è stata ripresa da Davide Ferrario in un film documentario prodotto nel 2014, *La zuppa del demonio. Quando l'industria e gli operai facevano sognare l'Italia*²². In un passaggio del docu-film, una voce fuori campo commenta proprio l'azione delle ruspe che abbattono quegli ulivi centenari lodandone l'opera poiché permetterà la costruzione della grande acciaieria, «la cattedrale immensa di metallo e di vetro, per scatenarvi dentro il mostro infuocato che si chiama acciaio, che significa vita». L'associazione acciaio-vita, tanto enfatica quanto incongrua, è oggi fortemente stridente rispetto alle consapevolezze della contemporaneità, ma testimonia la cieca esaltazione collettiva di quegli anni per la prospettiva di incipiente crescita e per la speranza di esponenziale sviluppo.

Ferrario estrapola il testo da un altro documentario del 1961, dal titolo *Il pianeta acciaio* prodotto da Emilio Marsili e commissionato proprio

²⁰ P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia*, Milano, Guanda, 2017, pp. 75-77.

²¹ Mentre per Ignazio Silone basti pensare al romanzo *Fontamara* del 1930 in cui la miseria delle popolazioni è data quasi come contropartita della bellezza naturale di un Sud escluso da ogni progresso, per Carlo Levi, oltre *Cristo si è fermato a Eboli* del 1945, si veda anche l'articolo apparso originariamente in inglese, *Italy's Myth of America*, in «Life», 1947, in cui i tratti quasi edenici attribuiti al Meridione vengono ridotti a meri stereotipi letterari ingenuamente utilizzati per celarne la reale e drammatica condizione di arretratezza e povertà.

²² Il docu-film venne presentato nel 2014 alla Mostra internazionale d'Arte cinematografica – 71^a Biennale di Venezia. La parte menzionata è visionabile al link https://www.fctp.it/movie_item.php?id=3082 [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

dell'Italsider per celebrare la costruzione del sito industriale che diventerà poi l'Ilva di Taranto: i testi erano stati scritti da Dino Buzzati, rivelando come il mito del progresso fosse radicato anche negli intellettuali, indipendentemente dal loro credo politico.

Intanto, mentre tante energie si mobilitavano per promuovere l'acciaieria come porta d'accesso alla modernità e al futuro, Taranto cambiava brutalmente l'estetica del suo paesaggio.

Nel 1974 fu realizzato dapprima un filmato sulla Puglia della durata di 45 minuti (restaurato e riedito nel 2004), la cui produzione fu promossa da Esso Italia, cui seguì la pubblicazione di un corposo libro fotografico²³ che la Esso Italia promosse nell'ambito di un progetto più ampio, denominato *L'Italia vista dal cielo*. I testi furono scritti dall'anglista, critico letterario e d'arte Mario Praz mentre a Folco Quilici furono affidate le foto e i relativi commenti. Nell'itinerario testuale e fotografico pugliese è compresa ovviamente la città di Taranto dove erano stati avviati da pochissimo gli stabilimenti siderurgici. La descrizione di Praz, in conflitto con l'ottuso ottimismo propugnato da *Il pianeta acciaio*, tradisce l'amarezza per la compromissione del paesaggio ben visibile dall'alto e chiaramente indicativa di un cambiamento che non è solo materiale ma anche e soprattutto morale:

Ed è un magico momento di luce su questo suo mare a ricordarci quei versi famosi dell'idillio di Andrea Chénier che cantano della giovane tarantina portata dalle onde del mare verso il sacrificio per essere uccisa dai mostri divoranti. Traducendo la leggenda in termini contemporanei, come non vedere quei versi concretizzarsi nella visione di uno sviluppo industriale che sembra veramente divorante? Lasciamo la nuova Taranto alle sue industrie, orgoglio e problema della regione²⁴.

La posizione di Praz, che sottolineando la dialettica orgoglio/problema getta almeno le basi per quel paradigma vincente sul piano assiologico, sovverte l'adesione euforica di altri intellettuali e scopre il nervo del problema etico del rapporto con l'ambiente che, relativamente a Taranto, avrà precipitazioni estreme negli ultimi anni e soprattutto in quegli autori che hanno o hanno avuto un legame stretto con l'esperienza di quello specifico paesaggio. Taranto dall'alto mostra spudoratamente il rapporto antitetico e complesso tra l'antichità di cui è culla – richiamata dal mito della sua origine – e la modernità verso cui è

²³ Cfr. M. PRAZ, F. QULICI, *Puglia*, a cura di Esso Italiana, Milano, Amilcare Pizzi Editore, s.d.

²⁴ La citazione non è contenuta nel libro, ma nel filmato che è reso disponibile integralmente su YouTube sebbene diviso in tre parti. Il volo su Taranto è visionabile nella seconda parte al link <https://www.youtube.com/watch?v=OAvUNxAnH50> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

proiettata senza sapere che sarà un altro mito, quello del progresso, a fagocitarla.

Punto d'arrivo del percorso segnato da questa assai sintetica e assolutamente arbitraria campionatura di testi e autori è il compianto Alessandro Leogrande che a Taranto, dove era nato nel 1977, ha dedicato pagine sofferte, pronunciandosi su una realtà di cui, dolorosamente, conosceva molti aspetti anche per la sua innata disposizione all'inchiesta storica e sociologica che, sulla scia del giornalismo investigativo, lo ha portato a produrre analisi molto dettagliate di vicende della nostra attualità. Con *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*, un *reportage* narrativo in cui si alternano inchiesta e digressione memoriale, l'autore, testimone tutt'altro che neutro, propone una significativa messe di fatti assorbita all'interno della sua narrazione. Nel capitolo intitolato *Un'ostrica aperta sotto le ciminiere*, Leogrande fa riferimento al testo pasoliniano considerando come sulla città visitata dallo scrittore friulano nel 1959, con la grave invadenza del Moloch d'acciaio, se ne sia di fatto «innestata un'altra, profondamente diversa, separata dal mare che la bagna, all'interno del quale, da allora, non è stato più possibile immergersi»²⁵. Ma è l'incipit del capitolo *La grande fabbrica* a fornire l'esatta misura di come alla cifra identitaria di Taranto, costituita dal mare da una parte e dalle coltivazioni di viti, ulivi e grano dall'altra, si debba ormai sostituire l'acciaieria. E così, descrivendo l'arrivo a Taranto in treno, proprio come fece Cosimo De Giorgi in quel viaggio del 1870 che ho citato, il giornalista rovescia all'improvviso i termini della questione: ad avere centralità non è il paesaggio tra mare e coltivazioni, dominante in tanta letteratura, ma è piuttosto il turpe 'antipaesaggio', che visivamente irrompe:

Arrivando a Taranto in treno, lo sguardo è inevitabilmente portato a seguire il degradare del paesaggio verso il litorale. I campi coltivati a grano, a ulivo, a vite cedono lentamente il passo alla macchia mediterranea che accompagna le coste basse e sabbiose fino alla città: gli ultimi chilometri di ferrovia si dividono fra la monotonia irregolare degli arbusti bassi e verdi e la comparsa del mare, generalmente calmo. Poi, tutto a un tratto, ecco spuntare i primi segni della fabbrica: quell'impressionante ammasso di acciaio, cemento e fumo che devasta la terra su cui si erge. Ciminiera dopo ciminiera, cumulo di ghisa dopo cumulo di ghisa, deposito dopo deposito, la distesa sconfinata dell'Italsider occupa un territorio di quasi duemila ettari, una superficie, cioè, persino più estesa di quella occupata dall'intera città! [...]

Venendo in treno, non si può fare a meno di notarlo. Come non si può fare a meno di notare tutto questo di notte, quando dai balconi dei palazzi più alti è possibile scorgere le luci delle fiamme di una produzione eterna, "che solo un

²⁵ A. LEOGRANDE, *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 262.

cataclisma può fermare”, i fiumi e gas nocivi rovesciati in aria nella più totale noncuranza²⁶.

Un’ultima considerazione a margine: con la rappresentazione quasi distopica della realtà, Leogrande si assume la responsabilità di produrre nuovi agglomerati di senso, segnando definitivamente lo stacco tra la condizione antica di contemplazione di Taranto, attestata dalla tradizione letteraria che pure cita e a cui pure rimanda, e l’analisi della contemporaneità in cui l’elemento sfigurante della fabbrica si è ormai incuneato nel paesaggio. Nel *reportage* narrativo non c’è riscrittura o invenzione dei fatti, ma una traduzione del documento in racconto, una creatività circoscritta al dato estetico e formale ma non contenutistico, funzionale all’autore a rivendicare il suo ruolo di intellettuale che non può tacere e deve, con le parole di Edward Said, «dar vita a un diverso clima etico, chiamando un atto di aggressione con il suo vero nome»²⁷.

²⁶ *Ivi*, pp. 173-174.

²⁷ E.W. SAID, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, trad. it. di M. Gregorio, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 106.

Esercitazioni degli allievi

Proposte critiche e metodologiche

a cura di Rita Nicoli

Etica e letteratura nel sistema scolastico latino

*Elisa Ingresso**

Negli ultimi vent'anni, sono comparsi numerosi studi concernenti la struttura e il funzionamento della scuola latina, nei quali un'attenzione non indifferente è stata dedicata al ruolo dell'insegnante¹; tuttavia, non ho riscontrato in nessuno studio l'interesse ad indagare il ruolo dell'etica, ossia se e in che misura le esigenze morali dell'educazione influenzassero il sistema scolastico, la sua organizzazione e la costituzione dei canoni di autori studiati. Cercheremo dunque di rispondere proprio a questo quesito: si può parlare, per la latinità, di "scuola etica"? Ci interrogheremo inoltre sul ruolo svolto dalla letteratura all'interno del sistema scolastico², in merito alla trasmissione di precetti morali. Certo, si tratta di un terreno impervio da sondare: la difficoltà intrinseca di un'indagine in questo campo dipende principalmente dalla scarsità delle testimonianze documentarie, codicologiche e papirologiche, così come di notizie sulla prassi istruttoria in generale; pertanto, l'unica strada percorribile è quella di desumere dalle poche citazioni indirette quante più informazioni possibili sul funzionamento, le motivazioni e gli obiettivi dell'intero sistema scolastico.

Innanzitutto, prima di procedere, bisogna cercare di comprendere in che contesto si sviluppa e si consolida la scuola latina. Le fonti in merito non risalgono oltre il I secolo a.C., periodo in cui la potenza romana vive l'influsso di tensioni e rinnovamenti, sebbene il germe che avrebbe poi condotto al dialogo tra la cultura greca e latina fosse presente già nel II secolo a.C. In questi anni, infatti, si registrò un incremento della presenza di filosofi e retori greci su suolo romano; tuttavia, l'integrazione di tali figure fu in più momenti osteggiata: nel 173 a.C. furono banditi Alcio e Filisco, filosofi epicurei; nel 161 a.C. fu approvata una più generica espulsione da Roma di filosofi e retori greci; nel 155 a.C., infine, su richiesta di Catone il Censore, furono allontanati Carneade di Cirene, Critolao di Faselide e Diogene di Babilonia, rispettivamente esponenti dell'Accademia, della scuola peripatetica e dello

* Laureata in Filologia, letteratura e tradizione classica presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

¹ Per un quadro generale cfr. L. MECELLA, L. RUSSO, a cura di, *Scuole e maestri dall'età antica al medioevo*, Roma, Edizioni Studium, 2017; G. MANZONI, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, in A. VALVO, R. GAZICH, a cura di, *Analecta Brixiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, vol. II.

² Data l'ampiezza dell'argomento, ci concentreremo prevalentemente sui secoli I a.C.-II d.C. e non considereremo le riflessioni cristiane sull'educazione (come, ad esempio, quelle di Agostino di Ippona nei *Sermones* e nelle *Confessiones*), che meriterebbero un approfondimento a sé stante.

stoicismo³. La volontà di marcare un distacco netto da simili personalità era dovuta prevalentemente a motivazioni di tutela del *mos*: le loro abilità dialettiche venivano percepite come sovversive, poiché in grado di indurre al relativismo epistemologico ed etico. Difatti, leggiamo in Cicerone (*Rep.* 3.12) che Carneade, nel trattare temi quali la giustizia ed il dominio sugli altri popoli, parlò *in utramque partem*, ossia sostenendo tesi opposte. La figura del filosofo-retore greco che si veniva a delineare era, dunque, ben lontana dall'ideale catoniano del *vir bonus dicendi peritus*⁴: laddove il modello educativo latino si poneva l'obiettivo di formare uomini morigerati, la cui parola nasceva per esprimere i valori del *mos maiorum*, il modello greco sembrava prediligere oratori abili, per cui i concetti di moralità e immoralità erano piuttosto una conseguenza della parola e non il movente della stessa. Una maggiore apertura verso il modello ellenico si ebbe dopo la presa di Corinto nel 146 a.C., quando la Grecia entrò definitivamente a far parte dei territori romani e consolidò il suo influsso negli ambiti relativi all'arte e alla cultura in generale. L'esigenza di integrazione dell'elemento ellenico negli equilibri preesistenti ebbe i suoi primi riscontri nell'avvicinamento progressivo del modello educativo romano a quello greco: tra i vari aspetti che furono soggetti a modificazioni vi è, ad esempio, l'impiego di esercizi oratori fittizi (*Graecae exercitationes*⁵), che ebbero il risultato di ritardare l'inserimento degli studenti nel *tirocinium forti*⁶, in favore di una formazione retorica più teorica. Ancora, nel primo secolo, accanto ad un insegnamento tradizionale in lingua greca, se ne affianca uno in lingua latina, il cui iniziatore sarebbe, secondo varie testimonianze, Plozio Gallo (93 a.C.)⁷. Non è nostro interesse approfondire in questa sede le notizie incerte su tale

³ Cfr. R. NICOLAI, *L'educazione a Roma*, in U. ECO, a cura di, *Storia della civiltà europea*, Milano, EncycloMedia Publishers, 2014, vol. XII. Il contributo può essere consultato online: https://www.treccani.it/enciclopedia/l-educazione-a-roma_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁴ Cfr. QUINT. *Inst.* 12.1.

⁵ Questo è il termine che leggiamo in EMP. *Rhet.* 568.22-26 H, ma soprattutto in SUET. *Rhet.* 26.1, citazione diretta di CIC. *Ep.* fr. 1: in un'epistola indirizzata a Titinio, Cicerone spiega come, con suo grande rammarico, era indirizzato da *doctissimi homines* verso insegnamenti di stampo greco (*graecae exercitationes*), più tradizionale, mentre i suoi compagni seguivano Plozio Gallo, che per primo iniziò *latine docere*.

⁶ Tale tendenza, che si accentuò con il progredire dei secoli, fu spesso motivo di critiche: ritardare l'inserimento del ragazzo nelle pratiche forensi e farlo esercitare con delle orazioni lontane dalla realtà della vita quotidiana creava poi spaesamento al momento del debutto. In questi termini si esprimono Seneca (SEN. *Epist.* 106.12), Petronio (PETRON. 1.3.) e Giovenale (IUV. 7.154).

⁷ Cfr. M.T. LUZZATTO, *Lo scandalo dei "Retori Latini". Contributo alla storia dei rapporti culturali fra Grecia e Roma*, in «Studi Storici», XLIII, 2, 2002, pp. 301-346; R.A. KASTER, *De grammaticis et rhetoribus*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 291-293.

figura, molto dibattuta e oscura allo stato attuale degli studi⁸; piuttosto, sembra opportuno sottolineare come a distanza di un solo anno dalla nascita di “nuove scuole” quale quella di Plozio, fu emanato il cosiddetto “editto dei retori”. Il provvedimento, promulgato nel 92 a.C. ad opera dei censori Domizio Enobarbo e Licinio Crasso, decretava la chiusura dei *ludi* di recente formazione, gestiti da *rhetores* latini. Il testo dell’editto è riportato da Svetonio (*Rhet.* 25.2)⁹:

Renuntiatum est nobis esse homines qui novum genus disciplinae instituerunt, ad quos iuventus in ludum conveniat, eos sibi nomen imposuisse Latinos rhetoras, ibi homines adulescentulos dies totos desiderare. Maiores nostri quae liberos suos discere et quos in ludos itare vellent instituerunt. Haec nova, quae praeter consuetudinem ac morem maiorum fiunt, neque placent neque recta videntur. Quapropter et iis qui eos ludos habent et iis qui eo venire consuerunt visum est faciendum ut ostenderemus nostram sententiam: nobis non placere.

Molto si è discusso sull’applicazione effettiva¹⁰ e sulla natura – politica¹¹ o etico-didattica¹² – dell’editto, ma questo poco importa ai fini della nostra ricerca. Infatti, quand’anche le motivazioni fossero state politiche, è innegabile che l’editto venisse giustificato da esigenze morali: innanzitutto è promulgato da censori, figure cui spettava la *cura morum*¹³; in secondo luogo si insiste sul richiamo dei *maiores*, del *mos maiorum* e del concetto di *rectum*, aggettivo dalla

⁸ Cfr. R. A. KASTER, *De grammaticis et rhetoribus*, cit., pp. 291-293.

⁹ Della sua esistenza era a conoscenza Cicerone (cfr. *Cic. De or.* 3.93-94), mentre il testo è tramandato da Suet. *Rhet.* 25.1-2 e da Gell. 15.11.1-2.

¹⁰ Le fonti sembrano suggerire che l’editto causò l’effettiva chiusura delle scuole dei *rhetores* latini: così si desume da Tac. *Dial.* 35.1, Suet. *Rhet.* 25.1-2, Gell. 15.11.2. ma Kaster (cfr. R.A. KASTER, *De grammaticis et rhetoribus*, cit., p. 274) sembra di diverso parere. Sulla questione cfr. anche M.T. LUZZATTO, *Lo scandalo dei “Retori Latini”. Contributo alla storia dei rapporti culturali fra Grecia e Roma*, cit., p. 302 e A. MANFREDINI, *L’editto “De coercendis rhetoribus latinis” del 92 a.C.*, in «Stud. et. Doc. Hist et Jur.», 62, 1976, pp. 99-148. Cfr. anche G. MANZONI, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, cit., pp. 159-178; mentre sull’aspetto politico si segnala R. PICHON, *L’affaire des Rhetores Latini*, in «REA», 6, 1904, pp. 37-41. Opinione contraria circa l’effetto pratico dell’editto si può leggere in: A. MANFREDINI, *L’editto “De coercendis rhetoribus latinis” del 92 a.C.*, in «SDHI», 42, 1976, pp. 99-148.

¹¹ Cfr. F. MARX, *Incerti auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Lipsiae, Teubner, 1894, pp. 144-151; J.M. DAVID, *Promotion civique et droit à la parole: L. Licinius Crassus, les accusateurs et les rhéteurs latins*, «Mél. de l’Ecole fran. de Rome. Antiquités», 111, 1979, p. 157.

¹² Cfr. M.T. LUZZATTO, *Lo scandalo dei “Retori Latini”. Contributo alla storia dei rapporti culturali fra Grecia e Roma*, cit.

¹³ Sulla figura dei censori quali “controllori della moralità” si esprimono già le fonti antiche (cfr. DION. HALIC. *Ant. rom.* 20.13.3); in merito, cfr. anche J. SUOLAHTI, *The Roman censors. A study on social structure*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1963, pp. 47-52.

connotazione morale, in opposizione al *genus disciplinae* che è invece *novum* e quindi sovversivo. Quest'editto, dunque, suggerisce che, ancora nel I a.C., il ruolo "morale" della scuola era quantomeno percepito come centrale. In tale contesto, la scuola latina inizia a trasformarsi, acquisendo l'assetto che conserverà almeno fino al IV secolo d.C.¹⁴

Veniamo ora alla struttura della scuola, tentando di comprendere in che modo, nella prassi educativa, l'esigenza etica si combina a quella didattica e, laddove possibile, qual è il ruolo svolto dai testi letterari. Apuleio (*Flor.* 20) ci offre – fosse anche involontariamente – una delle più belle rappresentazioni letterarie dell'educazione latina:

Verum enimvero Musarum creterra versa vice quanto crebrior quantoque meracior, tanto propior ad animi sanitatem. Prima creterra litteratoris rudimento excitat, secunda grammatici doctrina instruit, tertia rhetoris eloquentia armat. Hactenus a plerisque potatur.

Oltre ad avere un fascino interpretativo – il parallelo con il cratere rimanda all'idea del bere e quindi ad una concezione in cui la conoscenza permette di placare gli istinti irrazionali dell'ignoranza, e al contempo rievoca il contesto simposiale, come momento di diletto intellettuale – la citazione apuleiana ha anche una certa valenza storico-informativa. L'immagine, infatti, rispecchia la ripartizione del sistema scolastico latino, di cui troviamo riscontro anche nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano:

a) la formazione di primo livello, presso la scuola del *ludi magister*, nella quale il bambino (6-11 anni) veniva introdotto ai *prima elementa*. Imparava quindi a leggere, scrivere ed eseguire i conti, (Quint. *Inst.* 1.1.1.);

b) la formazione di secondo livello (11-14 anni), presso il *grammaticus*, donde il ragazzino veniva avviato alla *recte loquendi scientia* e alla *poetarum enarratio*¹⁵. In particolare, Varr. fr. 236 Funaioli (= ex Diom. GL I 426, 21-31) sostiene che il compito del *grammaticus* si articola in *in partibus quattuor: lectione enarratione emendatione iudicio*;

c) formazione di terzo livello (oltre i 15 anni), accessibile solo ai più facoltosi. Lo studente, ormai formato sulla lingua ed in grado di maneggiare figure retoriche e di suono, poteva dedicarsi allo studio della teoria e pratica dell'orazione. Imparava quindi a conoscere quali parti compongono l'orazione,

¹⁴ Cfr. AUG. *Conf.* 1; LIBAN. *Ep.* 904-905, 908-909.

¹⁵ Cfr. QUINT. *Inst.* 1.4.2.

anche tramite esercizi pratici (*progymnasmata*¹⁶), per poi giungere alla declamazione vera e propria¹⁷.

Per la prima fase dell'*iter* studentesco, sembra non fossero richiesti particolari manuali: come testimoniano i ritrovamenti di papiri e tavolette cerate¹⁸, era sufficiente il supporto dell'insegnante e del materiale scrittorio per fare esercizio. Le finalità di questo tipo di insegnamento erano prevalentemente pratiche e non richiedevano allo studente nulla di più che uno sforzo meccanico. Trattandosi di una fase introduttiva in cui gli alunni dovevano apprendere i *rudimenta*, non si può parlare di una vera e propria "esigenza etica" dell'educazione; tuttavia, gli esercizi di scrittura di apoftegmi¹⁹ e sentenze²⁰, che si accompagnavano a quelli più semplici di sillabazione e copiatura di alfabeto o parole singole, potrebbero rappresentare un primo approccio a precetti etici. Infatti, ricopiare una massima facilita l'apprendimento della scrittura per alunni inesperti e garantisce contemporaneamente che il contenuto morale veicolato dalla massima stessa venga interiorizzato.

Un contributo etico maggiore sembra invece affidato alla seconda e alla terza fase dell'apprendimento. La formazione presso il *grammaticus* consisteva di lezioni in cui il maestro leggeva e commentava brani che gli studenti dovevano a loro volta studiare, imparare ed eventualmente emulare creativamente²¹. I brani selezionati per la lettura erano tendenzialmente testi poetici, come leggiamo in Quint. *Inst.* 1.4.2 e 2.4.2ss.; in particolare, la scelta ricadeva su brani che, oltre a fornire esempi delle tecniche poetiche, erano forieri di precetti morali o pratico-scientifici: l'esigenza etica, sebbene non fosse l'unico obiettivo della didattica, assume così una forma più compiuta e didascalica. Ci dice infatti Quintiliano che l'*enarratio*²² consiste proprio nella lettura e commento dei classici della letteratura (Quint. *Inst.* 2.5.1), una *explanatio*, per citare Varr. fr.

¹⁶ Si trattava di esercizi organizzati progressivamente per difficoltà, il cui ordine però non risulta il medesimo nei manuali che lo riportano. Per l'ambito latino tracce a sostegno dell'uso di questi esercizi emergono in Cic. *De or.* 3; *Inv.* 2; *Rhet. Her.* 4.50ss.

¹⁷ Cfr. QUINT. *Inst.* 2.1.1. ss.

¹⁸ G. ZALATEO, *Papiri scolastici*, in «Aegyptus», XLI, 3/4, 1961, pp. 160-235; Cfr. anche S. DARIS, *I papiri latini*, «Atene e Roma», LIII, 1-2, 2008, pp. 80-99.

¹⁹ Cfr. ad esempio Mitt. P.E.R., N.S., III, p. 52, N. XXXII, papiro scolastico del II secolo di provenienza ignota, recante una serie di apoftegmi ripetuti come esercizi di scrittura.

²⁰ Cfr. ad es. Ross. Georg., I, 12; P. Ryl., I, 41.; Ann. Soc. Fr. Num. Arch., III (1868) LXVIII (W. Fröhner).

²¹ Sarebbe dispendioso offrire una ricostruzione di come si sia giunti a formulare la prassi dell'insegnamento del *grammaticus*, pertanto rimando al lavoro di F.R. NOCCHI, *Assistant professor: ruoli e pratiche didattiche fra antico e moderno*, in L. MECELLA, L. RUSSO, a cura di, *Scuole e maestri dall'età antica al medioevo*, Roma, Edizioni Studium, 2017, pp. 45-58.

²² Cfr. QUINT. *inst.* 1.4.2: «Haec igitur professio, cum brevissime in duas partis dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit».

236 Funaioli (= ex Diom. GL I 426,21-31), di ciò che risulta *obscurus*. Affinché un autore sia definito “classico” deve far parte di un canone, in questo caso un canone di *idonei auctores*²³. A noi pervengono i canoni di Volcacio Sedigito, Quintiliano, Sulpicio Apollinare, Elio Donato e Servio²⁴, differenti tra loro nell’ordine assegnato agli autori. A questi si aggiungono altre testimonianze, ad esempio quella di Svetonio sulla scuola di Cecilio Epirota²⁵, di Quintiliano su Remmio Palemone, maestro di Persio²⁶, di Gellio su Probo²⁷. La scelta degli autori variava a seconda del contesto storico e del gusto personale; ma se la soggettività rivestiva un certo ruolo nella selezione, alcuni autori rappresentavano delle pietre miliari. È il caso di Virgilio e Terenzio, quasi sempre presenti tra i primi posti – con la sola eccezione per Terenzio nel canone di Volcacio Sedigito (cfr. Gell. 15. 24 = Volc. Sed. *GRF* Funaioli fr.1) che poneva al primo posto Cecilio Stazio, al secondo Plauto, al terzo Nevio, solo al sesto Terenzio e addirittura al decimo Ennio, *causa antiquitatis*, mentre escludeva Livio Andronico. La presenza più o meno costante di Virgilio nei canoni – sappiamo che veniva letto ancora nel IV sec²⁸ – si deve proprio alla natura etica delle sue opere: esse, oltre ad essere funzionali allo studio della grammatica, svolgevano una funzione morale, veicolando informazioni di contenuto (mito, storia) e trasmettendo il *mos maiorum* tramite gli *exempla virtutis*. Motivazioni simili, sebbene dotate di una loro peculiarità, si possono addurre per giustificare la fortuna scolastica di Terenzio. Se da una parte l’epica è il genere letterario dei grandi ideali, che ispira alla grandezza degli eroi, più vicino alla dimensione umana è il genere comico: è proprio nella commedia

²³ Sono apparsi recentemente alcuni contributi dedicati a questo argomento: M. PUGLIARELLO, *A lezione dal grammaticus: la lettura degli auctores*, in «Maia», 61, 2009, pp. 592-610; M. CITRONI, *I canoni di autori antichi: alle origini del concetto di classico*, in L. CASARSA, L. CRISTANTE, M. FERNANDELLI, a cura di, *Culture europee e tradizione latina*, Trieste, EUT, 2003, pp. 8-15; ID., *Finalità e struttura della rassegna degli scrittori greci e latini in Quintiliano*, in F. GASTI, G. MAZZOLI, a cura di, *Modelli letterari e ideologia nell’età flavia*, Pavia, Ibis, 2005, pp. 25-36; V. LOMANTO, *Il canone di Volcacio e gli esordi della letteratura latina*, in «Paideia», 57, 2002, pp. 242-248.

²⁴ L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l’enseignement grammatical. Etude sur l’Ars Donati et sa diffusion (Ive-IXe siècle) et édition critique*, «BGDLS», 108, 1986, pp. 101-109.

²⁵ M. PUGLIARELLO, *A lezione dal grammaticus: la lettura degli auctores*, cit. p. 597.

²⁶ Cfr. QUINT. *inst.* 1.4.20. In merito si esprimono anche PLIN. *nat.* 14.49 e IUV. 6.451-453, 7. 215.

²⁷ I passi sono molteplici e sono riportati in A. DELLA CASA, *La “grammatica” di Valerio Probo*, in *Argentea aetas. In memoriam Entii V. Marmorale*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1973, pp. 153-158.

²⁸ Cfr. AUG. *Conf.* 1.20-23.

latina che viene a concretizzarsi, infatti, il concetto di *humanitas*²⁹. Laddove, quindi, l'epica è lo spazio del *vir* che opera nei confini della *virtus*, la commedia, a partire da Terenzio³⁰, mette in scena l'*homo* nelle sue difficoltà quotidiane. Ecco che l'*humanitas* assume i connotati di benevolenza (Ter. *Andr.* 112ss), ma anche moderazione (Ter. *Ad.* 143) e soprattutto una forma di empatia, intesa come dovere morale di solidarietà verso i problemi degli altri uomini (Ter. *Haut.* 77)³¹. Il concetto di *humanitas*, etico nella misura in cui insegna all'uomo ad agire su di sé, è quanto mai vicino alla natura dell'educazione stessa, che ha l'obiettivo di rendere il discente un *vir* consapevole di tutto ciò che concerne l'uomo, nella sfera pubblica e in quella privata. Non è un caso, infatti, che Cicerone ponga l'ideale dell'*humanitas* come principio fondante degli studi di un oratore³². Anche Quintiliano (*Inst.* 1.8.4) sostiene che le *tenerae mentes* debbano imparare soprattutto ciò che è moralmente retto (*honestum*) e non soltanto ciò che riguarda l'eloquenza (*disertum*): l'etica costituisce quindi la base di ogni forma di apprendimento. Su questa linea, poi, continua: *pueris, quae maxime ingenium alant atque animum augeant, praelegenda* (*Inst.* 1.8.8). La lettura della poesia, dunque, rappresenta il mezzo tramite cui si raggiunge l'obiettivo didattico ed etico. Così, i testi poetici erano ritenuti non solo buoni modelli di stile e di lessico per il futuro oratore, ma anche di elevati sentimenti, come già ricordava Orazio (*Epist.* 2.1.126-131), in relazione alla prima educazione dei fanciulli:

Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,
torquet ab obscaenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et invidiae corrector et irae;
recte facta refert, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.
castis cum pueris ignara puella mariti
disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?

²⁹ Cfr. K. BUECHNER, *Humanum und humanitas in der römischen Welt*, in «Studium Generale», 14, 1961, pp. 636-646.

³⁰ M. BRAUN, *Mos maiorum und humanitas bei Terenz*, in *Moribus antiquis res stat Romana: römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr.*, hrsg. von M. Braun, A. Haltenhoff, F.-H. Mutschler, München, Saur, 2000, pp. 205-215.

³¹ F. CALLIER, *L'éveil de la sensibilité en milieu romain: l'apport de Térence à la notion d'humanitas*. *Hommages à C. Deroux*, in *Poésie*, éd. par P. Defosse, Bruxelles, Latomus, 2002, pp. 94-107.

³² Cfr. CIC., *De orat.* 1.35, 1.256.

Ne abbiamo un'ulteriore conferma in Quintiliano (*Inst.* 1.8.5), che ci parla di opere in grado di elevare l'animo, di ispirare ai massimi ideali *ex magnitudine rerum*:

Ideoque optime institutum est ut ab Homero atque Vergilio lectio inciperet, quamquam ad intellegendas eorum virtutes firmiore iudicio opus est: sed huic rei superest tempus, neque enim semel legentur. Interim et sublimitate heroi carminis animus adsurgat et ex magnitudine rerum spiritum ducat et optimis inbuatur.

La testimonianza, poi, offre un altro dato a mio giudizio importante, racchiuso nell'utilizzo del verbo *incipere*: l'intenzione di sottoporre allo studente gli autori seguendo un tracciato che conduca alla maturazione etica. Se Virgilio e Omero erano propedeutici, perché l'epica permetteva già ad una prima lettura di innalzare l'animo e ispirare all'emulazione degli eroi, altri generi e testi dalle implicazioni morali più complesse dovevano seguire nel percorso. Difatti, in *Inst.* 1.8.5-7, si suggerisce come percorso ideale la progressione epica-tragedia-lirica-commedia; si precisa inoltre, in merito alla lirica, di selezionare autori ed estratti specifici, evitando le elegie d'amore che potrebbero risultare devianti dalla morale. La commedia è posta idealmente come punto d'arrivo della formazione in quanto agisce su due fronti: giovare all'eloquenza e presentare una moltitudine di *personae* e *adfectus* (Quint. *Inst.* 1.8.7). Consigliando di leggere la commedia *cum mores in tuto fuerint* (Quint. *Inst.* 1.8.7), Quintiliano fissa l'obiettivo di quella che doveva essere la formazione del *grammaticus*: dapprima dare all'animo solide basi etiche, secondariamente fornire gli strumenti utili all'arte oratoria. Per tal motivo, proseguendo nella trattazione, Quintiliano (*Inst.* 1.8.8) ribadisce la priorità dell'insegnamento morale su quello di contenuto:

sed pueris quae maxime ingenium alant atque animum augeant praelegenda: ceteris, quae ad eruditionem modo pertinent, longa aetas spatium dabit.

Possiamo quindi dire che, sfruttando le capacità comunicative della poesia, il *grammaticus* poneva le basi etiche e concettuali necessarie a recepire gli insegnamenti del *rhetor*, cui era affidata la terza fase della formazione. Presso la scuola del *rhetor* l'insegnamento è senza dubbio più pratico e rivolto allo sviluppo delle competenze oratorie. Sappiamo infatti che gli studenti si dedicavano allo svolgimento di *progymnasmata*³³, vale a dire serie di esercizi

³³ Una precisazione terminologica: Prisciano, parla piuttosto di *praeexercitamina*, realizzando un calco dal greco. È l'unica fonte in cui compare questo nome. Per ulteriori considerazioni su Prisciano e la tradizione progimnastica latina di epoca tardoantica, cfr. L. PIROVANO, «*Quibus*

preparatori allo svolgimento delle *declamationes*. I *progymnasmata*, focalizzandosi su abilità espressive specifiche, potevano essere visti come dei *building blocks*³⁴ associati variamente ad *exordium*, *narratio* o *epilogum* dell'orazione. La loro nascita è da attribuirsi al mondo greco, così come la creazione dei manuali in cui erano raccolti³⁵; presentavano talvolta differenze nell'ordine, ragion per cui non vi era un numero fisso: ne sono attestati talora 10³⁶, talora 12³⁷, talora 14³⁸, ordinati progressivamente per difficoltà. Gli esercizi sono i seguenti: *fabula*, *narratio*, *chreia*, *gnome*, *refutatio et confirmatio*, *locus communis*, *laus et vituperatio*, *comparatio*, *ethopeia*, *descriptio*, *thesis*, *latio legis*. I primi quattro sono più vicini all'impronta didattica della scuola del *grammaticus*: bisognava esporre una favola, un racconto, rielaborare una massima o ampliarla. Si nota ancora una certa connotazione etica dal momento che l'elemento oggetto dell'esercizio aveva, per convenzione di genere, un messaggio morale. Gli esercizi successivi, invece, portavano l'etica sul livello delle competenze: per elogiare, difendere o denigrare delle posizioni, amplificare vizi o virtù, sostenere o attaccare una

uerbis uti posset»: alcune considerazioni su Prisciano e la tradizione progimnasmatica latina tardoantica, in «Cahiers des études anciennes», 50, 2013, pp. 223-240.

³⁴ J. D. FLEMING, *The Very Idea of a "Progymnasmata"*, in «Rhetoric Review», 22, 2, 2003, pp. 105-120.

³⁵ L'unico esempio di manuale vero e proprio in lingua latina a noi pervenuto è il cosiddetto *Teone Latino*, traduzione del manuale greco di Teone, ma con alcune differenze nella disposizione dei *progymnasmata* (Cfr. L. PIROVANO, «*Officii oratorum (non) plena materies*»: *Emporio e la tradizione progimnasmatica latina, greca e bizantina*, in «RCCM», LVIII, 2, 2016, pp. 383-411). L'idea della presenza di più manuali deriva piuttosto dalle fonti che citano le serie di *progymnasmata* con singolarità nell'ordine o nell'assenza di alcuni esercizi tali da far supporre che i manuali variassero di scuola in scuola. Testimonianze significative in merito sono offerte da PRISC. *Rhet.* 12. 34 (p. 560, 8 H.); QUINT. *Inst.* 2.1.7; 2.4.1ss; ISID. *Orig.* 2 (per cui cfr. L. PIROVANO, *I progymnasmata nelle Etymologiae di Isidoro*, in «Il calamo della memoria», 5, 2012, pp. 235-265); Sulp. VICT., *Rhet.* 49 (314.24-315.4 H.) e da alcuni *excerpta* anonimi quali ANON. *De chria* (6.273.7-25 Keil); DIOM. *Gramm.* 1.310.1-29 K. (*De declinatione exercitationis chriarum*); *Anonymus ad Cuimnanum*, cap. 18, rr. 71-111. In ogni caso, i manuali latini dovettero ispirarsi a quelli greci, se non addirittura derivare da essi, come sembrerebbe suggerire la traduzione del manuale di Teone; per il mondo greco, le testimonianze sono maggiori: ricordiamo anche i manuali di Ermogene (III-IV d.C.), Aftonio (IV d.C.) Nicolao di Mira (V d.C.), i Commentari Bizantini di Giovanni di Sardi (IX d.C.) e una serie di frammenti papiracei contenenti serie di *progymnasmata*.

³⁶ È così in QUINT. *Inst.* 1-2 e Teone latino (per cui cfr. nota 35).

³⁷ Cfr. PRISC., *Rhet.* 12.34 per il mondo latino, HERMOG. *Prog.* 4 e NICOL. *Prog.* 12 per il mondo greco.

³⁸ Cfr. APHTH. *Prog.* 1. In realtà il numero di 14 è raggiunto separando due coppie di esercizi (*Refutatio et Confirmatio*; *Laus et Vituperatio*).

legge bisognava aver chiaro cosa fosse all'interno della morale, cosa al di fuori, ed utilizzarlo per sostenere la propria tesi. Dunque, nonostante i *progymnasmata* avessero la funzione prioritaria di far esercitare lo studente negli elementi utili all'orazione, non erano svincolati dalla dimensione etica. Ad esempio, a proposito dell'esercizio della *laus et vituperatio*, Quintiliano (*Inst.* 1.20) si esprime così:

Inde paulatim ad maiora tendere incipiet, laudare claros uiros et uituperare improbos: quod non simplicis utilitatis opus est. Namque et ingenium exercetur multiplices uariaeque materia et animus contemplatione recti prauisque formatur, et multa inde cognitio rerum uenit exemplisque, quae sunt in omni genere causarum potentissima, iam tum instruit cum res poscet usurum.

Ancora una volta etica e apprendimento pratico non possono essere considerati indipendenti l'una dall'altro. Le nozioni apprese a scuola dal *grammaticus* venivano dunque rielaborate criticamente: il "sapere" diveniva "saper fare"; l'etica non resta fine a sé stessa, ma diventa un criterio sulla cui base orientare gli elementi del discorso.

Al termine di queste riflessioni abbiamo acquisito dei dati fondamentali: a) la scuola latina raggiunge e stabilizza il suo assetto in un periodo (I a.C.-I d.C.) in cui la necessità di una "linea etica" dell'insegnamento era ancora forte; b) l'esigenza di fornire precetti morali influenzava concretamente i programmi di studio per quanto riguardava l'educazione presso il *grammaticus*; c) l'organizzazione degli studi seguiva un percorso di maturazione etica per cui dall'interiorizzazione passiva di massime morali, talora mutuata dalla letteratura, si giungeva attraverso le attività didattiche (prima di lettura e commento, poi di rielaborazione creativa dei testi letterari), all'interiorizzazione di un'etica vera e propria; d) al termine degli studi lo studente era in grado di utilizzare gli insegnamenti morali acquisiti per orientare efficacemente i discorsi. Per tutte queste ragioni, quindi, possiamo rispondere all'interrogativo iniziale: si può parlare per il mondo latino di "scuola etica", nella misura in cui intendiamo per "etica" l'identificazione del singolo nei valori del *mos maiorum*. La consapevolezza delle norme del *mos*, acquisita durante il percorso educativo, funge da discriminante per la strutturazione di discorsi, in cui la parola è – e genera – un'azione morale. Ecco dunque che, nonostante l'apertura dimostrata nei confronti dei modelli educativi greci, la scuola romana non si distacca veramente dall'ideale catoniano del *vir bonus dicendi peritus*, anzi. A mio giudizio, così facendo, riafferma un messaggio che può servire da monito per qualunque educatore, in qualunque epoca: la scuola non può – e non dovrebbe mai – prescindere dall'etica; ogni individuo è libero nella misura in cui riesce a comprendere la realtà ed esprimersi, ma non può esistere una parola consapevole che non poggi su una solida morale.

Dante e la poetica del «pan de li angeli»: da ermeneutica a maieutica

Carmen Costanza*

Il punto di partenza del presente contributo è la celeberrima indicazione poetica consegnataci da Dante nel secondo canto del *Paradiso*:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conduceci Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.
Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale¹.

Secondo tale monito, il lettore che non abbia drizzato «il collo / per tempo al pan de li angeli» non avrà gli strumenti adeguati ad affrontare l'avventura testuale ed ermeneutica del *Paradiso*. Diversi studiosi hanno sottolineato l'urgenza di comprendere più a fondo il significato di tale espressione, proprio per la funzione ermeneutica che essa svolge all'interno del poema dantesco²: tuttavia, lo scopo di questo lavoro sarà quello di mostrare come sia proprio una più completa comprensione dell'espressione «pan de li angeli» a mettere l'accento sulle implicazioni etiche ed educative della *Commedia*, anche e proprio come ultimo approdo interpretativo del testo. Come già Battistini aveva avuto modo di sottolineare, infatti, scopo ultimo del poema è quello di *movere*, prima ancora che *docere*, peraltro facendo leva «sull'entusiasmo della ricerca e

* Dottoranda di ricerca in Italianistica presso la University of Leeds.

¹ *Pd.* II 1-15. Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

² Si vedano, tra agli altri: W. O'BRIEN, «*The Bread of Angels*» in *Paradiso II: A Liturgical Note*, in «Dante Studies», 97, 1979, pp. 97-106; C. MOEVS, *Paradiso II: Gateway to Paradise*, in «Le Tre Corone» 3, 2016, pp. 57-73; M. TREHERNE, *Dante's Commedia and the Liturgical Imagination*, Oxford, Peter Lang, 2020.

del possesso della verità»³. Uno dei temi principali del presente volume è proprio quello di esplorare il ruolo etico ed educativo della letteratura in questa nostra era della post-verità: è dunque mio intento provare a mostrare come il concetto di verità a cui la poesia del «pan de li angeli» ci introduce – radicalmente diverso dal moderno concetto di verità con cui siamo forse più familiari – si riveli più che mai adeguato per offrire uno spunto di riflessione fecondo, capace di tenere insieme tanto un’esigenza etica nei confronti di ciò che è vero, quanto una sempre più impellente urgenza educativa che abbia come massimo valore il rispetto della libertà del singolo, nella sua unicità.

«Pan de li angeli»: sapere e sapore

Come è noto, la formula «pan de li angeli» appartiene al patrimonio simbolico della fede cristiana, rappresentandone con ogni probabilità il fulcro vitale. Tutti i commentatori, infatti, concordano sul fatto che essa si riferisca alla nozione di Rivelazione. Non potrò in questa sede dilungarmi su tutte le complesse implicazioni di tale espressione, ma ne esplorerò alcuni punti, fondamentali per l’argomento di questo scritto. Il «pan de li angeli» è un elemento che si trova al crocevia tra riferimenti testuali, e dunque appartenenti alla tradizione scritta – si potrebbe quasi dire letteraria – delle Scritture⁴, e riferimenti liturgici, appartenenti invece alla categoria del rituale, dell’esperienza vissuta: questo fatto già sembra suggerire come il prerequisito essenziale per imbarcarsi nell’impresa di scrittura/lettura/interpretazione del *Paradiso* non sia una conoscenza di tipo meramente intellettuale, nozionistico o “libresco”. Infatti, come ad esempio accade durante la celebrazione della Messa, oggi come al tempo di Dante⁵, i fedeli sono invitati a riconoscere il significato delle parole proclamate dalla Scrittura nella presenza fisica del pane Eucaristico: in questo senso, la stessa espressione simbolica racchiude in sé il riferimento ad eventi passati riguardanti la storia del popolo di Israele – e in particolare l’episodio della manna nel deserto⁶ –, il riferimento alla persona storica di Gesù Cristo⁷, e il riferimento all’Eucarestia del momento presente

³ A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 13.

⁴ Nella Scrittura, si trovano riferimenti al pane degli angeli, o al pane disceso da cielo, in: *Es.* 16; *Sal.* 77(78), 24; *Sap.* 16, 20-21; *Gv.* 6, 30-36 e 51.

⁵ Per uno studio sulle modalità della celebrazione della Messa al tempo di Dante, e sulla spiegazione del significato di simboli e gesti implicati nella celebrazione si veda il libro IV del trattato liturgico *Rationale Divinorum Officiorum* di Guglielmo Durandus (A. DAVRIL, T.M. THIBODEAU, a cura di, *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I-IV*, in *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 140*, Turnhout, Brepols, 1995).

⁶ Cfr. *Es.* 16.

⁷ Cfr. *Gv.* 6, 30-36 e 51.

della celebrazione⁸, intesa come la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo sotto le specie del pane e del vino. L'enfasi posta da entrambe le componenti, quella biblico-testuale e liturgico-esperienziale, sulla centralità della persona di Cristo, e della sua presenza corporea come pieno compimento e significato delle parole proclamate e udite, inevitabilmente stabilisce un concetto di verità paradossalmente duale, a cui si può – e si deve – avere accesso per via razionale e per via esperienziale⁹, per via intellettuale e per via affettiva, una verità che, pertanto, non può dirsi pienamente conosciuta se non viene approcciata da entrambe le componenti. In tale contesto, dunque, la parola scritta è sì portatrice di verità, ma piuttosto intesa come annuncio veritiero di una presenza reale¹⁰, che non come definizione di una verità impugnabile, interamente posseduta dal soggetto conoscente e dunque riproducibile¹¹, come fosse una formula matematica da ritenere nella mente nella forma di una nozione o idea astratta, fosse anche una “dottrina”¹².

⁸ L'espressione «panem angelorum», ad esempio, è utilizzata nella preghiera dell'Offertorio del mercoledì dell'Ottava di Pasqua, proprio in riferimento all'Eucarestia che sta per essere celebrata (Cfr. O'BRIEN, «*The Bread of Angels*» in *Paradiso II: A Liturgical Note*, cit., pp. 99-100).

⁹ Tra i primi commentatori della *Commedia* sembra esserci consapevolezza di questi due diversi aspetti della conoscenza implicati nell'utilizzo dell'espressione «pan de li angeli»: Benvenuto, infatti, la spiega con «divina scientia», mentre l'esegesi di Francesco da Buti fa riferimento alla «sapienza» [cfr. <https://dante.dartmouth.edu> data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Sulla differenza tra scienza e sapienza, definite come conoscenza «razionale» e «intellettuale», si veda AGOSTINO, *De Trinitate*, XII, xv, 25.

¹⁰ Pavel Florenskij, ad esempio, parla dei libri che compongono la Bibbia in questi termini: «non sono 'libri', bensì momenti dell'azione liturgica, parti della liturgia, dove non hanno un significato semplicemente narrativo o meramente edificante, ma uno ancora più importante. E precisamente, un significato fattivo, sacramentale. [...] vanno letti solo in preghiera, ovvero in maniera attiva, liturgica, e non passiva, mentale, teorica», in P.A. FLORENSKIJ, *La filosofia del culto*, Milano, San Paolo, 2006, p. 147.

¹¹ Sulla differenza tra il concetto (moderno) di verità come “capitale” posseduto dal conoscitore ed il concetto liturgico di verità come evento che supera e al tempo stesso fonda il soggetto conoscente, e sulla diversa percezione della verità in forma scritta e proclamata si vedano: C. PICKSTOCK, *After Writing: on the Liturgical Consummation of Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998; P. CANDLER, *Theology, Rhetoric and Manuduction. Reading the Scripture Together on the Path to God*, Londra, SCM Press, 2006.

¹² Una simile idea è espressa eloquentemente anche dal filosofo Emmanuel Mounier, quando afferma che: «Occorre soffrire perché la verità non si cristallizzi in dottrina ma nasca dalla carne». (E. MOUNIER, *Entretiens* VI, 3 gennaio 1933, in ID., *Oeuvres*, vol. IV, Paris, Éditions du Seuil, 1964, tr. it. di F. Mazzariol; ID. *Lettere e diari*, a cura di G. Campanini, G. Riva, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1981, p. 147).

Per comprendere ancora più chiaramente la distinzione tra queste due complementari modalità conoscitive, e per mostrare il valore educativo implicato nella scelta del «pan de li angeli» come chiave ermeneutica del poema, sarà utile soffermarsi su una delle fonti bibliche di tale espressione, quella tratta – non a caso – dal libro della Sapienza. In essa si legge:

Pro quibus angelorum esca nutritivisti populum tuum
et paratum panem de caelo praestitisti illis sine labore,
omne delectamentum in se habentem
et ad omnem gustum aptum.
Substantia enim tua dulcedinem tuam in filios ostendebat;
et deserviens sumentis voluntati,
ad quod quisque volebat, convertebatur¹³.

Peculiare – nonché fondamentale per lo sviluppo del presente contributo – nella caratterizzazione della natura del «pan de li angeli» riportata dal passo, è la sua capacità di «soddisfare ogni gusto», di adattarsi al gusto e ai desideri di chi ne mangiava. Se si considera che questo fatto è inserito in una dinamica di conoscenza – in questo modo, infatti, i figli di Israele possono *conoscere* Dio come un Padre amorevole che si prende cura di loro fin nel dettaglio dei loro gusti e desideri particolari – ci renderemo conto che, ancora una volta, la verità viene presentata secondo una modalità duale, sebbene questa volta secondo una diversa declinazione: la verità unica e universale di Dio conosciuto come amore si rende accessibile e pienamente, realmente conoscibile come *evento*, e in particolare come l’evento della soddisfazione dei desideri, diversissimi e personalissimi, dei singoli individui, nella loro unica e *personale* esperienza. Un unico pane è capace di assumere i sapori più disparati, a seconda dello specifico gusto di colui che desidera mangiarne; l’amore unico di Dio può essere conosciuto se gustato come ciò che più è capace di soddisfare il desiderio della singola persona¹⁴. Dunque, il significato delle parole che annunciano Dio, delle parole della Rivelazione, si incarna nell’esperienza di soddisfacimento del desiderio della persona, mentre l’esperienza di pieno soddisfacimento del desiderio, in qualsiasi circostanza della vita, può essere letta attraverso le parole dell’annuncio di un Dio Padre che dona un pane dal cielo per sfamare i propri figli.

A questo punto, vediamo come l’idea di un unico pane con diversi sapori si riveli particolarmente utile per leggere il testo dantesco: nel chiedere ai lettori di continuare a leggere il poema solo qualora essi abbiano già avuto almeno un assaggio del «pan de li angeli», Dante sta innanzitutto riferendosi ad una conoscenza non solo nozionistica o “dottrinale” della Rivelazione, ma vissuta e

¹³ Sap. 16, 20-21.

¹⁴ «Gustate et videte quoniam suavis est Dominus» (Sal. 34, 9).

assolutamente personale. Inoltre, egli sta aprendo la possibilità per coloro che, quale che sia la ragione, non conoscono o non si riconoscono nelle parole della Rivelazione, ma abbiano tuttavia fatto una esperienza come quella indicata dall'espressione «pan de li angeli», di trovare un posto all'interno del suo poema¹⁵, con la possibilità di comprenderlo.

In questo senso, e alla luce di quanto detto sopra, non sarà difficile riconoscere che, per Dante, l'esperienza del «pan de li angeli» avesse assunto le sembianze di Beatrice. Lei, che pareva «una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare»¹⁶, alla cui vista a Dante parve di «vedere tutti li termini de la beatitudine»¹⁷; lei che, nel *Purgatorio*, ricorderà al Nostro: «mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui»¹⁸, definendosi come il suo «sommo piacere»¹⁹ – appellativo che, eloquentemente, in tutto il poema è riservato soltanto a lei e a Dio stesso²⁰. Tuttavia, non si può certo pensare che Dante stia supponendo che tutti i suoi lettori abbiano conosciuto Beatrice ed esperito ciò che lui ha esperito nell'incontro con lei: l'esperienza personale del poeta è soltanto un esempio, una delle possibili manifestazioni di una dinamica che, in circostanze e tempi completamente diversi, può essersi verificata anche per il lettore. Il fatto che lo stesso cibo possa avere sapori diversi a seconda di chi lo mangia indica proprio il fatto che la stessa esperienza di «sommo piacere» o soddisfazione del desiderio possa assumere connotati sempre nuovi, con protagonisti sempre diversi e persino a prescindere dal loro credo di appartenenza. La stessa idea della diversa intensità di beatitudine dei beati nei diversi cieli è fondata sullo stesso principio.

Interpretare: l'impegno etico con la verità

Alla luce di quanto detto, si può intuire come, per quanto necessariamente diverse e personali siano le esperienze del «pan de li angeli» di ciascun lettore, tutte possano vedersi in qualche modo descritte dalla parola *paradiso*. Pertanto, se si considera il paradosso di rinviare alla personalissima e dunque irripetibile esperienza del lettore, e alla conseguente richiesta di ancorare in tale esperienza la possibilità di una corretta comprensione del testo, risulterà chiaro come

¹⁵ Si pensi, a tal proposito, alla sorprendente presenza del pagano Rifeo tra le anime beate del cielo di Giove. (Cfr. *Pd.* XX 68 e ss.).

¹⁶ *Vita Nova*, XXVI. Edizione di riferimento: D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932.

¹⁷ *Ivi*, III.

¹⁸ *Pg.* XXXI 50-52.

¹⁹ *Pg.* XXXI 53.

²⁰ *Pd.* XXXIII 33.

l'indicazione dantesca, qualora venisse presa sul serio, non resti e non possa restare solo ad un livello ermeneutico confinato entro i limiti testuali. Quello della *Commedia*, dunque, e del *Paradiso* in modo particolare, sarebbe un testo che si interpreta con la propria vita.

Tuttavia, occorre sottolineare che l'importanza data all'esperienza personale del lettore non vuole in alcun modo suggerire un invito ad abdicare alla responsabilità etica di una rigorosa e scientifica interpretazione del testo: non si tratta, infatti, di riferire le parole di Dante ad un significato totalmente arbitrario. Questa indicazione ci viene ancora una volta dall'atteggiamento del poeta: la sua preoccupazione circa la veridicità delle sue parole è infatti uno dei temi più discussi dalla critica²¹, ed il suo essere saldamente radicato in una visione cristiana del mondo e dunque nella sua dichiarata fede nella Chiesa²², anche quando la sua rappresentazione poetica sembrerebbe divergere da altre posizioni assunte dai suoi contemporanei²³, hanno spesso portato i critici a considerare il *Paradiso* come la più "dottrinale" delle cantiche. Ciononostante, si è visto crescere sempre di più un interesse verso la decisa scelta di Dante di affrontare temi teologici e filosofici in forma poetica²⁴, e si è per questo tentato di indagare il valore aggiunto apportato dal fatto di parlare di verità in forma poetico-letteraria, anche e proprio in termini di interpretazione del testo. Fondamentali, in questo senso, sono gli studi di Teodolinda Barolini, che ha proposto una lettura della *performance* poetica di Dante come un tentativo – decisamente riuscito – di costruire la propria identità come autorevole e credibile *scriba Dei*²⁵. Per la studiosa americana, dunque, l'approdo verso cui le parole dantesche muoverebbero il lettore sarebbe una incrollabile fiducia nel poeta e nelle sue stesse parole, piuttosto che verso una *reale verità* esistente e riconoscibile al di fuori dei confini testuali, e dunque indipendente rispetto al

²¹ Si vedano, tra gli altri: B. NARDI, *Dante profeta*, in ID. *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949, pp. 336-416; C.S. SINGLETON, *The allegorical journey*, in ID. *Journey to Beatrice*, Baltimora, John Hopkins University Press, 1977, pp. 3-14.

²² Tale fede nella radice del fenomeno ecclesiastico può essere riconosciuta anche alla base delle sue durissime critiche contro la corruzione presente nella stessa istituzione.

²³ Sull'ortodossia di Dante, anche quando questa sembrerebbe mostrare un volto controverso, si veda: Z. BARAŃSKI, *(Un)orthodox Dante*, in C. HONESS, M. TREHERNE, a cura di, *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., Oxford, Peter Lang, 2013, vol. II, pp. 253-330.

²⁴ Si veda, ad esempio, V. MONTEMAGGI, M. TREHERNE, a cura di, *Theology as Poetry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010: l'intento degli editori di questo volume è proprio quello di sviluppare la riflessione sulle implicazioni ermeneutiche, su più fronti, dell'utilizzo del linguaggio poetico per affrontare temi dottrinali, teologici, o comunque riflessioni sul concetto di verità.

²⁵ T. BAROLINI, *Dante's poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984; ID., *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

poeta: questo modo di interpretare il testo e l'atto poetico da cui esso è scaturito, che esalta la maestria del poeta e il suo genio nel saper modellare la lingua, tuttavia, finisce per configurare l'impresa letteraria dantesca come un tentativo di manipolazione del lettore, piuttosto che come serio impegno etico nei confronti della verità, leggendo l'arte come tentativo di mistificare la realtà o comunque di creare una realtà *altra* rispetto a quella esistente al di fuori dei confini testuali, e con cui prova di avere nulla o poco in comune. O, se non altro, bisogna riconoscere che tale interpretazione rinunciarebbe alla possibilità educativa di introdurre il lettore ad una conoscenza della realtà, che pure innegabilmente continua ad esistere al di fuori del testo. Questo poiché, sebbene fornisca un virtuoso esempio da imitare, il poeta continuerebbe comunque a mantenere il lettore come legato al testo scritto, visto come unica possibilità di salvezza – “intellettuale” o “estetica” – proprio perché la verità di quelle parole non sarebbe rintracciabile altrove ma solo all'interno del poema, autoreferenzialmente richiuso su se stesso, e la bellezza di tali parole sarebbe percepita come un'oasi felice in mezzo ad una realtà altrimenti ostile.

Ciò che, a mio avviso, metterebbe al riparo da tali possibili naufragi ermeneutici, è proprio una corretta interpretazione del «pan de li angeli», così come si è tentato di delinearla sopra. D'altronde, è proprio il monito dantesco che consiste in questa indicazione, e io mi sto solo limitando a parafrasare le sue stesse parole. Dante crede nell'esistenza di una verità universale e assoluta; non sarebbe eticamente corretto nei suoi confronti e nei confronti del poema leggere nel suo invito a misurarsi personalmente con il suo testo una sorta di trionfo di un ultimo relativismo. Per il poeta, si può dire, la verità ha un nome ben preciso. La verità di cui egli ci parla ha un aspetto testuale ma anche corporeo, è una verità che si trova tanto nella coerenza interna di un testo scritto quanto nel suo coincidere con la realtà concreta esperibile dal lettore ed esterna al testo stesso, indipendente da esso, proprio come l'espressione «pan de li angeli» ci suggerisce. E dunque, è proprio il fatto di chiamare per nome la verità che permette a Dante di riconoscersi in una posizione subalterna rispetto ad essa: egli non la possiede come una nozione, come un oggetto circoscritto di cui se ne possano conoscere e contenere i limiti, ma resta e resterà sempre qualcosa di altro rispetto a lui, e che non gli sarà pertanto mai possibile possedere per usarne a proprio piacimento. Il rapporto che Dante dimostra di avere con la verità, dunque, è quello di un *dialogo*, e questo tipo di rapporto è lo stesso che cerca di instaurare con il lettore – come i numerosi e ripetuti appelli dimostrano²⁶ – per invitarlo, a sua volta, in un dialogo personale con quella

²⁶ Sul tema si vedano: E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in D. DELLA TERZA, a cura di, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 292-304; L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, in ID., *Studi Italiani*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 213-239; G. LEDDA, *Creare il lettore, creare l'autore: Dante poeta negli appelli al lettore*, in ID., *La guerra della lingua*.

stessa verità. La sua voce, tuttavia, sempre convinta e possente, rischia di risuonare come autoritaria e quasi dispotica se, ancora una volta, ci si dimentica del suo appello a far riferimento alla propria esperienza del «pan de li angeli», che, è bene ribadirlo, coincide con una esperienza di piena soddisfazione del proprio desiderio: nell'immagine del pane donato «sine labore», gratuitamente, per soddisfare il desiderio della persona, infatti, non solo la singola persona nella sua unicità diviene centrale, ma addirittura viene riconosciuta, essa stessa, come possibilità per la verità stessa di manifestarsi, in quanto amore. Senza un desiderio unico e irripetibile da soddisfare verrebbe meno proprio la possibilità per la verità di manifestarsi ed essere conosciuta nuovamente come evento dell'amore, ogni volta secondo una delle sue infinite sfaccettature. Questa riflessione ci invita proprio a considerare l'aspetto educativo a cui la *Commedia* sembra essere ultimamente votata²⁷.

Interpretare: la sfida educativa dell'amore

Il momento in cui Dante dichiara l'imprescindibilità della conoscenza-esperienza del «pan de li angeli» per poter interpretare correttamente il suo poema è anche il momento in cui dichiara di stare compiendo un'operazione assolutamente nuova: «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse»²⁸. Da un punto di vista letterario, il superamento della tradizione e dei modelli classici a cui Dante si è rifatto era stato marcato dal congedo di Virgilio sulla soglia del Paradiso Terrestre, il quale, eloquentemente, invita Dante a prendere «per duce», da ora in poi, il suo «piacere», ora che, gli dice, «libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno»²⁹. Ma, se Dante parla di una verità “non sua” e non poi così “nuova”, come si dovrà interpretare la sua affermazione?

Come già anticipato in precedenza, per Dante seguire il proprio «piacere», restando cioè fedele alla sua esperienza del «pan de li angeli» significava un

Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 117-158.

²⁷ Si pensi, ad esempio, ad un altro degli appelli al lettore in cui Dante scrive: «Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto / di tua lezione...» (*If.* XX 19-20); oppure alle parole di Beatrice nel Paradiso Terrestre, la quale chiede a Dante di scrivere il suo poema «in pro del mondo che mal vive» (*Pg.* XXXII 103), nella speranza dunque di educare i lettori ad un rapporto giusto con la realtà. Inoltre, sulle ripercussioni politiche del progetto educativo della *Commedia*, si veda C. HONNESS, *Politics*, in Z. BARAŃSKI, S. GILSON, a cura di, *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 192-207.

²⁸ *Pd.* II 7.

²⁹ *Pg.* XXVII 131, 140-41. Per un'analisi del rapporto tra Dante e Virgilio dal punto di vista delle implicazioni poetiche e della costruzione della identità autoriale di Dante, si veda il già ricordato T. BAROLINI, *Dante's poets: Textuality and Truth in the Comedy*, cit.

ritorno a Beatrice: il fatto che lei e non altri sia la guida prescelta per attraversare i cieli del Paradiso può essere letto proprio in questo senso. L'audace operazione compiuta da Dante di risemantizzare l'espressione «pan de li angeli» calandola pienamente nella sua propria esperienza personale è in realtà in pieno accordo con la dinamica liturgica in cui tale espressione è primariamente inserita³⁰: ho infatti sottolineato come essa si riferisca tanto ad eventi passati, narrati nell'Antico Testamento, quanto al presente, ogni volta nuovo, della celebrazione Eucaristica. Inoltre, la medesima operazione di utilizzare passi biblici per leggere ed interpretare la realtà presente era una pratica ben diffusa nell'esegesi del tempo, ed aveva come importante risvolto quello di aiutare i fedeli a considerarsi come parte e continuazione di una storia – quella della salvezza – ancora in corso e dunque non ancora conclusasi³¹. Ogni volta in cui le stesse parole vengono proclamate e assunte dai fedeli come adeguate a significare la propria vita, esse ridiventano nuove, perché si riempiono di una realtà sempre nuova. Dunque, chiedere al lettore di riferirsi alla sua propria personale esperienza di «pan de li angeli» per poter proseguire il viaggio ermeneutico del *Paradiso*, ancora una volta, non significherà soltanto chiedergli di averne in mente la nozione, fosse anche come ricordo di un passato una volta esperito. Interpretare correttamente e pienamente il *Paradiso* significa poterne rintracciare l'esperienza nella propria realtà, esterna al testo e ad esso, in qualche modo, corrispondente.

Un'operazione ermeneutica come quella richiesta dal poeta per l'interpretazione del suo poema implica, da un lato, una ferma fiducia nella bontà della realtà tutta, dall'altro, una scommessa parimenti fiduciosa sulla libertà del singolo lettore. Come si è detto prima, la parola dantesca, per quanto possente e convinta possa essere, non è e non sarà mai, essa stessa, la verità, e questo perché la verità è riconosciuta e accettata come altra da sé, e non ultimamente definibile attraverso la singola parola³². La parola dantesca, con la sua potenza e la sua incomparabile bellezza, può solo invitare, funzionare come un appello ad un impegno e dialogo personale e responsabile con tale verità da parte del lettore. In questo senso, essa non avrà mai la capacità di esaurire e *definire* la realtà per il lettore: essa potrà sempre e solo offrirsi alla sua libertà e, ultimamente, alla sua decisione circa il significato da attribuirle nella sua

³⁰ «Nella liturgia, a tutti noi è data la libertà di appropriarci, in modo del tutto personale, del mistero che si rivolge a noi». (J. RATZINGER, *The Feast of Faith*, San Francisco, Ignatius Press, 1986, p. 67 (mia la traduzione dall'inglese).

³¹ Cfr. G. LOUGHLIN, *Telling God's Story. Bible, Church and Narrative Theology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

³² Si pensi al celeberrimo: «Trasumanar significar *per verba* / non si poria; però l'essemplu basti / a cui esperienza grazia serba» (*Pd.* I 70-72), in cui Dante dice precisamente dell'impossibilità di definire con parole dirette l'esperienza della verità del Paradiso, e della conseguente necessità di tradurla in immagini, grazie all'uso del linguaggio poetico.

personale esperienza. Così, sempre restando all'interno della metafora dantesca, a ciascun lettore toccherà sempre e di nuovo «figurare il Paradiso»³³, ogni volta in modo nuovo e secondo le circostanze in cui egli si trova a vivere, in quanto il Paradiso può manifestarsi pienamente – e così essere conosciuto e compreso – solo come realtà che realizza e porta a compimento la libertà ed il desiderio della singola persona, come evento reale e non soltanto come verità testuale. In altre parole, esso può essere veramente conosciuto solo se simultaneamente compreso come verità ed esperito come amore. In questo modo, ad esempio, come Dante ha risemantizzato l'espressione «pan de li angeli» nel contesto della sua vita, arricchendola di significati nuovi ma non in contraddizione con quelli della tradizione da cui deriva, ogni lettore potrebbe risemantizzare il testo dantesco a seconda dei dettagli unici delle circostanze in cui si trovi a vivere, e trovarsi così ad esclamare «[l]'acqua ch'io prendo già mai non si corse», ogni volta riferendosi ad una porzione di realtà differente, eppure indicando sempre la medesima, inesauribile verità.

Molto ci sarebbe ancora su cui riflettere, ma per motivi di spazio mi limiterò ad aggiungere, alla luce di quanto ho qui tentato di discutere, che, personalmente, ritengo che la scelta di Virgilio come maestro fidato capace di guidare il Nostro in un viaggio educativo fino alle soglie del Paradiso Terrestre sia un indizio prezioso circa l'altissimo valore che Dante riconosceva all'esperienza poetica autentica, anche a prescindere dal credo con cui essa si identifichi. L'impegno della poesia, e della letteratura in generale, verso il Bello, ed il suo essere radicata nella vita piuttosto che in concetti astratti – come sovente accade con discipline speculative quali sono la teologia e la filosofia³⁴ – la rendono particolarmente adatta al compito educativo, specie quando esso sia inteso non come mero insegnamento di principi o comportamenti moralmente accettabili, ma come il compito di introdurre la persona ad un rapporto significativo e «libero, dritto e sano» con il reale, in cui le parole sono piene di realtà e tentano così di dare un senso alla vita, piuttosto che fornire definizioni solo testuali, astratte. Invitando il lettore ad individuare dentro di sé il canale di accesso più appropriato per un rapporto con la verità, la poesia del «pan de li angeli» rinuncia ad avere l'ultima parola e si fa maieutica³⁵, offrendo guida e orientamento sicuri, ma lasciando spazio al lettore perché egli possa riconoscere

³³ *Pd.* XXIII 61.

³⁴ Con questo non si vuole suggerire che teologia e filosofia non siano adatte al compito educativo, o che non sappiano essere anch'esse radicate nella vita; si vuole piuttosto porre l'enfasi sulle peculiarità del linguaggio poetico e sul suo essere espressione di esperienze connesse con il vissuto piuttosto che con il puro pensiero.

³⁵ Sull'idea dell'opera d'arte come atto in *fieri* che si compie nella triade artista-opera-spettatore, si vedano: R. GUARDINI, *L'immagine religiosa e il Dio invisibile*, in ID., *Filosofia della religione: Religione e Rivelazione*, Brescia, Morcelliana, 2010, vol. II/2; D. BURZO, *Lo sguardo dell'artista tra ascesa e discesa* (in corso di pubblicazione).

ed esperire la verità annunciatagli dal testo secondo la forma nuova che essa vorrà incarnare nella sua vita.

Interamente assorbito nel suo personale dialogo con la verità, come egli stesso dichiara: «Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba; / ché a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba»³⁶, Dante ci educa col suo stesso poetare, insegnandoci che seguire il suo «solco» significa prendere sul serio i nostri più profondi desideri di senso, di pienezza, di felicità e di amore, e lasciare che siano essi a dialogare con la realtà, nella speranza di trovare una risposta reale e così poter conoscere anche noi, al di là del testo e dal di dentro della nostra personale esperienza della realtà, quella Verità che egli ha tanto amato e così meravigliosamente testimoniato col suo canto.

³⁶ *Pd.* x 25-27.

Una lettura di Boccaccio nella *post-truth era*. Etica e azione contro le narrazioni alternative

Francisco José García Prieto*

Mettere in collegamento Boccaccio con l'etica nella nostra *post-truth era* sembra un esercizio difficile ma, proprio per questo, può costituire un'interessante prova, utile per giustificare anche il ruolo degli studi umanistici nella società odierna. L'anglicismo fu coniato nel 1992 dallo scrittore jugoslavo Steve Tesich che, nel suo articolo *A Government of Lies*, pubblicato su «The Nation»¹, parla della creazione di una verità alternativa a quella reale, ovvero, la costruzione di una narrazione fittizia da usare politicamente dal presidente Reagan durante lo scandalo Iran-Contra.

La narrazione fasulla in politica, ossia ciò che oggi chiamiamo *fake-news*, ha un percorso storico molto antico, però, certamente, il nostro rapporto quotidiano con questo fenomeno è molto cambiato. Le conseguenze di un processo iniziato negli ultimi decenni del Novecento sono palesi a tutti: la dirompente diffusione di informazioni su mezzi *online* e *social network* ha prodotto una significativa difficoltà nel distinguere ciò che è vero da ciò che invece non lo è. Le nostre società e la politica dei sistemi liberali fanno fronte a un problema che, in molti casi, mette in pericolo democrazia, diritti umani e la conseguente difesa della dignità umana.

Nel nostro lavoro ci proponiamo di fare una lettura critica di due novelle del *Decameron* di Boccaccio alla luce della *post-truth era*; sono le novelle di Ghismunda e Simona, rispettivamente prima e settima novella della quarta giornata. Queste due novelle sono state osservate dalla critica da diversi punti di vista, ad esempio circa lo studio dell'influenza di Aristotele e san Tommaso d'Aquino nella produzione boccacciana, ma anche circa la continuazione di diverse tradizioni letterarie, lo sviluppo di temi come il cuore mangiato oppure si sono presi in esame gli spunti didattici dell'opera. La Scuola Estiva 2022, infatti, costituisce una preziosa opportunità per inquadrare, attraverso i parametri critici più moderni, questa importante opera della nostra letteratura, al fine di formulare nuove e suggestive interpretazioni.

* Studente di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

¹ Articolo in ricordo del 25° anniversario del testo di Tesich sulla stessa edizione online di *The National* (R. KREITNER, *Post-Truth and Its Consequences: What a 25-years-old Essay Tells Us About the Current Moment*, in «The Nation», 30 novembre 2016, www.thenation.com/article/archive/post-truth-and-its-consequences-what-a-25-year-old-essay-tells-us-about-the-current-moment/ [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

In queste novelle possiamo vedere come due donne debbano difendersi dalle accuse che cadono su di loro, accuse fittizie che cercano di imporsi come testimonianza veridica dei fatti accaduti. Inoltre, come vedremo, la difesa che intraprendono le due donne è profondamente diversa. Ghismunda, figlia del principe Tancredi di Salerno, viene accusata di essersi unita ad un uomo d'inferiore ceto sociale, Guiscardo, causando molto dolore al padre, che l'ama così teneramente da far pensare al lettore che forse quello nei confronti della figlia sia un sentimento esagerato, tendente all'incestuoso. Tancredi infatti si sente tradito dalla figlia, quindi ordina di incarcerare Guiscardo e poi lo condanna a morte, mandando il cuore del giovane alla figlia. Nel confronto con il padre, Ghismunda inizia un lungo discorso perfettamente articolato dove giustifica le sue decisioni, azioni e sentimenti. Alla fine, è chiaro a tutti che l'onore della ragazza è stato salvato col trionfo della verità sulla calunnia: tuttavia, il tragico domina l'epilogo della vicenda e Ghismunda si suicida, così da congiungersi con Guiscardo.

Simona, ragazza d'animo nobile ma di estrazione popolare, è innamorata di Pasquino, che ricambia. Gli innamorati decidono di passare la domenica in un giardino, dove il ragazzo muore dopo essersi strofinato i denti con una foglia di salvia avvelenata. Subito Simona viene accusata da un amico di Pasquino d'aver ucciso il ragazzo, e viene portata dal podestà. La fanciulla non riesce a parlare e a difendersi, riesce solo a piangere ininterrottamente, per questo motivo il giudice decide di tornare in giardino per chiarire l'accaduto. Simona, lì, inizia a fare una particolare mimica, riproducendo tutte le mosse del suo amato prima di morire e strofinandosi incoscientemente anche i denti con la salvia avvelenata, che porta quindi anche lei alla morte. Diventa così drammaticamente chiaro a tutti che l'amico aveva torto e che la povera e semplice ragazza era innocente.

Come vediamo, sono due donne che cercano di svelare le loro verità, già note al lettore, testimone indiretto dei fatti, ma non al resto dei protagonisti. Il lettore deve rassegnarsi ad essere spettatore muto di una possibile ingiustizia, ma può comunque essere chiamato in causa. Per usare le parole di Nie Zhenzhao, professore di Letteratura comparata dell'Università Centrale di Cina e fondatore dell'Istituto di Studi Interdisciplinari delle Letterature del Mondo, la letteratura può avere un ruolo vitale nella formazione etica dei nostri ragazzi e aiutarli a fare migliori scelte etiche, però da sola non ci può salvare:

ethical literary criticism is a theory and methodology for reading, interpreting, understanding, analyzing and evaluating literature from an ethical standpoint. It argues that literature is a historically contingent presentation of ethics and morality and that reading literature helps human beings to reap moral enlightenment and thus make better ethical choices².

Per questo motivo, il professore spiega così la sua teoria critica dell'etica letteraria:

in ethical literary criticism, the primary purpose of literature is not to provide entertainment but to offer moral examples for human beings to follow by way of literary enjoyment, to enrich their material and spiritual life with moral guidance, and to achieve their self-perfection with moral experience. In brief, only by working together with morality can the aesthetic value of literature be fully realized.

Come sottolineato dal professor Sebastiano Valerio durante la prima giornata dei seminari della Summer School, l'umanesimo mette al centro di tutto non solo l'uomo, anche la sua dignità in quanto essere, non tanto come un'idea astratta e sublime, ma come un obiettivo per il quale bisogna lavorare, mettendo in campo tutte le risorse intellettuali possibili ed una letteratura etica militante³. Una letteratura che rimane fossilizzata sugli strati superficiali della "forma" è inutile, afferma Valerio, la retorica non si può staccare dal contenuto, come prova la lettera del Galateo in difesa degli ebrei e altri testi che sono serviti a suscitare stimoli etici nei loro lettori. Il rapporto, quindi, tra etica e retorica (letteratura) deve essere indissolubile e fruttuoso, utile per il lettore, come dice Pascoli ai giovani lettori nella prefazione di *Fior da fiore*, perché la letteratura è l'arte che insegna a «intendere i pensieri altrui e ad esprimere agli altri i pensieri vostri»⁴.

² C. ROSS, *A Conceptual Map of Ethical Literary Criticism: An Interview Nie Zhenzhao*, in «Forum for World Literature Studies», 27 febbraio 2016, <http://www.fwls.org/plus/view.php?aid=247> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

³ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in R. BESSI, L. BATTAGLIA RICCI, G. ALBANESE, a cura di, «avole, parabole, istorie». *Le forme della scrittura novellistica*, Roma, Salerno, 2000, pp. 31-54; C. DELCORNO, *Metamorfosi boccacciane dell'exemplum*, in ID., a cura di, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 265-294.

⁴ G. PASCOLI, *Fior da fiore: prose e poesia scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano, Remo Sandron, 1910, p. XI.

Personaggi e virtù

Come dicevamo precedentemente, Ghismunda, il personaggio protagonista della novella, rappresenta la virtù che fa fronte alla calunnia, alla versione dei fatti esposta dal padre. Già la descrizione indirizza il lettore verso una simpatia nei confronti della giovane. La ragazza viene descritta così: «era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia più che a donna per avventura non si richiedea»⁶. La bellezza fisica è, indubbiamente, il riflesso di una condizione interiore; il bene, l'esempio di virtù, deve dimostrarsi palese a tutti e non solo tramite un giusto agire: in base alle idee neoplatoniche che impregnano anche l'arte cristiana, infatti, la bellezza è il promemoria materializzato della virtù morale ed etica; e il narratore lo fa sapere affermando che è savia come poche donne (la saggezza è virtù considerata tra le "dianoetiche" da Aristotele)⁷. Ghismunda è figlia di un principe, di conseguenza deduciamo che ha ricevuto una formazione conforme alla sua condizione sociale, e questa educazione le sarà utile nel futuro, quando dovrà difendersi dalle accuse paterne. Insomma, un prezioso esempio letterario di come una forte educazione umanistica possa servire a difendere l'innocenza, il bene e la dignità umana, così come fece Galateo con la difesa degli ebrei.

D'altro canto, la descrizione di Simona, la seconda protagonista del nostro studio, è ben diversa. Dice Boccaccio: «fu adunque, non è ancora gran tempo, in Firenze una giovane assai bella e leggiadra secondo la sua condizione, e di povero padre figliuola, la quale ebbe nome Simona». C'è un elemento che richiama subito la nostra attenzione: «leggiadra secondo la sua condizione»; elegante, gentile, sì, ma nei limiti permessi dal suo *status* sociale. Nonostante questo dettaglio, «non fu per ciò di sì povero animo, che ella non ardisse a ricevere Amore nella sua mente»⁸, ovvero, è predisposta a corrispondere l'amore di un giovanetto che conosce dal suo maestro lanaiolo. Si tratta di una forma d'amore semplice e innocente che non prevede passioni sfrenate, ma infonde serenità all'animo.

Queste qualità sono le stesse che attirano l'interesse di Ghismunda, perché nei seguenti modi viene descritto Guiscardo, il suo innamorato: «uom di nazione assai umile per virtù e per costumi nobile»⁹. La nobiltà diviene dunque una questione d'animo, non di ceto sociale, Aristotele già lo espone nella sua *Nicomachea*, affermando che un uomo nobile è quello capace di compiere

⁵ Cfr. S. BARSELLA, *I marginalia di Boccaccio all'Etica Nicomachea di Aristotele*, in E. FILOSA, M. PAPIO, a cura di, *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2010, p. 6.

⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 2014, vol. I, p. 472.

⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza, 2005, p. 78.

⁸ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 548.

⁹ *Ivi*, p. 472.

grandi azioni¹⁰, dunque, la difesa che fa Ghismunda, come vedremo, non è una difesa della persona amata, bensì la difesa della nobiltà interiore, dell'altezza d'animo, della virtù, insomma.

Gli amori delle due ragazze sono diversi e comunque riflesso delle loro virtù. Anzi, come altri hanno già notato in base alla lettura d'Aristotele effettuata da san Tommaso, la virtù si esercita quando si deve rispondere alle passioni, è il banco di prova fondamentale per controllare la sua fondatezza¹¹; Simona viene conquistata da Pasquino con «gli atti e con le parole piacevoli»¹² per poi lasciarsi, naturalmente, condurre dall'amore. Non ci sono grandi accenti melodrammatici, è un amore come la loro condizione, cioè umile.

Ghismunda ci offre spunti più interessanti. Conosciuto Guiscardo nella corte paterna, attratta dai suoi modi, «s'accese»¹³. Sono anime vicine secondo la filosofia aristotelico-tomista, ovvero, due spiriti di virtù simile¹⁴. Capire questo è indispensabile per l'interpretazione del discorso apologetico fatto da Ghismunda, che non difende solo l'amato, ma anche la sua nobiltà, la quale sarà ingiustamente condannata a un supplizio crudelissimo.

Difesa dell'innocenza. La retorica al servizio dell'etica

Il momento saliente della novella di Ghismunda è quello della sua difesa contro le false accuse del padre, accuse che, come detto, cercano di costruire una narrazione alternativa ai fatti; completamente soggettiva. Prima di vedere il discorso della giovane, procediamo analizzando come Tancredi costruisce una verità fasulla.

Il principe di Salerno non riesce a rimanere calmo quando parla con la figlia, piange costantemente, dal principio alla fine del suo intervento. Il suo discorso è senza moderazione, non razionale, guidato solo dai sentimenti e dall'eccessivo amore, morboso e quasi folle, nei confronti di Ghismunda. Sappiamo grazie alla narratrice della novella che Tancredi si rifiuta di maritarla nuovamente dopo la morte del primo marito, quindi è importante come nelle prime battute del suo discorso egli affermi: «non mi sarebbe potuto cader nell'animo, quantunque mi fosse stato detto, se io co' miei occhi non l'avessi veduto, che tu di sottoporti a alcuno uomo, se tuo maritato stato non fosse, avessi, non che fatto, ma pur

¹⁰ ARISTOTELE, *Ethica Nicomachea*, IV, 7 1123 b.

¹¹ M.P. ELLERO, *Una mappa per l'inventio. L'Etica Nicomachea e la prima giornata del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», 40, 2012, p. 3.

¹² G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 548.

¹³ *Ivi*, p. 472.

¹⁴ Dobbiamo aggiungere a questo pensiero la concezione dell'amore di Boccaccio: l'amore è un impulso naturale che non si può frenare, come afferma Guiscardo nel suo unico intervento diretto nella novella in risposta alle accuse del padre di Ghismunda: «Al quale Guiscardo niuna altra cosa disse se non questo: - Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (*ivi*, p. 476).

pensato»¹⁵; il padre, quindi, non la fa risposare ma neanche lascia che abbia rapporti con altri uomini, agendo secondo i pregiudizi del tempo. Il padre sostiene di essere molto addolorato a causa della “colpa” della figlia, ma c’è di peggio: se almeno avesse scelto un uomo della sua condizione, avrebbe potuto (apparentemente) capire. Guiscardo, invece, a suo avviso, è di «vilissima condizione»¹⁶ e perciò l’ha fatto arrestare. Questo allontanamento ostacola la possibilità di altri incontri fra i due e, prima di prendere partito, Tancredi esprime il desiderio di ascoltare quello che ha da dire la figlia, la quale deve convincerlo a non incrudelire i suoi propositi. Cerca, quindi, una versione dei fatti che lo possa convincere. In altre parole, il padre chiede una spiegazione partendo da una posizione di privilegio che potrebbe condizionare la libera risposta della figlia, ed è proprio questo ciò che vuole, in realtà.

Nella novella di Simona l’accusatore è l’amico Stramba. Ma la giovinetta, prima che possa dire qualcosa sull’accaduto, viene subito accusata d’assassinio (con l’unica frase in discorso diretto della novella) e condotta in lacrime dal podestà. Questi cerca di ascoltare la sua versione, ma la ragazza è completamente schiacciata dalla situazione, non riesce a dire niente e si limita a piangere; non c’è nessuno che intervenga in suo favore, perciò il giudice decide di tornare sul luogo dei fatti per fare chiarezza.

Sollecitata dal padre, Ghismunda inizia il suo discorso e sa, soprattutto, cosa non vuole fare come dichiara quando apre l’apologia: «Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l’un mi varrebbe né l’altro voglio che mi vaglia»¹⁷. Afferma che confessa “il vero”, parola che non solo si ripete diverse volte, ma giustifica ogni punto dei suoi argomenti. “Il vero” del discorso di Ghismunda si appoggia su due punti cardine: difendere la fama con «vere ragioni»¹⁸ e poi «con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell’animo»¹⁹; servendosi della verità, dell’argomentazione e dei fatti, la giovane articola una difesa che nulla a che fare con quanto detto precedentemente dal padre. Già dall’inizio è chiara la struttura del ragionamento e quindi il suo probabile successo. Dopo questo preludio organizzativo, confessa subito: «egli è il vero che io ho amato ed amo Guiscardo»²⁰, e segue con tutti gli argomenti ben fondati:

¹⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 477.

¹⁶ *Ivi*, p. 477.

¹⁷ *Ivi*, p. 478.

¹⁸ *Ivi*, p. 478.

¹⁹ *Ivi*, p. 478.

²⁰ *Ivi*, p. 478.

- «A questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui»²¹. Questo è, secondo la teoria aristotelica, un fatto naturale.

- «Mi disposi, ed innamorami»²². Questo argomento è interessante dal punto di vista delle teorie aristotelico-tomiste. L'amore di Ghismunda non è una passione sfrenata²³, è frutto di un ragionamento, un amore mediato dalla *ratio*.

- «Con deliberato consiglio elessi innanzi ad ogni altro»²⁴. Viene a confermare l'argomento precedente.

- «Quasi turbato esser non ti dovessi se io nobile uomo avessi a questo eletto»²⁵. Un argomento che va contro il padre che, dolente per aver scoperto la figlia innamorata di un giovane non abbastanza nobile, dimostra farne principalmente una questione di classe.

Dopo questi argomenti inizia la seconda parte del discorso, che è aperta con un «Ma lasciamo or questo, e riguarda alquanto a' principi delle cose»²⁶. Prima ha argomentato le sue azioni, ora è il turno delle motivazioni, una parte in cui il filone filosofico è molto più palese. Procedo nel seguente modo:

- Prima di tutto, sostiene che è la virtù l'elemento che distingue gli esseri umani tra di loro, anche se tutti nasciamo uguali: «La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo uguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano ed adoperavano nobili furon detti»²⁷. La nobiltà, quindi, dirige le azioni degli esseri più elevati, ma non tutti coloro che si dichiarano nobili lo sono per davvero. Inoltre Boccaccio conosce, sicuramente, l'idea espressa da Cicerone nella sua opera *Tusculanae Disputationes*. Boccaccio modifica leggermente l'idea ciceroniana affermando che solo una naturale gentilezza farà germogliare la nobiltà nell'anima²⁸.

- «Ragguarda tra tutti i tuoi nobili uomini ed esamina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo ragguarda»²⁹. Gli uomini della corte paterna appartengono al gruppo descritto nel punto precedente, i cosiddetti nobili cortigiani e non sono che un gregge di villani; Guiscardo, invece, nato in condizioni umili, rappresenta la virtù della vera nobiltà: la

²¹ *Ivi*, p. 479.

²² *Ivi*, p. 479.

²³ Cfr. M.P. ELLERO, *Lisa e l'Aegritudo amoris. Desiderio, virtù e fortuna in Decameron*, in F. CIABATTONI, E. FILOSA, K. OLSON, a cura di, *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, p. 196.

²⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 480.

²⁵ *Ivi*, p. 480.

²⁶ *Ivi*, p. 480.

²⁷ *Ivi*, pp. 480-481.

²⁸ Cfr. M. P. ELLERO, *Una mappa per l'inventio. L'Etica Nicomachea e la prima giornata del Decameron*, cit., p. 8.

²⁹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 481.

nobiltà d'animo. Ghismunda, che si riconosce a sua volta nobile ed elevata d'animo, si sente, di conseguenza, attratta dall'uomo più virtuoso sotto il suo sguardo³⁰. Sì, Guiscardo è povero, ma non di bassa condizione: «Dirai adunque che io con uomo di bassa condizion mi sia posta? Tu non dirai il vero: ma per avventura se tu dicessi con povero, con tua vergogna si potrebbe concedere»³¹.

A differenza di Ghismunda, Simona, che appartiene ad un rango sociale molto basso, non dispone di una buona formazione, di conoscenze filosofiche, né possiede padronanza sufficiente per un raffinato esercizio retorico che serva a difendere la sua reputazione. Anzi, è socialmente inferiore rispetto al suo giudice e inferiore si sente³². Come agisce quindi la povera lanaiola? Avevamo già anticipato che non riesce neanche a parlare in maniera coerente tanto che, come dice la narratrice, «[il podestà] le parole di lei nol comprendeva assai bene»³³; le parole di Simona si confondono con il pianto, il suo è un costante mutismo e non abbiamo nemmeno una sua frase chiara e diretta in tutta la novella. L'accusa fatta dallo Stramba è invece, anche per il lettore, assai incisiva: «ahi malvagia femina, tu l'hai avvelenato!»³⁴.

Una volta tornati in giardino per espresso desiderio del podestà che intende fare chiarezza sull'accaduto, l'unica cosa che fa Simona è un esercizio mimico: prima si accosta al cesto di salvia, poi procede a sfregarsi i denti con una foglia, per far comprendere cosa avesse fatto l'infelice ragazzo prima di morire e morendo così miseramente anche ella, mentre ancora lo Stramba e gli altri suoi amici chiedevano che fosse punita con il rogo.

Conclusioni finali: innocenza e virtù salvate

Che siano o meno riuscite a difendersi dalle ingiuste accuse, il destino di entrambe le ragazze è quindi lo stesso: la morte; l'una per desiderio, l'altra per accidente.

Ghismunda è pronta alla morte dall'inizio del suo discorso. Avevamo fatto riferimento, prima, alla terza componente del discorso, la difesa della grandezza del suo animo con i fatti, che saranno svelati alla fine, con l'ultima parola dell'apologia «uccidi»³⁵; se così vuole il padre, può punirla; ella non arretra, è

³⁰ Cfr. G. FIORINELLI, «Amore è di tre maniere»: echi dell'VIII libro dell'*Ethica Nicomachea* nella novella di *Ghismonda* e nel *Boccaccio*, in «Carte Romanze», VIII, 1, 2020, p. 217.

³¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, pp. 481-482.

³² Cfr. F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 387.

³³ Malgrado ciò intuimmo che il podestà dà un po' di credibilità all'innocenza della ragazza di fronte alle accuse, «non potendo costei in questa cosa avere operata malizia né esser colpevole» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 551).

³⁴ *Ivi*, p. 550.

³⁵ *Ivi*, p. 482.

pronta. In questo modo, così continua la novella, «Conobbe il prenze la grandezza dell'animo della sua figliuola»³⁶. Anche il padre è stupito dalla figlia, disposta ad accettare la morte in difesa della propria nobiltà ma anche di quella di Guiscardo. Sforzi vani. Guiscardo è già stato condannato e Tancredi fa mandare alla figlia il cuore del ragazzo in una coppa d'oro. Ghismunda, a quel punto, decide di suicidarsi, ma le sue motivazioni non sono solo sentimentali. La sua anima virtuosa deve seguire quella di Guiscardo; solo così queste due anime pari in altezza arriveranno alla definitiva congiunzione³⁷.

La giovane principessa agisce anche per la sua predisposizione naturale verso il bene, desiderio delle anime virtuose capace di garantire la felicità. Comprendiamo così la sua prontezza alla morte dopo l'apologia. Per la costruzione di questo personaggio Boccaccio ha come riferimento le teorie di Aristotele sulla felicità secondo le quali la si può raggiungere solo agendo nella direzione del bene³⁸. Egli differisce da Platone, che sostiene che il Bene è un'idea suprema non raggiungibile mediante gli atti³⁹. La dichiarazione di Ghismunda in difesa sua e di Guiscardo è frutto della sua virtù e della sua inclinazione naturale al bene che la spinge all'azione, al contrario di quanto avviene per il re di Cipro all'inizio della sua novella⁴⁰. L'agire contro l'ingiustizia è auspicabile in una persona che riveste un ruolo pubblico e viene apprezzato da san Tommaso nel suo commento ad Aristotele⁴¹.

Dopo la morte di Simona la narratrice, Emilia, loda la sua innocenza salvata; nell'aldilà l'anima della ragazza e quella del suo Pasquino si ameranno come hanno fatto in questa terra, ma:

molto più felice l'anima della Simona innanzi tratto quanto è al nostro giudizio che vivi dietro a lei rimasi siamo, la cui innocenza non patì la fortuna che sotto la testimonianza cadesse dello Stramba [...] più onesta via trovandole con pari sorte di morte al suo amante a svilupparsi dalla loro infamia⁴².

La difesa in vita della lanaiola non è data dalla parola, ma da quell'esercizio di mimica che non lascia dubbi sulla sua innocenza, tanto da portarla alla morte

³⁶ *Ivi*, p. 482.

³⁷ Come fa il re dei cipri dopo il suo particolare "risveglio" etico: agire difendendo l'onestà della donna offesa (M.P. ELLERO, *Federigo e il re di Cipro: Note sul Boccaccio lettore di Aristotele*, in «MLN», CXXIX, 1, 2014, p. 189).

³⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Ética a Nicómaco*, cit., p. 49.

³⁹ *Ivi*, p. 55.

⁴⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, pp. 113-121.

⁴¹ G. TESSITORE, *Spunti etico-filosofici nel Decameron di Boccaccio*, in «Testo e senso», 15, 2014, p. 149.

⁴² G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 552.

dimostrando che, come la sua, anche la morte di Pasquino era imputabile alla salvia contaminata.

Sono casi diversi: a nostro giudizio Ghismunda può rappresentare un nobile esercizio di retorica non fine a sé stesso ma utile a veicolare principi saggi, al servizio della salvaguardia della vera nobiltà, frutto della virtù delle anime alte. Per contro, Simona non dimostra la medesima padronanza delle lettere, usa le risorse più comuni ai ceti lavoratori, più “visibili”, ovvero le mosse della mimica.

In ogni caso c'è un punto in comune: entrambe fanno fronte all'offesa di un racconto fasullo, che modifica la verità di quanto era realmente accaduto, agendo dimostrando la loro virtù supportate dalla razionalità, secondo quanto sostenuto da Aristotele⁴³.

In conclusione, Ghismunda agisce secondo la natura di un'anima nobile e le inclinazioni che ne derivano; Simona, senza le possibilità comunicative della prima, riesce comunque a riscattarsi per via della nobiltà dei suoi sentimenti. Da ciò si evince la posizione di Boccaccio espressa nel discorso a Tancredi: nobile è chi agisce come tale. La potenza dell'amore virtuoso è dunque superiore a qualsiasi differenza sociale.

⁴³ Cfr. ARISTOTELE, *Ética a Nicómaco*, cit., pp. 57-73.

L'etica della *factio* nel canto XII dell'*Orlando Furioso* attraverso i manuali scolastici

Donato Stragapede*

Ben conosciamo quanto la letteratura, sebbene opera di *factio*, sia un potente strumento capace di indagare il reale e di rappresentarlo anche quando i fatti raccontati sembrano avere poco a che fare con la realtà¹. D'altro canto, mai come in questo momento storico, l'insegnamento della letteratura sta cercando nuovi modi e nuove strategie per rendere l'esperienza dell'educazione letteraria il più agevole possibile, visto il crescente disinteresse dello studente all'approccio ai testi². Perciò, i manuali scolastici hanno il difficile compito di essere l'anello di congiunzione fra ermeneutica ed educazione e sono uno dei possibili strumenti che può rendere la letteratura, agli occhi dei ragazzi, "utile". Hanno una grande responsabilità etica: sono il primo, e troppo spesso anche l'ultimo, luogo in cui i giovani possono conoscere i testi letterari della nostra storia. La loro stesura è un processo lungo e complicato che, per la natura stessa della tipologia di testo, deve scendere a compromessi e scegliere di fare sintesi. Riteniamo che intravedere e problematizzare le scelte sottese alla stesura dei manuali possa essere un efficace metodo generativo di intuizioni e percorsi e possa creare una rete in grado di scoprire nuovi aspetti di un testo letterario. Questo studio si propone in particolare di utilizzare il canto XII dell'*Orlando Furioso* sia come esemplificativo di un processo, sia perché il canto in questione ben sottolinea il rapporto tra finzione e realtà, nonché la funzione etica della parola. I manuali citati in quest'articolo sono: Pazzaglia³, Bellini⁴, Guerriero⁵, Cappellini⁶ Luperini⁷ e Baldi⁸. Per semplicità, verranno menzionati, anche nelle note, con questa denominazione.

* Studente di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ Cfr. O. KUSELA, *Literature as a mode of representing reality: fiction, truth, moral philosophy*, in «Ermeneutica Letteraria», 18, 2022, pp. 13-21.

² Cfr. C. SPALIVIERO, *La proposta di un metodo ermeneutico e relazionale per la didattica della letteratura. I risultati di un'indagine sulla letteratura italiana*, in «Italiano LinguaDue», XII, 1, 2020, pp. 648-668.

³ M. PAZZAGLIA, *Letteratura Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1986.

⁴ G. BELLINI, G. MAZZONI, *Letteratura italiana. Storie, forme, testi*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

⁵ A.R. GUERRIERO, N. PALMIERI, E. LUGARINI, *Prisma*, Milano, La Nuova Italia, 2001.

⁶ M. CAPPELLINI, E. SADA, *Sogni e la ragione*, Milano, Carlo Signorelli, 2015.

⁷ R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *Liberi di interpretare*, Palermo, Palumbo, 2019.

Nel *Furioso*, la parola e la finzione ricoprono un ruolo di primaria importanza. Si è scelto in particolare questo passo perché è quello che forse meglio di altri potrebbe generare nei commenti dei diversi manuali una rappresentazione e un giudizio sulle responsabilità della *factio*. Infatti, se accettiamo il binomio letteratura-finzione, visto che per sua natura ogni narrazione è fallace, il castello del mago Atlante è il luogo in cui più si perde il confine fra realtà e irrealtà. Questo ci pone diversi interrogativi che hanno a che fare con scelte e azioni diverse. Quale responsabilità, dunque, viene attribuita alla finzione? Orlando è diventato Furioso proprio perché guidato nelle azioni e nei pensieri da una immagine distorta della realtà che gli ha impedito di percepire il suo rapporto con Angelica per quello che è davvero. Vede ciò che vuole vedere e si convince di ciò che è più affine ai suoi desideri. Il passo sul castello del mago Atlante mette “concretamente” in scena questi desideri e fa in modo che i personaggi abbiano l’illusione di essere quasi vicini a ciò che ardentemente desiderano. Non a caso, questa esca viene gettata su Orlando proprio attraverso la parola di un’Angelica illusoria, *ficta*, che chiama il paladino per trovare aiuto:

Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: – Aita, aita!
la mia virginità ti raccomando
più che l’anima mia, più che la vita.
Dunque in presenza del mio caro Orlando
da questo ladro mi sarà rapita?
Più tosto di tua man dammi la morte,
che venir lasci a sì infelice sorte. –

Queste parole una et un’altra volta
fanno Orlando tornar per ogni stanza,
con passione e con fatica molta,
ma temperata pur d’alta speranza.
[...]⁹

[15-16]

È proprio tutto ciò che Orlando ha sempre voluto: la fanciulla in difficoltà che raccomanda la sua verginità al paladino, che grida al suo aiuto e che preferirebbe la morte piuttosto che farsi derubare della sua purezza. Noi conosciamo bene la natura ingannatrice di queste parole, avvertiti anche dal narratore Ariosto che riferisce ciò che sente il paladino con un termine vago, a

⁸ G. BALDI, S. GIUSSO, M. RAZETTI, G. ZACCARIA, *Qualcosa che sorprende*, Milano-Torino, Pearson, 2020.

⁹ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso e i cinque canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino, UTET, 2013, p. 346.

inizio ottava. Ma Orlando non sa e mai saprà di essere stato vittima di un incantesimo. Per lui ha tutto perfettamente senso proprio perché accecato dal suo stesso desiderio. La parola, l'illusione, la finzione, per il paladino, non è differente dalla realtà. Non solo è una finzione reale, ma è talmente certo di ciò che vede e sente da essere spinto all'azione. Infatti torna in ogni stanza con passione e fatica. Sebbene, da quanto detto fin ora, potrebbe sembrare che la finzione e la letteratura siano semplicemente una bugia che illude e inganna, la fatica di Orlando è «temperata pur d'alta speranza». In fondo, queste bugie sono capaci comunque di offrire conforto e speranza. Questi gli effetti della finzione. Ma perché sottoporre a questa "tortura" i poveri paladini?

Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di se medesimo in bando.
Se con Gradasso o con alcun ragiona
di quei ch'andavan nel palazzo errando,
a tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sé brama e desia.

Questo era un nuovo e disusato incanto
ch'avea composto Atlante di Carena,
perché Ruggier fosse occupato tanto
in quel travaglio, in quella dolce pena,
che 'l mal'influsso n'andasse da canto,
l'influsso ch'a morir giovene il mena.
[...]¹⁰

[20-21]

Ruggiero è vittima dello stesso incantesimo, così come tutti gli altri e, come già detto, ognuno vede vicino il proprio desiderio irrealizzabile. L'artefice degli incantesimi è Atlante, che non agisce senza un suo codice etico ma tenta di trattenere lì i paladini perché vuole salvare Ruggiero dalla realizzazione del suo destino che condurrebbe alla morte. Dunque cerca di tenerlo occupato «in quella dolce pena», nella speranza che dimentichi il mondo reale e la sua missione. L'intera vicenda ci fa riflettere sul rapporto tra realtà e sogno e ci fa chiedere quanto ci sia di etico o "giusto" nell'abbandonarsi ad un mondo di finzione. C'è un limite? Ariosto non dà una risposta poiché da un lato fa in modo che i progetti del mago Atlante falliscano, dall'altro è lui stesso che crea e disfa le illusioni. Gioca e manipola i personaggi in un'opera dove la componente fantastica e la finzione sono tra le caratteristiche principali.

¹⁰ *Ivi*, p. 347.

Prima di analizzare i commenti dei manuali e le loro riflessioni etiche, teniamo in considerazione che nel processo di scrittura di un manuale una delle scelte da compiere riguarda senz'altro la selezione dei testi e delle loro porzioni da antologizzare. Questa diventa una scelta ancor più importante se consideriamo la dimensione e la struttura dell'*Orlando Furioso*. Nei manuali presi in esame, il canto XII è sempre presente, seppur in modi e forme diverse. Non mancano comunque soluzioni per cui questo canto viene trascurato del tutto.¹¹ La selezione delle ottave inserite si rivela fondamentale, come vedremo, perché è in stretta connessione con ciò che si vuole far dire al testo.

Tutti sono concordi nell'inserire le ottave 4-20. Possiamo dire dunque che queste ottave vengono considerate l'episodio centrale del canto. È la porzione di testo in cui viene messa in scena l'illusione del mago Atlante e il vano inseguimento di un qualcosa mai raggiunto dai cavalieri. Da notare che il Cappellini e il Luperini elidono le prime tre ottave. Visto il contenuto di questi versi, potremmo ipotizzare che l'incipit del canto, caratterizzato da toni aulici e ricco di metafore prese in prestito dalla mitologia, mal si confacesse all'obiettivo dei testi in questione. Effettivamente, se non accompagnato da una nota che spieghi l'ironia generata dal contrasto tra i riferimenti mitologici e la figura di Orlando, le ottave potrebbero risultare una complicità. È interessante notare anche che se nel Pazzaglia del 1986 è presente, in un libro del 2015 è assente, mentre ritorna nel Baldi 2020.

Il Pazzaglia compie un'azione singolare: divide le ottave 1-21 da quelle restanti del canto (selezionando 25-36, 44-47, 50-53 e 57-64) inserendo titoli diversi e concentrandosi su aspetti diversi. Nella prima sezione, il titolo dato è "Il secondo castello di Atlante", rendendo manifesto l'aspetto che più interessa all'autore. Analizzeremo ulteriormente questa intitolazione successivamente, quando faremo una lettura comparata dei commenti ai testi. La seconda sezione è intitolata "Angelica e i cavalieri", con un brevissimo commento posto al principio.

Se il Pazzaglia inserisce le ottave successive alla 21 per mostrare le vicende di Angelica, il Guerriero inserisce quelle 21-29 e poi 32-34, ma non sembra tanto interessato alla figura femminile quanto al palazzo incantato, che ne rimane il focus principale poiché le aggiunte continuano a narrare degli incantesimi che fanno smarrire i paladini. Un approfondimento ulteriore richiede il collocamento di questo canto all'interno dell'economia dell'intero manuale. Il canto XII non viene riportato nel capitolo inerente all'autore e all'opera bensì viene inserito prima, in quello dedicato al genere del poema epico-cavalleresco. Questa scelta ci verrà chiarita nel commento al testo.

Il Baldi sembra adottare una strategia molto simile a quella del Pazzaglia: anch'egli inserisce le ottave 25-36, 44-47, 50-53 e 57-64. Tuttavia, è l'unico ad

¹¹ Cfr. P. DI SACCO, *La scoperta della letteratura*, Torino, Mondadori, 2016.

antologizzare e anche a commentare le vicende di personaggi “secondari” come Ferrau, Sacripante e soprattutto di Angelica. Il Baldi ed il Pazzaglia sono gli unici che mostrano, se si escludono una o due ottave conclusive, la fine della vicenda relativa al castello, prima che Ariosto passi a raccontare altro. Della ragione di questa selezione, parleremo successivamente.

Sul Bellini il canto è riportato senza cesure dall’ottava 1 alla 34, mentre il Cappellini e il Luperini inseriscono rispettivamente 4-21 e 4-22.

Riportando e analizzando brevemente gli incipit dei commenti dei diversi manuali notiamo subito delle differenze nell’impostazione del discorso e otteniamo informazioni indicative dell’approccio utilizzato di volta in volta, nonché degli aspetti ritenuti centrali nelle analisi proposte.

I due castelli. Due sono i castelli d’Atlante, quello già visto negli episodi «Bradamante in cerca di Ruggiero» e «Bradamante al castello d’Atlante», e quello presentato in quest’ultimo. Il primo legame narrativo fra di essi è dato dal fatto che entrambi rappresentino il tentativo patetico e vano del mago Atlante di tener lontano Ruggiero dall’amore e dalla guerra, e quindi dal suo destino di morte prematura¹².

Nell’analisi, o meglio nell’«esercizio di analisi», notiamo il rimando ad altri testi presenti nel manuale. Qui si fa riferimento in particolare all’altro castello del mago Atlante presente nel canto VIII ed è proposta da subito una lettura comparata tra le sezioni che narrano di questi luoghi, sottolineandone somiglianze e differenze. È importante notare anche che viene presentato Ruggiero come protagonista principale della prima parte del canto. Sia il raffronto tra i castelli che la *quête* di Ruggiero non ricoprono un ruolo di primo piano e hanno poco spazio nelle letture proposte dagli altri manuali. Si pone l’accento, inoltre, sulle intenzioni di Atlante, il cui tentativo di salvare Ruggiero dal suo destino però è «patetico e vano». Questa breve definizione è ricca di implicazioni poiché pone l’interrogativo sul codice etico che guida le azioni del mago. Ci fa chiedere: è giusto tentare di imprigionare qualcuno a fin di bene? È giusto tentare di farlo con l’inganno della finzione? L’esito delle azioni dei personaggi rivelano come questo codice sia fallimentare e fuorviante.

Secondo un giudizio condiviso e ripetuto, l’episodio del palazzo di Atlante riassume in sé le caratteristiche dell’intero poema, ne è una specie di sintesi emblematica¹³.

Il Guerriero vuole utilizzare lo spazio del commento per far cogliere caratteristiche generali del poema e elementi di continuità e rottura con la

¹² M. PAZZAGLIA, pp. 106-120: 111.

¹³ A.R. GUERRIERO, pp. 244-252: 251.

tradizione del genere epico-cavalleresco che ha trattato poche pagine prima¹⁴. Questa ipotesi è confermata dal titolo inserito a margine «Il palazzo di Atlante, metafora del poema». Si vuole preparare il lettore, tramite un esempio, a ciò che verrà dopo, allo studio dell'opera e degli altri canti antologizzati. Questo il motivo della particolare collocazione del canto nel manuale. Sebbene questo possa risultare una semplificazione, l'obiettivo verrà raggiunto con elementi anche piuttosto innovativi e tralasciati dagli altri libri di scuola nella parte restante del commento.

L'episodio ha uno speciale rilievo nella storia, in quanto costituisce un momento d'incontro, e poi nuovamente di fuga, fra alcuni personaggi principali, condotti dal narratore in questo luogo emblematico per strade diverse, ma mossi da una stessa spinta¹⁵.

Il Bellini sembra avere un approccio più narratologico e nell'incipit del commento si limita a sottolineare l'importanza del canto nel poema e come il castello sia uno di quei luoghi di incontro capaci di far intraprendere nuove strade ai personaggi. Notiamo anche l'accento al desiderio inteso come elemento che accomuna i protagonisti della vicenda, aspetto presente in ogni manuale. Infatti, gli incipit dei restanti manuali presi in esame presentano le caratteristiche appena descritte per il Bellini:

Nel castello di Atlante, in cui vengono attirati tutti i cavalieri fino allora dispersi nelle diverse «inchieste», ciascuno vede la medesima cosa, ma ognuno la percepisce conforme al proprio desiderio: vede, cioè, ciò che desidera vedere¹⁶.

Il palazzo di queste ottave è un castello incantato. Tale lo ha reso il mago Atlante. Qui si incontrano, attirati dall'inganno, i più famosi cavalieri cristiani e saraceni, ognuno alla ricerca affannosa dell'oggetto del proprio desiderio (la donna amata, un cavallo...)¹⁷.

Un'immagine del mondo. Il palazzo fatato di Atlante, come ha intelligentemente osservato il critico Sergio Zatti, ha un significato simile a quello della selva nel canto I. Come la selva, il palazzo è un'immagine del mondo, dove gli uomini sono spinti dai loro desideri al vano inseguimento di oggetti deludenti, che sfuggono loro di continuo¹⁸.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 240-244.

¹⁵ G. BELLINI, pp. 377-385: 385.

¹⁶ M. CAPPELLINI, pp. 410-415: 414.

¹⁷ R. LUPERINI, pp. 388-389: 389.

¹⁸ G. BALDI, pp. 754-765: 764.

In tutti e quattro si sottolinea ciò che muove i personaggi e l'essere umano in genere, ovvero il desiderio. Questa chiave di lettura, utilizzata nella maggior parte dei manuali scolastici, pone l'attenzione su un aspetto universale dell'opera di finzione: è capace cioè di mettere in scena ciò che vi è di più recondito nell'esistenza umana e di mostrare le scelte, talvolta inconsapevoli, di personaggi che si trovano di fronte a situazioni in cui vedono il loro desiderio da vicino e riescono quasi a raggiungerlo. Svela quei meccanismi inconsci che guidano le azioni dei personaggi. Il Cappellini in particolare, evidenzia quanto l'uomo sia tendenzialmente più disposto a credere ad una bugia che però dia l'illusione di raggiungere la propria chimera. La realtà dunque poco importa, perché «ognuno la percepisce conforme al proprio desiderio: vede, cioè, ciò che desidera vedere». Il Baldi ci dice che gli uomini inseguono però degli «oggetti deludenti», cioè che mai sono in grado di soddisfare le aspettative dell'uomo. Ci ricorda che la realtà non può mai essere all'altezza di quella sognata, *ficta*. Su quest'ultimo manuale dobbiamo fare delle considerazioni ulteriori. Il titolo «Un'immagine del mondo» (originariamente in grassetto) comunica sin da subito in maniera chiara e immediata che cosa rappresenta nel pensiero di Ariosto l'episodio del canto XII. Le illusioni, la ricerca inappagata dell'oggetto del desiderio e il labirintico muoversi dei personaggi sono un'immagine del mondo, un modo di vedere la realtà e l'esistenza. Viene menzionato poi un parallelismo tra il castello ed un altro luogo centrale nel poema, la selva.

Nel Pazzaglia il punto focale dell'analisi è il castello come luogo, sebbene vengano comunque menzionati i personaggi del canto. Mentre tutti gli altri manuali parlano esclusivamente del secondo castello, qui si discorre lungamente sulle differenze tra quello che compare al canto VIII e quello del canto XII. Entrambi sono uno stratagemma del mago Atlante per difendere Ruggiero dal suo destino, la morte. Nel primo castello i cavalieri «sono costretti a vivere in un ozio che Atlante si sforza di rendere accettabile o gradito» e il mago cerca di isolare Ruggiero «dal flusso incessante del vivere [...] deviandolo in un paradiso artificiale, nell'isolamento e nella prigione del piacere materiale». La magia della finzione allontana dalla vita e diventa una sorta di paradiso artificiale in cui vivere nel piacere materiale. Ma questa illusione non basta ad allontanare i personaggi dal flusso incessante del vivere, così Atlante ricorre ad un incantesimo più potente e nell'altro castello attira i personaggi con qualcosa di ben più attraente dei piaceri materiali. Infatti è «luogo di apparizioni che riflettono ed estrinsecano delle ossessioni dell'inconscio [...] attraverso le quali viene sofferto l'irreale, mentre il reale non viene percepito o sembra essere rimosso»¹⁹. Considerata l'importanza della differenza tra i castelli nell'analisi del Pazzaglia, deduciamo che i due luoghi rappresentino due diverse possibilità che l'opera di finzione può adoperare: il piacere dei sensi o il loro completo

¹⁹ M. PAZZAGLIA, p. 112.

intorpidimento. Viene compiuto poi un percorso parallelo nell'analizzare le vicende che vedono protagonisti Ruggiero e Orlando. Se le azioni di Atlante non raggiungono il proprio scopo, inconsapevolmente, il mago fa in modo che Ruggiero compia «un passo in avanti nella costruzione di sé» e che Orlando si muova invece verso «l'anticamera della follia»²⁰. La *fictio* ha mancato il suo obiettivo nelle intenzioni originarie del mago ma ha comunque contribuito alla crescita di Ruggiero proprio attraverso il superamento delle illusioni.

Non possiamo non notare che sono del tutto assenti riferimenti riguardo all'ironia ariostesca o a meccanismi quali la limitazione dell'onniscienza del narratore descritti, di contro, nel Baldi. C'è inoltre una grande differenza tra questi due manuali, tale da metterli in contrasto l'uno con l'altro. Mario Pazzaglia scrive: «Anche questo castello [come il primo] rappresenta, dunque, la non-vita. Nonostante l'apparente persistere di certi motivi (l'imprevedibilità degli incontri, il continuo andirivieni) si può considerare l'opposto della selva, che è il luogo, invece, degli incontri reali, dell'avventura cangiante e multiforme della vita»²¹. Dell'opinione del Baldi a proposito del parallelismo tra il castello e la selva si è già detto precedentemente: «Ricomparsa il motivo della selva, che del palazzo fatato è l'omologo: nella selva i sentieri si perdono, cioè nella sua "inchiesta" l'uomo smarrisce la via, rischia di perdere il controllo di sé, il senno»²². A sostenere la tesi del Baldi interviene il Bellini che compie la stessa lettura di parallelismo tra selva e castello: «[...] personaggi che si cercano, immagini illusorie che spariscono e tornano in un luogo labirintico, il quale assomma ed enfatizza [...] le stesse caratteristiche della selva»²³. Anche il Luperini sembra dello stesso avviso: «Il castello di Atlante, come la selva del primo canto, è un labirinto»²⁴. È vero che mentre il Pazzaglia specifica le sue ragioni, il Baldi piuttosto che fare del parallelismo tra i due luoghi uno snodo del suo procedimento ermeneutico, utilizza la selva per parlare del castello. Come Ariosto aveva rappresentato un'immagine del mondo nella creazione della selva, allo stesso modo utilizza il medesimo procedimento descrittivo e simbolico nel tingeggiare il palazzo. I due luoghi non sono esattamente la stessa cosa, si assomigliano. L'autorità di questa ipotesi viene dimostrata dal Baldi attraverso l'individuazione di sintagmi che ricorrono sia nel canto I che nel canto XII, operazione già compiuta da Carne-Ross²⁵, e citando il critico Sergio Zatti. Forse Zatti scrive qualche anno dopo e Pazzaglia può non aver beneficiato

²⁰ *Ivi*, p. 113.

²¹ *Ivi*, p. 111.

²² G. BALDI, p. 764.

²³ G. BELLINI, p. 385.

²⁴ R. LUPERINI, p. 388.

²⁵ Cfr. D.S. CARNE-ROSS, *The one and the many: a reading of the Orlando Furioso*, in «Arion», v, 1966, pp. 195-234.

degli studi da lui compiuti; ma Carne Ross citato dal Baldi scrive sul *Furioso* già nel 1976. Comunque, Pazzaglia nega qualsivoglia somiglianza castello-selva. Vengono situati all'opposto senza che le due verità si escludano vicendevolmente. Se diamo per buona la teoria secondo cui la selva sia un luogo di incontri reali e di vita, il vuoto girare dei cavalieri nel castello, in cui ognuno è chiuso nella propria ricerca egoistica, si configura in maniera antitetica. Ma da un punto di vista della costruzione narrativa, e non solo, è lo stesso principio che fa muovere i personaggi sin dall'inizio: la *quête* inappagata, la ricerca egoistica di ogni personaggio²⁶. Uno si concentra sulle differenze, l'altro sulle somiglianze. Mettere in dialogo due manuali così distanti nel tempo, e così divergenti per impostazione, si rivela proficuo e stimolante per chiunque abbia interesse nello studio dell'argomento in esame. Questa divergenza potrebbe inoltre spiegarsi con una diversità di prospettive etiche. Si evince che Baldi considera i confini tra realtà e finzione molto labili, perciò parla dei personaggi come sempre guidati dal loro desiderio inconscio. Le magie del mago diventano solo un pretesto che manifesta le ossessioni. Pazzaglia invece vede una netta separazione tra ciò che è realtà e ciò che non lo è. La selva è metafora della realtà e luogo in cui i personaggi compiono delle azioni concrete. Il castello invece è luogo di incontri fittizi, in cui tutti sono insieme ma soli, incapaci di comunicare fra loro, intenti nella propria ricerca egoistica. Tutti sono sempre ossessionati, ma nella selva hanno luogo gli «incontri reali». Questo perché nel castello c'è un "creatore" (Atlante) che colloca in un mondo di finzione i personaggi, diversamente dalla selva. Ma per Baldi anche nella selva è presente un *deus ex machina* che illude continuamente i personaggi, che in questo caso è Ariosto. Dunque per Baldi, la realtà e la finzione sono strettamente collegate, e ne deriva un'esperienza caotica e labirintica non solo nel poema, ma nella vita dell'uomo; per Pazzaglia è la *fictio* che è ben più pericolosa della realtà.

Oltre al rapporto tra finzione e realtà, il Baldi ci fornisce altri preziosi spunti di natura etica. Il suo commento è l'unico ad analizzare le azioni di Ferrau. Il sottotitolo di questa seconda parte di commento è «Materia romanzesca e riflessione etico-filosofica» e si apre così:

Alla follia degli uomini si contrappone però talvolta un atteggiamento più realistico e pragmatico. Esso è rappresentato in primo luogo da Ferrau, che, deluso dalla sparizione della donna desiderata, si accontenta di un oggetto sostitutivo di minor valore e subito a disposizione, l'elmo di Orlando.

²⁶ Cfr. S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 39-89.

A proposito di Angelica poi:

[...] per coloro che la amano ella è una dea, degna di adorazione, ma in realtà, come già risultava dal canto I, nelle sue azioni si dimostra una fredda calcolatrice, che usa gli uomini come strumenti per il suo tornaconto personale²⁷.

Questi due personaggi fanno scelte diverse e rappresentano dunque due diversi modi di interagire con la realtà. Ferrau è immagine di pragmatismo, si accontenta di ciò che ha e in tal modo riesce a non perdere il senno, come invece accade ad Orlando. Angelica simula e inganna così da riuscire a ottenere ciò che vuole. Segue una riflessione sull'ironia ariostesca che compie un abbassamento della figura femminile. Questa prospettiva si rivela unica poiché fonde l'analisi di aspetti della materia fiabesco-romanzesca, la riflessione etico-filosofica e considerazioni sull'ironia. È come se volesse porre all'attenzione del lettore la possibilità di diverse scelte comportamentali, privilegiando gli aspetti etici di questo passo.

Un simile approccio suggerisce di estendere anche agli altri manuali l'analisi del modo in cui viene presentato il personaggio di Angelica. Il Bellini non ne ritrae un'immagine così negativa come fa il Baldi ma dice che anche lei, come i paladini, è alla ricerca del suo oggetto del desiderio inappagato (un accompagnatore che la porti in Catai) e che grazie all'anello prolunga il gioco di apparizioni e sparizioni. Visto che le ottave che meglio raccontano le vicende della fanciulla vengono tagliate dagli altri manuali, considerazioni su questo personaggio sono assenti nei rispettivi commenti. Come detto, il Pazzaglia "spezza" il canto, ponendo come focus della seconda parte antologizzata proprio Angelica. Di questa sezione non è presente un'analisi strutturata ma vi è un piccolo commento introduttivo posto in principio: «Angelica appare qual è, non quale la sognano i cavalieri, una ragazza volubile e birichina, con un misto di ingenuità di fanciulla e di civetteria di donna»²⁸. Possiamo concludere che quanto appena detto è simile alla lettura del personaggio che ne fa il Baldi, seppur il Pazzaglia sembri parlarne con un tono leggermente più severo. Se il primo mostra i comportamenti di Angelica come possibile modello comportamentale e come riflessione etico-filosofica che Ariosto compie sulla figura femminile ironizzata, il secondo descrive piuttosto il contrasto tra immagine sognata (dai cavalieri) e immagine reale.

A proposito di ironia e delle ottave introduttive del canto, il Baldi offre quelle indicazioni che avrebbero reso più immediata la comprensione dell'incipit per uno studente che si avvicina all'argomento:

Già la similitudine di ascendenza mitologica delle prime ottave (1-3) fornisce la chiave ironica attraverso cui l'intero canto deve essere letto: si crea una

²⁷ G. BALDI, p. 764.

²⁸ M. PAZZAGLIA, p. 114.

sproporzione tra la ricerca della dea Cerere e quella di Orlando [...] l'abbassamento improvviso del tono verso il prosaico e il colloquiale provoca un effetto di straniamento sulla figura del paladino e mette in rilievo il motivo dell'impotenza dell'uomo e della vanità dell'«inchiesta»²⁹.

Questa lettura delle prime tre ottave compare in maniera ampliata nel Guerriero e diventa quasi la parte principale dell'analisi che propone. Tutta la seconda sezione del commento, infatti, è dedicata al proemio del canto, di cui viene messo puntualmente in risalto lo stile, gli artifici retorici utilizzati, il brusco abbassamento del linguaggio dopo l'iperbole aulica. Chiude dicendo che «si affaccia l'ironia corrosiva a ricordarci che Orlando è pur sempre un uomo, un poveraccio che fa del suo meglio, privo di mezzi speciali»³⁰. Introdurre e spiegare l'ironia del canto è fondamentale perché permette di indagare più a fondo l'etica della scrittura ariostesca. Ariosto con poche battute può riflettere su verità difficili da accettare e ricorda al lettore che, per quanto Orlando possa essersi convinto di essere il paladino più forte di tutti e il salvatore di Angelica, è solo un uomo con dei limiti che non può superare, persino in un'opera di finzione. L'ironia si configura come strumento che riesce a porre l'attenzione sull'ossessività causata dal perenne inseguimento dell'oggetto del desiderio sempre sfuggente e permette di prenderne le distanze. L'unico manuale che mette a nudo alcuni dei procedimenti narrativi e linguistici sottesi alla creazione dell'effetto ironico utilizzati dall'Ariosto è proprio il Baldi. Si differenzia dal Guerriero perché disseziona i suddetti artifici individuando dei precisi meccanismi ricorrenti nel poema, quali la «limitazione dell'onniscienza del narratore» e la «dignità eroica abbassata e lievemente ridicolizzata»³¹.

Nei manuali presi in esame sono presenti altre riflessioni che possono essere ricondotte ad uno sguardo etico sulle vicende che si svolgono nel castello di Atlante. Anche il Cappellini raffigura il castello come luogo dei vani desideri ma, nella brevità del suo commento, propone una riflessione sulla lotta impari tra desiderio e ragione. Sembra porre l'accento su un dissidio interiore dei paladini che dovrebbero essere guidati dalla ragione ma cedono ogni volta all'impulso dei desideri e si mettono alla vana ricerca della donna amata. A nulla vale la prodezza dei paladini perché a questa lotta non può sfuggire nessuno, visto che è connaturata nell'essere umano. Ma in fondo, è impossibile riuscire a separare nettamente questi due aspetti. Se sono i desideri che guidano le azioni dei personaggi e degli uomini, come si può compiere azioni esclusivamente "razionali"? La ragione non è sempre influenzata dal desiderio?

²⁹ G. BALDI, p. 765.

³⁰ A.R. GUERRIERO, p. 252.

³¹ G. BALDI, p. 765.

Viene svelato poi un pessimismo di fondo dell'opera ariostesca: «per nessuno esiste un percorso certo e sicuro nel labirinto dell'esistenza»³².

Il Luperini si concentra su un ulteriore aspetto di questo canto:

Atlante diventa una sorta di doppio di Ariosto: l'arte narrativa di questi, come l'arte magica del vecchio mago, ha il fine di rimandare la chiusura del poema promessa da Boiardo, cioè la morte appunto di Ruggiero. Per rispettare il proprio progetto epico-narrativo, Ariosto deve far fallire tutti i trucchi di Atlante³³.

Notiamo innanzitutto la centralità attribuita a Ruggiero di cui già il Pazzaglia aveva discusso e, inoltre, il parallelismo Ariosto-Atlante. Questo rapporto tra autore e personaggio, che è sempre impari, svela in poche battute la raffinatezza dell'arte ariostesca: i meccanismi compositivi non rispondano solo a esigenze di *variatio*, ma hanno una funzione ben precisa nello svolgersi dell'intero poema: per esempio, Angelica serve a far impazzire Orlando, Astolfo a farlo rinsavire e Atlante serve a ritardare la morte di Ruggiero. Se espandiamo la metafora, così come Ariosto fa girare a vuoto i suoi paladini, fa girare a vuoto anche il lettore, che ha la sua inchiesta da seguire (completare la lettura) ma viene rimbalzato ora di qua ora di là e condotto di volta in volta verso altre storie, che a loro volta sfuggono, come i desideri dei personaggi. Il Luperini, inoltre, compie un passo in più in direzione dello studente cercando di stimolarne il senso critico con una proposta di lettura della contemporaneità attraverso la visione del mondo individuata nel passo analizzato:

Proprio la trattazione laica e dunque sconsolata di questo tema decreta l'attualità di un episodio come questo, attualità tanto più forte in un momento storico che sembra aver smarrito anche le certezze relative ai progetti terreni degli uomini e che trasmette davvero l'impressione di vivere entro un labirinto senza vie d'uscita. [...] Sembriamo davvero tutti dei piccoli Orlando all'inseguimento delle vane illusioni³⁴.

Un approccio di questo tipo si può ritenere di estrema rilevanza e un "aggancio" ottimo per far avvicinare alla letteratura intesa come laboratorio morale.

Per concludere, riassumiamo brevemente quanto detto: Il Pazzaglia propone una comparazione tra i due castelli; Il Bellini si concentra sulle illusioni e sulla vana ricerca dei paladini; il Guerriero usa il canto come metafora del poema e fa dell'analisi delle prime tre ottave un esempio dell'ironia ariostesca; il Cappellini propone un confronto tra desiderio e ragione; il Luperini si distingue per il suo tentativo di attualizzare il canto; il Baldi fonde considerazioni sulla materia

³² M. CAPPELLINI, p. 414.

³³ R. LUPERINI, p. 388.

³⁴ *Ivi*, p. 389.

romanzesca con una riflessione etico-filosofica e con il carattere dell'ironia ariostesca. Abbiamo visto inoltre come il rapporto finzione-realtà nel canto possa essere generatore di problemi etici e come viene diversamente trattato nei manuali. Com'è noto, non può esistere una lettura univoca di un testo letterario. Fare l'analisi delle analisi dei testi si è rivelato un processo capace di mettere in relazione concetti lontani e, talvolta, opinioni divergenti.

Uno studio condotto da Camilla Spaliviero ha indagato con un breve sondaggio le possibili vie da seguire per migliorare le tecniche di insegnamento e ha scoperto che «la maggioranza degli studenti consiglia di dare più spazio all'interpretazione delle opere, in particolare alla ricerca dei significati attuali, e all'interazione in classe, aumentando soprattutto la discussione tra compagni e le attività a gruppi. Inoltre, gli studenti chiedono di [...] essere più coinvolti nella lezione»³⁵. Un possibile suggerimento che deriva da quest'esperienza è che si può fare ermeneutica in classe, persino su quei testi che guidano la lettura delle opere. Riteniamo che problematizzare ogni aspetto di un testo, senza mai dare per certo il sapere, possa creare interazione, suscitare coinvolgimento della classe e scoprire e riscoprire "l'utilità" di un testo letterario sotto punti di vista ogni volta diversi. In fondo, la bellezza dei classici della letteratura sta proprio nel non ripetersi mai uguali a sé stessi, sta nella capacità di dire, a ogni lettura, qualcosa di diverso, di nuovo.

³⁵ C. SPALIVIERO, *La proposta di un metodo ermeneutico e relazionale per la didattica della letteratura. I risultati di un'indagine sulla letteratura italiana*, cit., p. 666.

Adone v: un modello di pedagogia barocca

*Pietro Bottacini**

Il binomio *docere-delectare* è stato, sin dall'antichità greco-romana, al centro della riflessione sulle arti e sulla loro legittimità, utilità, funzione sociale. Tuttavia, se con *delectare* si è continuativamente fatto riferimento alla dimensione ludica dell'arte, al piacere estetico che essa procura, o semplicemente alla sua fruizione ricreativa, il termine *docere* ha subito nel corso del tempo interpretazioni abbastanza diverse. Una frattura considerevole, in questo senso, si verifica in quella particolare fase della storia europea, tra gli ultimi decenni del '500 e la fine del '600, che va sotto il nome di Barocco¹, quando alle mutate condizioni politiche, culturali e sociali, alle soglie di una modernità per certi aspetti incipiente, e per altri ancora molto lontana, anche le arti mutano la loro fisionomia, adattandosi alle nuove esigenze di committenza e pubblico. Rispetto alla concezione rinascimentale di un'arte "intellettuale", tesa alla spiegazione razionale di una serie di verità, rese meno indigeste e più comprensibili al fruitore grazie alla piacevolezza dello stile, subentra piuttosto il bisogno di persuadere, o di spingere all'accettazione acritica ed emotiva il pubblico dell'opera, in un contesto culturale percorso da nuove necessità di proselitismo, ed in cui legittimazione e consenso devono essere ricercati e costruiti attivamente. Ne consegue, rispetto all'opera d'arte, una nuova concezione, che «altera profondamente la natura intellettualistica del *docere*»² artistico, trasformandolo in un qualcosa di diverso: affascinare, piegare, sedurre.

Le istituzioni barocche prendono molto sul serio il problema del consenso, *in primis* popolare, con dirette conseguenze anche sulle pratiche didattiche e sulle discipline che concorrono alla formazione della classe dirigente: lo testimonia già solo l'importanza data all'insegnamento retorico all'interno dei collegi gesuiti, e, congiuntamente, la proliferazione di trattati di retorica nel corso del secolo³. Il fine, in sostanza, è quello di imparare ad agire efficacemente su di un pubblico, per dirigerne i comportamenti e provocarne l'adesione attiva al sistema valoriale che si mira a diffondere, o conservare. È proprio in questo senso che negli ultimi anni si è fatto ricorso all'espressione "propaganda

* Studente di Laurea triennale in Lettere presso l'Università di Padova e allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori.

¹ Sul concetto di Barocco come particolare *Weltanschauung* della storia europea, nonché sui relativi problemi di periodizzazione, cfr. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 13-36.

² *Ivi*, p. 129.

³ Cfr. A. BATTISTINI, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, pp. 40-45.

barocca”, come utile anacronismo per indicare l’insieme di queste pratiche persuasive⁴. Le arti ricoprono in tale contesto un ruolo cruciale, agendo in maniera duplice. Da un lato, si asseconda il gusto del pubblico, quell’“umor del secolo” su cui insiste Marino⁵; dall’altra parte, lo scopo dell’opera diviene necessariamente stupire e sedurre il fruitore, e così la capacità, da parte dell’artista, di fare leva sul sentimento e le emozioni acquista un ruolo centrale. Se lette in questo senso assumono un significato più profondo le varie dichiarazioni, spesso abusate, sulla “meraviglia” quale fine dell’opera d’arte, che infatti, oltre che nei celebri versi mariniani⁶, ricorrono con frequenza anche in trattati e scritti eruditi, in direzione di una sistemazione teorica del concetto: così, per esempio, secondo Paolo Beni «la poesia non deve essere né chiara né precisa, ma deve essere solo magnifica»⁷, mentre Pallavicino, argomentando in cosa consista il bello, in un “concetto” poetico, sostiene che esso sia «tutto ciò che dà meraviglia, e per conseguente ciò che ha molto di novità, da cui la meraviglia è prodotta»⁸. Proprio sull’importanza della novità si sofferma invece Matteo Peregrini, evidenziandone la potenza persuasiva: «Il raggio della novità è un raggio al primo incontro abbagliatore anche delle viste più acute: e la sua lusinga è tanto possente che, mentre altri non istia su l’avviso, facilmente addormenta l’uso del buon giudizio»⁹.

L’ipertrofia decorativa che contraddistingue, anche nell’immaginario comune, il barocco ha in questo quadro un peso centrale: «Né perché sia bello e vago lo stile, è egli perciò o mollemente donnesco o poco robusto alle imprese del persuadere»¹⁰, scrive Bartoli, ed anzi l’abbondanza di ornamenti e figure retoriche, così come di riferimenti colti e peregrini ammaliano lo spettatore, suscitandone l’ammirazione e conquistandolo alla propria causa. Che poi talvolta la quantità della forma sembri prevalere sulla qualità del contenuto, non va letto come indice della superficialità di questa produzione artistica, ma piuttosto come un suo elemento costitutivo, ed anzi la contrapposizione tra i due aspetti viene a perdere di senso nella misura in cui «la forma è il contenuto,

⁴ Sul concetto di “propaganda” applicato all’età barocca cfr. A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 79-87.

⁵ Cfr. G.B. MARINO, *Lettere e dedicatorie*, in ID., *Opere*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 117-118.

⁶ Il riferimento è ovviamente al celebre verso «È del poeta il fin la meraviglia», cfr. G.B. MARINO, *Versi satirici e giocosi*, ivi, p. 852, VI, v, 9.

⁷ P. BENI, citato in J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., p. 352.

⁸ S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 199.

⁹ M. PEREGRINI, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., pp. 143-144.

¹⁰ D. BARTOLI, *Dell’uomo di lettere difeso ed emendato*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 350.

poiché il messaggio si esprime proprio negli eccessi dell'apparato retorico»¹¹. Spesso, infine, a questa ipertrofia formale si associa una certa difficoltà di comprensione. Senza volermi qui soffermare sul dibattito, molto attivo all'epoca, relativo all'uso dei "concetti" e delle "argutezze", intendo sottolineare soltanto come l'oscurità concettuale sia spesso considerata, in epoca barocca, un ulteriore strumento utile alla persuasione del pubblico, soprattutto quello più popolare: «Opinione accettata dal volgo», secondo Bartoli, «è ogni oscurità essere argomento d'ingegno»¹², perciò, scrive Gracián, «sempre fu apprezzato il difficile»¹³. L'oscurità suscita rispetto e timore, ed anzi può divenire strumento didattico stimolando nell'allievo un desiderio di approfondimento della propria conoscenza¹⁴. Ovviamente non si tratta, come del resto per tutto quanto detto finora, di regole e precetti universalmente applicati, bensì di tendenze generali, che risentono dei necessari adattamenti al tipo di opera, al contesto e allo scopo che essa si prefigge di ottenere una volta immessa nel mondo.

È interessante, a questo punto, notare come questa tendenza alla stupefazione, a fini propagandistici, pervasiva nella cultura barocca (in senso ampio: artistica, politica, religiosa, ecc.) trovi talvolta rappresentazione lucida all'interno delle opere stesse, finendo addirittura per diventarne parte dell'architettura narrativa. Vorrei, in particolare, porre l'attenzione sul caso dell'*Adone* mariniano, in cui il protagonista, Adone appunto, sembra chiamato nel corso del poema a compiere una sorta di percorso di formazione, apprendendo precetti e regole di comportamento. Che tale percorso sia frammentario, digressivo e sostanzialmente fallimentare, non sono questioni che qui interessano: ciò che preme sottolineare è come esso spesso richiami da vicino le caratteristiche delle pratiche pedagogiche o persuasive sopra descritte.

Principale responsabile della formazione del protagonista è Venere, spesso assistita da Amore o da Mercurio, intenta a trasformare Adone in un perfetto amante e soprattutto a tenerlo lontano dalla caccia, sua attività prediletta. La sezione del poema in cui tutto ciò si delinea forse con maggior evidenza e, in parte, coerenza è quella costituita dai canti VI-XI, suddivisibili a loro volta in due gruppi. Possiamo infatti leggere i primi tre (VI-VIII) come dedicati alla formazione sensitiva di Adone, attraverso l'attraversamento del Giardino dei Sensi e delle esperienze qui condotte, mentre i restanti tre (IX-XI) paiono dedicati alla formazione intellettuale del giovane, seppur in maniera meno unitaria e compatta. Si noti, comunque, come l'educazione del protagonista

¹¹ A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, cit., p. 94.

¹² D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, cit., p. 333.

¹³ B. GRACIÁN, citato in J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., p. 363.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 364-365.

parta proprio dai sensi, che acquisiscono un peso anche superiore a quello dell'intelletto nel percorso compiuto dal giovinetto¹⁵.

L'educazione di Adone non è però confinata a questi canti, ed anzi, in modi e con scopi diversi, momenti educativi riaffiorano in più luoghi nel corso del poema. L'esempio più interessante, ai nostri fini, è quello del canto v: non interessa in questa sede soffermarsi sulla disponibilità di Marino ad accogliere, all'interno del poema, suggestioni, immagini, usi radicati nella pratica festiva e spettacolare dell'epoca, secondo una linea di indagine coltivata da recenti studi in merito¹⁶, quanto piuttosto evidenziare come, nel caso in questione, tali elementi vadano a costruire quasi un prototipo, fittizio, ma per questo in qualche modo ideale, di pedagogia barocca. Un'analisi ravvicinata del canto può essere a questo punto utile per chiarire questo aspetto¹⁷.

Il canto si apre con l'elogio della forza della parola umana, «uno degli ingredienti e forse lo stesso cardine teorico implicito del poema»¹⁸, seguito da una dura invettiva contro “paraninfi” e “mezani”, ruffiani di vario genere, e quindi contro la parola che, invece di esortare alla virtù, «[...] dal dritto suo fuor

¹⁵ Sulla lettura dei canti VI-XI come percorso iniziatico di Adone, cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 272-274.

¹⁶ Sull'argomento, cfr. almeno P.M. VESCOVO, *Machina versatile. (A teatro con Adone)*, in S. MORANDO, a cura di, *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 247-269; A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020.

¹⁷ Di recente una diversa analisi del canto v, e soprattutto della “Tragedia” in esso messa in scena, è stata proposta da Silvia De Min (S. DE MIN, *Il piacere dell'ékphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*, in «Quaderns d'Italià», 26, 2021, pp. 171-186). La lettura di De Min, muovendo dalla lettera prefatoria di Chapelain all'*Adone*, ruota attorno ad un'analisi in chiave ecfrastica del poema mariniano: la capacità di Marino di rendere in maniera quasi tangibile, per mezzo del suo stile fiorito, la realtà che lo circonda costituirebbe contemporaneamente una tematizzazione della forza dell'ecfrasi e della sua capacità di agire sul lettore-spettatore: la “Tragedia” cui assiste Adone, vista come un'«ékphrasis performata» (*ivi*, p. 180) nell'analisi di De Min, diviene un caso paradigmatico in questo senso. Nonostante anche De Min parli di «persuasione che deriva dalla visione» e di «potenziale affettivo dell'immagine», soprattutto «nella forma dell'immagine 'performata'» (*ivi*, p. 180), la lettura del canto v che si intende proporre in questa sede è diversa, in quanto iscrive la «digressione edificante» e la «digressione spettacolare», come De Min (*ivi*, p. 180) chiama i racconti di Mercurio e la successiva rappresentazione, in un progetto pedagogico, lucidamente portato avanti da Mercurio. Un progetto che tratta la dimensione visiva solo come uno dei possibili strumenti, e che ricalca puntualmente i meccanismi della macchina del consenso barocca, che «delle straordinarie possibilità dell'arte di muovere gli affetti» (*ivi*, p. 182) è scaltra utilizzatrice, ai fini di una smalzata politica culturale.

¹⁸ E. RUSSO, *Commento*, in G.B. MARINO, *Adone*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 521.

del dovere / in malvagio sermon torta travia»¹⁹. Terminata l'invettiva, viene introdotto Mercurio, qui (come altrove nel poema) in veste di precettore di Adone: il fatto che l'ottava segua immediatamente, senza soluzione di continuità, l'invettiva contro i ruffiani, suscita subito il dubbio che si rivolgano anche a Mercurio i vituperi lanciati poco prima contro i "sozzi oratori"²⁰. Ma a colpire è soprattutto il modo con cui il dio è descritto, tratteggiando subito il ritratto di un didatta un po' particolare, un «astuto araldo, / possente ad espugnar co' detti suoi / ogni voler più pertinace e saldo»²¹. Ad essere sottolineata qui è, tramite l'uso di un lessico guerresco, la violenza persuasiva dell'eloquenza di Mercurio, mentre dall'altra parte il destinatario dell'insegnamento, Adone, ci viene presentato come un «attonito villano»²² per la prima volta di fronte alle meraviglie della città: se la retorica «riguarda la persuasion popolare»²³, l'educando è allora equiparato proprio al destinatario ideale dell'azione persuasiva, il popolano, come a sottolinearne l'impotenza di fronte alla forza del suo precettore. Capiamo subito, allora, in che termini si strutturi il rapporto maestro-allievo, in cui Adone è destinato ad apprendere senza comprendere, vinto dall'abilità (non solo oratoria) di Mercurio.

Proseguendo nel canto, Adone, prigioniero nel palazzo di Amore, si vede circondare da una schiera di ninfe accorse ad imbellettarlo e ad adornarlo di monili e gemme. Compiuta l'operazione, tutto è pronto per l'incontro con il maestro, che inizia il racconto di cinque vicende amorose fra umani e divinità, nell'ordine: Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Attide. Lo scopo dei racconti, ci informa l'Allegoria ad inizio canto, è quello di insegnare ad Adone «con diversi essempli a ben amar Venere»²⁴, ma complessivamente, data l'eterogeneità delle storie, è difficile leggere nel loro insieme un disegno coerente, tanto che alla fine «lo stesso messaggio che dovrebbe risultarne [...] finisce per farsi sfuocato, se non ambiguo»²⁵. In parte, secondo Russo, è possibile che «la visibile segmentazione del dettato poetico [...] sia effetto di aggiunte progressive e che il Marino abbia incastonato nella struttura del poema alcune di quelle storie che costituivano il grande progetto delle *Trasformazioni*»²⁶. Tuttavia, se Marino non struttura in maniera solida la connessione fra gli "essempli" di Mercurio è anche perché ciò non gli importa troppo, ed anzi sembra di nuovo affiorare, qui, quella

¹⁹ G.B. MARINO, *Adone, ivi*, v, 3, vv. 5-6.

²⁰ Cfr. E. RUSSO, *Commento*, cit., p. 523.

²¹ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 7, vv. 2-4.

²² *Ivi*, v, 8, v. 1. La similitudine, comunque, è un recupero dantesco (*Pg* XXVI 67-69), cfr. E. RUSSO, *Commento*, cit., p. 524.

²³ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 99.

²⁴ G.B. MARINO, *Adone*, cit., p. 519.

²⁵ E. RUSSO, *Commento*, cit., pp. 517-518.

²⁶ *Ivi*, p. 518.

“poetica della quantità” di cui si è avuto modo di dire sopra. Ma la “quantità” dei racconti pare agire anche sul piano narrativo: senza bisogno di soffermarsi troppo sui loro contenuti, l’allievo, in fondo, è già adeguatamente colpito dall’abbondanza delle storie, e ancor prima dal contesto di per sé stupefacente del palazzo in cui le ascolta «Incantato da’ vezzi e tutto inteso / a cose [...] si disusate e nove»²⁷. Che amore sia una forza a cui non ci si può sottrarre, Adone lo ha (o dovrebbe avere) capito dal numero dei casi riportati da Mercurio, dall’efficacia con cui sono raccontati, e, in partenza, dallo sfarzo (con l’idea di forza che così emana) del palazzo di Amore.

Ma c’è un’ultima norma di comportamento che il protagonista deve apprendere, la più cara a Venere, ovvero il divieto di recarsi a caccia, e per convincerlo (Adone rimane in fondo un provetto cacciatore, e il richiamo dell’attività venatoria agisce con forza su di lui) la semplice parola, sia pur essa quella dell’“astuto araldo” Mercurio, non basta più: si apre così lo spazio per una rappresentazione scenica, la “Tragedia” che dà il titolo al canto²⁸.

Terminati i cinque racconti, subentra, infatti, la stessa Venere, che invita nuovamente Adone ad abbandonare «quel desio di cacciar ch’a me ti fura»²⁹, per poi condurlo in un’“immensa sala” dove si darà la rappresentazione. Dopo la descrizione dello stupefacente salone, ecco aprirsi la “dorata scena”, splendente, neanche a dirlo, più della sfera del Sole. La tragedia che vi si dà è in realtà uno spettacolo tipicamente barocco, una «rappresentazione teatrale con musiche», come la definisce sinteticamente Carandini³⁰, strutturata in cinque atti intervallati da quattro intermezzi, con questi ultimi in apparenza slegati dall’azione principale, costituita dalla vicenda di Atteone. Il racconto del mitico cacciatore, colpevole di aver ammirato Diana nuda e trasformato per questo in cervo, per poi essere sbranato dai propri cani, vuole essere nelle intenzioni di Venere un esempio della crudeltà che la dea della caccia riserva ai suoi adepti³¹.

Il tutto è inserito in un perfetto spettacolo cortigiano³², in cui hanno pari peso la storia narrata e le digressioni degli intermezzi, oltre che le numerose ed ardite trovate scenotecniche, fra cui la più mirabile, quella del palco ruotante su sé stesso. È mantenuta, poi, una certa permeabilità fra scena e platea, cosicché può

²⁷ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 13, vv. 1-2.

²⁸ Alla discussione di una possibile lettura in senso tragico dell’intero poema è dedicato M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia*, in «Studi Secenteschi», 48, 2007, pp. 39-87. Fra i racconti del canto v, incluso l’episodio narrato nella tragedia, e la vicenda tragica di Adone si istituirebbe, infatti, uno stretto parallelismo, basato sulla comune colpa punita, ovvero il mancato abbandono dell’attività venatoria.

²⁹ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 99, v. 4.

³⁰ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 4.

³¹ Cfr. G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 111, vv. 3-6.

³² Sull’argomento, cfr. almeno A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., pp. 234-262.

capitare che lo spettatore risulti coinvolto in prima persona nelle vicende raccontate³³, mentre tutti i suoi sensi sono costantemente stimolati. Tra il secondo intermezzo ed il terzo atto, in una sorta di breve intervallo, Amore non manca di offrire ad Adone «coppe d'ambrosia e nettare ripiene»³⁴, così da non trascurare nemmeno gusto ed olfatto tra i sensi allietati dallo spettacolo.

Marino, insomma, traspone nel racconto il meglio della pratica spettacolare dell'epoca, ma non bisogna dimenticare che quella allestita nel canto quinto non è solo una rappresentazione, bensì anche il momento culminante della lunga lezione impartita al protagonista nel corso del canto. Va analizzata in questa prospettiva anche la figura di Mercurio, che ritroviamo menzionato proprio all'inizio dello spettacolo, in veste di capocomico:

Mercurio è quei che i personaggi appresta
et essercita e prova ogn'istrione,
e ciascun d'essi in lieta parte o mesta
secondo l'attitudine dispone³⁵

Se è vero che Mercurio è un personaggio polivalente all'interno del poema, una sorta di factotum dai molteplici ruoli³⁶, diversamente da quanto accade in altri luoghi dell'*Adone* la situazione che si presenta qui corrisponde solo apparentemente ad un cambio di ruolo da parte del dio, mentre in realtà egli resta ancora in tutto e per tutto il pedagogo nell'esercizio delle sue funzioni, intento all'educazione del giovane Adone. Solo che, per raggiungere il proprio fine, quello stesso pedagogo deve ora farsi uomo di teatro, *chorago*, nel lessico dell'epoca, sfruttando così le maggiori possibilità che la scena offre.

Lo "spettacolo gentil" messo in piedi ottiene infatti l'effetto voluto: il risultato è un Adone totalmente imbelles, spettatore vinto dalle lusinghe della scena, quell'«esca» che il giovane «pasce con gli occhi e per l'orecchie beve»³⁷. Ad espugnare Adone, per riprendere il lessico guerresco di inizio canto, non sono stati però i "detti" di Mercurio, la sua abilità oratoria, ma piuttosto la Scena, con le sue meraviglie e seduzioni. Non ha importanza che alla fine il giovane si addormenti, non riuscendo così a vedere il termine della vicenda, né perciò ad apprendere ciò che doveva: il sonno di Adone, questa semplice

³³ Si veda, ad esempio, l'ottava 126: «e dal palco saltar con gran diporto / damme e camozze e cavriuoli e lepri, / e parte de la dea fuggirsi al lembo / e parte a lui [Adone] ricoverarsi in grembo» (G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 126, vv. 5-8), cfr. A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., p. 251.

³⁴ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 137, v. 4.

³⁵ *Ivi*, v, 122, vv. 3-6.

³⁶ Per una sintesi dei ruoli ricoperti da Mercurio si rimanda a G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G. B. MARINO, *L'Adone*, Milano, Adelphi, 1988, vol. II, pp. 36-37.

³⁷ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 137, v. 8.

«trovata narrativa [...] con cui Marino rinvia all'impalcatura del poema»³⁸, non altera le conclusioni fin qui tratte sulla funzione (e l'efficacia) pedagogica della "Tragedia" inscenata. Al contrario, come rileva Silvia De Min:

la parte conclusiva del canto v potrebbe essere letta come riprova del potere persuasivo della visione: la *mise en scène* avrebbe una capacità tale di muovere gli affetti che, se Adone avesse visto la fine di Atteone, egli non avrebbe potuto vivere il proprio destino, cosa evidentemente impensabile a livello della *fabula* del mito³⁹.

Questa idea di spettacolo trova forti risposdenze, uscendo dal poema mariniano, nella pratica spettacolare dell'epoca. Volendo rimanere concentrati solo sulla dimensione pedagogica della teatralità barocca, il luogo in cui pratica scenica e insegnamento collaborano nella maniera più diretta ed attiva è forse quello dei collegi gesuiti, in cui le rappresentazioni teatrali, realizzate tramite il diretto coinvolgimento degli allievi, vengono effettivamente sfruttate per «sviluppare le qualità mondane dei convittori» e contemporaneamente «costringere la loro fantasia entro percorsi obbligati», in linea con i valori della Compagnia⁴⁰. Si tratta ovviamente di spettacoli dal contenuto moralmente edificante, ma che non mancano di utilizzare gli strumenti più stupefacenti che la scenotecnica andava elaborando⁴¹. L'autore della *pièce* rappresentata spesso è uno dei professori del collegio, che collabora anche ad allestire lo spettacolo, in qualità di vero e proprio *chorago*, unendo assieme (come Mercurio) insegnamento e pratica spettacolare⁴². Tali rappresentazioni, poi, non esaurivano la loro funzione nella pratica didattica rivolta agli allievi, ed anzi divennero un importante strumento di promozione e propaganda per la Compagnia, trasformandosi fin da subito in una frequentata attrazione anche per un pubblico più vasto, che assisteva alle recite pubbliche: «se la prospettiva formativa del primo teatro gesuita guardava a una ristretta cerchia di iniziati, la prospettiva

³⁸ A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., p. 240.

³⁹ S. DE MIN, *Il piacere dell'ékphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*, cit., p. 181.

⁴⁰ Cfr. G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, il Mulino, 2015, p. 250.

⁴¹ *Ivi*, p. 250.

⁴² Sull'argomento cfr. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., pp. 73-79, oltre al già citato G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, cit., pp. 248-256.

della presenza pubblica guardava oltre la cerchia cittadina per estendersi sulla scena del mondo»⁴³.

Alla “scena del mondo” guardano anche tutta una serie di altre tipologie di spettacolo, religioso e non, che, prescindendo dalla pratica didattica in senso stretto, divengono presto un mezzo ideale per veicolare sistemi di valori e messaggi politici presso un pubblico più vasto. La necessità di conquistare il pubblico alla propria causa, cui si è già accennato, trova così nel teatro una soluzione ideale. Prende forma una sorta di pedagogia di massa⁴⁴, che si traduce nella profusione di feste, tornei, spettacoli e rappresentazioni drammatiche, nonché nelle pompose funzioni religiose di vario tipo che costellano quest’epoca. Tali pratiche, intrinsecamente multimediali, tanto più stupefacenti quanto effimere, condensano in una forma altamente impressiva per il pubblico tutte le caratteristiche e tecniche persuasive finora elencate, mescolandole insieme e potenziandone l’efficacia.

La tendenza è sempre, come nella “Tragedia” apprestata da Mercurio per Adone, alla contaminazione e all’opera d’arte totale, che avvolge lo spettatore, saturandone tutte le percezioni. Gli intenti sono il più delle volte celebrativi, apologetici, propagandistici, anche tramite la presenza diretta sul palcoscenico dei detentori di quel potere che si vuole celebrare.

La teatralità diffusa che caratterizza l’età barocca in pressoché tutte le sue manifestazioni artistiche fa sì, infine, che potere ed ideologia “vadano in scena” non solo sul palcoscenico, ma anche nei cicli pittorici, nella statuaria, nella letteratura, fino alle arti applicate⁴⁵.

Con questo quadro generale sullo sfondo, è forse opportuno avanzare ancora una riflessione riguardo il canto V. Che infatti Marino abbia in mente, nell’allestire la vicenda narrata, le abitudini spettacolari sopra accennate, e i loro usi celebrativi, è stato ormai dimostrato dalla critica⁴⁶; che, d’altra parte, il canto sia nel suo complesso concepito come portatore di una riflessione meta-artistica, che di tali pratiche persuasive voglia, nelle intenzioni di Marino, mettere a nudo i meccanismi sottesi, è quantomeno dubbio. Marino attinge a piene mani, lo si è già detto, dalla realtà che lo circonda, una realtà che teorizza ampiamente l’utilità persuasiva delle arti, per poi passare alla pratica quando se ne presenta

⁴³ L. SALVARANI, *La didattica delle passioni. Peculiarità e paradossi del teatro gesuita delle origini*, in «Studi sulla Formazione», 1, 2014, pp. 205-206.

⁴⁴ Maravall, che a feste e teatro dedica buona parte del capitolo IX, parla più in generale di «azione psicologica sulla massa» (cfr. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., pp. 373-410, la citazione è a p. 385).

⁴⁵ Il ruolo che le arti rivestono nel rapporto dominanti-dominati in epoca Barocca è più ricco ed articolato, riflettendo in sé l’intera antropologia del periodo, e necessiterebbe di uno spazio di discussione maggiore, impossibile in questa sede. Per una trattazione esaustiva, rimando a A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, cit.

⁴⁶ Cfr. nota 16.

l'occasione. Se visto da questa prospettiva il canto V è perciò leggibile come una sorta di modello, di fantasia, ma non per questo necessariamente infedele, che riflette l'idea del *docere* artistico nella concezione barocca del mondo.

Una tale concezione, in parte lo si è già accennato, può risultare respingente per chi, oggi, si confronti con questo tipo di produzione artistica, spesso così compromessa col potere e saturata di ideologia. Su questo aspetto si è esercitata nel tempo una tradizione critica che ha letto nel barocco letterario ed artistico i segni di una decadenza, anche morale, di un mondo «favorito dagli interessi, mantenuto nelle sue apparenze, rimbombante nelle frasi, non sentito, non meditato, non ventilato e rinnovato»⁴⁷. Vanno in direzione opposta, invece, quegli approcci che hanno puntato, soprattutto in ambito letterario, ad un recupero, sì, della produzione barocca, ma in maniera spesso poco rispettosa, «validandone una dignità tematica, anche malgrado la dispiegata intenzionalità e consapevolezza dei suoi scrittori [...], del loro stesso progetto di senso»⁴⁸.

Si tratta ovviamente, in ambedue i casi, di visioni miopi, che non tengono conto della distanza storica ed antropologica (la frattura del Romanticismo, *in primis*) che separa le società contemporanee da quelle di *ancien régime*. Invece di ridurre la produzione barocca a «morale a buon mercato, perché dietro alle parole non ci era altro»⁴⁹, proiettando retrospettivamente le nostre coordinate etiche, o all'opposto cercandone improbabili tracce nascoste, è necessario uno sforzo di relativismo, a partire dal senso dello stesso termine etica: se accettiamo che esso non indichi norme e valori morali validi in assoluto, bensì condizionati dai tempi e dai luoghi considerati, allora ci accorgiamo che anche il Barocco possiede, applicato per esempio al campo letterario, dove il giudizio critico negativo ha più pesato, un letteratura a suo modo etica, che propone e veicola un sistema di valori, ed un'etica della letteratura, che si interroga sui modi e i fini con cui essa opera nella società. Il tutto s'incarna in quella diversa concezione del binomio *docere-delectare* su cui si è insistito finora: si tratta di rispettare la natura altra di questa concezione e di «descriverla e interpretarla [...] assumendone il senso nella sua stessa distanza e alterità, incolmabili e irriducibili rispetto a noi»⁵⁰. Con questo obiettivo, mostrare l'esistenza di una didattica barocca e di una sua etica, come si è cercato di fare in questa sede, è funzionale anche ai fini di una didattica del barocco, permettendo un recupero storicamente fondato, e per questo rispettoso, di un'epoca lontana da noi, aprendola ad un confronto onesto, e, forse, scoprendola in grado di parlarci ancora.

⁴⁷ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1968, p. 636.

⁴⁸ A. QUONDAM, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, in E. RUSSO, a cura di, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 8.

⁴⁹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 637.

⁵⁰ A. QUONDAM, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, cit., p. 4.

La didattica del *Fanciullino*: proposta di un poeta-professore

Martina Ianne*

Chiunque intenda approfondire la vicenda artistica del poeta di San Mauro non può certo prescindere dallo studio della sua figura di docente, antologista e teorico della scuola. Una compenetrazione sempre feconda, infatti, caratterizzò l'attività poetica di Giovanni Pascoli e la missione educativa da lui intrapresa come professore¹, essendo entrambe queste sue «espressioni di vita e di arte» originate dalla medesima convinzione, ovvero che «l'arte non è arte e la poesia non è poesia, [...] se non sa e non insegna, se non è buona e non è benefica»².

Non vi era altro esercizio umano che, secondo Pascoli, si accordasse con la poesia meglio della scuola, ed egli non si limitò a ribadirlo a più riprese nei suoi scritti³, ma volle anche testimoniare in prima persona, svolgendo senza sosta il proprio magistero dal 1882, stesso anno della sua laurea in "Lettere classiche" a Bologna, fino al 1912, quando si spense in quella stessa città, sei anni dopo esserci tornato in qualità di successore dell'antico maestro, Giosue Carducci⁴.

Il suo fu dunque un trentennio pressoché ininterrotto di docenza, dapprima liceale e poi universitaria, non troppo dissimile da quello sperimentato da molti suoi colleghi del passato o dei giorni nostri, fatto di spostamenti frequenti, di duro lavoro, d'amarezze e soddisfazioni, nel corso del quale egli s'ingegnò con

* Laureata in Filologia moderna. Scienze della letteratura, del teatro, del cinema (curriculum Filologico-letterario) e docente di discipline letterarie negli Istituti di Istruzione secondaria di primo grado presso Torino.

¹ Cfr. A. VICINELLI, *La prosa del Pascoli*, in A. BALDINI [et al.], *Studi pascoliani*, Faenza, Fratelli Lega, 1958, p. 233: «Giovanni Pascoli è poeta e, possiamo dire, soltanto poeta. [...] L'unità essenziale del temperamento, della sensibilità, della disposizione in lui è tanto profonda e istintiva che ognuna delle sue espressioni di vita e di arte illumina e compenetra le altre; giova quindi intenderle e intuirle insieme. In Carducci noi potremo forse distinguere il poeta, il critico ragionante, il professore. Come separarli nel Pascoli? Si pensi, per un evidente esempio, al Pascoli professore».

² G. PASCOLI, *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano-Palermo, Remo Sandron, 1909, p. XI.

³ Cfr. la *Prefazione* a ID., *Nuovi Poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1918, p. VII, dove l'autore si dichiara «lieto d'aver unito alla divina poesia l'esercizio umano che più con la poesia si accorda; la scuola».

⁴ Sul rapporto tra Pascoli e Carducci, cfr. ID., *Ricordi di un vecchio scolaro*, in «Il Resto del Carlino», 9 febbraio 1896, ora in ID., *Poesie e prose*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. I, p. 1099-1106, ma anche M. PAZZAGLIA, *Due maestri dell'Ateneo bolognese*, in E. PASQUINI, V. RODA, a cura di, *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 437-465.

ogni mezzo per svelare ai giovani l'immenso valore formativo delle *humanae litterae*.

Solo pochi, e perlopiù recenti, sono i contributi critici volti a ripercorrere la carriera del Pascoli professore alla ricerca d'indizi inediti sul suo pensiero e sulla sua personalità⁵, e ancor meno sono quelli che partono dall'analisi delle sue antologie scolastiche, per ricostruire la profondità dell'impegno educativo da lui profuso a beneficio delle nuove generazioni⁶. Partire proprio da questi aspetti è tuttavia doveroso se s'intende restituire spessore a un poeta troppo a lungo intrappolato nello stereotipo delle 'piccole cose', il quale, oltre che versificatore e latinista eccellente, filologo, dantista e linguista *sui generis*, fu anche brillante e moderno autore di riflessioni per la didattica.

La carriera del Pascoli insegnante ebbe inizio quando egli, ventisettenne e ancora fresco di studi, fu nominato docente reggente di Latino e Greco presso il Liceo classico "Emanuele Duni" di Matera. Di «quella povera città di trogloditi», così quieta e isolata rispetto ai tanti fermenti politici e culturali bolognesi, il poeta conservò sempre un vivido ricordo, rievocato con nostalgia anche per merito dell'ottimo rapporto instaurato con gli allievi e con il preside dell'istituto, Vincenzo Di Paola⁷.

⁵ Cfr. P. PARADISI, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, in E. GRAZIOSI, a cura di, *Pascoli: poesia e biografia*, Modena, Mucchi, 2011, pp. 259-327; S. VALERIO, *Letteratura, scienza e scuola nell'Italia post-unitaria. Pascoli GrafTrezza*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 57-91.

⁶ Cfr. E. SALIBRA, *Modelli letterari e modelli linguistici nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, in «Lares», LXX, 2-3, 2004; M. BELPONER, *Per una storia di Lyra*, in «Rivista pascoliana», 20, 2008, pp. 49-62; G. LAVEZZI, *Fiori di lontano. Autori stranieri nelle antologie scolastiche di Giovanni Pascoli*, in C. RENZO, S. SIMONETTA, a cura di, *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento: antologie e manuali di letteratura italiana*, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 421-448; M.G. TAVONI, *Da lettere inedite e da paratesti: novità sulle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, in «Studi e problemi di critica testuale», 82, 2011, pp. 133-144.; M. COLIN, *Le antologie scolastiche di letteratura italiana: Sul limitare e Fior da fiore. Pedagogia e poetica*, in «Rivista pascoliana», 24-25, 2012-2013, pp. 203-217; C. CHIUMMO, *Le antologie pascoliane. Letteratura italiana e weltliteratur*, in E. MALATO e A. MAZZUCHELLI, a cura di, *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2016, pp. 343-382; E. TATASCIORRE, *Epos di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017.

⁷ Cfr. P. PARADISI, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, cit., p. 277, dov'è riportata la lettera di Pascoli a Vincenzo Di Paola del 5 giugno 1911: «Come mi giova, dopo una vita così torba, tornare a codesta serenità di pensiero e di parola che avrei voluto prender da Lei in quella povera città di trogloditi, in cui vissi così felice sebbene così pensoso! Sì: delle città dove sono stato, Matera è quella che mi sorride di più, quella che vedo meglio ancora, e forse perché vi feci i miei anni di noviziato? [...]». Sul duraturo rapporto d'amicizia tra il poeta e il preside, cfr. anche P. VANNUCCI, *Pascoli e il suo primo Preside nel Liceo di Matera*, in ID., *Saggi vari tra carducciani e pascoliani*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 127-149. Per chiarire meglio l'opinione

Proprio dalle relazioni ufficiali di quest'ultimo, stilate tra il 1883 e il 1884, traspare quanto spiccato fosse, nel giovane Pascoli, il talento per l'insegnamento, e quanto si dimostrasse capace e promettente, fin dagli esordi, quell'«artista» prestato alla scuola:

Latino e Greco: Giovanni Pascoli.

Questo sì che è un professore bravo, e destinato a divenire bravissimo. Anch'egli è allievo della scuola filologica di Bologna e mostra in sé l'opera di quella scuola. D'ingegno pronto, di fantasia viva, di cuore buono, fa scuola da artista: dico che mentre legge, analizza e commenta latino e greco con scienza e metodo giusto: vi pone quello che non si definisce, cioè l'anima.

È curioso osservare come, tra le lodi entusiaste, l'unico rimprovero mosso da Di Paola a Pascoli riguardasse l'incapacità di quest'ultimo d'imporre una rigida disciplina in classe:

Una cosa ha da imparare, e l'imparerà senza dubbio e presto, l'arte di mantenere meglio la disciplina. Non che i giovani non stiano volentieri con lui; stanno, anzi, troppo volentieri; ma egli deve abbandonarsi loro meno⁸.

Come giustamente osservato da Maria Teresa Imbriani in un suo articolo sugli autografi pascoliani a Matera, è probabile che tali parole fossero dettate dalle divergenze metodologiche che intercorrevano tra il preside e il poeta, più che dalle reali difficoltà incontrate da quest'ultimo nel farsi rispettare, giacché «non si può immaginare che [Pascoli] si trovasse a disagio in classi di 10, massimo 12 alunni, abituati peraltro a regimi piuttosto rigidi e nella maggior parte convittori»⁹. Non è dunque da escludere che Di Paola, pur apprezzando sinceramente il carattere vivace e la cultura varia del suo professore, disapprovasse l'approccio poco cattedratico da lui utilizzato, nonché la sua predilezione per il contatto diretto con gli studenti, i quali erano sovente chiamati «a partecipare alla lezione, a lavorare fianco a fianco [con il maestro], a discutere, a correggere»¹⁰.

di Pascoli sulla città, invece, cfr. G. CASERTA, *Giovanni Pascoli a Matera (1882-1884). Lettere dall'Affrica*, Venosa, Osanna, 2005.

⁸ Le due relazioni del preside Di Paola sono conservate nell'Archivio di Stato di Potenza, Fondo Prefettura, Sezione scolastica, e si leggono in G. TRAMICE, *Il Pascoli in Lucania*, Venosa, Editrice Appia 2, 1984, pp. 41-42.

⁹ M.T. IMBRIANI, «*Io cavaliere errante dell'insegnamento*»: nuovi documenti su Pascoli a Matera, in «*Rivista pascoliana*», 12, 2000, pp. 206-207.

¹⁰ N. FESTA, *Ispirazione classica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in «*Studi pascoliani*», IV, 1936, p. 18.

Per fortuna, dello speciale legame germogliato tra Pascoli e i suoi discenti non si sono perse tutte le tracce, poiché alcuni allievi meritevoli, tra i quali spicca il fulgido esempio del futuro grecista e accademico Nicola Festa, hanno voluto lasciarne affettuosa testimonianza:

Pascoli prese subito il primo posto come guida spirituale di noi giovani. [...] Il mondo classico era per parecchi di noi ancora avvolto nel mistero, prima che il Pascoli venisse. Ma da lui, dal suo insegnamento, emanava una luce che rischiarava e dava contorni precisi agli oggetti e ai fatti che prima parevano annebbiati e remoti. In tal modo eravamo avviati a quel processo che il maestro andava compiendo in sé [...] ¹¹.

Ciò che spingeva i giovani a seguirlo volentieri, stando alle parole di Festa, non era solo il suo modo di fare umano ed equanime, ma anche l'impostazione fresca e dinamica con cui Pascoli soleva presentare gli argomenti, riservandosi il ruolo di guida benevola e discreta, e sottolineando, di volta in volta, l'eterno fascino che quelle materie erano in grado di sprigionare, conquistando per primo proprio il professore e poi, per diretta conseguenza, i fanciullini suoi uditori.

La «meravigliosa eredità spirituale» rappresentata dalla letteratura classica e, più in generale, umanistica ¹², già allora entrata nel mirino di coloro che ne ritenevano superfluo l'insegnamento, non mancò mai d'esser difesa dal poeta, con parole che ancora oggi possono suonare attuali e che, ai tempi, ambivano a vincere la pigrizia dei giovani quanto il crescente scetticismo degli adulti:

Il gravissimo dei mali che affliggono la scuola classica, è lo scoramento che al maestro deriva dalla diffidenza degli scolari, dei loro parenti, di tutti. Non si crede più, non che alla necessità, alla utilità dello studio del greco e del latino. Il lavoro di demolizione è cominciato [...] la guerra è contro le lingue morte, contro gli studi liberali nel nome del presente e pratico, del reale e utile ¹³.

La necessità pascoliana di salvaguardare la fede nell'Arte, insostituibile «nutrimento dell'anima» e unico mezzo capace di «spogliare gli uomini della loro ferità» primigenia ¹⁴, era una questione assolutamente centrale, dalla quale

¹¹ *Ivi*, p. 18.

¹² *Ivi*, p. 18.

¹³ G. PASCOLI, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, in ID., *Scritti vari di argomento latino*, a cura di M. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 51-52.

¹⁴ Le citazioni sono tratte dalla conferenza *L'Èra nuova*, il cui titolo era inizialmente *Sulla poesia*, tenuta da Pascoli a Messina il 5 febbraio 1899, oggi in M. CASTOLDI, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell'Èra nuova*, Modena, Mucchi, 2019, pp. 324-325.

dipendevano il benessere e il futuro dell'umanità: la conoscenza scientifica e l'avanzamento tecnologico, infatti, secondo Pascoli, non solo non bastavano a garantire il progresso 'etico' della società, ma potevano anche rivelarsi dei pericolosi strumenti di sopraffazione e di morte:

[...] E voi non siete meno fiere, o miei fratelli, perché, con l'aiuto della Scienza, prolunghiate con l'acciaio del pugnale e della spada la portata delle vostre unghie, o aumentiate e allarghiate, col fragore funereo della bomba o del siluro, la potenza del vostro ruggito [...] ¹⁵.

Soltanto la Poesia poteva far sì che la Scienza diventasse «COSCIENZA», scongiurando l'apocalissi dei costumi e propiziando il sorgere di un'era nuova di pace, comprensione e fratellanza fra tutti gli uomini, poiché solo essa poteva veramente insegnare «ad essere, non parere, persone colte»¹⁶. Ai poeti, e in genere a tutta l'Italia dotta, spettava il compito d'instillare nei cuori tale antidoto, al fine di forgiare rettamente i *boni cives* dell'avvenire e di garantire la palingenesi del genere umano. Ma

[...] Con quali argomenti il giovane professore difenderà la ragione della sua arte e del suo culto, per non dover confessare agli altri e a se stesso d'essere artefice di una ciurmeria disutile e sacerdote d'un altare bugiardo? [...] ¹⁷.

A questa domanda cruciale, Pascoli volle rispondere delineando nei suoi appunti per le lezioni, nelle antologie, nelle prolusioni e in svariati altri scritti, una personalissima 'didattica del Fanciullino', ossia una sorta di guida metodologico-letteraria pensata per supportare la motivazione di colleghi e studenti in difficoltà.

Da questa sua proposta, certo ambiziosa e visionaria rispetto al secolo in cui fu concepita, possono essere desunti almeno tre consigli pratici fondamentali, utili tutt'ora a chiunque voglia intraprendere il mestiere di «coltivare i giovani ingegneri, in modo da prepararli alla sementa ideale»¹⁸.

¹⁵ *Ivi*, p. 322.

¹⁶ N. FESTA, *Ispirazione classica nella poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 18.

¹⁷ G. PASCOLI, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, cit., pp. 51-52.

¹⁸ P. FERRATINI, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 184-185, dove sono riportate tali parole, tratte da una lettera di Pascoli a Ermenegildo Pistelli del giugno 1899.

1) Osservare simpateticamente gli studenti

Durante i tredici anni da docente liceale, vissuti a Matera, a Massa ed infine a Livorno¹⁹, il poeta ebbe modo di osservare direttamente le difficoltà incontrate dagli studenti nell'apprendimento delle materie umanistiche. Da un lato, egli riteneva che tali farraginosità fossero imputabili alla scarsa qualità dei manuali allora impiegati per lo studio; d'altro canto, però, era convinto che a scoraggiare l'entusiasmo dei giovani contribuisse anche la rigidità di certi insegnanti tradizionali, ossessionati da «minuzie e lungaggini» grammaticali ed insensibili alle reali esigenze dei discenti²⁰:

[...] Il greco invero s'insegnava (e forse s'insegna ancora) con così lunga e lenta prefazione grammaticale, che lo scolaro, per la gran fatica e uggia che gli sembrano inutili, smette di studiarlo prima d'averlo cominciato ad apprendere [...] ²¹.

E poi:

[...] Il giovane esce, come può, dal Liceo e getta i libri: *Virgilio, Orazio, Livio, Tacito!* De' quali ogni linea, si può dire, nascondeva un laccio grammaticale e costò uno sforzo e provocò uno sbadiglio [...] ²².

Contrapponendosi a tale approccio, pedantesco e spesso controproducente, Pascoli proponeva di mettere al centro l'allievo, invitandolo a condividere le proprie idee e ad esercitare liberamente il proprio spirito critico, convinto che i fanciulli avrebbero apprezzato maggiormente i «fiori immortali del pensiero antico», se solo fossero stati meno annoiati da un'esposizione piatta ed anchilosata dei contenuti:

Io ho osservato l'alunno, il quale pur si mostri svogliato e indifferente, esige piuttosto maggior copia che minore delle cognizioni che noi dobbiamo dargli [...]. [Egli] si annoia della fatica, lessicale e grammaticale, che dura a interpretare

¹⁹ Pascoli insegnò Lettere greche e latine nei licei classici di Matera (1882-84), Massa (1884-87) e Livorno (1887-95). In seguito, gli furono assegnate le seguenti cattedre universitarie: Letteratura greca e latina a Bologna (1895-1896), Letteratura italiana a Messina (1897-1902), Grammatica latina e greca a Pisa (1903-1905) e Letteratura italiana a Bologna (1906-1912).

²⁰ G. PASCOLI, *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, cit., pp. 6-7.

²¹ Cfr. ID., *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 142, per la nota esplicativa 2: «[...] È un terreno, quello del greco, che si continua ad arare e a zappardare tanto, che i contadini si stancano prima di mietere, e anzi di seminare».

²² ID., *Antico sempre nuovo. Scritti vari di argomento latino*, cit., p. 3. Pascoli inoltre accusava: «si legge poco, e poco genialmente, soffocando la sentenza dello scrittore sotto la grammatica, la metrica, la linguistica [...]. La grammatica si stende come un'ombra sui fiori immortali del pensiero antico e li aduggia».

l'autore, ma non tanto perché ella sia grave quanto perché è unica. Pare quasi che egli creda di essere tenuto a vile, invitato come è, soltanto, a scoprire una cosa che gli è stata appiattata a prova. E io gli nascondo il meno che posso e gli dico liberamente che così credo io o crede il tale e tale altro; che egli può forse pensare qualcosa di meglio. Il mostrargli non ancora compiuto il lavoro d'interpretazione e di lezione, può dare, o aggiungere, alla sua mente una ragione di questi studi; e l'incertezza nostra, che a noi non fa torto, fa cuore a lui [...]»²³.

2) *Conquistarli con il divertimento e l'attualità*

La compartecipazione emotiva, la spontaneità e l'entusiasmo creativo dei giovani erano considerati da Pascoli degli elementi talmente irrinunciabili per la riuscita del processo d'apprendimento, che il poeta si mostrò spesso disposto a smettere le vesti del professore serio ed esigente, per comporre dei versi ludico-pedagogici legati «a precise occasioni [...] di vita di relazione, scherzosa ed ironica»²⁴.

Emblematico, in tal senso, appare il distico latino che egli scrisse per il mal di denti di Unico Conti, studente livornese da lui soprannominato 'topolino', nell'anno scolastico 1893-1894²⁵. Come rilevato da Imbriani, inoltre, l'appunto autografo «Gradirò lavoretti speciali», presente in una scaletta preparatoria per le lezioni materane, conferma l'abitudine che Pascoli aveva di spingere gli stessi alunni a comporre poesie, temi e traduzioni personali, che poi era solito correggere con piacere²⁶.

Tra questi esercizi, particolarmente interessante appare la traduzione in greco che uno dei suoi studenti prediletti, Michele Fiore, realizzò dell'ultima parte della 'Leggenda Garibaldina' di Giosue Carducci²⁷. Un «omaggio» che risultò certo graditissimo al Pascoli, soprattutto se si considera quanto egli s'impegnasse per garantire l'assenza di un compartimento stagno tra lo studio dell'antichità e della storia contemporanea, entrambe imprescindibili, a suo

²³ ID., *Lyra Romana ad uso delle scuole classiche*, Livorno, Raffaello Giusti, 1895, pp. X-XI.

²⁴ P. PARADISI, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, cit., p. 288-289.

²⁵ *Ivi*, pp. 288-289. Il componimento in questione si legge in A. TRAINA, P. PARADISI, *Appendix pascoliana*, Bologna, Pàtron, 2008, pp. 41-61.

²⁶ M.T. IMBRIANI, «*Io cavaliere errante dell'insegnamento*»: nuovi documenti su Pascoli a Matera, cit., p. 210.

²⁷ Cfr. F. GRECO, *Giovanni Pascoli al liceo di Matera e il suo discepolo prediletto (con tre lettere ed un epigramma in greco del Pascoli inediti)*, Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1956, p. 52, in cui si legge la testimonianza dell'allievo Michele Fiore: «Il Pascoli componeva poeticamente oltre che in latino anche in greco [...]. Il 2 giugno di quell'anno [1884], secondo anniversario della morte di Garibaldi, io tradussi di mia iniziativa, in greco, dal discorso di Carducci per la morte dell'Eroe l'ultima parte della Leggenda Garibaldina e la presentai in omaggio al mio buon Professore [...]».

parere, per una corretta educazione alla cittadinanza e per la prevenzione della delinquenza giovanile:

[...] è questa la ragione che mi incita al lavoro. Non voglio che i miei giovani conoscano Germanico e ignorino Garibaldi; che sappiano dir cose molte sul regifugio e niente sulle battaglie di San Martino e del Volturno. Nessuno farà conoscere loro, se non mi ci metto io, un poco della storia per la quale sono e pensano, e allora, non conoscendola, diventerebbero dei camorristi, come tanti altri, e non solo non sarebbero buoni latinisti, ma sarebbero pessimi cittadini [...]»²⁸.

3) *Crederne nelle loro potenzialità*

Come emerge da quanto affermato fino ad ora, Pascoli era un insegnante davvero poco convenzionale: era piuttosto una voce fuori dal coro, un idealista pronto a sopperire alle tante carenze del sistema attraverso la progettazione di lezioni *ad hoc*, o tramite la redazione, di proprio pugno, di alcuni tra i «libri buoni e belli di cui l'Italia aveva tanto bisogno»²⁹.

Nella fattispecie, tra il 1895 e il 1901, il poeta pubblicò quattro antologie originali, le latine *Lyra romana* ed *Epos*, e le italiane *Sul limitare* e *Fior da fiore*, nelle quali illustrò dettagliatamente la propria idea di sapere e proclamò incondizionata fiducia nella gioventù della novella patria unita³⁰. Dalla *Prefazione* di *Fior da fiore*, in particolare, si può evincere quanto egli considerasse i fanciulli addirittura più vicini a Matelda, emblema assoluto della Poesia³¹, rispetto agli adulti, incluso sé stesso:

La donna come si chiama? Matelda. Ma il nome propriamente di ciò ch'ella significa, qual è? Quel nome, o fanciulli, è ARTE. [...] Voi, voi, siete vicini a Matelda; [...] Siete nella divina foresta, voi; e vedete Matelda che canta e sceglie

²⁸ Sulla ferrea volontà di Pascoli di far conoscere la storia contemporanea ai suoi studenti, cfr. la lettera scritta dal poeta a Raffaello Marcovigi il 28 ottobre 1883, riportata in P. PARADISI, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, cit., p. 278.

²⁹ P. FERRATINI, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, cit., p. 186.

³⁰ È di seguito riportata la data dell'*editio princeps* di ciascuna antologia: *Lyra romana* (1895), *Epos* (1897), *Sul limitare* (1899, ma 1900), *Fior da fiore* (1900 ma 1901).

³¹ Matelda, personaggio centrale del XXVIII canto del *Purgatorio* dantesco, è una presenza costante nella produzione pascoliana, dove risulta puntualmente trasfigurata nella personificazione della Poesia. Ella, «cantando e sceglierendo fior da fiore» (v. 41), simboleggia il rinnovamento del mito edenico primordiale, la ritrovata innocenza dell'umanità e l'operar giocondo per il proprio e l'altrui bene; era perciò essenziale che i fanciulli, responsabili della rinascita sociale, aspirassero metaforicamente ad incontrarla, così come Dante aveva fatto, al termine del suo viaggio catartico, nel Paradiso terrestre.

fiore. [...] «Dunque» direte «noi siamo così vicini all'arte?» Sicuro! [...] voi siete più presso all'origine, perché siete da poco al mondo a ber la luce [...].³²

E ancora:

[...] E voi le siete vicini a Matelda: all'arte dunque e alla poesia. Le siete vicini. Sapete! Noi, per vederla, come voi la vedete, sapete quanto viaggio dobbiamo fare! [...] Noi camminiamo e camminiamo per tornare a vedere ciò che vedevamo da fanciulli, con gli occhi e col cuore d'allora. [...] rimanete più che potete quel che siete: fanciulli; perché gli uomini fatti non ascoltano e non guardano più [...].³³

Le conseguenze di tale convinzione sul piano didattico erano inevitabili: i giovinetti interlocutori del Pascoli poeta, antologista e professore, non erano soltanto i destinatari passivi della sua proposta, ma i veri protagonisti, nonché ispiratori, del percorso educativo, in quanto già naturalmente e intimamente poeti. Il loro era un potenziale enorme e tutto da sfruttare: non si trattava, perciò, d'infarcire le loro menti di nozioni, bensì di conquistare i loro cuori, già così sensibili, e di proteggerne gli ingegni fecondi, senza mai osare porre un limite a ciò che di buono potevano realizzare.

Fu con questo incoraggiamento, infatti, che Pascoli si rivolse alla platea durante la sua prolusione all'Università di Pisa, nel 1903:

L'Italia non è già morta! Il suo ciclo non è già chiuso! Non è detto che Dante debba rimaner solo! [...] Tra voi è giusto che noi aspettiamo di vedere nuovi scrittori e poeti [...].³⁴

Che cosa egli intendesse dire con queste parole, l'aveva già anticipato nella citata *Prefazione* all'ultima sua antologia, specificando quanto, per aspirare alla formazione di un mondo più etico e solidale, fosse indispensabile dedicarsi con «studio» e «amore» all'Arte suprema, cioè alla letteratura³⁵:

E voi m'interrompete, chiedendo: – Vorresti dunque che noi diventassimo poeti? tutti? Non ce n'è già assai, di poeti? – E io vi rispondo che a voi col tempo

³² G. PASCOLI, *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. x.

³³ *Ivi*, p. xiv.

³⁴ L'intera prolusione, intitolata *La mia scuola di grammatica*, si può leggere in *Id.*, *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, vol. I, pp. 243-263.

³⁵ *Id.*, *Fior da fiore, Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. xiv: «Ah! mi dimenticavo il più importante. Tornando a Dante, mi dimenticavo di dirvi il nome e il significato misterioso di quell'Ombra che conduce Dante a Matelda, cioè all'arte. Il nome è Virgilio, e il senso è *Studium*, parola che tradotta suona sì *studio* e sì *amore*. Ricordatevene».

s'insegnerà un'arte speciale, e che voi col tempo sarete medici o ingegneri o avvocati o anche scrittori e poeti o altrimenti utili a voi ed agli altri; ma che per ora quel che vi s'insegna e quel che dovete apprendere, sotto il nome generico di cultura e di letteratura, è l'arte sovrana e suprema: l'arte intendere i pensieri altrui e di esprimere agli altri i pensieri vostri. O quella di Dante che arte era, se non codesta?³⁶

³⁶ *Ivi*, p. XII.

Poetiche del Modernismo.
Il rapporto tra prospettive etiche e scelte estetiche in Tozzi, Svevo e Pirandello

*Maria Chiara Morighi**

Comunemente, nella manualistica, le prime decadi del XX secolo sono trattate, da un punto di vista didattico, come un periodo storico molto tormentato, ricco di proposte culturali eterogenee e talvolta confuse: da un lato, i roboanti programmi delle riviste (in particolar modo quelle fiorentine) e delle Avanguardie, accomunate dall'obiettivo di rinnovare una cultura percepita come stantia; dall'altro, l'opera solitaria di grandi personalità letterarie, alle quali è strettamente legato lo sviluppo del romanzo moderno: Tozzi, Svevo e Pirandello tra gli altri.

Questi narratori sembrano spesso sorgere come entità autonome: se è vero che una parte della letteratura dei primi vent'anni del Novecento registra esiti artistici dotati di una certa autonomia, è altrettanto evidente che questi autori, pur non appartenendo a scuole in grado di esibire un preciso programma di poetica, condividono altresì un comune *esprit du temps*, partecipano – in maniera più o meno consapevole – ad un sentire condiviso, che prende corpo nelle relative opere artistiche¹.

Il percorso qui proposto ha l'intento di far emergere quei tratti di poetica che i tre scrittori sopra menzionati condividono. Tali punti di contatto, per quanto non sempre programmaticamente esplicitati o sistematicamente esposti, rivelano l'esistenza di un sentire che non coincide soltanto con un personale gusto artistico o letterario, ma risponde ad esigenze più profonde, non esclusivamente *estetiche* ma anche – azzarderei a definire – *etiche*. Gli elementi che emergono da una siffatta riflessione delineano, in ultima analisi, il profilo teorico della poetica del Modernismo, penetrata all'interno del discorso letterario solo da

* Dottoressa di ricerca in Filologia e Critica presso l'Università degli Studi di Siena (in cotutela con l'Université de Tours).

¹ Anche un critico della levatura di Benjamin Crémieux, esperto conoscitore della cultura italiana, aveva notato tale andamento nelle questioni letterarie italiane, non esitando a farlo chiaramente presente in uno dei suoi innumerevoli scritti dedicati al Bel Paese: «Les grands écrivains surgissent en Italie comme des météores, créent leur univers artistique dans une langue à eux, puis disparaissent sans laisser de disciples, mais seulement de mauvais et plats imitateurs» (B. CRÉMIEUX, *Sur la condition présente des lettres italiennes*, in «La Nouvelle Revue Française», VIII, 85, 1^{er} octobre 1920, p. 638). Per quanto l'autore esprima questa considerazione all'interno di una riflessione sull'assenza di vere e proprie scuole letterarie in Italia, trovo che essa sia estremamente eloquente anche se estesa ad un discorso più ampio.

qualche decennio, per quanto ancora essa non goda di unanime accordo tra gli studiosi. L'operazione non ha il solo merito di inquadrare in maniera più puntale singole proposte artistiche delle quali, altrimenti, si rischia di trascurare il comune sfondo culturale; essa consente altresì di sollecitare l'analisi di una "categoria critica" che fatica a trovare pieno diritto di cittadinanza persino in alcuni contesti universitari.

Imprescindibile sarebbe, in tal senso, fornire preliminarmente una panoramica sui più recenti e significativi studi sopra l'argomento, ad iniziare dal numero di «Allegoria», interamente dedicato al tema², arrivando poi ai contributi più rilevanti dei singoli autori che di tale materia hanno ampiamente discusso (da Romano Luperini³ a Riccardo Castellana⁴, Massimiliano Tortora⁵, Pierluigi Pellini⁶ ed altri⁷).

Successivamente circoscriverei il focus dell'indagine a due soli elementi che caratterizzano il Modernismo italiano, definito come poetica «della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio

² Cfr. *Il modernismo in Italia*, «Allegoria», XXIII, 63, 2011.

³ Cfr. R. LUPERINI, M. TORTORA, a cura di, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012; R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

⁴ Cfr. R. CASTELLANA, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, Serra, 2009; ID., *Paleomodernismo: Pirandello e Il Fu Mattia Pascal*, in L. GASPAROTTO, R. DE GIORGI, a cura di, *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 127-135; ID., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-45; ID., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. MENETTI, a cura di, *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-217; ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.

⁵ Cfr. M. TORTORA, a cura di, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018; M. TORTORA, A. VOLPONE, a cura di, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019.

⁶ Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁷ Solo per citarne alcuni: R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006; R. DONNARUMMA, S. GRAZZINI, a cura di, *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi, 2016; T. TORACCA, M. SANTI, a cura di, *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Sinestesie, 2016; C. PATEY, E. ESPOSITO, a cura di, *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017; L. SOMIGLI, E. CONTI, a cura di, *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018.

e ricerca del vero»⁸ e, contestualmente, caratterizzato dall'uso di «uno stile povero, di cose» contrapposto «ai fasti e agli inganni verbali [...]»⁹:

Se raramente i modernisti giungono all'estremismo stilistico dell'avanguardia, è perché da un lato conservano istanze comunicative e addirittura pedagogiche, dall'altro ritengono che le convenzioni vadano riformate, ma non possano essere evase.

[...] i modernisti non abbandonano mai la vocazione universalistica a parlare, se non sempre a tutti, comunque per tutti¹⁰.

Forma e contenuto, dunque. Partirei proprio da questi due aspetti per indagarne la declinazione non tanto nell'opera letteraria di Tozzi, Svevo e Pirandello, ma piuttosto all'interno delle loro riflessioni di stampo più teorico e critico, nonché – nel caso di Svevo – negli scritti privati.

Sebbene a queste “tre corone” della letteratura modernista italiana venga riconosciuto il posto che legittimamente ricoprono nel panorama culturale per la loro attività di narratori e non per quella critica, è opportuno tenere conto delle considerazioni da loro elaborate in questo senso, le quali sono fortemente connesse al rapporto tra dimensione estetica e principi costitutivi dell'opera letteraria (intesa quale prodotto artistico rispondente a determinate esigenze culturali).

A tal proposito sarebbe utile partire da una definizione del termine “estetica”, insistendo in particolar modo sui concetti di seguito da me riprodotti in corsivo:

Estetica s. f. [dal lat. mod. *aesthetica* (coniato da A. G. Baumgarten, 1735), femm. sostantivato del gr. αἰσθητικός: v. estetico]. – 1. Letteralmente, dottrina della conoscenza sensibile [...] 2. Senza un diretto riferimento all'esperienza artistica, la parola è passata anche nel linguaggio com. per indicare *l'aspetto e i caratteri soprattutto esterni di oggetti, prodotti, operazioni suscettibili di essere considerati esteticamente* [...]¹¹.

A questo punto solleverei la seguente problematica: esiste una sorta di codice ermeneutico (più o meno implicito) a cui questi scrittori fanno riferimento (in maniera più o meno consapevole)? In quale misura hanno elaborato una loro

⁸ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 11; corsivo mio.

⁹ ID., *Tracciato del modernismo italiano*, in R. LUPERINI, M. TORTORA, a cura di, *Sul modernismo italiano*, cit., p. 18; corsivo mio.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

¹¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/estetica> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Corsivi miei.

personale valutazione teorica del discorso letterario quale conferma dell'opera più propriamente artistica?

È a tal fine che indagherei l'appartenenza al Modernismo dei tre autori ricorrendo a tipologie di strumenti (saggi, interventi e corrispondenze epistolari) generalmente trascurati, mostrando come i rispettivi esiti letterari (estetici) rispondano anche a una serie di "principi morali" (etici).

Fondamentale, dunque, sottoporre agli studenti anche la definizione del termine "etica" (soffermandosi, pure in questo caso, sulle parti che più interessano ai fini del nostro discorso):

Ètica s. f. [dal lat. *ethica*, gr. ἠθικά, neutro pl. dell'agg. ἠθικός: v. etico1]. – Nel linguaggio filos., ogni dottrina o riflessione speculativa intorno al comportamento pratico dell'uomo, soprattutto in quanto intenda *indicare quale sia il vero bene e quali i mezzi atti a conseguirlo, quali siano i doveri morali verso sé stessi e verso gli altri, e quali i criteri per giudicare sulla moralità delle azioni umane* [...] ¹².

Se è vero che quella di Modernismo (come buona parte delle rubricazioni realizzate per definire o circoscrivere particolari momenti storico-culturali) è una dicitura elaborata a posteriori, nulla impedisce di effettuare un percorso didattico in senso contrario: verificare cioè, a partire dai tratti che gli studiosi hanno ritenuto essere più emblematici di questo clima artistico (elementi desunti dall'analisi dell'opera letteraria degli autori), il grado di consapevolezza teorica che Svevo, Tozzi e Pirandello avevano delle proprie scelte artistiche.

Fermo restando che si è trattato di scelte operate da molti prosatori in modo «preintenzionale [...], quasi costretti dalla logica interna della propria materia espressiva» ¹³, ciò non toglie che le soluzioni da loro adottate abbiano avuto anche una loro declinazione puramente speculativa, alla base dell'opera letteraria.

Emblematica, a tal proposito, è la riscoperta di Verga realizzata, non a caso, da tutti e tre gli scrittori. Il narratore siciliano rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per la letteratura novecentesca, uno dei «presupposti», per dirla con Pellini, che hanno reso «possibili i capolavori modernisti di primo Novecento [...]» ¹⁴.

¹² <https://www.treccani.it/vocabolario/etica> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Corsivi miei.

¹³ F. BERTONI, *Il romanzo*, in M. TORTORA, a cura di, *Il modernismo italiano*, cit., p. 22.

¹⁴ P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, cit., p. 189.

Se Tozzi definisce Verga un autore «grande e *schietto* come le cose più schiette della natura»¹⁵, sottolineando come «la sua arte e la sua anima siano sempre più degne delle nostre più aspre *esperienze morali* e ideali»¹⁶, per Svevo egli è un «artista» ed ogni sua opera un vero e proprio «avvenimento letterario»¹⁷.

Esaltando il narratore siciliano quale «il più “antiletterario” degli scrittori»¹⁸, Pirandello lo pone in stretta antitesi con d’Annunzio, altro riferimento – questa volta tanto ingombrante quanto scomodo – per tutti gli autori del Modernismo italiano:

il D’Annunzio è tutto letteratura, anche là dove l’esperta e istruita, acutissima sensibilità riesce a farlo veramente vivo: noi sentiamo sempre che è «troppo» anche là, e che questo troppo gli è dato dalla letteratura, la quale ha arricchito col più dovizioso ausilio verbale, raffinandolo fin quasi a renderlo anormale, il nativo acume dei suoi sensi vivi¹⁹.

Se Verga è ammirato per l’«asciutta magrezza d’ossatura e povertà nuda di parole e di cose», l’autore de *Il piacere* è biasimato per «la pomposa opulenza non solo d’una prosa tutta tumida polpa con sapienza *truccata*, ma anche opulenza materiale di cose rappresentate»²⁰, nella più generale condanna di una «astratta verbosità di lingua letteraria e retorica: quello che sempre, se pure in prima musicalmente piace, alla fine sazia e stanca»²¹.

Anche Tozzi, seppur riconoscendone per certi aspetti la grandezza, disapprova la sontuosa retorica dannunziana:

Il d’Annunzio ha sempre rinunciato a darsi *schiettamente*; e così la sua prosa subisce troppo sproporzionate variazioni di tonalità intellettuali; senza seguire la storia di una qualunque verità interiore. Egli ha inventato in vece una *schiettezza artificiale*, ed è vera soltanto la sua sensualità²².

¹⁵ F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori, 2011, p. 1305. Corsivo mio.

¹⁶ *Ivi*, p. 1305. Corsivo mio.

¹⁷ I. SVEVO, *Mastro-Don Gesualdo di G. Verga*, in ID., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1080,1079.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell’ottantesimo compleanno dello scrittore*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 1009.

¹⁹ *Ivi*, p. 1009.

²⁰ *Ivi*, p. 1009. Corsivo mio.

²¹ *Ivi*, p. 1011.

²² F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1290. Corsivi miei.

Svevo si esprime sul tema in maniera soltanto tangenziale, lasciando tuttavia trapelare il suo giudizio sul *vate*. Quando, ad esempio, il triestino consiglia a Montale la lettura de *Il castello dei desideri* di Silvio Benco, si premura anticipatamente di sottrarre il romanzo all'influenza di un'atmosfera letteraria alla quale, evidentemente, veniva ascritto: «Apparentemente è un'imitazione di D'Annunzio: nel fondo è tutt'altra cosa»²³ segnala all'amico, rimarcando ulteriormente il concetto anche diversi mesi dopo. Svevo attribuisce oltretutto parte del proprio insuccesso ad un clima culturale orientato verso modelli letterari molto diversi da quello da lui proposto, come emerge da uno sfogo con Prezzolini:

Io penso che in Italia non posso arrivare a un successo che attiri su di me l'attenzione dell'estero. L'altro giorno nei *Libri del Giorno*, quel bestione di Valentino Piccoli parlando di D'Annunzio e Mussolini invita... gli ammiratori d'Italo Svevo a ricordare tali due uomini. Come se qualcuno in Italia sapesse trascurarli anche senza di tale invito²⁴.

Tuttavia il giudizio più esplicito, per quanto sempre molto controllato, è contenuto in una missiva di molti anni dopo nella quale, rivolgendosi a Valerio Jahier, il narratore si lascerà andare ad un'aperta condanna: «Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)»²⁵, scrive all'interlocutore, palesando la sua mancata partecipazione al modello dannunziano.

L'ostilità nei confronti di d'Annunzio è un dato eloquente e di per sé caratteristico, tanto che «l'antidannunzianesimo» viene ritenuto «il primo sintomo di modernismo»²⁶. Non si tratta solo di un'incompatibilità estetica: la materia rappresentata dal narratore abruzzese, restituita tramite lusinghe verbali interamente volte alla suadente persuasione retorica ha, per gli scrittori modernisti, un che di ingannevole. La lingua di d'Annunzio non comunica,

²³ I. SVEVO, *Lettera a Eugenio Montale del 15 marzo 1926*, in ID., *Carteggio con James Joyce, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 155.

²⁴ ID., *Lettera a Giuseppe Prezzolini del 20 luglio 1926*, in ID., *Lettere*, a cura di S. Ticcianti, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 1045.

²⁵ ID., *Lettera a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927*, in ID., *Carteggio con James Joyce, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, cit., p. 243. Secondo quanto testimoniato dalla figlia Letizia, Svevo avrebbe tentato di ridimensionare la passione di Joyce per d'Annunzio mostrandogli come, aprendo casualmente un volume del *vate*, ogni singolo estratto risentisse pesantemente dell'ampollosità della magniloquenza dannunziana.

²⁶ R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 24.

irretisce, e ciò a detrimento di un contenuto che risulta, in ultima analisi, falso, povero, vuoto: «Nella concezione egli non ha alcuna personalità; ha soltanto una personalità di forma: sensuale, lussuosa, tumida, monotona, fascinosamente artificiosa»²⁷, lamenta Pirandello commentando *La città morta*, mentre Tozzi, recensendo *La beffa di Buccari*, conclude che in una siffatta scrittura «l'effetto, sia pure abbagliante» rimane «sterile e impersuasivo», provocando una «divergenza continua dalla sincerità»²⁸.

Sostanza e stile sono dunque profondamente connessi: l'istanza comunicativa che le poetiche del Modernismo mantengono ed incoraggiano si configura come una sorta di assunto etico, imprescindibile dalle scelte formali. A tal proposito Pirandello contempla l'esistenza di

Due tipi umani [...]: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno «stile di cose», gli altri d'uno «stile di parole» [...] gli osservatori disattenti [...] restano facilmente ingannati dal rumore, dalla pompa, dalla ricchezza delle manifestazioni di quelli che ho chiamati «dallo stile di parole», e credono che in Italia esistano soltanto questi²⁹.

È la genuina rappresentazione di «un povero mondo di bisogni primi, di primi affetti, intimi, originari, nudi, e nude cose, di *semplicità elementare*»³⁰ che Pirandello riconosce a Verga, mentre a Tozzi attribuisce la dote di saper impiegare una «piena e felice natività espressiva, [...] una vena di lingua viva che scorre da per tutto e rinfresca e s'addentra permanendo a toccar con la parola, senza che si veda come, perché lì, ogni volta, *la parola è la cosa stessa*, non più detta, ma viva»³¹. Del romanzo tozziano *Con gli occhi chiusi* Pirandello ha modo di apprezzare

il totale dominio, il possesso pieno e assoluto di questi personaggi e del loro animo, dei loro casi, di tutto ciò che è in loro e attorno a loro, per immediato irradiazione delle loro più minute sensazioni e impressioni, in una parola, l'insieme ha realmente creato per suscitazione spontanea di una continua, attenta, vigile momentaneità creativa tutta quella copia inesauribile di particolari *vivi* [...]³².

²⁷ L. PIRANDELLO, *La città morta di Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 262.

²⁸ F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in ID., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1291. Corsivi miei.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1417.

³⁰ *Ivi*, p. 1431. Corsivo mio.

³¹ ID., *Con gli occhi chiusi di Federico Tozzi*, *ivi*, p. 1075. Corsivo mio.

³² *Ivi*, p. 1074. Corsivo mio.

Esclusivamente tramite l'impiego di una lingua "onesta", trasparente, comunicativa è realmente possibile penetrare nella realtà rappresentata e restituirla al lettore nella sua forma più autentica; dargli, in altre parole, «l'impressione di cose vedute e vissute realmente»³³:

Tale effetto mi fanno appunto tutti quegli avverbi, tutti quegli aggettivi e tutti quei giri di frase attorno ai termini astratti nelle prose e nelle poesie moderne; parole e parole e parole che dovrebbero star dentro a quell'unica astratta e sintetica, e che invece restan fuori, poiché l'intesa non è, come dovrebbe essere, comune³⁴.

Sulla stessa linea Tozzi: «Quando [...] il Manzoni descrive, si ha soltanto il senso *leale* della natura o dell'umanità; egli non si umilia mai in saggi di sensibilità eccezionale. Di rado, invece, il d'Annunzio resta grande e vero»³⁵. Oltre a Manzoni, Tozzi si pone con estremo rispetto e riguardo anche nei confronti di San Bernardino da Siena: «Egli è in grado d'insegnarci come si possa scrivere senza velature e aggiunte di falsificazioni letterarie; abituandoci a dare vita anche alle cose che sembrano meno suscettibili d'essere scritte»³⁶, in un'ottica in cui la «semplicità» diventa a tutti gli effetti sinonimo di «grandiosità»³⁷ e di «profondità realistica»³⁸.

L'adesione alla realtà – per quanto si tratti di un tipo di realismo *sui generis*, consapevole dei limiti di una rappresentazione basata esclusivamente sulla riproduzione del freddo dato materiale – diventa dunque elemento fondamentale per questi autori. Se Pirandello, come visto, recensisce entusiasticamente Tozzi, quest'ultimo non è da meno. In un saggio dedicato allo scrittore siciliano, del quale il senese riconosce innanzitutto una profonda «coscienza del realismo»³⁹, quest'ultimo mostra tutta la sua ammirazione per l'opera dell'amico, rilevando quanto segue: «Non è una prosa che prende vita dalle parole, ma sono le parole che prendono vita da quel che è dentro. Le parole sono raschiate, assottigliate, rese quasi imponderabili; [...] sono *parole leali* [...]»⁴⁰, giungendo alla

³³ *Ivi*, p.1074.

³⁴ *Id.*, *Sincerità*, *ivi*, p. 286.

³⁵ F. TOZZI, *La beffa di Buccari*, in *Id.*, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1290.

Corsivo mio.

³⁶ *Id.*, *San Bernardino da Siena*, *ivi*, p. 1301.

³⁷ *Ivi*, p. 1301.

³⁸ *Ivi*, p. 1302.

³⁹ *Id.*, *Luigi Pirandello*, *ivi*, p. 1313.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 1315-1316. Corsivo mio.

conclusione che tale prosa «è fatta con la *vita* più intensa che si possa concepire»⁴¹.

In un contesto in cui si lamenta la presenza di «scrittori legnosi o imbottiti di rettorica»⁴², pervasa dall'«amore alla menzogna»⁴³, la *lealtà*, la *sincerità* e la *vita* sono costantemente invocate sia da Svevo che da Tozzi e Pirandello, i quali si prodigano nel tentativo di individuare gli strumenti più idonei per garantirne la tutela: «Sembrirebbe che la mèta principale di un grande artista sia quella di conquistarsi il diritto di dire nella forma e nella sostanza la *verità*, come il suo cervello la concepì»⁴⁴, sostiene il triestino, vagheggiando ironicamente l'istituzione di un'«Accademia» intitolata alla sua salvaguardia⁴⁵.

Pirandello, per parte sua, sottrae Tozzi dall'influenza del naturalismo, nella piena convinzione che *Con gli occhi chiusi* non abbia contratto nessun debito con quel movimento letterario, configurandosi piuttosto come il frutto della ricerca di una «scrupolosa lealtà da parte dello scrittore», del «suo bisogno ansioso e urgente d'una controllata *aderenza dell'espressione al sentimento* suscitato in lui dalle *cose vedute o immaginate* [...]»⁴⁶. Il risultato di un approccio così concepito è una rappresentazione d'un «modo d'essere [...] tutto nuovo e una cosa veramente *viva*»⁴⁷.

Contrari dunque a sterili etichettature – per quanto devoti ad alcuni grandi maestri, come si è visto – tali autori si pronunciano a favore di un'espressione letteraria non schiacciata da limitanti tassonomie, in nome di un'autenticità che non conosce frontiere o «*ismi*»: «Il nostro secolo artistico si divide in decenni di classicismo, in decenni di romanticismo, in decenni di realismo e si capisce da ciò che si ha ragionato di troppo. Il sentimento non conosce tutti questi *ismi*, e non è mai esclusivista»⁴⁸ ricorda Svevo, mentre Pirandello, scagliandosi contro «chi ha il pregiudizio di una formula»⁴⁹, biasima la banalità di certe posizioni, in un articolo intitolato, non a caso, *Sincerità*:

Il quale se dice, poniamo, che l'arte deve ispirarsi alla natura, rischia d'esser chiamato naturalista; se dice che l'opera d'arte dev'esser concreta e adattata alla realtà delle cose, rischia d'esser chiamato realista, e se vuole il vero, verista, e se finalmente si oppone a certe teoriche aberrate dei cosiddetti idealisti, rischia d'esser sospettato senza ideale, il che significa basso e volgare. [...]

⁴¹ *Ivi*, p. 1316. Corsivo mio.

⁴² ID., *San Bernardino da Siena*, *ivi*, p. 1299.

⁴³ I. SVEVO, *Accademia*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., p. 1050.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1050. Corsivo mio.

⁴⁵ «Sarebbe bella cosa di fondare un'accademia intitolandola alla verità [...]» (*ivi*, p. 1050).

⁴⁶ L. PIRANDELLO, *Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, cit., pp. 1075-1076. Corsivo miei.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1076. Corsivo mio.

⁴⁸ I. SVEVO, *Del sentimento in arte*, in ID., *Teatro e saggi*, cit., pp. 846-847.

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Sincerità*, cit., p. 285.

Ora, poiché il sincero, come abbiamo detto, non ha pregiudizi, può accettare e accogliere, proclamando la massima libertà, tutti questi generi, a patto però che non siano voluti a forza da un preconetto teorico o tirati su la falsariga d'una data formula di scuola [...]»⁵⁰.

È in nome di questa stessa sincerità che Svevo difende strenuamente l'opera di Enrico Pea, di cui è uno dei primissimi in Italia a riconoscere la grandezza: «Che c'entra che Pea sia frammentario e dialettale? Tanto meglio se è come è. Se non fosse come è sarebbe falso»⁵¹, scrive all'amico Montale, interpretando le scelte stilistiche di quel «toscanaccio, come il Tozzi»⁵² come la manifestazione di una fedeltà alla propria materia narrativa. Di Tozzi, parimenti, Svevo sostiene ed apprezza profondamente la volontà di «raccontare» tramite l'impiego di una lingua lontana dalla cosiddetta «disciplina», la quale rischierebbe di snaturare il contenuto stesso della narrazione e di compromettere l'autenticità del narrato:

Intanto [...] qualche Suo rimprovero sulla lingua che io usai, è ingiusto e lo cito perché caratteristico. Dissi questo rimprovero caratteristico perché prova che quello che voi dite disciplina e che vi allontana dal nostro dialetto v'impedisce anche di raccontare [...]. E a chi importò di raccontare, tale disciplina mai importò di Svevo. Guardi Federico Tozzi, senese, che con tanto piccolo sforzo avrebbe potuto saltare nel grande mare nazionale, non lo fece perché le sue stesse qualità gl'impedirono la bizzarra operazione di tradurre se stesso. Ognuno ha le proprie idee ed io ho anche la mia ignoranza... che amo⁵³.

Non è un caso infatti che sia Svevo che Tozzi che Pirandello siano stati costretti a confrontarsi – chi in maniera più massiccia, chi in maniera più trasversale – con il disappunto di coloro che, lungi dal comprendere i loro reali propositi, hanno impugnato il vocabolario o invocato biasimabili lacune culturali per screditarne (o anche soltanto criticarne) l'opera letteraria. Per Svevo intervenire sulla propria creazione artistica alla luce di un controllo linguistico percepito come astratta e prescrittiva imposizione cruscante non significa soltanto alterarne la sostanza intima ma significa, a tutti gli effetti, *tradurre* – e di conseguenza *tradire* – il proprio pensiero. Allo stesso modo Pirandello e Tozzi apprezzano quello «stile di cose»⁵⁴, così idoneo e appropriato alla riproduzione di un «qualsiasi misterioso atto nostro»⁵⁵: del dettaglio, dello

⁵⁰ *Ivi*, pp. 285-286.

⁵¹ I. SVEVO, *Lettera a Eugenio Montale del 28 marzo 1927*, in *Id.*, *Carteggio*, cit., p. 212.

⁵² *Id.*, *Lettera a Benjamin Crémieux del 15 marzo 1927*, *ivi*, p. 85.

⁵³ *Id.*, *Lettera a Enrico Rocca dell'11 ottobre 1927*, in *Id.*, *Lettere*, cit., p. 1137.

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, cit., p. 1417.

⁵⁵ F. TOZZI, *Come leggo io*, in *Id.*, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, cit., p. 1325.

scarto, elementi molto più eloquenti alla rappresentazione della vita dell'uomo che si affaccia, titubante e perplessa, alle soglie del ventesimo secolo.

Il ventaglio di citazioni estrapolate dagli scritti autoriali e da quelli privati dei tre autori potrebbe essere notevolmente ampliato. Se ne è voluto intanto fornire uno specimen, rappresentativo ma non certo esaustivo. Quale che sia il luogo testuale prescelto ai fini di questo discorso, ritengo significativo mostrare come la partecipazione dei tre grandi maestri del Novecento ad un comune sentire – testimoniata anche dall'uso di un lessico a tratti sovrapponibile nella quasi martellante insistenza sui concetti di sincerità, lealtà, realismo e, di conseguenza, concentrata sull'urgenza di una quasi primigenia adesione della “parola” alla “cosa” – vada al di là della scelta di un “motivo” tra tanti. È un programma poetico, in cui risulta evidente come determinate scelte estetiche rispondessero ad esigenze prima di tutto etiche, e come i due orizzonti, anche nel caso di narratori che generalmente non consideriamo sotto questa prospettiva, fossero in realtà strettamente connessi.

Attacco al borghese. Il caso de *La distruzione dell'uomo* di Luigi Pirandello

Domenico Tenerelli*

Le tappe che conducono alla pubblicazione della novella *La distruzione dell'uomo* di Luigi Pirandello sul numero di Natale 1921 di «Novella» sono a dir poco curiose. Forse, sufficientemente singolari da costituire un piccolo “caso” editoriale sino ad oggi ignorato.

La rivista milanese, edita da Mondadori e fondata nel 1919 da Mario Mariani, era in quell'anno diretta da Alessandro Varaldo, apprezzato giornalista e prolifico scrittore nonché fondatore della Società Italiana Autori ed Editori, per anni punto di riferimento di molti letterati tra cui lo stesso Pirandello. Varaldo nutriva una particolare ammirazione per l'autore siciliano, come si evince da due affettuose dediche apposte ai volumi del suo *Teatro* (1923) presenti nella biblioteca pirandelliana di via Bosio a Roma¹.

Il 15 dicembre 1921 «Novella» annuncia un «grande numero doppio» in occasione della vigilia di Natale. Nel «fascicolo di novelle dei migliori scrittori italiani» che comporranno il numero natalizio c'è anche Luigi Pirandello, alla terza presenza sulla rivista², ma appare subito chiaro che la sua novella sembra avere poco a che fare con le altre. D'Annunzio propone due *Favole di Natale*, Ada Negri *Messa natalizia*, Adolfo Albertazzi *La rosa del Presepio*; ci sono anche novelle dal titolo più ambiguo – *Un dramma* di Grazia Deledda e *Una rassomiglianza* di Matilde Serao –, ma quella pirandelliana sembra lasciare poco spazio all'immaginazione: *La distruzione dell'uomo*.

Puntuale, il 24 dicembre viene pubblicato il fascicolo di Natale. Sul placido frontespizio della rivista, finemente illustrato da Giulio Cisari, qualcosa tuttavia non torna: la novella di Pirandello non c'è. Nell'indice, è l'unico autore che sembra essere stato tagliato rispetto all'annuncio di dieci giorni prima.

* Dottorando di ricerca in Lingue, Letterature e Culture in Contatto presso l'Università degli Studi “G. D'Annunzio” Chieti-Pescara.

¹ Cfr. D. SAPONARO, L. TORSELLO, a cura di, *Biblioteca di Luigi Pirandello. Dediche d'autore*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 83.

² Sulla collaborazione di Pirandello a «Novella» cfr. F. BATTISTINI, *Giunte alla bibliografia di Luigi Pirandello*, in «L'Osservatore politico letterario», XXI, 12, 1975, pp. 43-58: 50-51. Se si eccettuano *La maestrina Boccarmè* (1923) e *Guardando una stampa* (1927), rifacimenti di *Salvazione* (1899) e *Allegri!* (1905-06), *La distruzione dell'uomo* è l'unica novella del tutto inedita pubblicata da Pirandello sul periodico.

La mancata *annunciazione* sul frontespizio non preclude tuttavia l'epifania della novella all'interno del numero. Subito dopo *Messa natalizia* di Ada Negri compare infatti, inaspettata, *La distruzione dell'uomo* di Pirandello.

L'ipotesi della svista è naturalmente da scartare. È ragionevole piuttosto ipotizzare che la mancata citazione della novella nell'indice sia figlia di una precisa scelta editoriale: non turbare con un titolo così d'impatto il pubblico dei lettori, composto prevalentemente da «tranquille famiglie borghesi»³, nel giorno più sacro e sereno dell'anno. La decisione di includerla comunque all'interno del fascicolo è se possibile ancor più ambigua, per certi versi "pirandelliana", pregna di un umorismo nero che il testo riesce addirittura a valicare. *La distruzione dell'uomo* non tradisce infatti le premesse del titolo: essa è infatti «tra le più scabrose e risentite»⁴ dell'intera produzione novellistica pirandelliana.

Lo strano rapporto tra Pirandello e il Natale non è certo nuovo. La ricorrenza «soleva offrire una sorta di scabroso piacere segreto a Pirandello, che in quella circostanza si riservava di tirar fuori di tanto in tanto e con gusto mefistofelico, un gran colpo all'ipocrisia religiosa, al falso umanitarismo, alle menzogne convenzionali della società»⁵. Sebbene si segnalino anche scritti non propriamente «mefistofelici», come gli articoli d'occasione *Natale al Polo* (25 dicembre 1897) e *Un fantasma* (24 dicembre 1905), il tema religioso, o meglio, il rapporto con la fede⁶, declinato secondo vie ermeneutiche e generi letterari differenti, costituisce il *fil rouge* di tutti i lavori natalizi di Pirandello.

Il primo esempio è la lirica *Torna, Gesù!* (28 dicembre 1895), una delle «poesie sparse» del *corpus*. Comune alla novella *Sogno di Natale* (27 dicembre 1896), anch'essa successivamente esclusa dalle *Novelle per un anno*, la tematica è quella che assilla Pirandello negli anni giovanili: la morte della fede dopo l'avvento della modernità, decretato dall'onnipervasività ideologica ed epistemologica della scienza⁷. «Malinconico posto [...] questo che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura» scrive Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi*⁸:

³ E. PROVIDENTI, *Nuove Archeologie. Pirandello e altri scritti*, Firenze, Polistampa, 2009, p. 112.

⁴ L. LUGNANI, *Note a La distruzione dell'uomo*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. III. 1914-1936*, a cura di L. Lugnani, Milano, BUR, 2007, p. 787.

⁵ E. PROVIDENTI, *Nuove Archeologie. Pirandello e altri scritti*, cit., p. 111.

⁶ Sulla *vexata quaestio* cfr. E. LAURETTA, a cura di, *Pirandello e la fede*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi pirandelliani, 2000.

⁷ Sulle varie declinazioni del tema, pressoché esclusivo nella produzione pirandelliana giovanile, cfr. A. SICHERA, «*Ecce homo!* Nomi, cifre e figure di Pirandello», Firenze, Olschki, 2005, pp. 13-64.

⁸ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi* [1893], in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 189.

rimasto «nel mistero e senza Dio»⁹, ricalcitrante alle aride norme del riduzionismo scientifico, l'uomo si ritrova solo sull'orlo di un precipizio di morte e insensatezza.

Questa *tabula rasa* di significati porta con sé un altro «nodo» – Pirandello la definisce «la parte più essenziale del problema» – legato alla condotta morale da tenere ora che la guida del cristianesimo non può più far luce sulla rettitudine dell'agire umano:

I credenti in Dio lo sapevano e traevano le norme dalla teologia e dall'etica cristiana. Domandatelo alla coscienza – dicono gli intuizionisti. Appigliatevi alla ragione e alle leggi del pensiero, rispondono invece gli idealisti; sono le vere fonti dell'*ethos*. – Regolatevi secondo l'osservazione degli effetti della condotta – consigliano i seguaci dell'utilitarismo empirico. – No, risponde a tutti lo Spencer, l'etica ha bisogno di un fondamento intrinseco. Bisogna escludere ogni elemento accidentale ed arbitrario. Le norme della condotta debbono avere il carattere della necessità, che si fonda su rapporti di casualità naturale. [...] Allora soltanto l'etica può mostrare le necessità d'uniformarsi alle condizioni dell'esistenza, e designare nell'adattamento la norma direttrice della vita, e nello sviluppo perfettivo il suo ideale¹⁰.

Nella «confusione» provocata da tante norme ancora «non ancor [...] bene stabilite», Pirandello si sofferma in particolare sulla dottrina del filosofo positivista Herbert Spencer¹¹, portavoce del darwinismo sociale e propugnatore di un'«etica assoluta» fondata su condizioni d'esistenza «uniformi e permanenti» secondo un rigido meccanicismo. Cosicché «per tutti coloro che non sanno o non possono adattarsi» a queste norme, scrive ironicamente Pirandello anni dopo nel succitato articolo *Un fantasma*, «noi abbiamo già da tempo provveduto. [...] Costruendo, col dovuto presidio della scienza, bellissimi manicomi e bellissime prigioni»¹². Dietro la maschera di un'umoristica satira delle manifestazioni spiritiche, lo scritto pirandelliano, in occasione del Natale, mette piuttosto il lettore dinanzi ad annose questioni di

⁹ L. PIRANDELLO, *Rinunzia* [1896], *ivi*, p. 129.

¹⁰ ID., *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 193-194.

¹¹ Non menzionato in G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966 e C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia 1985², un accenno all'influsso dello Spencer sul pensiero pirandelliano è in E. PROVIDENTI, *Gli anni della formazione*, in L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 9-55: 12-13.

¹² L. PIRANDELLO, *Un fantasma* [1905], in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, a cura di, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello)*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1988², p. 214.

natura etica e metafisica che la scienza, uccidendo Dio, ha tradito. Ne consegue che anche lo spiritismo, inteso come dottrina che si interroga sul *di là* o religione sostitutiva per gli strati di popolazione inabilitati a conformarsi alle rigide norme del positivismo scientifico, può essere difeso in quanto ragione di conforto per l'uomo sperduto¹³.

Nei primi lavori pirandelliani, in particolare quelli pubblicati nel periodo natalizio, non è dunque infrequente una riflessione su alcune forme, tra cui appunto lo spiritismo, di quel «ritorno all'antica fede» cui fa cenno Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi*, ovvero il recupero, in mancanza di una guida sicura, di una fede ingenua e primitiva¹⁴ che contrasti la corruzione moderna e il cui referente principale, spesso oggetto di un problematico confronto con l'io narrante, è Cristo. Se infatti in *Pasqua di Gea* prevalgono toni fortemente anticristiani, forse influenzati dalla predicazione nietzschiana e figli di un io lirico "tradito", in altri *loci* della scrittura pirandelliana giovanile la figura cristologica diviene oggetto delle brame nostalgiche del protagonista o un "doppio" fantasmatico della sua coscienza, come nei menzionati lavori natalizi *Torna, Gesù!* e *Sogno di Natale*. Questa novella in particolare presenta uno dei primi esempi della concettualizzazione esplicitata in *Uno, nessuno e centomila* del *Dio di dentro* e del *Dio di fuori*, ovvero del sentimento interiore della religiosità e della sua esteriorizzazione – la chiesa militante¹⁵ – che Pirandello velatamente depreca. Il Cristo, in particolare nella sua versione sofferente, *l'Ecce Homo* che si è sacrificato per redimere l'umanità, diviene dunque icona metaforica della condizione dell'uomo moderno, un «re spodestato» e coronato di spine¹⁶ di cui si fanno portavoce tanti personaggi pirandelliani tra cui, probabilmente, anche Mattia Pascal¹⁷.

Esempio paradigmatico è certamente il Fausto Bandini di *Quand'ero matto...* (1902), «*ecce homo*» dichiarato e primo vero predecessore di Vitangelo

¹³ Pirandello in questo caso intuisce perfettamente la natura sociale che ebbe lo spiritismo in Italia a cavallo tra Otto e Novecento: «Sebbene lo spiritismo italiano degli inizi [...] fosse affare di pochi aristocratici, professionisti e ricchi, pian piano si diffuse in strati più ampi di popolazione, sostituendosi spesso a un cristianesimo perduto (o insensibile) o rafforzando una religiosità tradizionale traballante» (M. BIONDI, *Tavoli e medium. Storia dello spiritismo in Italia*, Roma, Gremese, 1988, p. 199).

¹⁴ La *quête* di una dimensione edenica non è prerogativa di tutti nell'universo pirandelliano: solo i vecchi, le donne o i bambini vi possono accedere (A. SICHERA, «*Ecce homo*»! *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, cit., p. 21). Questa utopia primigenia lega la prima fase dell'arte pirandelliana agli ultimi lavori, in particolare ai *miti* teatrali. Sull'argomento cfr. L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986.

¹⁵ Cfr. E. PROVIDENTI, *Nuove Archeologie. Pirandello e altri scritti*, cit., pp. 148-149.

¹⁶ A. SICHERA, «*Ecce homo*»! *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, cit., p. 45.

¹⁷ Per un'interpretazione in chiave cristologica del romanzo cfr. P. JACHIA, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal Fu Mattia Pascal*, Milano, Ancora, 2007.

Moscarda. Nel secondo paragrafo della lunga novella viene riproposto l'annoso problema etico introdotto in *Arte e coscienza d'oggi* e, nei medesimi termini, nell'articolo *Rinunzia* (1896). Fausto Bandini, ormai «savio», racconta come nel periodo della follia avesse intenzione di scrivere un «trattato *sui generis*», un *Fondamento della morale*¹⁸: il titolo, come acutamente rilevato, è il medesimo di un saggio di Arthur Schopenhauer del 1840 che ricapitola il sistema etico proposto nel *Mondo come volontà e rappresentazione*¹⁹, *summa* del pensiero del filosofo tedesco²⁰.

L'influsso di Schopenhauer su Pirandello – tutt'ora da approfondire soprattutto in rapporto a quanto peso ebbe sul pensiero dello scrittore²¹ – viene già documentato nel 1901, l'anno prima della pubblicazione di *Quand'ero matto...*, in gestazione da tempo, nella raccolta omonima. A segnalarlo è Luigi Capuana, primo maestro e assidua frequentazione di Pirandello negli anni giovanili nonché certamente al corrente delle sue (spesso condivise) letture, in merito alla *Pasqua di Gea*, poemetto che «ha sentito influssi del clima germanico e della filosofia dello Schopenhauer, che allora cominciava a divenire di moda»²². Un interesse evidentemente destinato a crescere negli anni, dacché la condotta morale del Fausto Bandini *fu* «matto» – è noto nell'opera pirandelliana l'umoristico ribaltamento semantico rispetto al termine «savio» – è dettata proprio dalle norme etiche schopenhaueriane, improntate alla condivisione disinteressata del *sé* con gli altri e degli *altri* in *sé* secondo i principi della «compassione» e della «*caritas*», termini che in italiano, scrive il filosofo, vengono entrambi semantizzati dalla parola «*pietà*»²³. Una tipologia di condotta morale che invero non si discosta molto da quella cristiana improntata ai valori della *pietas* da cui la moglie vorrebbe distogliere Fausto, ormai consapevolmente calato nel contesto moderno e borghese e dunque “guarito”²⁴.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Quand'ero matto...* [1902], in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987, vol. II, p. 785.

¹⁹ Cfr. M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere (1894-1908)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 158.

²⁰ Un'edizione italiana dell'opera (1914-16) è presente nella superstite biblioteca pirandelliana di via Bosio a Roma (cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 159).

²¹ Trascurata nei citati lavori di Andersson e Vicentini, l'influenza di Schopenhauer su Pirandello è parzialmente vagliata in M. ADANK, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Aarau, Druckereigenossenschaft, 1948.

²² L. CAPUANA, *Profili letterari: Luigi Pirandello* [1901], in P.M. SIPALA, *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974, p. 100.

²³ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013, pp. 480-481.

²⁴ Cfr. A. SICHERA, *Il “principio” etico di Pirandello: Quand'ero matto*, in M. DONDERO, C. GEDDES DA FILICAIA, M. MELOSI, M. VENTURINI, a cura di, *«Un'arte che non langue non trema e*

La follia, oltre a realizzare «una conformità ai dettami di vita evangelici» – il Cristo della già menzionata lirica natalizia *Torna, Gesù!* si fa non a caso portatore di una «santa follia»²⁵ –, si erge anche a lucido *speculum* dei celebri *raisonneurs* pirandelliani, i personaggi «filosofi»²⁶ sublimati nella figura del «pazzo» caritatevole Vitangelo Moscarda. Se da un lato permette al personaggio di «capire il giuoco», l'insistente meditazione sui casi della vita può tuttavia avere anche risvolti fortemente negativi, per sé e gli altri. Il primo filosofo che compare nelle novelle, il *revenant* Jacopo Sturzi di *Chi fu?* (1896), è infatti il primo personaggio pirandelliano a commettere – o a far commettere, se si accetta l'interpretazione occultistico/psicopatologica della novella – un omicidio, o meglio, un uxoricidio, sulle orme di Lao Griffi di *Se...* (1894), il primo ragionatore seriale della novellistica che narra le sue assurde vicende retrospettivamente, impantanato in quel *se*, quell'atto-gancio a cui sarà ancorato per sempre. Lugnani, non a caso, individua nel Griffi «il capostipite di una piccola famiglia di personaggi rabbiosi, irrequieti, rancorosi che trasformano la sofferenza in [...] una specie di allucinata rabbia della ragione»²⁷, citando nello specifico l'anonimo protagonista de *La trappola* (1912) e Nicola Petix de *La distruzione dell'uomo*.

Le due novelle sono strettamente legate. Umberto Artioli individua in esse un comune sostrato esoterico entro l'orizzonte della gnosi, forma superiore di conoscenza fondata sul problematico dualismo materia-spirito²⁸. Sarebbe dunque il ripudio ossessivo del corpo a decretare l'irrequietezza raziocinante e «filosofica» del personaggio, sfociante in entrambi i casi in un atto violento. Se infatti il protagonista de *La trappola* lascia intuire la sua intenzione di suicidarsi e «liberarsi» finalmente dalla trappola della vita, Nicola Petix opta per uccidere, anzi, distruggere, annientare²⁹, «l'uomo».

non s'offusca». Studi per Simona Costa, Firenze, Cesati, 2018, pp. 507-516. Si segnali che Sichera, in altra sede (A. SICHERA, «*Ecce homo!*»! *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, cit., p. 55), non ritiene le posizioni etiche di Fausto Bandini improntate a quelle di Schopenhauer, ma al San Francesco dei *Fioretti*, altra opera menzionata nella novella. Tuttavia i due modelli, per quanto sopra esposto, non sembrano escludersi a vicenda.

²⁵ Cfr. L. LUGNANI, *Note a Quand'ero matto...*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. I. 1886-1904*, a cura di L. Lugnani, Milano, BUR, 2007, p. 1202.

²⁶ M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere (1894-1908)*, cit., p. 157. Il personaggio *filosofo* è quasi sempre portavoce di «problematiche care all'Autore» (cfr. U. ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 56).

²⁷ L. LUGNANI, *Note a Se...*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle. I. 1886-1904*, cit., p. 1054.

²⁸ Cfr. U. ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, cit., pp. 42-48.

²⁹ La consequenzialità dei due termini si riscontra nella novella *La carriola* (1915) in merito alla «folle» volontà del protagonista di uscire, almeno per un attimo, dall'oppressione della forma.

La novella, sotto forma di processo all'omicida, comincia a "fatto" compiuto. Il sadico narratore illustra il caso Petix prendendo le parti dell'accusato, calato in una placida «indifferenza» che preannuncia quella del Meursault di Camus dopo aver gratuitamente ucciso l'arabo. Nel rivolgersi al placido pubblico dei lettori borghesi, comodamente seduti nella loro poltrona il giorno della vigilia di Natale, il narratore invita a comprendere le «ragioni» che hanno portato all'assassinio apparentemente assurdo di una donna incinta all'ultimo mese di gravidanza dopo quindici aborti. Contro una giustizia miope che vorrebbe scientificamente vivisezionare il delitto e la psicologia del reo, egli si ostina a spiegare la natura vuota e relativistica del «fatto» accaduto, opponendo ad un'applicazione positiva della legge un approccio tutto personale e metafisico, basato su moventi non meno validi di quelli che vaglierebbe la giustizia canonica. Il «vero senso» e il «vero valore» dell'atto di Petix è infatti rispettivamente «metafisico» e «universale»³⁰, come si legge in un passo successivamente espunto da Pirandello nell'edizione del 1923 ma ben presente nella versione natalizia di due anni prima. È proprio in ragione di questi due termini prudentemente cassati – come spesso avviene nell'opera pirandelliana quando si vogliono occultare delle fonti – che si può interpretare la novella come un perfetto saggio di etica negativa e di rabbiosa allegoria anticristiana.

Il termine «metafisico», se si eccettua un'occorrenza ne *La casa del Granella* a proposito dell'ipotesi ultraterrena della dottrina spiritica, compare infatti solo un'altra volta nelle novelle di Pirandello, nella seconda versione del *Marito di mia moglie* (1903):

Il cavallo e il bue, ho letto una volta in un libro, di cui non ricordo più né il titolo né l'autore, – *il cavallo e il bue...* / Ma sarà meglio lasciarlo stare, il bue. Citiamo il cavallo soltanto. / *Il cavallo [...]* che non sa di dover morire, non ha metafisica. Ma se il cavallo sapesse di dover morire, il problema della morte diventerebbe alla fine, anche per lui, più grave assai di quello della vita. [...] *Il cavallo [...]* non si fa di queste domande. All'uomo però, che – secondo la definizione di Schopenhauer – è un animale metafisico (che appunto vuol dire UN ANIMALE CHE SA DI DOVER MORIRE), quella domanda sta sempre davanti³¹.

Nel dissimulare la facilmente individuabile fonte leopardiana – *Dialogo di un cavallo e un bue*, nelle *Operette morali* –, Pirandello, a distanza di un anno dalla pubblicazione di *Quand'ero matto...*, cita per la prima volta

³⁰ M. COSTANZO, *Note ai testi e varianti de La distruzione dell'uomo*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, vol. I, p. 1581.

³¹ L. PIRANDELLO, *Il marito di mia moglie* [1897], in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. II, p. 323.

Schopenhauer³², grande estimatore – per comunanza di vedute – del pensiero di Leopardi e protagonista con lo scrittore recanatese di un noto saggio del 1858 di Francesco De Sanctis – importante modello pirandelliano della giovinezza – che destò il vivo interesse del figlio Stefano, come si evince in una lettera del 2 novembre 1916 dalla prigionia di guerra³³. Il filosofo tedesco viene esplicitamente menzionato solo un'altra volta nelle novelle, *en passant* ne *L'avemaria di Bobbio* del 1912³⁴, ma un sostrato schopenhaueriano permea in generale i testi di quel periodo, come *Canta l'epistola*, pubblicata il 31 dicembre 1911 (sarà un caso la collocazione simbolica?), e *La trappola*. Se è spesso il macro-tema della fede, variamente declinato, a connotare questi testi (si aggiunga anche *Quand'ero matto...*), il comune denominatore di tutti i loro protagonisti è proprio l'inesauribile rovello speculativo, la loro imperterrita tensione “filosofica”.

Anche Petix de *La distruzione dell'uomo*, da par suo, non è da meno. Il narratore in questo senso ci illumina, indicando proprio nel suo feroce razioscinare la causa primaria dell'omicidio della signora Porrella incinta al nono mese, difatti certificando gli effetti collaterali della filosofia *tout court*, già sperimentati dagli uxoricidi Griffi e Sturzi:

Petix non ha voluto fare in verità mai nulla; ma ciò non vuol dire che se ne sia stato in ozio [...]. Ha meditato sempre, studiando a suo modo, sui casi della vita e sui costumi degli uomini. / Frutto di queste continue meditazioni, un tedio infinito, un tedio insopportabile tanto della vita quanto degli uomini³⁵.

La mortificazione della volontà, del *Wille*, è parte integrante dell'*iter* ascetico descritto da Schopenhauer – notoriamente misantropo – nel *Mondo* per giungere alla completa *voluntas*, al «Nulla» prossimo al *Nirvana* della tradizione buddhista. Non a caso «Nicola Petix arrivò presto a questo nulla, che dovrebbe essere la quintessenza d'ogni filosofia»³⁶. Doppio malefico di Fausto Bandini, il cui *ethos*, in linea con la prima produzione pirandelliana, è improntato ai valori più edificanti e filo-cristiani del pensiero schopenhaueriano, Petix è l'*exemplum* dell'acquisizione equivocata della filosofia del pensatore

³² Per il passo schopenhaueriano originale cfr. A. SICHERA, «*Ecce homo!*» *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, cit., p. 18.

³³ Cfr. A. PIRANDELLO, a cura di, *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Milano, Mondadori, 2005, p. 159.

³⁴ Sulla presenza di Schopenhauer in questo testo, probabilmente mediata da Nietzsche, cfr. L. PIRANDELLO, *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di A. Andreoli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, pp. 154-160.

³⁵ L. PIRANDELLO, *La distruzione dell'uomo* [1921], in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. I, p. 1045.

³⁶ *Ivi*, p. 1046.

tedesco, il depositario di un *ethos* nero che si materializza in un antinatalismo – posizione anch'essa sostenuta da Schopenhauer – dai risvolti assoluti:

Non si trattava più per lui del parto imminente della signora Porrella [...]; si trattava dell'uomo, dell'uomo che tutte quelle donne volevano che nascesse dal ventre di quella donna; dell'uomo quale può nascere dalla brutta necessità dei due sessi che si sono accoppiati. / Ebbene, l'uomo volle distruggere Petix quando fu certo che finalmente quella sedicesima gravidanza avrebbe avuto il suo compimento. L'uomo. Non uno dei tanti, ma tutti in quell'uno; per fare in quell'uno la vendetta dei tanti che vedeva lì [...]³⁷.

È probabilmente celato in queste righe il «valore universale» della novella, esemplare allegoria anti-natalizia del distruttore Pirandello. Con l'indebito assassinio della gravida, “povera” signora Porrella, Madonna degradata nella sudicia e immonda³⁸ periferia romana³⁹, Nicola Petix, malvagio Santa Claus⁴⁰, impedisce la nascita del tanto atteso *puer* vendicando l'umanità tutta proprio nel giorno della nascita di Cristo, figlio dell'«uomo» che ha redento i peccati del mondo quando si è sacrificato sulla croce.

Il sotto-testo della novella lascia così trasparire una tensione apocalittica invero mai attinta da Pirandello nei medesimi toni se non nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, messo in scena per la prima volta proprio pochi mesi prima. *La distruzione dell'uomo*, prima novella ad essere pubblicata dopo il dramma-manifesto della sua poetica, può dunque considerarsene la naturale appendice, un ennesimo schiaffo in pieno volto all'ipocrita etica borghese che Pirandello si divertiva a irridere facendone crollare le illusorie certezze, specialmente in occasione del Natale. Da «anima *naturaliter* cristiana che si scontra con un mondo soltanto nominalmente [...] cristiano», Pirandello distrugge figuramente «l'uomo», il «*cristianu*»⁴¹ medio che si attiene in quel giorno a norme sociali e religiose della più artificiosa meschinità.

³⁷ *Ivi*, p. 1048.

³⁸ Nell'opera pirandelliana lo sporco è generalmente relato alla sessualità «impossibile», come si riscontra esemplarmente in *Pena di vivere così* (1920), ultima novella pubblicata prima de *La distruzione dell'uomo*. Sull'argomento cfr. E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997², pp. 144-146.

³⁹ Sulle varie figurazioni del sottobosco squallido e allucinato della Roma pirandelliana cfr. R. GIULIO, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Salerno, Edisud, 2021, pp. 147-196.

⁴⁰ A giustificazione della precisa e antifrastica scelta onomastica di Pirandello si segnali che il nome Nicola occorre solo altre due volte nelle novelle, nelle lontane *La ricca* (1892), esclusa dal *corpus*, e *Un invito a tavola* (1897).

⁴¹ Sulla sinonimia dei due termini nel dialetto siciliano e le considerazioni circa il candore cristiano di Pirandello cfr. L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 17-21.

Le radici di questo «incomparabile diletto nello scandalo» vengono esplicate in maniera illuminante da Gaspare Giudice⁴², il quale denota una recrudescenza della vena “crudele” dello scrittore – spesso alternata a quella “pietosa”, prevalente nel suo “primo tempo” – con lo scoppio del primo conflitto mondiale, apoteosi delle contraddizioni che la modernità tanto avversata aveva contribuito a inasprire nel tempo. *La distruzione dell'uomo* è tuttavia, almeno negli anni '20, l'ultimo grande esempio del totalizzante nichilismo di Pirandello, il quale in un'intervista di pochi mesi dopo afferma:

[...] *Uno, nessuno e centomila* [...] giunge alle conclusioni più estreme, alle conseguenze più lontane. Spero che apparirà in esso, più chiaro di quel che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore, che tolga la terra sotto ai piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra⁴³?

Dopo la notte di Petix, l'alba di Moscarda, dopo la «distruzione», la «ricostruzione». Nel 1916, pochi mesi dopo la pubblicazione col titolo *Ricostruire* di alcuni capitoli del secondo libro di *Uno, nessuno e centomila*, un giornalista, conversando con Pirandello sulla guerra e i futuri lavori, ipotizzò:

V'è più costruzione nelle sue distruzioni, per quanta non ve ne sia nella maggior parte delle altrui costruzioni. [...] Il primo di questi futuri romanzi [...] avrà per titolo: *Uno, nessuno e centomila*. È il dramma della personalità umana che si scompone, e assume un aspetto diverso a seconda del punto di vista di coloro che la osservano (*Il mondo come volontà e come rappresentazione* di Schopenhauer?)⁴⁴.

Fausto Bandini-Nicola Petix, Tommasino Unzio-anonimo (*La trappola*). Che Vitangelo Moscarda, angelo della vita e della morte, sia l'*exemplum* ultimo, la *coincidentia oppositorum* dei tanti personaggi schopenhaueriani “doppi”, erme bifronti pirandelliane del bene e del male?

⁴² Cfr. G. GIUDICE, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, pp. 341-346.

⁴³ D. MANGANELLA, *Conversando con Pirandello*, in «L'Epoca», 5 luglio 1922, in I. PUPO, a cura di, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 164-165.

⁴⁴ A. DE ANGELIS, *I Prossimi romanzi “conclusivi” di Luigi Pirandello*, in «La Tribuna», 15 marzo 1916, *ivi*, p. 117.

La lucciola nella crepa: verità e letteratura nell'opera di Sciascia

Anna Ronga*

Io credo nel mistero delle parole, e che le parole possano diventare vita, destino; così come diventano bellezza.

Leonardo Sciascia, *L'antimonio*

Il binomio inscindibile tra verità e letteratura è indubbiamente uno dei nuclei essenziali della poetica e dell'opera di Leonardo Sciascia. Ma come precisare i termini inafferrabili di questa equazione e il rapporto dialettico, complesso, labirintico che si instaura tra essi? Percorrendo alcuni snodi della sua produzione letteraria e addentrandoci nel mistero delle sue parole, si cercherà di fornire una parziale risposta a questi interrogativi¹.

1. La riflessione non può che partire da *Nero su nero* (1979), diario pubblico di Sciascia, una raccolta di aforismi ed elzeviri, di «lacerti quasi epigrammatici»², vero e proprio palinsesto di una stagione narrativa, quella che va dal 1969 al 1979, «il decennio più buio e complesso della storia italiana»³. In un punto estremamente significativo, l'autore si sofferma su un locus del Vangelo di Giovanni:

Nel Vangelo di Giovanni, quando Gesù dice di essere venuto al mondo per rendere testimonianza alla verità, Pilato domanda: «Che cosa è la verità?».
È l'eterna domanda che può trovare risposta soltanto nella verità, non in una spiegazione o definizione della verità? La verità è. «Io sono colui che sono». E così la verità è colei che è. Il potere ne vuole spiegazione allo stesso modo che della menzogna in cui si iscrive può darne. Pilato domanda, Gesù non risponde. Ma la domanda che oggi occupa me, nel rileggere il passo di Giovanni e nel cercarne inutilmente riscontro nei vangeli di Matteo, Marco e Luca, è questa. Perché soltanto Giovanni registra queste due battute che mi sembrano attingere

* Studentessa di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ La concezione, che anima questo articolo, di Sciascia come scrittore pienamente moderno, trattenuto al di qua del postmodernismo proprio da un'incrollabile – per quanto problematica – fiducia nella letteratura come unico strumento per illuminare la verità, è fortemente debitrice degli studi di Fabio Moliterni, contenuti nel volume: F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, Bologna, Pendragon, 2007.

² G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 28.

³ M. BELPOLITI, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, in V. VECELLIO, a cura di, *L'uomo solo: L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, Milano, La vita felice, 2002, p. 19.

al momento più alto del dramma della passione? La risposta può esser questa: perché sono vere, perché Giovanni c'era. Non so molto di esegesi e critica evangelica, ma nel Vangelo di Giovanni sento la verità della cosa vista, della cosa sentita. E attraverso un piccolo particolare topografico: lo spostarsi di Pilato dal Pretorio alla corte detta «lastricato». Anche se questa corte non fosse stata scoperta dagli archeologi nel 1932, il particolare è di quelli che si appartengono a una resa della verità che direi stendhaliana. Giovanni, il più letterato degli evangelisti, forse sapeva che quel particolare sarebbe valso a dar verità a tutto l'insieme⁴.

Sciascia non si interroga tanto su quel vuoto che egli sa necessario, sull'eloquente silenzio di Gesù alla domanda: «Che cosa è la verità?», ma, per una sorta di trasfusione metaletteraria, per un illuminante travaso di verità, avverte in quella reticenza (e nel dettaglio minimo del lastricato) che la verità è proprio nell'autore del Vangelo. L'alto tasso di letterarietà ravvisato all'interno del testo giovanneo spiega la presenza di quella domanda senza risposta di cui solo chi è impegnato a «mutare il nulla in parola»⁵ può cogliere la profondità. Ma se Giovanni è il più letterato degli evangelisti – e d'altronde il suo celeberrimo incipit recita: «In principio era il Verbo» – allora l'esito dell'equazione appare evidente: «E in conclusione, alla domanda di Pilato – “che cosa è la verità?” – si sarebbe tentati di rispondere che è la letteratura»⁶.

A questo punto si sarebbe tentati di rovesciare l'interrogativo: che cos'è la letteratura? Tra i frammenti di *Nero su nero* la questione affiora ineluttabilmente:

Senza che lo volessi, la mia mente svolgeva una meditazione sulla letteratura: ansiosa, febbrile, come sdoppiata, come dialogata [...]. Nell'insonnia, con frammentaria e incandescente perspicuità, mi pareva di essere arrivato a una risposta sulla letteratura, su che cosa è la letteratura. Ma ora, qui, non so ripeterla. È come quando, a scuola, chiamati a ripetere il canto di Dante mandato a memoria il giorno avanti, imprevedibilmente si intoppava in una specie di buco nero che sembrava slargarsi a divorare, nonché la memoria di quel canto, la memoria nella sua interezza e nella sua essenza⁷.

⁴ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 2014, ed. digitale, pp. 180-181.

⁵ ID., *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Milano, Adelphi, 1997, p. 17.

⁶ ID., *Nero su nero*, cit., p. 181.

⁷ *Ivi*, p. 191. Si tenga presente che quando Sciascia scrive questo brano, il 24 agosto 1978, sta attendendo alla revisione de *L'affaire Moro*.

Lo scrittore è costretto ad arrendersi, a dichiarare l'ineffabilità di quella possibile risposta che, come un "bagliore improvviso"⁸, una folgorazione fugace, lo ha visitato in una dimensione sospesa tra sogno e reale, una rivelazione che – come quella chiesta da Pilato – sembra destinata al vuoto, allo scacco del silenzio, a restare appena sfiorabile. E tuttavia Sciascia, pur nella consapevolezza dell'inafferrabilità, non rinuncia a un tentativo di "mutare il nulla in parola" e dal "buco nero" dell'indicibile estrae due esempi, incentrati sulla capacità della letteratura di illuminare e immortalare anche eventi minimi, apparentemente insignificanti⁹, caricandoli «di una così segreta verità da costringere il lettore a un rapporto diverso [...] da uomo a uomo»¹⁰. Conclude quindi Sciascia:

E allora: che cosa è la letteratura? Forse è un sistema di «oggetti eterni» [...] che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità. Come dire: un sistema solare¹¹.

Se insomma la verità è la letteratura e la letteratura è la verità, l'intima natura di questa convergenza si sostanzia di un'alternanza inesauribile di luce ed ombra, splendore ed eclissi. Poche pagine dopo, ecco la sintesi di questi frammenti di riflessione, l'approdo dei quesiti insolubili all'unica risposta possibile: «La letteratura [...] e ne ho avuto piena coscienza da quando ho finito di scrivere sulla scomparsa di Majorana, è la più assoluta forma che la verità possa assumere»¹².

In ultima analisi, la definizione di letteratura-verità che affiora dalle pagine tormentate di *Nero su nero* non poteva che essere allucinata e lucida al tempo stesso, confusa e limpida, enigmatica e rivelatoria, essa stessa specchio di quell'avvicinarsi inesausto di oscurità e chiarore. Questa contraddittorietà, questa essenza profondamente ossimorica, informa di sé tutta la scrittura

⁸ Il riferimento è alle parole di Pasolini recensore di Sciascia: «Ma anche questi improvvisi bagliori, queste gocce di sangue rappreso, sono assorbiti nel contesto di questo linguaggio così puro che il lettore si chiede se per caso il suo contenuto, la dittatura, non sia stata una favola», P.P. PASOLINI, *Dittatura in fiaba*, in appendice a L. SCIASCIA, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, cit., p. 71.

⁹ «Un evento infinitesimale, uno di quegli eventi che il nulla onnipotente e onnivoroce continuamente ingoia: ma ecco che fermato in uno scartafaccio, spiacciato in scrittura, diventato letteratura, attraversa due secoli pieni di rumori e furori e arriva, carico di rifrazioni, a me: ad occupare la mia mente, ad essere parte di un mio stato d'animo» (L. SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 192).

¹⁰ *Ivi*, p. 192.

¹¹ *Ivi*, p. 193.

¹² *Ivi*, p. 197.

sciasciana, investendola di ombre e barlumi. Il punto fermo, la stella polare in questo caos, in questo labirinto di voci e silenzi, rimane solo uno, quello che ci riporta invariabilmente all'unica risposta possibile alla domanda di Pilato: e cioè che la verità è la letteratura¹³.

2. La chiave di volta per accedere all'idea di letteratura di Sciascia, nel suo legame imprescindibile con la verità, è *Il Consiglio d'Egitto*, romanzo storico del 1963, opera dallo statuto peculiare, in cui si mescolano inestricabilmente vero e verosimile (al limite del falso), ricostruzione storica e riscrittura letteraria, linguaggio saggistico e narrativo¹⁴. Su fatti e personaggi storici, infatti, l'autore ricama abilmente, a partire dalle fonti in suo possesso, rielaborate creativamente e piegate alla propria sensibilità: un'operazione per così dire di "filologia morale", in cui le latenze della storia sono indagate e riscritte nell'ottica del raggiungimento – o quantomeno dell'avvicinamento – di una forma di verità ulteriore¹⁵.

A questo punto appare necessario immergersi nelle pagine dello stesso romanzo, alla ricerca del senso più profondo dell'operazione sciasciana e delle motivazioni ideologiche che sostengono il suo impianto narrativo.

¹³ «L'impegno civile di Sciascia si è andato configurando in modo sempre più netto come ricerca della verità attraverso la letteratura: ricerca che, di fronte alle contraddizioni del mondo e alla sempre più evidente riduzione dello spazio e dell'autorità "pubblica" della letteratura, si è andata a sua volta svolgendo in appassionata rivendicazione del valore di verità della letteratura stessa» (G. FERRONI, *La letteratura e l'imprendibile verità*, in V. VECELLIO, a cura di, *L'uomo solo: L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, cit., p. 159).

¹⁴ «Credo di essere saggista nel racconto e narratore nel saggio» (L. SCIASCIA, D. LAJOLO, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, p. 459). Questa ibridazione, questa impurità costitutiva rappresenta uno dei tratti cardine di tutta la produzione sciasciana, fondata sulla destrutturazione dei generi codificati, se pensiamo che i due grandi filoni del romanzo giallo (intriso di una visione gaddiana) e del saggio-inchiesta (sul modello manzoniano di *Storia della colonna infame*), lungi dal poter essere considerati compartimenti stagni non comunicanti, finiscono per travasarsi continuamente l'uno nell'altro, contaminandosi e compenetrandosi reciprocamente. Cfr. in merito F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 137-138.

¹⁵ «Sciascia crede nella possibilità di raggiungere, tramite le tracce scritte lasciate negli archivi, la verità dei fatti passati. Per lo meno, è possibile scoprire che la verità è stata nascosta; che essa è esistita, che l'impostura delle carte racchiude una verità. Le cose possono non essere andate come l'estensore del documento intenderebbe farci credere ma, almeno come mancanza, la verità è intuibile. La verità sta nella relazione fra il testo e chi lo ha scritto. Di lì anche l'importanza decisiva della riscrittura, del lavoro propri[amente] letterario operato da Sciascia sul materiale trovato» (C. AMBROISE, *Verità e scrittura*, in L. SCIASCIA, *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, pp. XLIV-XLV).

Il benedettino passò un mazzetto di penne variopinte sul taglio del libro, dal faccione tondo soffiò come il dio dei venti sulle carte nautiche a disperdere la nera polvere [...]. Per la luce che cadeva obliqua dall'alta finestra, sul foglio color sabbia i caratteri presero rilievo: un grottesco drappello di formiche nere spiaccicato, secco¹⁶.

Il romanzo si apre significativamente su questa scena, con la descrizione della “nera scrittura” del manoscritto arabo, illuminata da una lama di luce. L'occhio dell'autore si sofferma sulla scrittura, sulle parole impresse, sulla loro consistenza materiale, fornendoci un primo indizio del loro protagonismo in questa storia. D'altronde, è uno strumento linguistico (la conoscenza della lingua araba) che permette all'abate Giuseppe Vella di fare subito il proprio ingresso nel perimetro della vicenda, ed è proprio il monopolio di questa conoscenza linguistica a spianargli la strada della menzogna e dell'impostura, da cui parte e attorno a cui si dipana tutto l'intreccio della prima parte del romanzo.

La descrizione che Sciascia dipinge dell'“antro da alchimista” in cui Vella lavora ai suoi falsi è ancora venata da un indugio barocco, sensualistico, sulle «materie e gli strumenti dell'impostura»¹⁷, tratteggiato con un gusto che non può non riportare alla mente l'attrazione quasi feticistica sviluppata dall'autore fin dall'infanzia per gli strumenti della scrittura¹⁸; ed ecco che, nella casa “piena di luce” veniamo al cuore dell'operazione, filologicamente ed eticamente molto discutibile, compiuta da Vella: «la creazione dal nulla o quasi dell'intera storia dei musulmani di Sicilia»¹⁹. Questo indugio, nel tradire una fascinazione per il personaggio ambiguo dell'abate e per il suo agire altrettanto ambivalente, racconta del rispecchiarsi metaletterario di Sciascia nell'officina di Vella²⁰, il quale, con il procedere della narrazione, acquista sempre più consapevolezza

¹⁶ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 2009, p. 15.

¹⁷ «Nella casa che monsignor Airoldi gli aveva fatto avere, spaziosa, luminosa, piena di luce [...], una camera era diventata come un antro d'alchimia. Giuseppe Vella vi teneva i diversi inchiostri; le colle graduate per colore, intensità e tenacia; i sottilissimi, trasparenti, lievemente verdicanti fogli d'oro; le intatte risme di vecchia, pesante carta; i calchi, le matrici, i crogioli, i metalli: tutte le materie e gli strumenti dell'impostura», *ivi*, p. 30.

¹⁸ Cfr. questo passaggio della biografia scritta da Traina: «Come meravigliarsi, in questo quadro esistenziale, per la precoce attrazione anche fisica non solo per i libri ma anche per gli strumenti della scrittura, matite, quaderni, penne, inchiostro, di cui ricorderà il sapore anche a distanza di molti anni?» (G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, cit., p. 2).

¹⁹ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 31.

²⁰ F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 91.

della natura squisitamente letteraria della propria opera di falsario²¹, fino al punto da concludere:

Più forte era il gusto di offrire al mondo la rivelazione dell'impostura, della fantasia di cui nel Consiglio di Sicilia e nel Consiglio d'Egitto aveva dato luminosa prova. In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all'impostore: come uno di quei cavalli di Malta, neri, lucidi, inquieti, lo trascinava nella polvere. [...] Era pervenuto a quella fantasia del mondo arabo cui il dialetto e le abitudini della sua terra, il suo sangue oscuramente lo chiamavano. "Solo le cose della fantasia sono belle ed è fantasia anche il ricordo... Malta non è che una terra povera e amara [...] Solo che, nel mare, consente alla fantasia di affacciarsi alla favola del mondo musulmano e a quella del mondo cristiano: come io ho fatto, come io ho saputo fare... Altri direbbe alla storia: io dico alla favola..."²².

In questa dichiarazione di poetica, lucidamente affrescata da don Giuseppe Vella, e tutta giocata sull'inseguirsi di immagini di luce e di tenebra, possiamo riconoscere la stessa visione di Sciascia, il suo estrarre favole dalla storia, attraverso "studio, fantasia e sparse nozioni"²³, il suo far germogliare la "terra povera e arida" dei documenti in un dialogo infinito di rifrazioni e disvelamenti.

L'"utile impostura" di Vella arriva così a configurarsi, in questo «gioco di specchi»²⁴ tra autore e personaggio, non solo come una vera e propria «*mise en abyme* del metodo e del laboratorio di scrittura di Sciascia»²⁵, ma anche come una mistificazione che in realtà, paradossalmente, demistifica, svela una verità più profonda; se dunque è vero che la letteratura è sempre «quel ver c'ha faccia di menzogna»²⁶ e che i poeti sono «chiamati a farsi mentitori allo scopo di servire meglio la verità»²⁷, Vella (e con lui Sciascia) inventa la storia con mezzi puramente filologico-letterari, la manipola, la riscrive, e così facendo finisce

²¹ «Aveva coscienza che nel suo lavoro, in quel che effettivamente era, ci fosse qualità di fantasia, d'arte; che, svelata tra qualche secolo l'impostura [...] sarebbe rimasto il romanzo, lo straordinario romanzo dei musulmani di Sicilia» (L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., pp. 55); «Bisogna dunque convenire che se io non avessi fatto altro che indovinare o fantasticare, non si poteva indovinare più giusto, né fantasticare con più vigore; e che il creatore di così singolari opere sarebbe, mi permetto di dirlo, degno di ben altra fama che il traduttore modesto di due codici arabi» (*ivi*, p. 166).

²² *Ivi*, pp. 152-153.

²³ «Studio, dunque, ad applicare alla fantasia le sparse nozioni» (*ivi*, p. 31).

²⁴ F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 89.

²⁵ *Ivi*, p. 74.

²⁶ *Ibid.* XVI 124.

²⁷ R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella Commedia*, Firenze, Olschki, 1983, p.

non per adombrare la verità, bensì per illuminarla di una luce nuova, alternativa, appropriandosi dei meccanismi e degli strumenti del Potere e rovesciandoli di segno, come espresso chiaramente dall'avvocato Di Blasi²⁸:

«Questo è uno di quei fatti che servono a definire una società, un momento storico. In realtà se in Sicilia la cultura non fosse più o meno coscientemente, impostura; se non fosse strumento in mano al potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia... Ebbene io vi dico che l'avventura dell'abate Vella sarebbe stata impossibile... Dico di più: l'abate Vella non ha commesso alcun crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini... Di un crimine che in Sicilia si consuma da secoli...»²⁹.

Precisa in merito Ambroise che «fare la parodia di una impostura culturale [...] è interpretabile come modo di dire la verità, la verità sulla società che produce tale impostura. Questo il senso dell'operazione condotta da Sciascia nei confronti della letteratura»³⁰. Questa torsione vitale, questo ribaltamento salvifico che vede nel contropotere della scrittura, nel romanzo come «luogo privilegiato d'espressione»³¹, l'unica risposta possibile davanti al Male, sancisce il travaso della dimensione narrativa in quella storica³², il trionfo della letteratura come dispositivo etico e conoscitivo, la forza abbagliante della creazione artistica, che viene proprio a metaforizzarsi come un mondo di luce: «quel mondo che veniva declinando come impostura si sollevava come ondata

²⁸ L'avvocato Di Blasi costituisce il doppio dell'abate Vella, rifrangendo ulteriormente il gioco di osmosi tra bene e male, verità e menzogna, per il quale i due poli apparentemente opposti e inconciliabili incarnati dai due ambivalenti protagonisti, arrivano alla fine a convergere (cfr. F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., pp. 74-75).

²⁹ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 118.

³⁰ C. AMBROISE, *Verità e scrittura*, cit., p. XLII.

³¹ F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 91.

³² Sul primato conoscitivo della letteratura sulla storiografia: «Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi. Si la storia mente e le sue menzogne avvolgono di una stessa polvere tutte le teorie che dalla storia nascono. [...] È così che si scopre una verità storica, non già in un testo di storia, bensì nelle pagine di un romanzo, non in una dotta analisi, bensì grazie a una descrizione romanzata. Probabilmente Stendhal non si rendeva conto di fare una rivelazione fondamentale descrivendo la battaglia di Waterloo, e tuttavia è riuscito a dire quel che nessuno prima di lui aveva detto» (L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1984, pp. 81-82).

di luce a investire la realtà, a penetrarla, a trasfigurarla»³³. Insomma, la luce è nella scrittura, che vive in una dimensione di felicità e piacere³⁴ e che si oppone strenuamente allo strazio della storia. Il potere metamorfico, generativo della parola letteraria, per come si esprime nel *Consiglio* e per come è concepito nell'orizzonte sciasciano, ha una certa consonanza con quanto scrive George Steiner nella prefazione di *Dopo Babele*: «Perduriamo, e perduriamo creativamente, grazie alla nostra imperativa capacità di dire “no” alla realtà, di fabbricare finzioni di alterità, di una diversità sognata o voluta o aspettata dove la nostra consapevolezza possa trovare residenza»³⁵.

Verso il finale del romanzo, quando le vicende di Vella e Di Blasi precipitano verso due destini diversi di analogia sconfitta e la violenza del Potere sembra risollevarsi a travolgere ogni cosa, l'abate riflette sull'imminente esecuzione dell'avvocato: «“Tra poco sarà nel mondo della verità” pensò. Ma gli sorse a sgomentarlo il pensiero che il mondo della verità fosse questo: degli uomini vivi, della storia, dei libri»³⁶. Colpisce l'evocazione simultanea della «storia» e dei «libri», questi ultimi veri protagonisti di un romanzo in cui «la posta in gioco, metalinguisticamente, è il linguaggio, la *doxa*, il codice»³⁷: viene così ribadito, a suggello dell'opera, quel binomio problematico storia-letteratura che si dirama tra le pagine del romanzo (e in tutta l'opera sciasciana), tra le parole falsificate, “manomesse”³⁸ da Vella e la scrittura-verità di Sciascia, tra “filologia morale” e riscrittura, tra pozze d'ombra e rivoli di luce. E a completare il trittico c'è inevitabilmente quel primo termine: gli «uomini vivi», sospesi tra storia e libri, tra sangue e inchiostro, chiamati a scegliere come reagire allo strazio e se provare a “perdurare creativamente”. Per Sciascia, anche se alla fine la scure della storia cade a troncane le speranze della rivoluzione, qualcosa rimane: prendendo in prestito la convinzione che l'autore

³³ ID., *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 33.

³⁴ Interessanti in tal senso alcuni stralci che potremmo definire elogi della fantasia: «Sugli elementi dell'acqua, della donna, della frutta sorgeva la dolcezza del vivere: e don Giuseppe vi si abbandonava come il governatore o l'emiro di cui quotidianamente inventava l'esistenza» (*ivi*, p. 33); «I giorni, uno appresso all'altro rotolavano a fondersi in quella oscura massa, in quel caos, da cui Giuseppe Vella evocava, con paziente studio e gagliarda fantasia, imani, emiri e califfi» (*ivi*, p. 34); «Si divertiva invece con gli arabi, pur faticandoci sentiva da quel mondo alitare un fresco ozio, imprevedibile fantasia» (*ivi*, p. 45). Da questo piccolo campionario di prelievi emerge vividamente il piacere con il quale l'abate Vella si immerge nel mondo immaginato e creato, “evocato” per mezzo della fantasia; un nulla mutato in parola.

³⁵ G. STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004, p. 13.

³⁶ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 166.

³⁷ F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 82.

³⁸ Ezio Raimondi parla del «diritto a manomettere le parole» della letteratura (E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 103).

attribuisce a Vella, possiamo pensare che, oltre l'impostura, oltre la morte stessa, «sarebbe rimasto il romanzo»³⁹. Un mondo di luce, il mondo della verità «c'ha faccia di menzogna».

3. Il metodo sperimentato nel *Consiglio d'Egitto*, che riconosceva e metteva in scena sé stesso nell'officina luminosa di Vella, trova forse la sua massima espressione nei testi degli anni Settanta, il cui vertice in tal senso è rappresentato da *L'affaire Moro* (1978).

Pur volendo presentarsi come un saggio-inchiesta di cocente attualità, *L'affaire Moro* si rivela un testo ad altissimo coefficiente di letterarietà, intessuto di citazioni e rimandi più o meno scoperti, una costellazione di echi e voci di autori che costruiscono il canone sciasciano. La prima prova di questa natura eminentemente letteraria è proprio alla soglia dell'opera, in quell'incipit di intimo dialogo con Pasolini, «nel suo inizio, nel racconto di quella passeggiata, dell'incontro con le lucciole, una delle più belle pagine della letteratura italiana degli ultimi trent'anni»⁴⁰. Precisa Ambroise: «La problematica del linguaggio sta al centro della vicenda. Non a caso, nel momento in cui si accinge a proporre una rilettura delle lettere di Moro, Sciascia, lo scrittore Sciascia, si rivolge a un altro scrittore»⁴¹.

Il capitolo centrale in quest'ottica è il terzo, in cui la riflessione su *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, celebre racconto di Borges, è funzionale ad esprimere l'inquietudine per «l'impressione che l'*affaire Moro* fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione. Intoccabile se non al modo di Pierre Menard: mutando tutto senza nulla mutare»⁴², perché «Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura»⁴³: il riferimento esplicito è a due sue opere, *Il contesto* (1971) e *Todo modo* (1974), che retrospettivamente arrivano a configurarsi quali tremende prefigurazioni della tragica fine di Moro. Alla luce di questa amara epifania, Sciascia può concludere che la letteratura non solo scopre la realtà, la indaga, la disvela, ma arriva a inventarla nel senso proprio del termine, profetizzandola e addirittura creandola: «Lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità – quando dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla – sembrò generata dalla letteratura»⁴⁴.

³⁹ L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 55.

⁴⁰ M. BELPOLITI, *L'Affaire Moro: anatomia di un testo*, cit., p. 22.

⁴¹ C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1996, p. 233.

⁴² L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 2000, p. 26.

⁴³ *Ivi*, p. 28.

⁴⁴ *Ivi*, p. 29.

Solo un'indagine di parole sulle parole, dunque, può provare ad addentrarsi in questa «tragedia della comunicazione»⁴⁵, il cui aspetto più perturbante è, agli occhi di Sciascia, il disconoscimento dell'uomo Moro, attuato tramite la contestazione della sua stessa identità e, di conseguenza, l'assoluta negazione del valore e della credibilità della sua parola scritta, in un circolo vizioso in cui l'espropriazione identitaria e quella linguistica si saldano: annullando il significato del suo *dire*, riducendolo irrevocabilmente a *non dire*, si perpetra l'annientamento dell'identità e dell'umanità del prigioniero⁴⁶. Lo sforzo dolorosissimo, lacerante di Moro che disperatamente tenta di conferire verità alle sue parole (sforzo vano)⁴⁷, si riverbera nella sofferenza dello scrittore Sciascia, che avverte con sconcerto dilaniante l'impotenza del linguaggio, lo scacco della parola davanti al Male. Se quindi nel *Consiglio d'Egitto* la posta in gioco del romanzo era il linguaggio, ne *L'affaire* «la posta della scrittura diventa la vita di un uomo, dell'uomo che scrive»⁴⁸. E Sciascia, l'altro uomo che scrive, sembra poter solo assistere alla tragica sconfitta della scrittura, che, da unica possibilità di salvezza, si rovescia tremendamente in sentenza di morte: «Quel che mi inquietava, quel che per me era un vero e proprio trauma, era la morte attraverso la sentenza, la morte attraverso la scrittura»⁴⁹.

Davanti all'insondabilità del destino umano, al precipitare di ogni cosa verso la morte, tuttavia, la parola che non si arrende è proprio quella di Sciascia, che in Moro si identifica e che è convinto di poter usare ancora la letteratura per far luce sulla verità, su quello che resta della verità. In quest'ottica, la scelta di recuperare le lettere di Moro rappresenta il tentativo di ribaltare l'oblio, l'indifferenza a cui sono state condannate, di restituire voce e umanità al prigioniero: «Salvando le lettere di Moro, riscrivendole così come furono scritte, Sciascia salva un'anima»⁵⁰. La posta in gioco diventa allora non solo la vita di un uomo aggrappato alle parole, ma insieme, inscindibilmente, la possibilità di restituire oltre la morte senso e luce a quelle parole tramite altre

⁴⁵ C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 235.

⁴⁶ «Le sue proposte non sono prese in considerazione, né discusse, né criticate. Sono squalificate squalificando lui, lo scrivente. Il messaggio non è suo. Può scrivere, non serve a niente, è come se fosse un altro [...] Negando valore a quanto scrive, nei suoi confronti si esercita una tortura che è l'esatto rovescio della inquisizione» (*ivi*, p. 237).

⁴⁷ Un prelievo emblematico, tra i vari possibili: «La verità è quella di Moro. E reagisce infatti come chi, in condizioni di afflizione ed impotenza, è ferito dalla menzogna mentre si aspetta di essere aiutato dalla verità» (L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, cit., p. 70).

⁴⁸ C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 237.

⁴⁹ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., pp. 8-9.

⁵⁰ C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 240.

parole, quelle del linguaggio letterario. Potremmo dire: «la retorica della salvezza»⁵¹, la vita attraverso la scrittura.

La ricostruzione filologico-morale intesse l'indagine "romanzesca" di Sciascia che approda (come nei suoi gialli) a una soluzione che non risolve, che non conclude, che non può esaurire il mistero oscuro e impenetrabile dell'umano, che si incaglia nella violenza tentacolare della storia, una soluzione non a caso affidata a un'altra citazione di Borges, a cui significativamente spetta l'ultima parola sulla vicenda, che in realtà riapre infinitamente il gioco letterario; una soluzione, quella generata da Sciascia, figlia di una ricostruzione "meno reale forse, ma più vera"⁵². Sulla natura squisitamente letteraria de *L'affaire Moro* riflette anche Piras, che arriva a concludere:

Sciascia ne *L'affaire Moro* è mosso da un'esigenza di verità, che non ricerca attraverso un metodo puramente storico (che aveva dato esiti negativi), ma attraverso un procedimento più propriamente letterario. [...] L'unità de *L'affaire Moro* la ritroviamo proprio nel fatto che l'operazione di Sciascia mira al reale e non alla finzione; questa, quasi per paradosso, è uno strumento che lo scrittore piega alle sue esigenze, il metodo che adopera per capire il caso Moro, ma non solo. La letteratura rappresenta anche un punto di vista diverso, originale e privilegiato, da cui osservare un evento storico chiave del nostro XX secolo i cui risvolti più bui sono ancora lontani dall'essere chiariti⁵³.

Ancora una volta la trasfusione tra verità e menzogna, tra storia e fantasia, tra cronaca e letteratura è vitale e Sciascia gioca su questi labili confini, a confonderli, a travolgerli. Ciò che rimane inamovibilmente al centro della sua visione è la letteratura assunta come «luogo supremo della verità»⁵⁴, unica possibilità di sfidare il silenzio e la morte, di intravedere la luce nel caos tenebroso del reale, nella convinzione che «lo scrittore sia un uomo che vive e fa vivere la verità, che estrae dal complesso il semplice, che sdoppia e raddoppia il piacere di vivere per sé e per gli altri, anche quando rappresenta terribili cose»⁵⁵.

⁵¹ Riferimento al titolo del volume di A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza*, Bologna, Il Mulino, 2016.

⁵² Il riferimento è alla celebre battuta del Padre nel pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Ecco! benissimo! a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri!» (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, BUR, 2015, p. 74).

⁵³ A. PIRAS, *Oltre la cronaca: L'affaire Moro tra storia e letteratura*, in «Todomodò», II, 2012, p. 230.

⁵⁴ M. BELPOLITI, *L'affaire Moro: anatomia di un testo*, cit., p. 29.

⁵⁵ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., p. 78. In merito cfr. anche quanto scritto nella nota conclusiva de *La strega e il capitano*: «E per quanto amare, dolorose, angoscianti siano le

Paradigmatica in tal senso è anche *La scomparsa di Majorana* (1975), opera di poco precedente a *L'affaire* che rappresenta un'ulteriore conferma della «forza trasfiguratrice e “mistificatoria”, ma più “vera” delle sincronicità e della parola letteraria»⁵⁶, che immagina, proietta, inventa una realtà alternativa (una “finzione di alterità”), svelando uno scintillio di verità che risiede «al di là della ragione»⁵⁷. Molto interessante, ai fini della nostra trattazione, una dichiarazione rilasciata dallo scrittore nel 1979:

Ieri mattina è venuta a trovarmi una signora parigina. Mi ha detto che leggendo *La scomparsa di Majorana* si è convinta che suo fratello considerato suicida, che aveva fatto credere di essersi suicidato, doveva essere ancora vivo. Questa signora è andata in Italia, ha seguito delle tracce e ha ritrovato il fratello a Roma. Non è straordinario⁵⁸?

Con un rovesciamento pienamente luminoso rispetto a *L'affaire Moro*, la parola letteraria de *La scomparsa di Majorana* si fa speranza e presagisce, per certi versi crea, una vita considerata perduta. Il saggio-romanzo, nel suo farsi attraversare dai regimi del dubbio, spinge il lettore ad appropriarsi degli strumenti dello scrittore, della sua visione immaginifica, del suo riscrivere, ripensare, ricreare il mondo. È questo il ruolo più alto che la letteratura assume nell'orizzonte sciasciano, quando le parole si fanno vita e destino, oltre che bellezza. Nelle pieghe tra letteratura e verità si annida la vita, generata dalla scrittura. E ha ancora una sembianza di luce.

4. Quanto si è provato a dire finora ci consegna un'immagine di Sciascia viva, dinamica, sfaccettata, uno spiraglio sull'inesauribile, su una scrittura in cui «si specchiano le contraddizioni del reale»⁵⁹, in un'incessante alternanza di splendore ed eclissi, di ondate di luce e risacche di oscurità. Proprio la contraddizione deve essere considerata il nucleo fondativo della parabola umana e intellettuale dello scrittore siciliano, contraddizione che siamo chiamati a rispettare senza pretendere di scioglierla, di risolverla con facili semplificazioni,

cose di cui si scrive, lo scrivere è sempre gioia, sempre “stato di grazia”. O si è cattivi scrittori» (ID., *La strega e il capitano*, Milano, Adelphi, 2014, p. 46).

⁵⁶ F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 139.

⁵⁷ «Nel momento in cui Nisticò ci diceva della inaspettata, insospettata, incredibile notizia che la lontana voce dell'amico gli aveva rivelata, noi abbiamo vissuto una esperienza di rivelazione, una esperienza metafisica, una esperienza mistica: abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei due fantasmi di fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato» (L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 2013, ed. digitale, p. 46).

⁵⁸ L'intervista si legge ne «Il Mattino» del 7 gennaio 1979.

⁵⁹ E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, cit., p. 128.

innanzitutto andando «oltre le consuete definizioni di scrittore illuminista, razionalista a patto di accettare [...] che Sciascia è uno scrittore barocco, abitato da demoni [...], uno scrittore sempre impuro [...] che è contraddittorio e si contraddice»⁶⁰.

Da questo punto di vista, farsi attraversare dalla lezione di Sciascia, complicarsi con lui, problematizzare il suo profilo, riconoscendone i chiaroscuri, rifiutare le rigide dicotomie polarizzanti (saggio e romanzo, storia e letteratura, verità e menzogna) e arrendersi all'ibridazione che riflette la conflittualità insolubile del reale senza mai rinunciare alla parola, alla parola che si fa azione⁶¹, alla parola che è azione («i veri fatti sono le parole»⁶²), significa disporsi ad abbracciare la contraddizione non solo come centro fondante della sua opera⁶³ ma come dato intimo e costitutivo della natura umana *tout court*. L'opera sciasciana ha, insomma, una ricaduta sul piano etico non solo perché non dismette mai una tensione che è, appunto, segnatamente «etica e comunicativa, civile o pedagogica»⁶⁴, ma anche perché, presentando la letteratura come unico dispositivo in grado di decrittare e illuminare la realtà, promuove una disposizione etico-esistenziale ad accettare la contraddizione come cifra essenziale dell'esperienza umana e, in ultima analisi, come marchio di verità. La complessità irriducibile di una «dialettica irrisolta tra ragione e disincanto, fiducia e sfiducia nella letteratura»⁶⁵, che si riverbera in un'idea medusea della letteratura stessa (esprimibile solo nella forma dialogica, febbrile, onirica di *Nero su nero*), ammaestra a conoscere l'essenza ambigua, agonistica e plurale del suo pensiero e del mondo che racconta, attraverso la proposta apparentemente paradossale della riscrittura, dell'impostura come unica verità possibile, come sfida all'abisso e all'inesprimibile⁶⁶. Solo nel cuore di questa

⁶⁰ M. BELPOLITI, *L'affaire Moro: anatomia di un testo*, cit., pp. 30-31.

⁶¹ «Non riusciamo a vedere come un testo possa splendere di verità e mancare di poesia. E se un poeta non scrive “parole che vogliono farsi azione”, non sappiamo davvero che cosa e perché scriva» (L. SCIASCIA, *La sesta giornata*, in ID., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2016, p. 65).

⁶² C. AMBROISE, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 236.

⁶³ «Il nucleo della scrittura di Sciascia va cercato nelle traiettorie del suo ostinato assillo morale, pedagogico e civile, nel quadro dell'inquieto e anche contraddittorio stratificarsi del suo pensiero» (F. MOLITERNI, *Sciascia moderno: studi, documenti e carteggi*, cit., p. 69).

⁶⁴ *Ivi*, p. 134.

⁶⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶⁶ Il riferimento è a questo passo di *Todo modo*: «Non il male, non il trionfo del male: bisognerebbe decollare da queste parole, dalle parole... Eppure non abbiamo che parole... Bisognerebbe entrare nell'inesprimibile senza sentire la necessità di esprimerlo... Ma lei, capisco, non sa che farsene dell'inesprimibile [...] È l'orlo dell'abisso: dentro di noi, fuori di noi. L'abisso che invoca l'abisso. Il terrore che invoca il terrore. [...] Ecco che lei torna alle parole che decidono, alle parole che dividono: migliore, peggiore; giusto, ingiusto; bianco, nero. E tutto

contraddittorietà, di questa endiadi di tenebra e luce, pulsa la verità della letteratura, di «quel ver ch'ha faccia di menzogna»; solo la scommessa infinita sulla parola letteraria e sulla sua potenzialità luminosa ricompono ogni contraddizione «in un destino di verità»⁶⁷. Scrive Bufalino:

Sciascia è stato, sotto la vernice scontrosa, il più incantevole, generoso e disarmato degli uomini. Capace di fanciulleschi candori, di impalpabili delicatezze. Quasi intendesse correggere – come nell'opera così nella vita – con un margine d'ombra e di tenerezza i lumi eccessivi della ragione. Altrettanto gli piacque addomesticare la giustizia con la pietà, la grammatica dell'etica con gli sgarri della passione⁶⁸.

Tra anni Settanta e Ottanta si consuma in Italia il crollo della fiducia nella funzione dell'intellettuale e nella letteratura come strumento in grado di incidere sulla realtà. La scrittura di Sciascia registra inevitabilmente questa torsione dolorosa e si fa sempre più cupa, metafisica, apocalittica. Negli ultimi anni, poi, a questo si aggiunge l'esperienza biografica della malattia, vissuta come addomesticamento alla morte⁶⁹. Col procedere dell'opera di Sciascia, quando sembrerebbe venir meno la dimensione etico-pedagogica e civile della letteratura, con il tramonto della stagione dell'impegno, con l'avvicinarsi sempre più traumatico della storia, si restringono forse gli spazi di quella che era stata “un'ondata di luce che investiva e trasfigurava la realtà”. Ma mai fino ad annullarsi: ciò che trattiene Sciascia al di qua del postmodernismo è proprio il vincolo tra verità e letteratura, una fede incrollabile fino alla fine, oltre la fine, in quel firmamento inesauribile di scrittori e di libri, in quel “sistema solare” di «oggetti eterni che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono,

invece non è che una caduta, una lunga caduta: come nei sogni...» (L. SCIASCIA, *Todo modo*, Milano, Adelphi, 2014, ed. digitale, pp. 49-50).

⁶⁷ «Scrivere mi pare un modo di trovare consolazione e riposo; un modo di ritrovarmi al di fuori delle contraddizioni della vita, finalmente in un destino di verità.» (ID., *Il Quarantotto*, in ID., *Opere 1956-1971*, cit., p. 272).

⁶⁸ G. BUFALINO, *Ironico cavaliere*, intervista, «Il Giornale», 21 novembre 1989.

⁶⁹ Opera emblematica di questa fase è *Il cavaliere e la morte*: «Attraverso *Il cavaliere e la morte* Leonardo Sciascia mise in orbita, per l'ultima volta, il suo 'sistema solare' letterario. Adoperando il genere poliziesco – ma privando il lettore della restituzione finale dell'ordine, inadeguata alla sua nozione di 'scrittura-verità' – Sciascia disse la sua ultima parola sul rapporto tra l'individuo e il potere, sulla memoria, sulla Sicilia, sulla vita e sulla morte mentre riparlava delle sue preferenze letterarie, degli scrittori e dei libri che aveva letti e riletti per tentare di vivere e far vivere la verità» (J. SERRANO, *Diletto e demistificazione nella "scrittura-verità" di Leonardo Sciascia*, in F. MONELLO, A. SCHEMBARI, G. TRAINA, a cura di, *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, p. 250).

si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità»:

Sciascia non è uno scrittore postmoderno, come pure è stato affermato. Rivendicare, com'egli fa, il valore assoluto della letteratura e il suo legame con la verità, significa sostenere una posizione decisamente antitetica al postmodernismo, il cui il problema del rapporto tra verità e finzione non esiste o, almeno, non è decisivo. Sciascia è, almeno in questo, uno scrittore premoderno. La sua idea di letteratura è, infatti, religiosa. Egli ha un culto religioso della letteratura⁷⁰.

Il passo che metaforizza splendidamente questo margine ineliminabile di speranza e di luce è l'incipit de *L'affaire Moro*:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse. [...] Le lucciole le chiamavamo *canniledi di picuraru*, così i contadini le chiamavano. Tanto consideravano greve la vita del pecoraio, le notti passate a guardia della mandria, che gli largivano le lucciole come reliquia o memoria di luce nella paurosa oscurità. [...] Le candeline del pecoraio, dunque. E ogni tanto ne prendevamo qualcuna, la tenevamo delicatamente chiusa nel pugno per poi aprirne a sorpresa, tra i più piccoli di noi, quella fosforescenza smeraldina.

Era proprio una lucciola, nella crepa del muro. Ne ebbi una gioia intensa. E come doppia. E come sdoppiata. La gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia, i ricordi, questo stesso luogo ora silenzioso ora pieno di voci e giuochi – e di un tempo da trovare, da inventare. Con Pasolini. Per Pasolini. [...] Le lucciole, dunque. Ed ecco che – pietà e speranza – qui scrivo per Pasolini come riprendendo dopo più che vent'anni una corrispondenza: «Le lucciole che credevi scomparse, cominciano a tornare. Ed è stato così anche con i grilli: per quattro o cinque anni non li ho sentiti, ora le notti sono sterminatamente gremite del loro frinire»⁷¹.

⁷⁰ M. BELPOLITI, *L'affaire Moro: anatomia di un testo*, cit., p. 29.

⁷¹ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, cit., pp. 11-13. Cfr. in proposito Belpoliti: «La ripresa del celebre articolo pasoliniano sulle lucciole, ampiamente citato nel testo di Sciascia, ha una funzione che va al di là dell'effetto narrativo e retorico, sebbene resti rigorosamente dentro la letteratura, dentro la sua idea di letteratura, legata a quella di verità. Il passaggio del testimone è tra uno scrittore – Pasolini – e l'altro – Sciascia. Due scrittori, una sola verità. Quello che Sciascia vuole ereditare [...] è l'idea di letteratura come continua ricerca di verità.» (M. BELPOLITI, *L'affaire Moro: anatomia di un testo*, cit., p. 24).

Anche nella desolazione più sconcertante, nella consapevolezza lacerante dello strazio, del Male sempre più assoluto e soffocante, anche nel “nero su nero” di una visione dolorosa da fine dei tempi, nella “confusione” mortifera in cui pare che l’uomo non abbia possibilità di agire e che il letterato non possa più trasformare la sua voce in azione, in questa “paurosa oscurità”, in questo buio opprimente e dilaniante che «inabissa nel silenzio la forza illuminante della parola»⁷², rimane sempre una lucciola nella crepa del muro. E questa “reliquia di luce”, splendente di verità, non può che essere la letteratura.

⁷² La citazione è mutuata da un passaggio di Fabio Finotti sul I canto dell’*Inferno* dantesco in cui si riflette sulla corrispondenza sinestetica tra luce del sole e parola poetica: «Nel “sole che tace” e nel maestro che “per lungo tacere appare come una luce quasi spenta” agisce la stessa sinestesia che inabissa nel silenzio la forza illuminante della parola. Nella notte dello spirito, ciò che tace e si offusca non è solo la voce della fede ma quella della letteratura: il “Verbum” giovanneo, insomma, e il suo riflesso nel linguaggio umano» (F. FINOTTI, *Il poema ermeneutico* (Inferno I-II), in «Lettere italiane», LIII, 4, 2001, p. 493).

Appunti per un apprendistato poetico: Zanzotto alla scuola di Orazio

Camilla Tibaldo*

Poesia e insegnamento, inteso come «funzione civilizzatrice del dire»¹, si intrecciano continuamente nella riflessione poetica di Andrea Zanzotto², interessando in particolare la frequentazione con il latino³. A riconoscerlo è l'autore stesso, il quale, dubitando dell'affidabilità della sua scuola, quella cioè costruita sui modelli poetici e linguistici italiani, rintraccia all'opposto nella scuola latina e nei suoi maestri, in particolare Virgilio e Orazio, l'unico luogo da cui risulta ancora possibile parlare «a chi sta nel futuro»⁴. Di fronte all'incontro traumatico con la realtà e alla precarietà del vissuto, il latino, almeno in una prima fase, prima cioè della trilogia costituita da *Meteo*, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, è concepito come lingua del vero, capace di farsi carico del compito pedagogico della poesia. La ricerca di una postura etico-didattica, dunque, conduce Zanzotto ad operare un ritorno al latino, nella

* Studentessa di Laurea magistrale in Lettere classiche e Storia antica presso l'Università di Padova e allieva della Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova.

¹ N. GARDINI, *Il latino di Andrea Zanzotto*, in G. BONGIORNO, L. TOPPAN, a cura di, *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 89.

² Per quanto riguarda la produzione poetica di Andrea Zanzotto (1921-2011) in questa sede ci si limita a fornire l'elenco, in ordine cronologico di pubblicazione, delle opere, tutte editate da Mondadori: *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957), *IX Ecloghe* (1962), *La Beltà* (1968), *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), *Pasque* (1973), *Filò* (1976), *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986), *Meteo* (1996), *Sovrimpressioni* (2001), *Conglomerati* (2009), *Haiku for a season* (2012, pubblicata postuma).

³ Oltre alla più nota diglossia italiano-dialetto, in cui si individua uno dei tratti peculiari della voce zanzottiana, è proprio il latino a rappresentare il più rilevante serbatoio linguistico, cui il poeta attinge in ogni raccolta, pur con significativa variabilità quantitativa. Pur incontrando già nella prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, un numero significativo di debiti latini – limitato però a latinismi, mai comprendente casi di inserto latino vero e proprio –, è soltanto a partire da *Vocativo* e ancor più in *IX Ecloghe*, dove l'impianto stesso dell'opera e la sua struttura rivelano alle spalle un modello di ascendenza virgiliana, che la lingua latina appare come un luogo imprescindibile dell'ispirazione poetica. Il ricorso al latino, tuttavia, conosce un'esplosione decisiva nella produzione matura dell'autore, con la pubblicazione de *La Beltà* e con il successivo *Il Galateo in Bosco* dove l'intreccio plurilinguistico e la moltiplicazione continua del significante, che caratterizzano le due raccolte, si accompagnano a un fiorire di latinismi, citazioni, calchi etimologici, traduzioni e riscritture parziali di brani della letteratura latina.

⁴ A. ZANZOTTO, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in ID., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Milano, Arnoldo Mondadori, 1999, p. 1224.

duplice forma di un interesse strettamente linguistico e di una ripresa, invece, di luoghi poetici, in questo secondo caso una preferenza è certamente garantita, dopo Virgilio, ad Orazio.

Il dialogo di Zanzotto con Orazio apre la raccolta *IX Ecloghe* (1962), composta tra il febbraio 1957 e l'ottobre 1960 e dominata da uno spiccato orientamento meta-poetico, che ne fa un vero e proprio «discorso sulla poesia»⁵. Nella violenza e nel trauma della storia viene rintracciato lo sgretolamento delle funzioni di resistenza riconosciute alla composizione poetica negli esperimenti giovanili e ritrovate nel modello oraziano⁶. Con *IX Ecloghe* Zanzotto registra infatti l'abbandono da parte della poesia delle sue istanze etiche ed esibisce, nell'esplosione dei significanti, la violenza dell'impatto con la storia, cui l'io lirico non può sottrarsi. Anche il linguaggio letterario, pur sedimentandosi dentro l'artificialità di arcaismi e ritorni inattuali al latino⁷, si contamina ora con i registri molteplici della contemporaneità⁸.

⁵ S. DAL BIANCO, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. XXIII.

⁶ Quanto a questa nuova articolazione della tensione tra poesia e storia, autentico e inautentico in *IX Eclogae* cfr. *ivi*, pp. XXIII-XXVII.

⁷ Si riportano alcuni esempi di latinismi, inserti, calchi latini presenti nella raccolta: «ima terra» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 168); «sidera feriam vertice» (*ivi*, p. 169), «luna puella pallidula» (*ivi*, p. 171), «morula» (*ivi*, p. 171), «phiala» (*ivi*, p. 171), «luna glacies-glaciei» (*ivi*, p. 171), «luna medulla cordis mei» (*ivi*, p. 171), «fugitiva» (*ivi*, p. 171), «qui omnia vincit» (*ivi*, p. 172), «regni longinqui» (*ivi*, p. 175), «notturni adyti» (*ivi*, p. 176), «lutea» (*ivi*, p. 179), «storiale corrente» (*ivi*, p. 181), «verdi di tabe» (*ivi*, p. 187), «ora dovresti ducere, docere» (*ivi*, p. 197), «Duces, docebi» (*ivi*, p. 197), «verdicante sapere» (*ivi*, p. 201), «rursus nel sole / accesissimo, altissimo, rursus» (*ivi*, p. 203), «secolo di rictus» (*ivi*, p. 216), «levamen» (*ivi*, p. 216). Quanto al ruolo del latino nella raccolta e al suo rapporto con la terminologia specifica della tecnica cfr. G.M. ANNOVI, «Passaggio per l'informità»: Zanzotto e la defigurazione, in F. CARBOGIN, a cura di, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2018, pp. 61-63; L. MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi Novecenteschi», IV, 8/9, 1974, pp. 222-223.

⁸ Cfr. ad esempio i prestiti mutuati da terminologie tecnico-scientifiche, di cui si riportano alcuni casi: «fibrilla» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 168), «incellulisce» (*ivi*, p. 168), «bisturi» (*ivi*, p. 168), «albuminoso» (*ivi*, p. 169), «elitre» (*ivi*, p. 169), «distonìa» (*ivi*, p. 171), «geyser» (*ivi*, p. 171), «cariocinesi» (*ivi*, p. 171), «per secanti e tangenti» (*ivi*, p. 171), «idrogeno / sfolgorante» (*ivi*, p. 174), «colchici» (*ivi*, p. 174), «psicoide fioco» (*ivi*, p. 179), «fetalì clorofille» (*ivi*, p. 180), «monadi / radianti, folle, bolle a corimbi e tu / tondo» (*ivi*, p. 180), «messe / d'embrici» (*ivi*, p. 186), «verdi di tabe» (*ivi*, p. 187), «lattice lucente, clorofilla» (*ivi*, p. 189), «emorragia» (*ivi*, p. 189), «lo psychisma preterito» (*ivi*, p. 192), «mucillagini di maggio» (*ivi*, p. 194), «icosaedro» (*ivi*, p. 202), «tinnito / di amicizie» (*ivi*, p. 203), «di fissile psiche» (*ivi*, p. 206), «nigredo» (*ivi*, p. 217), «anancasma» (*ivi*, p. 225), «omento» (*ivi*, p. 225).

Il primo componimento della raccolta, caratterizzato dall'alternanza di due voci solo formalmente dialoganti (*a*, *b*), si presenta come una riflessione sulla condizione dei poeti, come suggerisce il titolo, *I lamenti dei poeti lirici*. In esso il riconoscimento del non-senso della poesia-è posto ironicamente accanto a una delle più note rivendicazioni del suo prestigio, gli ultimi versi del carme I 1 di Orazio⁹. Zanzotto ricorre alla citazione tratta da Orazio, *carm.* I 1 35-6, riadattandola in maniera del tutto peculiare: la citazione è costituita infatti da una traduzione variata del v. 35 e da un intarsio del v. 36, conclusivo del carme oraziano, riportato in latino nel componimento zanzottiano.

I poeti tra cui
 se tu volessi pormi
 «cortese donna mia»
 sidera feriam vertice
 (A. ZANZOTTO, *IX Ecloghe*)

quodsi me lyricis vatibus inseres,
 sublimes feriam sidera vertice
 (HOR., *Carm.* II 35-36)

La ripresa oraziana è debitamente adattata da Zanzotto: il v. 35 viene semplificato, l'espressione colloquiale *quodsi* viene resa con la sola ipotetica e, inoltre, viene eliminato il riferimento ai lirici vati. Il sintagma *lyricis vatibus* viene reso infatti con il più generico termine «poeti». Non sembra irrealistica, tuttavia, l'ipotesi secondo cui almeno il termine *lyricis* verrebbe recuperato nel titolo del componimento (*I lamenti dei poeti lirici*), perdendo, però, in questo nuovo contesto il significato tecnico presente in Orazio¹⁰. Con la designazione

⁹ Per quanto riguarda la presenza di Orazio all'interno del componimento (*Ecloga I*), si ritiene che il contatto con il poeta latino non interessi soltanto i versi finali, ma che il richiamo ad immagini oraziane sia pervasivo almeno dal v. 43, a partire dal quale viene allestita la riflessione sulla condizione attuale dei poeti, dei quali si dice: «come cigni biancheggiano». Già in questa rappresentazione del poeta-cigno la memoria zanzottiana, pur ripercorrendo un *topos* di lunga tradizione, sembra richiamarsi alla metamorfosi di Orazio-poeta in cigno, descritta in *Carm.* II 20 9-12 (*Iam iam residunt cruribus asperae / pelles et album mutor in alitem / superne nascunturque leves / per digitos umerosque plumae*), dove l'elemento della vecchiaia del poeta si contamina, proprio come in questo testo, al motivo dell'orgoglio poetico, rappresentato dall'immagine del cigno.

¹⁰ Come rileva R. MAYER, *Horace Odes. Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 50-63, il termine greco *λυρικός*, utilizzato per la prima volta dal grammatico Dionisio Trace, in latino sembra essere stato introdotto per la prima volta da Orazio, nella forma *lyricus*. Esso rimanda ai modelli poetici prediletti dal poeta di Venosa, i poeti lirici arcaici, come suggerisce anche l'accenno ai due strumenti musicali della lirica monodica e corale (*tibias* e

di ‘poeta lirico’ Zanzotto, infatti, non si riferisce certamente a Saffo, Pindaro o Alceo, come aveva inteso Orazio, ma al poeta ermetico, esponente di una poesia tradizionale ancora in grado di ricondurre lo spazio esterno informe e il caos della vita interiore nell’ordine della forma poetica. Questa stessa prospettiva, percorsa anche da Zanzotto nella sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, risulta del tutto impensabile in *IX Ecloghe*, dove il canto del poeta, persa ogni possibilità di farsi insegnamento etico e civile, è ridotto ad un ‘lamento’¹¹. Pertanto, Orazio diventa, nelle *Ecloghe* zanzottiane, il baluardo di una dignità poetica intatta nella sua funzione di guida e modello, contrapposta alla frantumazione che investe la poesia nel presente. Essa, come scrive Zanzotto, appare: «com’elitre / in oniriche antologie», un’ala, o meglio, sviluppando la sineddoche, un uccello che spera di porsi in volo, ma che rimane prigioniero di antologie solo sognate. Esattamente l’opposto di quanto accadeva ad Orazio che, tanto nell’immagine del volo del cigno di II 20, quanto nel finale dell’ode I 1 esplicitamente citata, ambiva, proprio in virtù della propria facoltà poetica, ad un volo riuscito, capace di fargli toccare persino le stelle con il capo.

Un altro elemento interessante nella resa del v. 35 è la traduzione del periodo ipotetico della realtà, presente nel testo latino e caratterizzato da due tempi principali (*inseres* nell’apodosi, *feriam* nella protasi), con un periodo ipotetico dell’irrealtà. Il desiderio di Orazio, realizzabile e sperato, di essere inserito all’interno di un canone poetico¹² e la sua conseguenza necessaria, il volo fino alle stelle, vengono presentati da Zanzotto come inattuabili nel presente. L’autore, facendo leva sull’omografia di *feriam* futuro e *feriam* congiuntivo presente, modifica nel testo soltanto il primo verbo *inseres*, rendendo il futuro semplice con un congiuntivo imperfetto e rovesciando la prospettiva oraziana:

barbiton) presente ai versi precedenti (*si neque tibias / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*).

¹¹ Cfr. A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 169: «Chiedono, implorano, i poeti, / li nutre Lazzaro alla sua mensa, / come cigni biancheggiano. / Invocano l’amata / l’iddio la pia vittima le orme / che s’addentrano al simbolo / (mori quel simbolo, mori). / Nomi hanno, date con interrogativo, / schede, schemi, / cadaveri com’elitre / in oniriche antologie».

¹² Secondo Pfeiffer il canone poetico al quale Orazio farebbe riferimento sarebbe quello dei nove poeti lirici, associato dal filologo all’edizione dei poeti lirici allestita da Aristofane di Bisanzio nel II a.C. Tuttavia, come suggerisce M. LEIGH, *The Garland of Maecenas (Horace, Odes I. I. 35)*, in «The Classical Quarterly», LX, 2, 2010, pp. 268-271, pur volendo accettare che l’utilizzo di *lyricus* da parte di Orazio sia da ricondurre all’accezione tecnica del termine λυρικός come ‘membro del canone dei poeti lirici’, il verbo *inserere* sembra più distante dal greco ἐγκρίνειν, impiegato invece comunemente per indicare l’atto di giudicare i poeti e introdurli all’interno di un canone. Più che l’idea dunque di un Mecenate-giudice dei poeti, si propone l’immagine di un Mecenate-poeta, cui Orazio rivolgerebbe la richiesta di allestire un’antologia dei migliori poeti lirici, intrecciando i loro versi come fiori di una ‘ghirlanda poetica’ e inserendo tra loro anche i suoi testi.

nonostante le proprie facoltà poetiche, la richiesta di Zanzotto di essere inserito tra gli esponenti della tradizione letteraria e di costituire a sua volta un luogo di resistenza del poetico, viene proposta alla stregua di un lamento frustrato. Se Orazio, infatti, aveva concluso la sua *priamel* con una rivendicazione del valore della propria scelta di vita, quella poetica, e la richiesta di un riconoscimento pubblico del proprio prestigio, Zanzotto così si rivolge alla poesia:

Ma io non sono nulla
nulla più che il tuo fragile annuire.
Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l'ombra dei giardini sfiori,
troppo lunga, la terra¹³.

In questi versi, che succedono all'inserito del verso oraziano, l'interlocutore dell'io lirico è la poesia stessa. Il soggetto di seconda persona che, non definito nel verso oraziano, continua ad alimentare gli sforzi interpretativi della critica¹⁴, viene, infatti, chiarito da Zanzotto e identificato nella figura stilnovistica della «cortese donna», definita inoltre «mia», proprio come Mecenate all'inizio dell'ode veniva apostrofato come *decus meum*. Lo slittamento è significativo: sia che si proponga di intendere il 'tu' oraziano come riferimento al patrono, sia che vi si intraveda un'apostrofe al lettore, negli ultimi due versi ciò a cui si assiste è in ogni caso un'esplicitazione orgogliosa della propria originalità poetica, mentre nel testo di Zanzotto l'autore si rivolge sommessamente alla poesia, chiedendole di riconoscere il proprio fallimento-

Il v. 36, riportato da Zanzotto in latino, viene mantenuto quasi completamente fedele all'originale, pur con un'alterazione nella disposizione: si incontra infatti una posposizione del verbo rispetto all'oggetto, che risulta dunque semanticamente marcato. Si nota inoltre l'eliminazione del dettaglio anatomico, *sublimi*, (lett. 'con la punta del capo'), che, insieme alla sostituzione di *quodsi* al verso precedente con il semplice 'se', sembra rispecchiare la volontà di Zanzotto di innalzare il tono della citazione, privandola di quegli

¹³ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 170.

¹⁴ Se spesso si ritiene che si tratti ancora di Mecenate, in nome di una ripresa dell'apostrofe iniziale e, dunque, in ragione di una struttura ad anello, che Orazio avrebbe scelto per la sua ode, altri critici hanno dubitato di quest'interpretazione, proponendo ad esempio di considerare la seconda persona, *inseries*, come riferita ad un soggetto generico, probabilmente il lettore stesso. Cfr. D. KOVACS, *The Second Person Indefinite and the Logic of Horace*, Odes 1. 12. 29-36, in «Philologus», CLIV, 2, 2010, pp. 306-315.

elementi che avevano fatto ipotizzare per Orazio la volontà di allestire una chiusa comica¹⁵.

In questo componimento, dunque, si nota come il modello oraziano funzioni da specchio oppositivo per l'io lirico. Il latino di Orazio, riportato nella duplice forma dell'inserito e della traduzione, rimane il luogo dell'origine, luogo dell'autentico della poesia, ma, nei versi di Zanzotto, si contamina con la disillusione di un presente in cui il poetico, perduta la sua funzione pedagogica e civilizzatrice, può rivestire soltanto una funzione consolatoria. Tuttavia, se anche la poesia diventa luogo del non-senso, commercio con la storia, come emerge chiaramente dall'*Ecloga 1*, l'esortazione inserita poco oltre, nella raccolta, è quella a perseverare, ponendosi sulla scia dell'insegnamento dei padri, e dunque anche di Orazio, nella speranza di un futuro che sappia riconoscere il valore educativo e civile dell'essere poeta:

Non essere stanco
di durare tra le albe, esse faranno
verità della nostra menzogna.
[...]
A lui, tuo padre. Senti che da sotto
di tutto se stesso ti regge; sentine tutto il respiro:
non è, nemmeno nella morte,
ancora non è faticoso¹⁶.

L'incontro di Zanzotto con Orazio continua negli anni, approdando oltre che ad un caso di traduzione di un intero componimento, una resa dell'ode I 22, completata nel 1992 e inserita all'interno di un «quaderno di traduzioni»¹⁷, che

¹⁵ Cfr. A. LA PENNA, *τίς ἄριστος βίος: interpretazione della prima ode di Orazio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», xxiv, 3/4, 1955, pp. 161-181, che riconosce all'intera ode un'«ironia lieve e signorile» (p. 175) e, in particolare nel verso finale, *sublimi feriam sidera vertice*, evidenzia come tanto l'iperbole, anticipata dall'espressione *dis miscent superis*, quanto l'uso di *ferire* in luogo di *tangere* sostengano il tono ironico dell'ode, attenuando l'ambizione del poeta e la portata della sua richiesta.

¹⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 222.

¹⁷ L'allestimento di un progetto unitario di traduzioni poetiche è stato confermato dal ritrovamento, nell'archivio del poeta, di una cartella dal titolo «quaderno di traduzioni (per Einaudi)», suddivisa in rubriche – «Dal portoghese», «Dal friulano», «Dal tedesco», «Dallo spagnolo», «Dal greco», «Dall'inglese», «Dal francese», «Dal latino», «Dal veneto» – e contenente brani tradotti o annotati in vista di una traduzione, estratti da ciascuna di queste nove lingue. L'opera, mai terminata né rivista dall'autore, viene pubblicata postuma da Sandrini nel 2021 (Cfr. G. SANDRINI, *Andrea Zanzotto. Traduzioni, trapianti, imitazioni*, Milano, Mondadori, 2021). In essa, scrive il curatore: «sopra la parola traduzioni, con quel procedere per varianti e sostituzioni che è tipico della sua poesia, il poeta aggiunge trapianti-imitazioni» (*ivi*, p. XIV). Se il

raccoglie le prove da diverse lingue realizzate da Zanzotto nel corso di tutta la vita, ad un caso di composizione sul modello, accolto in *Sovrimpressioni* (2001). In questa sede l'interesse poetico di Zanzotto, sempre più spinto verso una negazione dell'unità dell'esperienza esistenziale e poetica¹⁸, ricade sul versante satirico¹⁹. La memoria oraziana torna viva in particolare nel componimento *Totus in illis*, dove il debito verso il poeta di Venosa viene esibito esplicitamente tramite la citazione dalla satira nona posta dall'autore in epigrafe²⁰. Il modello è preliminarmente dichiarato e proposto sin da subito nella sua centralità: è nel poeta latino, riconosciuto come maestro, che l'io lirico sperimenta un'immedesimazione, resa esplicita dal paragone presente ai vv. 6-

termine «imitazioni» sembra limitato a tre versioni, tra cui quella tratta dall'*Appendix Vergiliana*, con «trapianti», esteso all'intera raccolta, Zanzotto sembra suggerire la connessione presente tra traduzione e composizione autonoma, alludendo ad una nuova destinazione ricercata per i testi affrontati, che non si può pensare circoscritta al solo quaderno di traduzioni. Nell'opera poetica di Zanzotto, infatti, improntata all'affinamento continuo del proprio originale timbro linguistico, la traduzione rimane sempre un luogo-serbatoio, un'operazione tramite la quale si identificano i nuclei espressivi, posti al centro della memoria poetica dell'autore.

¹⁸ Una traccia importante per la lettura di questa raccolta è fornita dall'autore stesso, nell'appendice: «Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva” [...] Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio» (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 947). L'opera poetica proprio come il paesaggio, a partire da *Meteo* (1996), non è più concepita nella sua unità ma diventa possibile soltanto nella forma del frammento, del non finito (cfr. A. CORTELLESA, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Frosinone, Laterza, 2021, pp. 258-283). L'ipotesi di un libro organico che proponga un convinto punto di vista sul mondo diventa per Zanzotto un sogno giovanile, cui il presente, adombrato dal dramma della violenza della storia, non permette di attuarsi. La poesia, dunque, nega la sua funzione pedagogica e, anche nel confronto con i maestri, si afferma come un'imbastitura vaga di reminiscenze, che riportano in superficie testi e autori frequentati nel passato e rimasti nella memoria poetica. I contenuti, infatti, perduta la tensione verso il raggiungimento di una forma capace di salvarli, si trovano sempre più sottoposti ad un processo di svuotamento semantico, che nega ogni tensione civilizzatrice.

¹⁹ Oltre ad Orazio, si ritrovano, nella raccolta, una serie di riprese che testimoniano una nuova percezione del latino, non più avvertito come lingua della Storia, bensì come strumento di ridicolizzazione del tempo presente, arma del gioco e della presa in giro. Significativi sono, a tal proposito, i richiami a Seneca satirico in *Apocolocintosi* (A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 921) e, inoltre, i due prelievi puntuali da Catullo, *Adempte mihi* (*ivi*, p. 857) e Virgilio, *Ceu fumus in aëra* (*ivi*, p. 900), che mostrano come, rispetto alle raccolte precedenti, il latino, caratterizzato da un abbassamento connotativo, sia spinto già verso tonalità che diventeranno, con *Conglomerati* (2009), a tutti gli effetti «casalinghe e domestiche» (cfr. S. DAL BIANCO, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in G. BONGIORNO, L. TOPPAN, a cura di, *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, cit., pp. 41-44).

²⁰ «Ibam forte via sacra [...] / nescio quid meditans nugarum, totus in illis» (HOR., *Serm.*, I 9 1-2).

7: «mi cancellavo / come Orazio in via Sacra». La negazione della poesia come forma di educazione e di insegnamento passa, dunque, di nuovo attraverso Orazio.

Partendo da una rapida analisi della traduzione dei vv. 1-3 della satira nona, fornita dallo stesso Zanzotto nel corso di un'intervista²¹, si mostrerà come tali versi costituiscano per il poeta un bacino d'ispirazione per la composizione del testo *Totus in illis*, costruito a partire dal tema oraziano della continuità tra isolamento spaziale e isolamento psichico, sintetizzato nell'immagine espressa dallo stesso titolo, sempre oraziano.

Ibam forte via sacra, sicut meus est mos,
nescio quid meditans nugarum, totus in illis:
accurrit quidam notus mihi nomine tantum
(HOR., *serm.*, I 9 1-3)

Me ne andavo senza meta lungo la via sacra rimuginando tra me, quand'ecco arrivare uno scocciatore.
(Traduzione di A. Zanzotto, 2009)

La traduzione è una traduzione strumentale, che serve a Zanzotto, all'interno dell'intervista, per sostenere la sua concezione di una poesia come «storiografia ultima», capace di esprimere una realtà, un ambiente, un tempo storico con le sue tensioni²². Si tratta, infatti, di una resa molto rapida: già per quanto riguarda il primo verso, si nota come il traduttore condensi il periodo, omettendo completamente *sicut meus est mos*, con cui si qualifica l'azione espressa da *meditari*, e focalizzandosi soltanto sulla prima parte del verso. Lo stesso accade anche al v. 2 che viene concentrato nella resa «rimuginando tra me», con cui Zanzotto sembra recuperare l'immagine della riflessione data dal participio *meditans* e quella del raccoglimento veicolata dall'espressione *totus in illis*. Nel terzo verso di nuovo si ricorre a una resa sintetica, si introduce cioè il personaggio dello scocciatore con l'espressione «quand'ecco», che sembra indicarne fisicamente l'entrata in scena, enfatizzandone l'irruenza²³. La

²¹ Cfr. A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Mario Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 57-58.

²² *Ivi*, pp. 57-58: «con questi versi Orazio ci introduce un quadro sfolgorante della vita romana della sua epoca, ci riporta un atto come presente. Ed è appunto un esempio, questo, in cui la poesia si impone come storiografia ultima, perché dà l'essenza vissuta dei tempi, quale fu sofferta negli animi di singoli che diedero così voce anche ai molti».

²³ Già il verbo *accurrit* insieme ad *arrepta* e a *dulcissime*, presenti al verso successivo (*arreptaque manu 'quid agis, dulcissime rerum?'*), veicola l'idea dell'aggressività del personaggio, che esibisce una confidenza anche fisicamente irruenta, che mal si concilia con l'atteggiamento raccolto del protagonista.

semplificazione è evidente: l'insistenza del latino sulla mancanza di confidenza che caratterizza il personaggio rispetto al protagonista, *quidam notus mihi nomine tantum*, viene resa con il solo ricorso all'articolo indeterminativo, mentre il ruolo che tale figura avrà nella vicenda viene immediatamente esplicitato, nell'ottica di una chiarificazione del testo di partenza: si tratta di uno scocciatore²⁴.

Nel componimento zanzottiano *Totus in illis* il debito nei confronti di Orazio si configura secondo la duplice modalità del prelievo-inserito latino e, parallelamente, della ri-semantizzazione e riscrittura in chiave parodica. Per quanto riguarda il primo caso, esso si ritrova già nel titolo, che riprende puntualmente l'ultima parte del secondo verso della satira nona, di nuovo ripetuto, con l'introduzione di una connotazione temporale, al v. 13 «Ora, totus in illis», dove appare quasi glossato dal successivo «torno a pensieri di ieri», v. 14. Tanto nella citazione posta in apertura quanto nell'inserito del v. 13 si nota immediatamente come il poeta decida di eliminare, almeno in questa prima fase, ciò che spiega il dimostrativo: viene presentata cioè l'immagine dell'io lirico tutto coinvolto *in illis*, ma Zanzotto rifiuta la spiegazione oraziana di che cosa abbia catturato l'attenzione del soggetto, le *nugae*²⁵ (*nescio quid meditans nugarum, totus in illis*). Il sintagma *sicut meus est mos*, presente al v. 1 della satira oraziana, sembra invece in qualche modo ripreso dal v. 14 di Zanzotto, dove la consuetudine del pensiero, che qualifica come abitudinaria e familiare l'azione espressa dal latino *meditans*, torna nell'immagine del riaffacciarsi dei «pensieri di ieri», dunque di preoccupazioni familiari, già sperimentate dal poeta.

Il momento più innovativo nel contatto con il testo di Orazio si ritrova tuttavia soltanto nella strofa finale del componimento, dove l'inserito latino, tratto sempre dal secondo verso della satira, viene ripetuto ancora una volta in

²⁴ Quanto alla caratteristica principale di questo personaggio, cfr. anche R. FABBRI, *Orazio e la persecuzione del chiacchierone*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 37, 1996, pp. 219-229, che propone di vedere in esso non tanto un generico scocciatore, ma un persecutore, come suggerirebbero le espressioni che ne connotano l'agire, tutte facenti parte del medesimo ambito semantico (*usque|per|usque; tenebo|sequar|sequar*). Il personaggio rappresenterebbe l'incarnazione in negativo dei valori più cari ad Orazio e la sua caratteristica principale sarebbe da rintracciare nella *garrulitas*, la loquacità invadente, che si oppone alla solitudine di Orazio, tutto immerso invece nella frequentazione dei suoi pensieri.

²⁵ Se seguiamo P.M. BROWN, *Horace. Satires I*, Warminster, Aris and Phillips, 1993, pp. 175-182, il verbo *meditari* viene utilizzato per indicare l'azione della riflessione poetica. Al contrario, se ci atteniamo a E. GOWERS, *Horace. Satires Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 280-304, il verbo deve essere inteso in contrapposizione rispetto a *nugae*, facendo dunque riferimento a un Orazio che si lascia coinvolgere, una volta entrato nel Foro, da preoccupazioni di natura politica o, più probabilmente, morale. Il termine *nugae* utilizzato per indicare, con tono denigratorio, le proprie composizioni poetiche rimanda chiaramente a CAT. I 4.

anafora, in apertura e in chiusura della strofa, ma in entrambi i casi con variazione ed enfaticizzazione fonica: «Totus in illis-illa» e poi, agli ultimi due versi, «Totus totus / in illa insula immotus».

“Totus in illis-illa” rovesciato
come vuota bouteille-à-la-mer
solo a se stessa indirizzata
e sgomenta di sé –
palpito-smalto
già di perente ere
dove niente è più alto
che d’una ustrina lo spento braciere.
Totus-totus
in illa insula immotus²⁶.

In questi versi si dispiega tutta l’originalità di Zanzotto-poeta che espande la citazione oraziana, cimentandosi a sua volta nella composizione in latino: dapprima introduce un dimostrativo femminile «Totus in illis-illa»; successivamente espande l’immagine con la geminazione di *totus*, con cui la condizione di raccoglimento dell’io lirico viene enfaticizzata e caricata di una tensione patetica. L’unica possibilità del poetico, dice Zanzotto, persa la sua funzione educativa e civile, resta quella del ripiegamento su se stesso. Così anche l’introduzione zanzottiana del termine *immotus* decreta questa nuova condizione dell’io lirico: esplicita cioè lo stato finale di immobilità a cui perviene quando, trovandosi finalmente circoscritto e tutto contenuto nell’*insula*, ossia nella poesia, sembra raggiungere la pienezza del raccoglimento come distanza dalla vacuità del mondo²⁷ e dalla sua possibilità di educarlo. Soltanto nell’isolamento di un poeta che si trova negato come maestro, diventa possibile riappropriarsi di quei «diamanti-misteri» della poesia, prima «imprigionati come in un’apnea».

²⁶ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, cit., p. 919.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 918: «Intorno è un senza-niente / che nessun baratro eguaglia / un’assenza che rende / ogni contesto festuca e frattaglia / e langue dell’affiorare / come atto stesso dell’evaporare».

Etica e letteratura immoralista: tre prospettive di studio a partire da *Bruciare tutto* di Walter Siti.

Tommaso Dal Monte*

Introduzione

Nella presentazione del numero 80 della rivista «Allegoria», dedicato a “Gli immoralisti. Narrativa contemporanea e etica”, Donnarumma enuclea le caratteristiche della narrativa immoralista. Questa, dice, non è quella letteratura che parla del male, ma quella che sospende il giudizio laddove ci si aspetterebbe una condanna, che contagia il lettore e lo porta in spazi in cui non vorrebbe stare¹. Il giudice di questa produzione letteraria è il “comune sentire”, nozione problematica perché tutt’altro che universale.

Che il comune sentire possa ergersi a fonte di giudizio estetico è cosa recente – o meglio, lo è dopo un periodo piuttosto lungo in cui l’arte aveva tentato di affrancarsene. Sia l’*Ethical turn* promosso negli ultimi decenni del Novecento², sia la dibattuta tendenza del ritorno della narrativa alla realtà³ hanno portato l’ambito letterario a interagire (di nuovo) con quello extraletterario. Secondo gli studiosi, tale interazione ha assunto forme che variano da una modesta partecipazione dell’intellettuale alla vita pubblica⁴ a forme ideologiche di impegno⁵. In ogni caso, il ritorno della letteratura alla realtà è stato accompagnato da una postura morale forte degli autori, dopo gli anni di disimpegno postmodernista. Il valore etico dell’opera d’arte è tornato così ad essere non solo un principio compositivo, ma anche un criterio di giudizio,

* Dottorando di ricerca in Studi Linguistici e Letterari (curriculum Italianistica) presso l’Università di Udine-Trieste.

¹ Cfr. R. DONNARUMMA, *Presentazione*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, pp. 8-9.

² Cfr. *Ivi*, pp. 9-10.

³ Cfr. R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO, G. TAVIANI, a cura di, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in «Allegoria», XIX, 57, 2008, pp. 7-95; WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009; H. SERKOWSKA, a cura di, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011; D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011; R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; S. CONTARINI, M. DEPAULIS-DELAMBERT, A. TOSATTI, a cura di, *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

⁴ Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 108.

⁵ Cfr. W. SITI, *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

aggiornando quel platonismo estetico considerato da Mazzoni una delle due colonne portanti della produzione artistica fino al Settecento⁶.

In questo intervento, vorrei proporre tre prospettive per uno studio della letteratura immoralista che mettano al centro la funzione etica, senza ridurre l'analisi del testo al giudizio sulla sua conformità al sentire comune. Per azzerare le sfumature interne a questo concetto, ho deciso di parlare di pedofilia e abuso sessuale sui minori attraverso il romanzo di Walter Siti *Bruciare tutto* (2018). Nonostante per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento la condanna di questi fenomeni fosse tutt'altro che condivisa⁷, negli ultimi quattro decenni il disprezzo per i pedofili è diventato unanime⁸. Il tema è quindi un ottimo banco di prova per tentare una lettura etica di testi dal contenuto inaccettabile.

Il caso Bruciare tutto

Sul «Messaggero» del 6 maggio 2017, Scaraffia critica duramente *Bruciare tutto*, l'ultimo romanzo di Walter Siti. Prima ne evidenzia gli «spezzoni crudamente pornografici», poi, dopo aver alluso a certe connivenze tra scrittori e recensori, si spinge a dire che il libro è un vero e proprio «libro pedofilo»⁹. Scaraffia condivide l'articolo sulla propria pagina Facebook. Le interazioni sono buone: 80 *likes*, 47 commenti. Tra gli utenti spicca M.R., che anima la discussione con ben otto interventi: «Non sa scrivere!» sbotta riferita a Siti; poi, più delusa: «Ma quale equilibrio, quale massimo scrittore». Infine una promessa: «Ne parlerò anch'io di questa “scrittura” di Siti che “svolge il compito” di mistificare e manipolare temi come l'infanzia, il bambino e la pedofilia, il bene e il male, la fede»¹⁰. M.R. non è una leonessa da tastiera.

⁶ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 112, 123-124, 139-142. Il platonismo estetico è la teoria secondo cui l'opera d'arte deve contribuire a rafforzare il senso morale.

⁷ Cfr. A. AMBROISE-RENDU, *Histoire de la pédophilie. XIX^e-XXI^e siècle*, Parigi, Fayard, 2014, pp. 15-196.

⁸ Cfr. A. OLIVERIO FERRARIS, B. GRAZIOSI, *Pedofilia. Per saperne di più*, Bari, Laterza, 2001, p. v.

⁹ G. SCARAFFIA, *La stroncatura definitiva di Siti? By Scaraffia: «Il romanzo sul prete pedofilo è un misto di mediocrità, frivolezza, viziosità, bassezza, trama implausibile»*, in «Dagospia», 6 maggio 2017, https://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/stroncatura-definitiva-siti-by-scaraffia-romanzo-prete-147249.htm?fbclid=IwAR39BulgMR0A5acrOhzK0SDkXmBOHMqlHorjFXd_W-5Hky5XSgOrVmQRrHk [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹⁰ I commenti sono liberamente visibili sul profilo Facebook di Giuseppe Scaraffia, sotto il post da lui condiviso il 6 maggio 2017: cfr. <https://www.facebook.com/giuseppe.scaraffia> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

Il 10 giugno 2017, Siti è a Palermo per presentare il proprio romanzo durante un festival letterario. Dopo un'ora di dialogo, l'intervistatore chiede se ci siano domande dal pubblico. Siti scherza, rilassato: «Io ormai non vedo più niente lì, ma suppongo che ci sian delle persone [ride]. Eh son andati via tutti [ride]». E invece prende la parola proprio quella M.R. che abbiamo già incontrato: si qualifica come neuropsichiatra infantile (una breve ricerca in rete lo certifica) e afferma che Siti ha scritto «un brutto libro»¹¹. M.R. ha mantenuto la promessa fatta più di un mese prima e, stando alla locandina dell'evento, ha speso tre euro pur di rispettarla.

La storia di M.R. è emblematica del moto di sdegno che ha suscitato *Bruciare tutto*. Ma a che si deve tanta perseverante avversione? La storia non è di quelle che lasciano indifferenti. Don Leo è un prete di trentatré anni che presta il proprio servizio in una parrocchia della periferia milanese. Intelligentissimo, austero e sempre impegnato, a metà romanzo scopriamo che, quando era un seminarista, ha avuto un rapporto sessuale con un bambino, Massimo. Da quel momento è riuscito a controllare i propri impulsi, ma il desiderio pedofilo non lo ha mai abbandonato. Quando Massimo ormai adulto torna nella sua vita e nello stesso tempo vi compare un nuovo bambino, Andrea, don Leo entra in crisi. I ricordi del passato lo assalgono e il rapporto con Andrea evolve fino al punto in cui il bambino gli fa una proposta sessuale esplicita. Il prete non cede alla tentazione, esulta credendo di aver vinto la propria battaglia ma Andrea, respinto anche da questa figura genitoriale, si suicida subito dopo. Sulla salma del bambino, don Leo si accusa di aver preferito salvare la propria anima piuttosto che la vita di Andrea e si spinge a dire che avere un rapporto sessuale con lui avrebbe potuto salvarlo. Distrutto dal dolore e dalla certezza che il desiderio non lo abbandonerà mai, anche don Leo si suicida dandosi fuoco.

Oltre all'aspetto tematico, anche l'immediata ricezione del libro ha contribuito a creare un dibattito animato da rigidi schieramenti¹². Il giorno stesso della pubblicazione del romanzo, infatti, Marzano scrive su «Repubblica» una vera e propria stroncatura. Il giudizio negativo si basa soprattutto su una riflessione etica: Marzano sostiene che «uno scrittore deve poter parlare di tutto», ma precisa anche che «tutto dipende da come lo si fa, dallo scopo che ci

¹¹ La diretta streaming della presentazione del libro si può ascoltare sul canale Youtube «Accessibilis», *Audio e audiodescrizione di Walter Siti – Una marina di libri 2017*, 10 giugno 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=9XyBO06CK0Q&t=3848s> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023]. Lo scambio che ho riportato comincia dal minuto 1:02:33.

¹² Il dibattito critico-giornalistico su *Bruciare tutto* è stato ricostruito in R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, pp. 55-67 e in G. TINELLI, *Alle soglie di Bruciare tutto. Processo al romanzo*, in «Interférences littéraires. Littéraire interférenties» 23, 2019, pp. 141-158.

si prefigge, dalle conclusioni che se ne tirano»¹³. Citando l'esempio virtuoso di Ellroy, la filosofa fa capire che la letteratura può sondare anche i luoghi più oscuri, ma allo scopo di ricucire una ferita o alleviare un dolore – insomma per un fine terapeutico che a Siti, evidentemente, non interessa.

Sulla scia di questa prima recensione si sono allineati anche gli altri detrattori di *Bruciare tutto*. Langone ha definito il romanzo ignorante e repellente¹⁴; lo psicoanalista Cosimo Schinaia ha accusato Siti di avere banalizzato le dinamiche della relazione pedofila¹⁵; alcuni esponenti del mondo cattolico si sono indignati per la dedica del libro «All'ombra ferita e forte di don Lorenzo Milani»¹⁶. Chi invece ha difeso il romanzo ha cercato soprattutto di eludere il problema etico, sostenendo che la letteratura non si giudica secondo criteri morali¹⁷.

Queste due tendenze – evitare la questione etica oppure vincolare ad essa il giudizio dell'opera – sono state ben focalizzate da Savettieri a proposito di un altro grande romanzo immoralista, *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis:

Quelle opere letterarie o cinematografiche che entrano in aperto conflitto col senso comune diffuso per via di contenuti scandalosi o, meglio, di un trattamento ambiguo di quei contenuti polarizzano attitudini opposte: da una parte chi richiama la necessità di imporre limiti a ciò che si può scrivere o pubblicare [...] e dall'altra chi, accademicamente, liquida queste reazioni di rigetto come isteria¹⁸.

Ma nessuna delle due posture permette di leggere adeguatamente un romanzo come *Bruciare tutto*, che vuole con ogni evidenza suscitare sdegno e innescare una risposta morale. La questione è quindi come avvicinarsi al testo, quali strategie adottare per non schiacciarlo sul suo contenuto esplicito e allo stesso tempo per non eludere un intervento etico nello studio dell'opera.

¹³ M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, in «La Repubblica», 13 aprile 2017.

¹⁴ Cfr. C. LANGONE, *Perché l'ultimo romanzo di Walter Siti è repellente*, in «Il Foglio», 15 aprile 2017.

¹⁵ Cfr. C. SCHINAIA, *Pedofilia e psicoanalisi. Figure e percorsi di cura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, p. 69.

¹⁶ P. PERAZZOLO, *Caro Siti, ritira quella dedica a don Milani nel tuo libro sul prete pedofilo*, «Famiglia Cristiana», 20 aprile 2017, <https://www.famigliacristiana.it/articolo/siti-ritira-quella-dedica-a-don-milani-nel-tuo-libro-sulla-pedofilia.aspx> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹⁷ Cfr. R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, cit., p. 59.

¹⁸ C. SAVETTIERI, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, pp. 16-17.

Un'etica possibile

Se il compito della letteratura è suscitare un sentimento etico, diventa legittimo osservarla attraverso la lente del bene e dell'utile. Per quanto Siti avversi tale approccio ai testi, le sue opere sollecitano questo tipo di lettura perché rappresentano comportamenti e soluzioni narrative estreme, a cui il lettore sente il bisogno di fornire un'interpretazione etica. In che modo, allora, dobbiamo conciliare momento estetico e riflessione morale? Il metodo che utilizzerò nell'indagine è quello proposto da Casadei, secondo cui

il valore etico di un testo sta, come meglio chiariremo, nella sua indicazione di una *possibilità* di comprensione etica di un comportamento *non pre-interpretabile* secondo le leggi morali e giuridiche vigenti [...] La lettura etica *anche* di azioni passionali e non accettabili dal punto di vista delle leggi morali vigenti, spinge alla comprensione del sistema narrativo e del ruolo del personaggio nella trama (o nella strutturazione dell'opera, specie nei romanzi sperimentali del Novecento): in questo senso, la valutazione etica, all'interno della critica letteraria, deve superare il *giudizio* sull'etica esplicita, per giungere alla ricostruzione di un'*etica possibile*, un'ipotesi di etica che il testo, in forme che definiremo meglio più avanti, deve suggerire e supportare¹⁹.

Siti non è un amorale, non ignora cioè il senso etico comune, ma è un vero e proprio immoralista perché gioca a ribaltarlo. Tuttavia, nei suoi testi emergono anche i tratti di un orizzonte morale possibile, ma che non si concretizza mai nella proposta di valori alternativi in base ai quali regolare il proprio agire; non propone, cioè, una vera e propria etica, ma stabilisce piuttosto un criterio alternativo in base al quale giudicare i personaggi. Definire la visione morale a cui le opere di Siti danno voce è fondamentale ai fini dell'interpretazione: il momento etico diventa quindi parte di quello estetico, perché spiega il sistema dei personaggi, le loro parabole esistenziali e chiarisce alcune soluzioni dell'intreccio.

Il principio morale che Siti costruisce può essere riassunto in un aforisma, espresso per la prima volta in *Bruciare tutto*: «“Chiunque agisce responsabilmente diventa colpevole”». Questo, precisa subito dopo il narratore, «è l'assioma etico di un gigante del pensiero, faro di fermezza nell'incubo della Germania hitleriana»²⁰, cioè il teologo tedesco Dietrich Bonhoeffer. Lo stesso pensiero costituisce la base ideologica di *La natura è innocente* (2020), *biofiction* fondata sulla tesi espressa nel titolo e argomentata nel corso

¹⁹ A. CASADEI, *La narrazione etica: esempi dal romanzo italiano*, in «Annali d'Italianistica», 19, 2001, p. 106. Corsivi nel testo.

²⁰ W. SITI, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 18.

dell'opera. Per quanto Bonhoeffer non vi sia esplicitamente citato, Siti ha riconosciuto il debito nei suoi confronti: «Sono stato segnato dal pensiero di Bonhoeffer secondo cui non esiste libertà senza responsabilità, e non esiste responsabilità senza assunzione di colpa»²¹. In verità Siti semplifica molto il discorso che il teologo aveva sviluppato nell'*Etica*²² e lo riduce a un paio di proposizioni: tutti coloro che agiscono responsabilmente, cioè scegliendo in modo libero le proprie azioni, sono colpevoli; chi invece agisce in maniera irresponsabile, perché privo di coscienza o libertà, è innocente. Queste idee, esplicitate solo nelle ultime prove di Siti, hanno sempre agito nella sua produzione, dove, benché non si presentassero in forma così limpida, erano deducibile dalla strategia narrativa e da alcuni indicatori testuali.

La caratterizzazione di Marcello²³ o dei suoi alter ego, ad esempio, è interpretabile alla luce di questo sistema di pensiero. Fin da *Troppi paradisi* (2006), il culturista viene descritto così:

Credo che non abbia mai detto *no* una volta nella vita, è puro come l'acqua che prende la forma del recipiente dove si versa. È inconsistenza, labilità [...]. Non può permettersi la volontà, tanto grande è il suo bisogno d'affetto. A forza di presentarsi come ciascuno lo modellava, non è più niente per sé²⁴.

Marcello è completamente privo di volontà, non è mai padrone della propria vita e proprio per questo è innocente, nonostante sia un cocainomane e se necessario un criminale. L'amore e i moti di tenerezza che il personaggio Walter Siti prova nei suoi confronti non sarebbero comprensibili al di fuori di questo sistema, che associa irresponsabilità e innocenza.

Anche in *Resistere non serve a niente* (2012) l'orizzonte morale che stiamo descrivendo ha implicazioni importanti per la comprensione dell'opera. Il protagonista Tommaso, un ricco *broker* colluso con la criminalità organizzata, decide di avere un rapporto sessuale con Isabella, figlia dodicenne di un suo debitore. Mentre si accorda con il padre della bambina, l'uomo gli chiede: «“Chi te l'ha ordinato? Dio, non credo...”» e Tommaso risponde: «“La responsabilità è tutta mia, non c'è nessun altro di mezzo”»²⁵: le parole del protagonista evocano l'orizzonte morale fin qui delineato. Alla luce di questo, la conclusione perturbante è che l'abuso sessuale della minore potrebbe non essere

²¹ V. MAZZACCARO, *Intervista a Walter Siti, in libreria con La natura è innocente*. Due vite quasi vere, in «Sololibri.net», 17 aprile 2020, <https://www.sololibri.net/Intervista-Siti-La-natura-innocente.html> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²² Cfr. D. BONHOEFFER, *Etica*, trad. it. di A. Colomba, Milano, Bompiani, 1969, pp. 190-203.

²³ Marcello è il nome del culturista che compare nelle *autofiction* di Siti e di cui il personaggio Walter Siti è innamorato.

²⁴ W. SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 266.

²⁵ ID., *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 297. Corsivo mio.

colpevole in sé, ma in quanto frutto di una scelta responsabile, compiuta in piena libertà e senza «nessun altro di mezzo». Tommaso non ha mai mostrato alcun desiderio sessuale verso i bambini e il rapporto con Isabella ha tutti i segni di un atto gratuito, ma se avesse davvero desiderato Isabella, sarebbe stato responsabile e dunque colpevole? Nell'ottica del lettore (e della legge), certo che sì; ma nell'orizzonte etico che Siti delinea questa domanda rimane aperta, perché si collega alla questione se siamo o meno responsabili dei nostri desideri.

La situazione di *Bruciare tutto* è diversa da quella di *Resistere non serve a niente*: don Leo, a differenza di Tommaso, è attratto dai bambini, non può fare a meno di pensare ai loro corpi. Ma Siti, attraverso il prete, non descrive il manifestarsi del desiderio, quanto piuttosto la lotta contro di esso. Anche la scena della tentazione è quindi costruita in senso negativo:

«Leo... posso dirti una cosa importante? se non ti incazzi, però...».

«Meglio “se non ti arrabbi”... per le parolacce aspetta ancora qualche anno».

«(stringendolo) Ti amo».

«Anch'io t-ti amo, Andrea, t-ti voglio t-tanto bene».

«Posso toccarti il pisello? (poi, ripetendo una frase del padre che lo fa sentire adulto ma lo fa anche violentemente arrossire) io vado subito al sodo»²⁶.

La scena lascia senza dubbio spiazzati perché ribalta il copione, fortunatamente per molti preconcento, su come debba svolgersi un incontro pedofilo. Ma non aiuta alla comprensione della dinamica narrativa riflettere su quanto sia irrealistico che un bambino di nove anni avanzi profferte sessuali; né è utile sottolineare come sia tipico dei pedofili scambiare le richieste d'affetto dei minori per inviti sessuali. Qui conta il fatto che, poche righe prima, Siti avesse attivato quell'orizzonte morale di cui stiamo parlando, nel momento in cui aveva fatto parlare Andrea in questo modo: «“Dicevo tanto per dire, a casa mi pippo il *Trono di spade*... posso vedere pure le cosacce proibite su internet, mi assumo io la *responsabilità*”»²⁷. Don Leo reagisce in modo comprensivo ma anche terrificante, perché spiega al bambino che il suo comportamento «è una colpa grave che pregiudica tutto il futuro»²⁸. Responsabilità e colpa sono un binomio inscindibile per Siti, ma dobbiamo per questo dedurre che la morte di Andrea sia la conseguenza del suo atto responsabile e quindi della sua colpa? Secondo me questa suggestione esiste ed è la più terribile e scandalosa a cui il testo allude, ma è anche razionalmente confutabile. Intanto, di fronte a un minore e soprattutto in ambito sessuale, i concetti di volontà e responsabilità non valgono come per gli adulti; poi, Andrea riproduce le parole esplicite del padre perché sono le uniche con cui sa comunicare affetto verso un adulto. Il

²⁶ ID, *Bruciare tutto*, cit., p. 346. Corsivi nel testo.

²⁷ *Ivi*, p. 346. Corsivo mio.

²⁸ *Ivi*, p. 347.

doppio suicidio finale mi sembra allora che vada interpretato come un fallimento nella comunicazione intergenerazionale e, dunque, come un problema di linguaggio, ma resta la suggestione inaccettabile che la colpa stia dove meno ci si aspetterebbe.

Postura del narratore e retorica del male

Un altro modo per avvicinare un testo immoralista senza trascurarne la componente etica è quello di studiare le strategie narratologiche e retoriche messe in campo dall'autore. Se infatti «la vera questione non è il cosa raccontare, ma il come raccontarlo»²⁹, le componenti modali dell'opera diventano più rilevanti di quelle tematiche.

Nel caso di *Bruciare tutto*, questa analisi è già stata condotta in modo esaustivo da Donnarumma. Valutando la scelta del racconto in terza persona, la prospettiva onnisciente, l'uso di una voce narrante che tende a confondersi con quella del protagonista e l'ambiguo statuto ontologico dei personaggi³⁰, Donnarumma ha messo in luce l'aspetto più profondo dell'immoralismo di Siti, cioè che i meccanismi narrativi e narratologici non permettono di raggiungere quell'extralocalità³¹ che consentirebbe di distinguere la visione del personaggio (in questo caso don Leo) da quella dell'autore-narratore. Questa scelta non solo preclude la possibilità di offrire una visione alternativa rispetto a quella del protagonista, ma non permette nemmeno di distinguere la voce di Siti autore-narratore tra quelle del romanzo, alimentando il dubbio su che cosa egli pensi della pedofilia. Chi ha difeso Siti ricordando come sia necessario separare la posizione dell'autore da quella dei personaggi o del narratore non ha colto come sia Siti stesso a mettere in crisi questi confini.

Ma non è tutto. La condizione appena descritta si traduce anche nell'obbligo per il lettore di coltivare una vicinanza prolungata con il prete pedofilo. La focalizzazione interna ci fa immergere nella sua mente, ma ci lascia interdetti: don Leo soffre per la natura del proprio desiderio; è dotato di una profondità psicologica che lo induce a riflettere in modo tormentato sulla propria condizione; infine, è caratterizzato a tutto tondo e ci viene mostrato in molte situazioni quotidiane dove emergono le sue qualità. Nella costruzione di don Leo, insomma, sono presenti tutte le strategie che secondo Ercolino e Fusillo attivano l'empatia negativa³², cioè

²⁹ R. DONNARUMMA, *Presentazione*, cit., p. 8.

³⁰ Cfr. ID., *Walter Siti, immoralista*, cit., pp. 69-75.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 68, 83.

³² Cfr. S. ERCOLINO, M. FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022, pp. 83-84, 93, 104-105.

un'esperienza estetica consistente in un'empatizzazione catartica di personaggi [...] connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo disturbante [...], capaci di innescare una profonda *angoscia empatica* nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica*³³.

Così come empatizziamo con Humbert Humbert³⁴, un pedofilo ben più subdolo, il viaggio nella mente di don Leo ci spiazza perché non conduce a quel rifiuto che istintivamente vorremmo provare. Il lettore può riuscire a non identificarsi con il personaggio, ma non può evitare un'empatizzazione che sono le strategie narratologiche e retoriche a produrre. E credo che il libro di Siti abbia creato un piccolo scandalo non solo perché il tema della pedofilia «non viene liquidato con le modalità scandalistiche di un dibattito televisivo»³⁵, ma perché obbliga a familiarizzare con un mostro troppo umano.

A questo punto potremmo chiederci perché Siti abbia voluto forzare questa empatizzazione e, per l'ottica che stiamo adottando, se tale meccanismo risponda a una ragione più o meno etica. È giusto familiarizzare con un mostro? Ognuno potrebbe a ragione formulare una risposta diversa, ma per provare a farlo in modo più analitico è necessario allargare l'obiettivo e osservare come altri autori hanno affrontato il tema della pedofilia.

L'elemento e l'insieme

Dopo una serie di cambiamenti nei paradigmi psichiatrici-psicoanalitici e nell'opinione pubblica, a partire dagli anni Ottanta la narrativa comincia a occuparsi sempre più spesso di pedofilia e abuso sessuale sui minori³⁶. Il tema cessa di essere un tabù, ma, osservando il caso italiano, si nota come gli scrittori lo abbiano affrontato solo a determinate condizioni: o confermando la visione diffusa dai *media* del pedofilo come mostro³⁷, o adottando una prospettiva terapeutica che racconti il percorso di elaborazione del trauma da parte della

³³ *Ivi*, p. 70. Corsivi nel testo.

³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 75-83.

³⁵ M.A. BAZZOCCHI, *Bisogna bruciare Siti?*, in «Doppiozero», 26 aprile 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/bisogna-bruciare-siti> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

³⁶ Cfr. L. PARISI, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana (1902-2018)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 16, 189-190.

³⁷ Cfr. L. CARDELLA, *Volevo i pantaloni*, Milano, Mondadori, 1989; S. TAMARO, *Per voce sola*, Venezia, Marsilio, 1991; S. VINCI, *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi, 1997; S. MASSARON, *Ruggine*, Torino, Einaudi, 2005; D. MARAINI, *L'amore rubato*, Milano, Rizzoli, 2012; P. CENDON, *L'orco in canonica: una bambina esce dal buio del passato*, Venezia, Marsilio, 2016; N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020.

vittima³⁸. Le eccezioni sono pochissime – ed escluderei quei testi che, influenzati dalla vicenda di Rignano Flaminio, narrano storie dove l'accusa di violenza sessuale sui minori si rivela infondata³⁹: a prima vista possono sembrare sovversivi, ma mantengono un scopo riparatore indirizzato alle vittime delle false accuse.

Bruciare tutto appartiene all'insieme dei libri sulla pedofilia perché gli è tematicamente affine, ma assume una prospettiva del tutto diversa, decisamente immoralista. Tuttavia, attraverso un confronto con gli altri elementi dell'insieme, può emergere anche una forza rivelatrice del romanzo a cui possiamo attribuire un valore etico. Per cogliere questo aspetto è necessario rifarsi all'idea che Siti ha del realismo. Il realismo, dice lo scrittore, è «l'antiabitudine» e «si esercita soprattutto nel ribaltare le convenzioni culturali»⁴⁰. L'abitudine si forma attraverso la ripetizione di moduli sempre uguali, che diventano infine stereotipi e dunque forme di rappresentazione irrealistica. Poiché, nell'ottica di Siti, la letteratura degli ultimi decenni ha dovuto impegnarsi a promuovere il bene per ritrovare un ruolo sociale⁴¹, il bene è diventato stereotipo e antirealistico. Il realismo di Siti, allora, sceglie il male come strumento in grado di suscitare nel pubblico un senso di straniamento, che promuove una forma di conoscenza più profonda. Questo ruolo è in controtendenza rispetto al modo in cui la letteratura dell'ultimo secolo ha raccontato il male, divenuto automatico, privo di una vera carica negativa, banale⁴². In Siti, invece, il male mantiene un valore trasgressivo e costituisce «una forza di conoscenza autentica che si oppone alle narrazioni massmediatiche dominanti»⁴³.

Quanto detto in termini generali vale anche nel nostro caso specifico. Siti non è un apologeta della pedofilia e non è interessato a ridiscuterla dal punto di vista giuridico, ma deve considerarla un tema per cui vige una trattazione univoca che depotenzia la realtà stessa. Nella scelta di ribaltare gli stereotipi di questi testi c'è il piacere dell'immoralista, ma anche la volontà di creare uno

³⁸ Cfr. E. FERRANTE, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni E/o, 1992; D. MARAINI, *Voci*, Milano, Rizzoli, 1994; M. VENTURI, *Butta la luna*, Milano, Rizzoli, 2004; C. COMENCINI, *La bestia nel cuore*, Milano, Feltrinelli, 2005; A. PERISSINOTTO, *Il silenzio della collina*, Milano, Mondadori, 2019.

³⁹ Cfr. A. SCURATI, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 2009; G. RAYNERI, *Pulce non c'è*, Torino, Einaudi, 2009; S. AGNELLO HORNBY, *Vento scomposto*, Milano, Feltrinelli, 2009; A. PIPERNO, *Persecuzione. Il fuoco amico dei ricordi*, Milano, Mondadori, 2010.

⁴⁰ W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 8, 10.

⁴¹ Cfr. ID., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, cit.

⁴² Cfr. A. MAZZARELLA, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 11 e 51.

⁴³ L. MARCHESE, *Il romanzo come Fine. Per una lettura comparata delle opere di Walter Siti e Michel Houellebecq*, in «Contemporanea», 16, 2018, p. 54.

straniamento che non sia fine a sé stesso e che permetta di guardare la realtà da un punto di vista nuovo. Questa operazione ha un valore etico, perché costituisce il mezzo per giungere a una forma di conoscenza più profonda e nascosta.

In *Bruciare tutto*, Siti utilizza il *topos* della pedofilia per smascherare l'ipocrisia dell'universo consumistico ed edonistico. Il romanzo induce infatti a riflettere sui limiti del desiderio in una società che non solo stimola ogni forma di acquisto e godimento, ma che fa della soddisfazione del piacere una legge fondativa e un diritto di tutti. La pedofilia pone però dei seri problemi a questa visione del mondo, perché, opponendo all'edonismo un tabù, spinge indirettamente a interrogarsi su temi come la responsabilità, i limiti e la liceità del desiderio. Di fronte a queste domande è molto più facile demonizzare il pedofilo e considerarlo altro-da-sé che inserirlo in una cornice storica, a cui tutti apparteniamo, basata su un modello consumistico che non può farci dubitare della legittimità del desiderio per andare avanti. Ma che i nostri desideri "normali" siano più innocenti di quello di don Leo è una forma di falsa coscienza, come Siti ha sempre raccontato a partire dalle sue *autofiction* fino al *Canto del diavolo* (2009), il suo *reportage* di un viaggio negli Emirati Arabi Uniti. Il pedofilo diventa quindi il capro espiatorio su cui scaricare in modo violento la conflittualità che, se tenuta in grembo, sarebbe distruttiva per l'ordine consumistico-capitalistico. Il suicidio di don Leo – come quello del pedofilo Francesco Colonna in *Troppi paradisi*⁴⁴ – è l'esito estremo a cui condurrebbe una riflessione sui costi umani del (nostro) desiderio, ma è molto più comodo considerarlo la giusta fine di un mostro, qualcosa che non ci riguarda.

⁴⁴ Cfr. W. SITI, *Troppi paradisi*, cit., p. 156.

La pazienza dell'artigianato e l'autorità della forma. Su *La natura è innocente* di W. Siti

Davide Dobjani*

Nel 2020 esce *La natura è innocente* di Walter Siti¹, una biofinzione che racconta, a capitoli alternati, le vite tra loro indipendenti di due uomini: il primo è un culturista omosessuale con velleità di carriera televisiva, poi marito di un aristocratico romano quarantatré anni più vecchio di lui e docente precario all'università; il secondo un (non più) ragazzo che, nella Catania dei primi anni Duemila, si sostituisce al padre nel compito di ristabilire l'onore familiare uccidendo la madre, rea, nella cultura patriarcale in cui sono immersi, di essersi emancipata dalla famiglia stessa.

Non si tratta, però, solo di una semplice prova narrativa. Come spesso accade nell'opera di Siti, l'impianto narrativo si presta a una riflessione più ampia e profonda, in questo caso arrivando a toccare il ruolo stesso e lo statuto della letteratura nella realtà. Già a partire da titolo e sottotitolo, l'autore intraprende un'operazione di depistaggio ai danni (o meglio, si vedrà, a profitto) del lettore: *La natura è innocente*, a differenza dei precedenti titoli sitiani (si pensi ad esempio a *Scuola di nudo*², *Resistere non serve a niente*³, *Brucciare tutto*⁴) non anticipa nulla sui protagonisti o sulla storia. Il rimando, al contrario, è alla parte centrale del libro, *Intermezzo vulcanico*⁵, che si presenta come del tutto slegata dalla narrazione delle due vite⁶. A proposito di vite, è interessante concentrarsi sul depistamento operato anche nel sottotitolo. Sulla copertina si legge *Due vite quasi vere*, con allusione al carattere biofanzionale del libro che si sta per leggere, ma sulla prima pagina la parola 'vite' è sostituita da 'storie'. Quando nella *Nota e ringraziamenti* Siti colloca il suo libro tra «quei "comпонimenti misti di prosa e d'invenzione" per cui si sentiva in colpa un altro nevrotico Alessandro»⁷, riferendosi al suo amato Manzoni⁸, sottolinea

* Studente di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ W. SITI, *La natura è innocente*, Milano, Rizzoli, 2020.

² ID., *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.

³ ID., *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012.

⁴ ID., *Brucciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017.

⁵ Cfr. ID., *La natura è innocente*, cit., pp. 161-176.

⁶ Il legame è invece assicurato dal fatto che la riflessione filosofica presente nell'*Intermezzo vulcanico* è la medesima che ha permeato il punto di vista dell'autore sulle vite delle due persone, così condizionando la costruzione delle storie dei due personaggi. Credo che il rapporto tra titolo-intermezzo-epilogo e le due narrazioni vada letto alla luce della continuità tematica più che della separazione strutturale o della digressione.

⁷ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 348.

⁸ Come lo definisce Siti stesso, *ivi*, p. 348.

come la realtà/storia/verità sia stata in esso qua e là piegata alla letteratura, filtrata da essa, per preservare il valore conoscitivo della letteratura stessa. Non esplicita, però, il motivo dell'oscillazione paratestuale⁹. L'ipotesi è che ciò sia da ricondurre al gioco illusionistico orchestrato all'interno del libro per portare lo sguardo e la riflessione del lettore dalla letteratura alla realtà e viceversa, forse per confondere i piani di vita e letteratura. Nel tentativo, direi di rilievo etico, di allenare il lettore non tanto a verificare il gradiente di verità o di realtà all'interno del libro, ma, sfruttando le strategie letterarie in esso dispiegate per piegare a sé la realtà e difendere il proprio ruolo conoscitivo, di portarlo a cogliere ciò che nella vita si può conoscere solo attraverso la letteratura; in un certo senso, cioè, a cogliere la letteratura che vive nella realtà. Ed è proprio alla letteratura, non alla cronaca, che compete la verità¹⁰. Per Siti, è tramite essa che il lettore (e l'autore) scava dentro di sé e acquisisce consapevolezza, senza che questo processo porti necessariamente a curare la malattia da cui sono affetti i protagonisti di *La natura è innocente*, il vitalismo, inteso come contropartita del nichilismo¹¹. Al contrario, quasi leopardianamente, sembra che questa forma di coscienza produca solo «rancore nei confronti dell'Essere e [...] rimpianto del Nulla»¹².

⁹ Nella *Nota e ringraziamenti*, a p. 348, spiega invece i due «quasi» come rivendicazione delle alterazioni e invenzioni presenti nel libro rispetto alle reali biografie dei due personaggi: è la libertà della letteratura contro i doveri deontologici della cronaca.

¹⁰ È una verità, però, che passa dalla menzogna per «riportare il finito all'incommensurabile», cfr. W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 17.

¹¹ A riguardo cfr. G. SIMONETTI, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, in «Il Sole 24 ore», 19 marzo 2020: «Questo rigetto della vita mascherato da ansia di vivere e di agire attraverso l'intera società. Le persone, nella vita, non se ne accorgono; se ne accorgono, nel romanzo, i personaggi. È il romanzo che verifica, attraverso i personaggi, il rapporto profondo che intercorre oggi tra la nostra cultura e la natura». È ben nota l'avversione di Siti per la letteratura «terapeutica», a cui si affida la missione di suggerire o compiere il bene, come argomenta in *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

¹² W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 338. La citazione potrebbe descrivere i pensieri di un vitalista che porta a termine la sua corsa verso l'annientamento o di un nichilista risucchiato dall'impossibilità di un tutto, insomma di qualcuno sul baratro del suicidio. Viene in mente la «misera» Saffo di Leopardi che, abbandonati gli «inganni» della fanciullezza, «in quanto uomo storico uscito di natura è prima ancora di nascere segnato nell'animo da una 'colpa' irrisarcibile» (Cfr. G. LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in ID., *Canti*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2015, p. 193). La stessa colpa che Siti attribuisce alla Cultura (all'uomo di per sé), mentre Leopardi, più tardi, la imputerà alla Natura.

La questione della verità è presente in quest'opera come una sorta di ossessione, ma in generale è legata al genere stesso dei libri di Siti¹³. In *La natura è innocente* quando l'autore omette, rimodula, romanza, inventa qualcosa nelle storie dei due protagonisti spesso lo evidenzia, attraverso un commento della voce narrante o l'inserimento di battute tratte dai dialoghi con cui i due anteroi hanno raccontato la loro vita all'autore o ancora con precisazioni a piè di pagina¹⁴. Anche nei passi in cui sembra avvicinarsi ai modi del narratore onnisciente¹⁵, Siti ribadisce l'impossibilità da parte della voce narrante di appropriarsi del tutto del punto di vista dell'altro; rimarca una posizione profondamente etica rispetto alla scrittura, cioè il «non fagocitamento dell'altro»¹⁶ anche all'interno di una poetica in cui la presenza dell'io è ineliminabile, ma non è comunque ipertrofica al punto da violare l'intima natura dei personaggi (per non violare l'intima natura delle rispettive persone) se non nei momenti necessari, forse, a non creare falle nella narrazione, talvolta segnalandolo, talvolta no. In questo senso, non sembra esserci contrapposizione tra verità e realtà, bensì tra verità e fatti: nel libro possono anche essere presenti

¹³ In questo caso, trattandosi di una *biofiction*, l'interrogativo sulla verità scende fino al livello formale, dal momento che l'autore fa uso, ad esempio, delle tecniche della psiconarrazione e dell'indiretto libero. Invece, per menzionare un'altra prova narrativa, in W. SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, il genere è quello dell'*autofiction*, strettamente legato al problema della verità in quanto «discorso ibrido (finzionale e insieme, ambigualmente e indecidibilmente, fattuale) incentrato sulla persona dell'autore», come sostenuto da R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», XXVII, 71-72, 2015, p. 72.

¹⁴ Cfr., a titolo esemplificativo, W. SITI, *La natura è innocente*, cit., pp. 37, 189, 198, 217, 253, 273, 274. Particolarmente degne di nota le riflessioni sugli interventi autoriali a p. 18 e l'autodenuncia di p. 275, quando il narratore confessa di aver raccontato, con gran profusione di dettagli, un matrimonio che non c'è mai stato, per dare sfogo alla propria «ansia di simmetrie».

¹⁵ Per esempio, quelli in cui riporta i pensieri di Rosa Montalto o del principe Del Drago, operazione giustificata dicendo di aver «integrato le lacune con immaginazioni coerenti, come si fa quando si restaurano gli affreschi» (W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 346). Donnarumma sottolinea come restaurare fatti e restaurare pensieri non siano operazioni equivalenti e che «di fatto, la sua [di Siti] rivisitazione [dei modi del narratore onnisciente] è piena di veleni e distorsioni del tutto contemporanei» (cfr. R. DONNARUMMA, *La verità controvoglia. La Natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, in S. BRUGNOLO, I. CAMPEGGIANI, L. DANTI, a cura di, *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 701, 703).

¹⁶ Cfr. R. DONNARUMMA, *La verità controvoglia. La natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, cit., p. 699: «Questa presenza [s'intende quella del personaggio Walter nel libro] è il segno dell'incancellabilità dell'io come enunciatore e polo di un discorso, marca le relazioni tra individui distinti, dice che la biografia e la biofinzione sono il racconto di un rapporto, non del fagocitamento dell'altro nel sé». Dimostrative, a questo proposito, la dedica «A Filippo e Ruggero miei amici e miei stuntmen» in W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 7, e le riflessioni allo stesso tempo introspettive e proiettive dell'*Epilogo*, pp. 329-345.

fatti riposizionati cronologicamente o mai accaduti (di certo sono tutti ricostruiti: dalla memoria dei protagonisti, dall'interpretazione dell'autore), ma ciò non ne inficia la verità o la plausibilità. Il punto è che ad arrogarsi il diritto di definire ciò che può essere plausibile esplicitare, e in che modo, è l'autore stesso. Egli, proprio perché talvolta tralascia di evidenziare le sue «immaginazioni coerenti», si colloca in una posizione di superiorità intellettuale rispetto ai suoi informatori¹⁷ e li psicanalizza, restituendo poi l'immagine «coerente» che ne ha tratto. Operazione tanto più azzardata o, se si vuole, supponente nel caso in cui stia dipingendo stati d'animo o presentando riflessioni di chi non ha potuto consultare in fase di scrittura, cioè il principe Del Drago e Rosa Montalto.

Quest'ultima disposizione, tuttavia, non mi sembra incongruente con la ricerca della verità né con la postura etica del narratore: la verità si fa nel dialogo tra le voci, anche se quella del narratore è o si ritiene un gradino sopra quelle dei protagonisti. Siti ha raccontato le sue storie dei due personaggi, dato che la sublimazione avvenuta nella forma letteraria è il risultato dell'ordine che l'autore ha voluto conferire a ciò che ordine non aveva, ma allo stesso tempo esse lo hanno stimolato all'approfondimento di sé, nonostante la promessa finale di *Troppi paradisi*¹⁸, e del Sé. Quella del narratore è la terza storia «quasi vera» presente nel libro, che emerge dal confronto dialettico tra le biografie dei due protagonisti e la vita psichica dell'autore: «avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo»¹⁹. Si parla dell'io attraverso l'altro e viceversa.

Siti riepiloga o riassume in quest'opera molti dei temi, quasi tutti immorali²⁰, della sua produzione precedente, proponendo una visione della vita

¹⁷ Questo specifico tratto è attribuito da Donnarumma al «pasolinismo» di Siti, il quale può amare i suoi personaggi solo a patto di dominarli intellettualmente. Cfr. R. DONNARUMMA, *La verità controversia. La Natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, cit., p. 704.

¹⁸ W. SITI, *Troppi paradisi*, cit., p. 425: «se avrò qualcosa da raccontare non sarà su di me». In *La natura è innocente*, cit., p. 330 dichiara invece il tentativo di congedarsi dal suo proprio peccato di vitalismo «in questo che probabilmente sarà il suo ultimo romanzo».

¹⁹ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 333. A p. 18 aveva suggerito: «Non è bene, diceva Freud, che una stranezza rimanga isolata; quindi in mezzo ci metterò pure un fenomeno di vulcanismo estremo, per buona misura». Vulcanismo come correlativo oggettivo della confessione citata (p. 333) e, probabilmente, della stessa operazione di scrittura.

²⁰ Cfr. R. DONNARUMMA, *Walter Siti, immoralista*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, pp. 53-94. In W. SITI, *Contro l'impegno*, cit., p. 25, si legge un elenco di postulati etici che, secondo l'autore, nella letteratura del «neo-impegno», come è da lui definita, «sono discutibili ma mai discussi: amore e brutalità si escludono, la lotta basta a se stessa, ciò che puoi sognare puoi farlo, non mollare mai, l'odio nasce dall'ignoranza, la violenza è sempre da condannare, bellezza è verità, i bambini sono innocenti». Questi temi sono, invece, tutti affidati all'«avventura della parola» (*ivi*, p. 25) dei suoi romanzi compreso *La natura è innocente*.

del tutto pessimistica, come emerge chiaramente alla fine dell'*Intermezzo*: «[...] se finora le varie specie sulla Terra sono durate in media dieci milioni di anni, noi no, ancora otto milioni non li reggiamo – largo ad altre specie, ad altri grumi di speranze e di energia»²¹. Se è vero che «perdura in Siti la vecchia idea flaubertiana [...] della scrittura romanzesca in odio alla realtà e a ciò che essa rappresenta»²², è difficile vedere in quest'opera una riconciliazione con il reale, e tuttavia non sembra scontato che permanga il dubbio sulla perfetta aderenza tra le dichiarazioni così nette del narratore, come quella riportata sopra, e il pensiero dell'autore. Potrebbe esserci uno spazio, ritagliato anche involontariamente, per una forma di speranza o riscatto, da individuare forse nell'insolita relazionalità presente in questo libro, che gioca sull'assunzione di colpa, individuata dall'autore come unico momento di «umana fratellanza»²³. Se nelle precedenti *autofiction* Siti aveva esibito con orgoglio «la propria particolare “mostruosità”, rivendicandone la singolarità autentica che il lettore, almeno negli anni '90, aveva difficoltà a prendere per falsa, dato che di solito era poco informato su un autore assolutamente ignoto al grande pubblico»²⁴, in questa «autobiografia bifida e appaltata»²⁵, sembra ricercare, nonostante alcune rimostranze²⁶, un fondo di umanità condiviso, almeno coi due 'appaltatori'²⁷. È

²¹ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 176. Cfr. anche p. 338 in cui scrive: «[...] sono contro l'umanità e a favore della Natura quando distrugge».

²² L. MARCHESE, *L'io possibile di Walter Siti*, in «Le parole e le cose», 4 novembre 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=16614> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²³ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 17: «Solo la Natura (quella con la maiuscola, dei regni animale vegetale minerale e ancora oltre, quella della materia e dell'energia) ha il diritto di pretendersi innocente perché è indifferente ai destini della civiltà che, comunque la si giri, è colpa. Solo l'assunzione di colpa è umana fratellanza». In controluce, sembra di vedere la riflessione dell'ultimo Leopardi sull'indifferenza della Natura, di fronte alla quale conviene stringersi «in social catena» (G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*, in ID., *Canti*, cit., pp. 477-508, v. 149). L'«umana fratellanza» di Siti non comporta l'attribuzione della colpa alla Natura (non innocente, bensì «rea» e «inimica» per il poeta, come ai vv. 124, 126), ma potrebbe comunque implicare una forma di connotazione positiva per l'uomo che riconosce la propria condizione. In *La ginestra*, vv. 111-157, tale connotazione è resa esplicita.

²⁴ L. MARCHESE, *L'io possibile di Walter Siti*, cit.

²⁵ Cfr. W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 333. In precedenza, invece, aveva dichiarato: «[...] qui non è in gioco la mia biografia ma la loro» (*ivi*, p. 16). Primo indizio del fatto che invece le due storie e quella del narratore sono in stretto rapporto.

²⁶ Un esempio: «La Madre simbolica è la continuità ricorsiva, il “sì” alla vita, la fede nell'esistere che ci fa sentire compassionevoli e coinvolti; dunque, non è la Natura che è fredda e indifferente, sono io che, ostile alle madri, non vedo intorno che vuoto e insignificanza; è la mia freddezza che osserva la realtà da fuori, tutto mio il disprezzo che riservo agli iscritti nelle liste della speranza» (*ivi*, p. 338).

pur vero che Siti confessa di aver raccontato le due storie insieme perché i due personaggi, «sommandosi, hanno fatto ciò che *avrebbe* voluto fare *lui*»²⁸, ma, con la definizione che dà di questo presunto nuovo genere autobiografico, «nasconde che il vero nodo della biografia e della biofinzione è l'altro in quanto altro»²⁹.

La postura etica del narratore va sondata a partire da minimi segnali linguistici e strategie stilistiche occultate all'interno della narrazione. In questa prospettiva, può essere utile l'analisi del seguente passo:

Mentre il suo linguaggio si imbastardisce, e la Sicilia si perde dietro un velo, molto gli si illimpidisce nell'anima. Ascoltando le onde, Filippo si convince poco a poco che la madre gli somiglia (anzi, gli somigliava): «era come me, anche lei aveva bisogno di adrenalina». Non è lei che deve chiedere scusa, riflette, sono io che non l'ho capita. Oscuramente avverte che, se lui e Rosa sono stati una cosa sola, anche la colpa per averla uccisa diventa più dolce da accettare. Se io miglioro, magari lei sarà contenta. Non saprebbe esprimerlo con una frase esplicita ma comincia a convincersi che Rosa lo perdonerà solo quando un intero sistema di giudizio morirà dentro di lui. Il mondo è grande e le nostre tradizioni sono piccole, a saperlo prima... – il rimpianto è la premessa del pentimento³⁰.

Propone Raffaele Donnarumma:

Nell'arco di poche righe, per tessere montate facendo percepire gli stacchi e insieme suturandoli, Siti mescola psiconarrazione, *quoted monologue*, *narrated monologue*, *autonomous monologue* (anche se per schegge). C'è un'estrema mobilità di relazioni, resa evidente anche dai mutamenti pronominali, poiché a Filippo può essere attribuita sia la terza sia la prima persona, mentre Siti nasconde le tracce grammaticali della propria presenza. In questo modo, il narratore si sposta di continuo, ora assumendo la (in)consapevolezza del personaggio, ora rettificandola, ora scavalcandola³¹.

Il testo di Siti è intricato, implicato, a tratti lacunoso. Ciò che si dice e ciò che si vuol lasciare intendere non sono sempre sovrapponibili. È anzi,

²⁷ Non saprei dire se anche col resto dell'umanità, dato che la piega cosmologica dell'*Intermezzo* e dell'*Epilogo* fa pensare più a una distinzione tra tentativo di conciliazione con l'altro e distacco, o a tratti disprezzo, per gli altri.

²⁸ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., p. 333.

²⁹ R. DONNARUMMA, *La verità controvoiglia. La Natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, cit., p. 711.

³⁰ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., pp. 206-207.

³¹ R. DONNARUMMA, *La verità controvoiglia. La Natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, cit., p. 699.

probabilmente, una delle caratteristiche più evidenti del discorso in questo libro quella di esporre saltando nessi logici. Come evidenzia il commento al passo appena riportato, il narratore non segue un'unica modalità di rappresentazione del narrato, ma tende a consegnare al lettore un quadro dipinto a tocchi rapidi, «per tessere montate facendo percepire gli stacchi e insieme suturandoli»³², ma queste tessere non sono tra loro equivalenti, né una lettura superficiale è sufficiente a cogliere le cicatrici che ne restano. Nella cerniera tra la tessera con la citazione diretta di Filippo e quella di psiconarrazione ad opera della voce narrante si nasconde un salto di punto di vista che dice qualcosa, forse, sulla declinazione sitiana del genere biofinzionale in questo libro, di definizione tanto più difficile quanto più si tenga conto delle dichiarazioni e delle scelte autoriali diffuse su tutto il testo (e il paratesto), a cui si è accennato spesso nel corso di questa riflessione.

Ciò che si può scoprire (o non scoprire) tentando di sciogliere le operazioni mentali sottese a questo tipo di scrittura è anche, credo, legato alla funzione etica e conoscitiva della letteratura, almeno dal punto di vista di Walter Siti. I risultati potrebbero non essere scontati o anche portare a sfumare l'aura di improponibilità didattica che sembra avvolgere l'autore, aprendo forse a una lettura diversa o più ampia dei suoi testi. Nella fase storica in cui più si spinge i docenti a sollecitare negli allievi, secondo le più varie tecniche e innovative, l'acquisizione di competenze trasversali, prendere in esame (brani da) un testo come *La natura è innocente*, scomporlo e ricomporlo, anatomizzarlo nelle più sottili pieghe retoriche e stilistiche, ricercando e poi assumendo tutti i punti di vista adottati, può forse essere un esercizio utile sia all'esegesi dell'oggetto estetico in quanto tale sia alla costruzione di una postura etica e intellettuale più consapevole del sé, ma anche più attenta all'altro da sé.

Quanto ha detto Lorenzo Marchese su *Exit strategy* può valere anche per *La natura è innocente*: «[...] Siti pone un altro mattone all'edificazione coerente di un io esemplarmente negativo e miserabile in un tempo di prosciugamento di ogni io possibile, ed è possibile che non sia ancora l'ultimo»³³. Si tratta di un io, in questo caso, che parla da ventriloquo attraverso l'altro, ma che a volte ne è anche parlato. L'anello di congiunzione tra le due voci è l'assunzione di responsabilità, sempre culturale e sempre colpevole per Siti, un atto di compromesso che avviene nella letteratura e grazie a essa, pur tenendo conto delle innumerevoli lamentazioni nichilistiche di cui è disseminato il testo³⁴. «Se un tempo scrivevo per salvarmi la vita, ora la consapevolezza privata non è che un sottoprodotto marginale; ora scrivo per scrivere, per difendere la letteratura

³² *Ivi*, p. 699.

³³ L. MARCHESE, *L'io possibile di Walter Siti*, cit.

³⁴ «Sfiducia nichilistica nel dire» e «trionfo manieristico della letteratura» sono compresenti nella scrittura di Siti, come notato da Marchese (*ivi*).

da chi la vorrebbe morta (o mutilata o asservita); per capire che cos'è una storia e se ha senso raccontarla»³⁵. Visione e missione polemica nei confronti della realtà e dell'attualità, ma ancor più verso le autonarrazioni che tentano di trarne gli io pallidi e omologati dei social, spesso oggetto di aspre critiche da parte di Siti, e che finiscono col creare un danno alla stessa idea di narrazione: «a questo si risponde solo con la pazienza dell'artigianato e l'autorità della forma», quella che rende le vite dei protagonisti di questo libro «un po' meno noiose della media»³⁶ e degne di essere raccontate.

³⁵ W. SITI, *La natura è innocente*, cit., pp. 339-340.

³⁶ *Ivi*, p. 330.

Filologia e critica: per un'etica dell'ecdotica a fini ermeneutici

*Giuliana Di Febo Severo**

In questo contributo si intende presentare una proposta di lezione, pensata per il corso di Laurea triennale in Lettere, incentrata su un'introduzione ai metodi e alle tecniche della filologia; questa disciplina, così come la glottologia, presenta infatti delle componenti tecnico-mnemoniche più spiccate rispetto alle altre materie della formazione umanistica. Se il suo studio risulta essere, da un punto di vista strettamente didattico e pedagogico, meno immediato e coinvolgente, esso riveste invece un ruolo essenziale nell'acquisizione e nella restituzione del nostro patrimonio testuale e quindi latamente culturale: un ruolo necessariamente coscienzioso, consapevole, e quindi tanto più radicalmente impegnato, nell'ottica di un'etica della critica¹ e della didattica della letteratura.

La proposta che segue avrà, in tal senso, un duplice intento: offrire un accesso diretto, esemplificativo e operativo, agli elementi fondamentali e al lessico specifico della pratica filologica, e in particolare della sua branca ecdotica; suggerire la funzionalità e la fecondità della stessa pratica, anche nella sua recente applicazione alla traduttologia, allo scopo di una maggiore e più completa intelligenza dell'opera di un certo autore.

Si parte infatti qui, e allo stesso modo si partirebbe a lezione, dal monito etico affidato da Mario Marti al suo saggio intitolato, icasticamente, *Critica letteraria come filologia integrale*:

Occorre umiltà: esser capaci di avvicinarsi silenziosamente ad un poeta, di ascoltare con serena castità la sua voce, di chiedere a lui stesso la luce per intenderlo, di dividere con lui la gioia della parola trovata, dell'improvvisa accensione, di sentire il travaglio del suo cuore e della sua penna, di amarlo come uomo, capirlo come artigiano, studiarlo nella storia, per intenderlo come poeta. [...] Attraverso questo itinerario, risofferto con la puntualità, con la precisione e con la serietà scientifica dei grandi filologi, bisogna giungere all'opera d'arte².

* Dottoressa di ricerca e docente a contratto presso Sorbonne Université - Faculté des Lettres.

¹ Lo stesso titolo di questo contributo allude infatti a un saggio, celeberrimo e pionieristico, che tra i primi riuni le due prospettive: L. CARETTI, *Filologia e critica* [1952], Napoli, Ricciardi, 1955.

² M. MARTI, *Critica letteraria come filologia integrale* [1949], Galatina, Congedo, 1990, p. 12.

Entrando nel vivo della lezione, essa consisterebbe dunque nell'analizzare direttamente un'edizione critica³, attraversando le carte originali che sono servite a comporla con l'aiuto di supporti digitali quali le diapositive: usando, dunque, i casi concreti per definire via via i termini teorici necessari a leggere e a interpretare l'edizione stessa. Per cominciare subito, si preciserà che ciò che si sceglie per l'occasione è necessariamente uno *specimen*⁴, una singola parte del testo, una tessera più o meno ampia vista in tutto il suo spettro documentario, ovvero in tutti i testimoni che ce la trasmettono e che, di conseguenza, contribuiscono alla costituzione dell'edizione.

Questa sola introduzione permette già di definire due concetti essenziali per la disciplina; a tal fine, ci si rifà all'imprescindibile strumento firmato da Enrico Malato⁵, pensato come *Lessico* e dunque ordinato in ordine alfabetico, in modo perfettamente funzionale ai fini di una didattica introduttiva e propedeutica.

Per primo si definirà l'oggetto di osservazione e di studio. Alla voce «edizione», lo studioso precisa che, tra le altre accezioni:

Nella prassi della critica del testo si definisce *edizione critica* quella in cui il testo [...] viene presentato a stampa quale prodotto di un attento e rigoroso processo di ricostruzione, mirato al recupero della lezione originale – o di una

³ Nel caso specifico, si propone come esempio di lavoro un'edizione che si conosce direttamente, perché realizzata per la tesi di dottorato di chi scrive e di prossima pubblicazione: si tratta di una traduzione inedita di Giorgio Caproni, condotta su un testo giovanile di Gustave Flaubert, oggi intitolato *Cahier intime* (ora in G. FLAUBERT, *Œuvres de jeunesse, I. Œuvres complètes, édition présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch et G. Sagnes*, Paris, Gallimard, 1952-2001, pp. 727-756); all'epoca della commissione al suo traduttore italiano, ovvero nei tardi anni Sessanta, l'opera era, con un altro titolo, alla sua prima edizione – quindi postuma – anche in Francia (*Souvenirs, notes et pensées intimes, édition et avant-propos de Lucie Chevalley Sabatier*, Paris, Buchet/Chastel, 1965). Si precisa qui, per completezza d'informazione, che alcuni, primi risultati di questa ricerca sono già stati pubblicati come segue: G. DI FEBO-SEVERO, *Giorgio Caproni lettore e traduttore: chiose a un'inedita versione di Flaubert*, in «Studi (e testi) italiani», XLII, 2018, pp. 203-215; EAD., *Su un'inedita fonte flaubertiana nella poesia di Giorgio Caproni*, G. BASSI, I. DURETTO, A. HIJAZIN, M. RICCOBONO, F. ROSSI, a cura di, *Con altra voce. Echi, espressioni e dissonanze nell'espressione letteraria*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 145-158. Quest'ultimo contributo in particolare presenta, con un altro taglio, alcuni elementi diversamente ripresi in questa sede.

⁴ Per questa definizione, che non è strettamente filologica, si ricorrerà al vocabolario Treccani: «Saggio, campione, modello [...]. In partic.[olare], nell'uso editoriale, pubblicazione di poche pagine, contenente saggi del testo e delle illustrazioni di un'opera di considerevole mole che si sta per pubblicare, fatta per attirare su di essa l'attenzione del pubblico». Si cita dall'edizione virtuale, accessibile al sito <https://www.treccani.it/vocabolario/specimen/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁵ Cfr. E. MALATO, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, Roma, Carocci, 2008.

lezione vicina quanto possibile a quella originale – in cui il curatore (*editore critico*) abbia seguito un metodo scientifico, [...] dando puntualmente conto e ampia documentazione del lavoro compiuto⁶.

Alla voce «testimone», invece, si legge:

Con termine assunto dall'uso giudiziario, si definisce t.[estimone] ogni codice manoscritto, inteso nella sua individualità, o edizione a stampa, intesa come tiratura [...], che abbia trasmesso copia (“testimonianza”) totale o parziale del testo. Il complesso dei t.[estimoni] costituisce la tradizione del testo, ricostruita attraverso la *recensio*⁷.

Per esemplificare in cosa consista la *recensio*, si potrebbe invece passare a una prima visualizzazione diretta e concreta dell'esempio proposto, non senza aver prima precisato che questo caso specifico rientra nella branca della filologia d'autore, detta anche storicamente critica delle varianti e, più recentemente, filologia genetica⁸.

Con l'ausilio di una proiezione da computer, si conterebbe quindi di mostrare la ricerca da farsi preventivamente, quella relativa all'archivio delle carte di un autore. Nel caso di Giorgio Caproni⁹, la ricerca internet è quanto mai fruttuosa. Inserendo in un motore di ricerca il nome, il cognome e la parola «archivio», il risultato giusto è già il primo: si tratta infatti del sito SIUSA (acronimo di Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze

⁶ *Ivi*, pp. 49-50; i corsivi, qui e altrove, sono d'autore. Altrettanto importante sarebbe ricordare, come fa Pasquale Stoppelli, che il termine *edizione* viene da *edere*, ovvero «dare fuori», cioè «pubblicare»: un'operazione che nel corso del tempo è cambiata, dall'uscita del manoscritto dallo scrittoio dell'epoca medievale, passando per il produrre meccanicamente delle copie, con le prime stampe di epoca rinascimentale. Come scrive lo studioso, l'accezione più comune si distacca, in parte, da quella usata in filologia, nel cui ambito «con *editore* intenderemo di norma lo studioso che cura l'edizione di un testo, non il titolare della casa editrice che lo pubblica» (P. STOPPELLI, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 29).

⁷ E. MALATO, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, cit., p. 96.

⁸ La precisazione di ciascuna fonte permette anche, contemporaneamente, un'integrazione della bibliografia essenziale sul tema. Per “filologia d'autore” il lavoro di riferimento è P. ITALIA, G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010; la storica espressione «critica delle varianti» si deve al vero iniziatore della disciplina, Gianfranco Contini, che ha riunito per la prima volta i suoi studi in materia nel volume *Varianti e altra linguistica* (Torino, Einaudi, 1970); per «filologia genetica» si veda l'omonimo capitolo in A. VARVARO, *Prima lezione di filologia*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 37-41.

⁹ Per una prima indicazione bibliografica sull'autore, ricca di informazioni essenziali e di molteplici possibili approfondimenti, si rimanderebbe subito all'edizione critica delle sue poesie: G. CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.

Archivistiche), che agli «Archivi di personalità» consacra un'intera sezione, nella quale figura una sottosezione intitolata «Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900». La ricerca ci porta direttamente alla pagina dedicata, appunto, al poeta livornese¹⁰. La stessa pagina indica, come unico riferimento archivistico, lo stesso dove si è trovata la parte più consistente del materiale documentario che ha costituito l'edizione critica in questione: l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del «Gabinetto Vieusseux», a Firenze.

A questo punto sarebbe forse opportuno procedere con la proiezione condivisa del materiale documentario nella forma in cui è consultabile in archivio, ovvero nelle sue camicie di conservazione, ora reperibili alla segnatura «GC. II. 3. 3.»¹¹. Il dossier preparatorio restituisce un'autentica officina di lavoro, costituita da materiali compositi e, purtroppo, in grande misura mutili. Spiccano comunque due versioni dattiloscritte maggioritarie, datate, con note autografe dello stesso traduttore-autore, 1966 e 1972; insieme a queste, le rispettive copie carbone, tutte fittamente postillate perché usate come bozze di correzione, e altri testimoni sparuti di versioni intermedie. Si aggiungono a questi circa cinquanta fogli sciolti, contenenti note – per lo più di natura lessicografica – nonché riflessioni e citazioni da altre opere; la preziosa copia caproniana della prima edizione francese, usata come prototesto (o testo-fonte) e anch'essa fittamente annotata; un piccolo carteggio scambiato con i redattori responsabili dell'edizione, non più realizzata, e con la curatrice dell'edizione francese.

Per restituire ai lettori di Caproni quest'officina traduttoria, che – come vedremo – dice molto anche del parallelo lavoro poetico, si è predisposta dunque un'edizione critico-genetica: la soluzione dà conto sia delle ragioni processuali intrinseche al lavoro di traduzione sia delle differenze materiali tra i vari testimoni documentari. A questo punto bisognerà precisare che, con la parola «genetica», si allude a un'altra scuola, parallela a quella della filologia d'autore italiana, ovvero la critica genetica di scuola francese (*critique génétique*): per sintetizzare il più possibile, si potrà dire che le due, partite grosso modo dalle stesse esigenze di restituzione dei testi di cui si siano conservati gli originali, hanno istanze metodologiche in parte diverse, e approdano così a risposte non proprio identiche. Ciononostante, le due hanno

¹⁰ Si copia qui di seguito l'indirizzo relativo: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=290734&RicProgetto=personalita> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹¹ L'inventario è anch'esso pubblicato su internet e liberamente consultabile al sito: <http://opera.nexusfi.it/easyweb/w0102/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

recentemente cominciato a dialogare tra loro, nutrendosi anche vicendevolmente, come ha mostrato bene, tra tutti, Alberto Cadioli¹².

Dell'edizione in questione, quindi, si riproduce qui lo *specimen* nella lezione a testo – ovvero, si preciserebbe a lezione, nella versione scelta dal curatore o editore al termine della sua ricostruzione critica, scelta avvenuta con criteri che andranno ogni volta opportunamente giustificati¹³ –, per questo specifico caso documentario nella duplice forma francese e italiana.

JE me sens plus d'attachement pour mon chien que pour un homme.

¶¶ XXIII ¶

IL y a des jours où je suis pris de tendresse à voir des animaux.

¶¶ XXIV ¶

CE qu'on pourrait m'offrir de mieux maintenant, ce serait une chaise de poste et la clé des champs.

MI sento più affezionato al mio cane che a un uomo.

871

[44] XXIII ¶

VI son dei giorni in cui la vista degli animali m'intenerisce.

¶¶ XXIV ¶

IL meglio che mi si potrebbe offrire in questo momento, è una sedia di posta e via libera.

Subito dopo, o verosimilmente nella stessa schermata, si propone in visione tutto ciò che è, per così dire, dietro le quinte della lezione a testo, che in filologia si rende con l'apparato¹⁴.

¹² Cfr. A. CADIOLI, *Brevi considerazioni sul confronto tra critica genetica e filologia d'autore*, in «Autografo», 57, 2017, pp. 189-194. La bibliografia relativa alla critica genetica di scuola francese è, naturalmente, sterminata. Anche per non correre il rischio di disperdere l'attenzione di una classe giovane e relativamente inesperta, si potrebbe restringere il campo dei testi consigliati alla branca che si occupa, da non più di una decina d'anni, di sondare criticamente i testi traduttori, ovvero della critica genetica applicata alla traduttologia: tra i vari possibili, si potrebbero menzionare: C. MONTINI, *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016; P. HERSANT, *Au miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, a cura di E. Hartmann e P. Hersant, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019. In questo modo si offrirebbe un accesso alle riflessioni teoriche direttamente collegate al caso di studio proposto, nelle quali comunque non mancano, a chi fosse eventualmente interessata/o, i rinvii bibliografici ai lavori precedenti e/o più generalisti della branca madre.

¹³ La «lezione» è, secondo il *Lessico* di riferimento, «'ciò che si legge' in un passo del testo tramandato, come è stato letto o trascritto da un copista o da un editore e come si trova oggi registrato nel testimone che lo conserva» (E. MALATO, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, cit., p. 74).

¹⁴ «Nella edizione critica di un testo, lo spazio – generalmente a piè di pagina, sotto il testo, in corpo minore, ma talvolta anche in appendice al testo, o di séguito alla nota al testo – in cui l'editore accoglie ed eventualmente discute le varianti portate dalla tradizione e giudicate erronee,

[44]			
	877	VI son] ab ab _v V'HA c T corr. ms. e da ds. V'HA	St ₀ ms. δ vi son giorni ... quelli e altri 87 - 100 - 105
	879	potrebbe]	St ₉₅ stl. ms. α
		momento,] ab momento c T corr. ms. e da ds. momento	
		è]	St ₉₅ stl. e ms. α ce serait 64
		una sedia di posta]	St ₉₅ ms. α sedia di posta, carrozza da viaggio
		via libera]	St ₉₅ ms. α 'prendre' (stl.) la clef des ch. fuggir via prendere il volo Fo _{193r} ds. 95 la clé des champs trova qualcosa di pitt.64

A questo punto un'illustrazione dettagliata delle soluzioni adottate si rivela necessaria. Per cominciare, va spiegata la suddivisione in colonne: corrispondenti alle fasce d'apparato, più tradizionalmente poste in orizzontale e a piè di pagina, si è scelto qui di disporle in verticale. Se nelle prime due sezioni si trovano informazioni essenzialmente peritestuali (rispettivamente il numero di cartella originario, assegnato da Caproni, e il numero di riga, questo invece editoriale, ovvero a cura di chi scrive), nella terza e quarta colonna si trovano invece i materiali documentari veri e propri: quelli primari¹⁵, ovvero le

o comunque non meritevoli di essere assunte come lezione a testo» (*ivi*, p. 22). Sul tema si consiglierebbe anche, per l'impostazione introduttiva e propedeutica, il lavoro di P. BELTRAMI, *A che serve un'edizione critica?*, Bologna, Il Mulino, 2010.

¹⁵ L'occasione permetterebbe anche di introdurre l'essenziale, tutt'altro che scontata definizione di «variante», precisando così che quella scelta per il testo («a testo») è seguita, canonicamente, dalla parentesi quadra di chiusura. Questa la definizione offerta da Enrico Malato: «Nella critica del testo, v.[ariante] è in generale ogni anche minima divergenza di lezione presentata da un testimone rispetto a uno o più altri testimoni: in quanto tale, ogni v.[ariante] è in principio viziata da una presunzione di errore [...], salvo che ne sia per altra via immediatamente accertabile la conformità alla volontà dell'autore, primaria o di diverso grado. [...] In rapporto alla genesi della v.[ariante] (ove sia ricostruibile) e/o al suo rilievo nella critica del testo, si distingue tra *variante d'autore* o *variante redazionale*: è quella che l'autore stesso può aver apportato al

redazioni dattiloscritte identificabili (qui siglate da «a» fino a «d»), e quelli secondari, i cosiddetti materiali «di confine»¹⁶. Questi ultimi in particolare, indicati con sigle già usate dallo stesso Caproni («St» per «stamp», cioè la copia dell'originale francese usata come testo fonte, e «Fo» per «foglietti», ovvero i cartigli sciolti), si sono rivelati tutt'altro che secondari per l'intelligenza di questo specifico dossier testuale: ad essi il traduttore-poeta ha affidato, infatti, la maggior parte delle sue riflessioni *in fieri*, che sono imprescindibili a scopo ermeneutico.

L'affiancamento verticale ha il vantaggio di restituire chiaramente l'eterogeneità documentaria, consentendo al contempo una lettura d'insieme auspicabilmente chiara e accessibile, anche con l'aiuto dello spettro tipografico: in tondo figura tutto ciò che è direttamente tratto dai materiali documentari – quindi, in questo caso, di pugno di Caproni –, in corsivo ogni aggiunta o semplice precisazione curatoriale, in neretto o grassetto le sigle e le cifre documentarie.

Questa lettura dell'apparato da vicino, come in una lente d'ingrandimento, permette di entrare simbolicamente nell'officina del poeta traduttore. A questo punto, si richiamerebbe l'attenzione, nella prima immagine riprodotta, sull'aforisma XXIV, restituito alla riga curatoriale numero 879:

Il meglio che mi si potrebbe offrire in questo momento, è una sedia di posta e via libera.

Passando alla seconda immagine, si può notare che con lo stesso inchiostro (la lettera greca alfa sta qui a simboleggiare un lapis¹⁷), e nella stessa pagina del prototesto (la numero 95), Caproni annota due definizioni vocabolaristiche per altrettante varianti. All'altezza di «chaise de poste», tradotta in tutti i testimoni con «sedia di posta», troviamo la trascrizione autografa non soltanto della stessa resa, ma anche del sinonimo «carrozza da viaggio»; poco oltre, per l'espressione tutta francese «clé des champs», anche qui resa senza dubbi con «via libera», si leggono in forma di appunti tutte le alternative possibili («prendre» la clef des ch.[amps] fuggir via prendere il volo»).

proprio testo, in fase di prima stesura o di revisione o di più tarda rielaborazione, ed è quindi particolarmente importante come traccia per ricostruire la genesi e il processo elaborativo del testo» (E. MALATO, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, cit., p. 101).

¹⁶ Si cita qui un altro manuale imprescindibile in una bibliografia, sia pur essenziale, di orientamento agli studi filologici italiani: A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana* [1983], Bologna, Il Mulino, 2007², p. 170.

¹⁷ Essendo almeno dieci gli inchiostri usati da Caproni in questo dossier, spesso di natura diversa (lapis o penne) ma dello stesso colore, si è deciso, anche per economia di restituzione, di rappresentarli con le lettere dell'alfabeto greco. La relativa simbologia viene restituita in una legenda.

A proposito di quest'ultima tessera, lo spettro documentario offre una preziosità aggiuntiva: in un cartiglio sciolto (numerato archivisticamente 193) si legge: «95 la clé des champs trova qualcosa di pitt.64». Se il secondo numero annotato da Caproni risulta indecifrabile, il primo è chiaramente, intuitivamente, un rinvio intratestuale alla pagina del testo fonte francese.

Che dire, però, di quella sorta di invito tra sé e sé, un *memorandum* sulla ricerca linguistica da farsi per un'espressione così francese, così apparentemente intraducibile? Quel «pitt.» starà per «pittorico», o forse piuttosto per «pittresco»?

Per provare a rispondere, nel caso della lezione in modalità seminariale e quindi collettiva, bisognerà intanto passare dal dossier documentario in questione all'opera dell'autore.

Giorgio Caproni, negli stessi anni in cui attendeva a questa traduzione, stava scrivendo alcuni testi poetici poi confluiti nell'edizione del *Muro della terra*, raccolta salutata dalla critica come uno snodo fondamentale del suo lungo percorso¹⁸. Al suo interno, inseriti in una sezione intitolata – non casualmente – *Feuilleton*, troviamo questi quattro versi:

Ce qu'on pourrait m'offrir
de mieux maintenant,
ce serait une chaise de poste
et la clé des champs¹⁹.

Il poeta sceglie di affidare al titolo un indizio esplicito dell'operazione svolta: *Plagio (o conclusione) per la successiva*. Già in calce alla *princeps* del libro aveva denunciato la paternità altrui, dichiarando il testo dal quale la frase era stata tratta; nella nota di precisazione del suo debito, in cui si limitava, però, alla mera indicazione bibliografica: «Flaubert: Souvenirs, notes et pensées intimes. Avant propos de Lucie Chevalley Sabatier, Buchet/Chastel, Paris 1965». In aggiunta va segnalata, per affinità e completezza, anche la nota autografa che accompagnava la prima delle stesure dattiloscritte della raccolta: nella pagina dedicata al *Plagio*, Caproni avrebbe appuntato, in un altro promemoria per sé stesso, l'indicazione «pg. 95 Flaubert»²⁰.

¹⁸ Cfr. G. CAPRONI, *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975. Si danno qui per impliciti, visto il diverso scopo del contributo, tutta una serie di riferimenti esegetici variamente reperibili nell'edizione delle poesie mondadoriane; qui si rimanda in particolare al saggio introduttivo di P.V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., pp. IX-XLIV.

¹⁹ La singola poesia era stata già pubblicata su «Paragone», 23/264, febbraio 1972, e ora la si legge in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 379.

²⁰ Entrambi i riferimenti citati sono dovuti alla ricostruzione, anch'essa ovviamente critica, offerta da L. Zuliani in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1569. Dal punto di vista didattico la

Si può dunque cominciare a tirare le somme. Questa tessera testuale in particolare permette di mostrare come i due laboratori autoriali, quello traduttorio e quello poetico, non soltanto siano stati portati avanti in contemporanea, ma si siano reciprocamente nutriti e compenetrati: l'edizione critica della traduzione, accompagnata da un apparato che sia il più possibile chiaro ed esaustivo, aggiunge un tassello all'intelligenza di una fase così importante della più nota produzione di un autore ormai canonico della nostra tradizione.

A riprova dell'incessante lavoro del traduttore e poeta, si può del resto addurre, ancora una volta, la sua stessa dichiarazione, ritrovata in uno dei cartigli sciolti che compongono il dossier traduttorio inedito:

Rifatto e | riconfrontato | tutto lasciando anche | gli errori (di Fl[aubert]) di | punteggiatura²¹.

Il traduttore fedele – riprendendo, con questo aggettivo, la terminologia di un'antica *querelle* – non è più quello che sceglie la parola più vicina, al limite del calco o del prestito linguistico, ma è invece chi ha saputo a sua volta farsi un po' filologo, conservando anche gli errori dell'autore tradotto; un traduttore, se si vuole, eticamente impegnato a non tradire il suo autore, che solo grazie a questa prospettiva può far proprie le parole altrui, al punto da incamerarle nella propria produzione personale.

È insomma sembrato, questo qui proposto, un esempio perspicuo di come ecdotica ed ermeneutica non siano né alternative, né tantomeno contrastanti tra loro. Riprendendo ancora il critico qui più volte citato, in un suo singolo studio più datato, si può affermare anzi che:

Ecdotica ed ermeneutica vanno intese non come momenti separati e magari successivi o alternativi dell'operazione filologica, ma come due aspetti reciprocamente integrati di una sola operazione, due facce inseparabili di una stessa medaglia²².

proiezione della pagina editoriale in questione potrebbe servire a mostrare un altro esempio, e magistrale, di lavoro critico e filologico.

²¹ Il cartiglio, di cui si proietterebbe la copia virtuale nel corso della lezione – affiancandola a questa trascrizione –, è vergata a pennarello verde, ed è numerata archivistivamente 23 nel dossier succitato. Durante la duplice proiezione si spiegherebbe anche, in classe, la funzione delle barre verticali qui usate, funzione del resto immediatamente intuibile con la proiezione vicina dell'a capo manoscritto.

²² E. MALATO, *Filologia e critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno, 1985, pp. 3-23; ora riedito in ID., *Lessico filologico: un approccio alla filologia*, Roma, Salerno, 2008, pp. 107-128; si cita qui da p. 114.

Allo stesso modo, a sua volta prendendo a modello il traduttore, dovrebbe forse agire il filologo-insegnante, così riaffermando la propria dignità di studioso. L'operazione di ricostruzione di un testo, apparentemente subalterna (e invero propedeutica) alla sua esegesi propriamente intesa, sarà, tanto di più, importante e attenta: una sorta di lavoro operaio preventivo, tutt'altro che secondario, che richiede una serietà e una coscienza culturale profonde.

Se l'ecdotica e l'ermeneutica si richiamano vicendevolmente, la responsabilità del mantenimento del loro interscambio è, in definitiva, a sua volta una necessità: una responsabilità di cui l'insegnante e critico deve farsi carico, per perseguire un'etica della didattica; quest'ultima, del resto, è intrinsecamente corrispondente a un'etica della cultura letteraria, latamente intesa. Come si è cercato di suggerire tramite l'analisi della sua officina, il buon traduttore, inseguendo – letteralmente braccando – l'autore da tradurre, parola per parola, cartiglio dopo cartiglio, rispetta e realizza a pieno l'istanza proposta da Ezio Raimondi secondo la quale «un testo è un segno di vita cui si deve continuare a dare vita»²³.

Su questa stessa scia si pone, o dovrebbe porsi, l'editore (ed eventualmente il docente) dei loro testi: al netto della distanza temporale e culturale rispetto agli autori affrontati, tentare di restituire e riproporre, nel lavoro filologico, quella relazione intima di dialogo e di rispetto, astraendo il più possibile il proprio punto di vista per far parlare quello dei testi e dei loro autori e traduttori. Riprendendo, in chiusura, ancora Ezio Raimondi, ogni critico e insegnante dovrebbe sempre porsi anche come un semplice lettore, ricordando che gli autori e i traduttori sono, in prima istanza, esseri umani:

[...] Appare chiaro che l'estetica dell'interprete o dell'esecutore deve convertirsi in un'etica. Se il senso di un'opera sta nella risposta del lettore, se il lettore è responsabile del suo divenire e del suo rinnovarsi, egli deve insieme conservare quel senso nella sua integrità di soggetto, nella sua differenza che non può essere violata proprio perché vi si incarna una persona. Non resta allora che chiedersi, introducendo qualche ragione supplementare, come si determina la prassi, l'ethos del lettore a contatto con la materia vulnerabile della parola divenuta segno, per scrutare più a fondo, quando un testo viene nelle nostre mani, l'impulso che ci porta ad averne cura e ad esserne solleciti, a prenderlo in custodia per salvaguardarne il senso: in una parola, di là dall'alone semantico riduttivo di una topica desueta, a rispettarlo. Come non parlare di rispetto, se nel testo si riconosce un'epifania dell'altro, una traccia fragile e finita dell'umano²⁴?

²³ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 16.

²⁴ *Ivi*, pp. 19-20.

«Tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo».
Note (est)etiche sulla non *fiction*

Marco Tognini*

1. Etica e didattica: riflessioni su un binomio complesso

Prima di entrare nel fulcro dell'argomento, vorrei provare a riflettere, senza pretesa di esaustività, sul binomio che dà il titolo al volume: etica e didattica. Il discorso può forse prendere le mosse da una (banale) constatazione, ovvero che insegnare letteratura, nel 2022, è tutt'altro che semplice. Per respingere eccessive «angosce apocalittiche»¹ e conseguenti illusioni retrospettive, sarà bene notare come facile non lo sia mai stato, in nessuna epoca. Tornando al presente, già Todorov nel 2007 parlava di una letteratura *in pericolo*². L'autore individuava tre ordini di problemi: l'eccessivo formalismo degli studi letterari, un marcato nichilismo e il solipsismo degli scrittori, con un conseguente distacco fra letteratura e mondo. La critica aveva una ricaduta anche a livello didattico, in quanto Todorov riconosceva come l'eccessivo formalismo in campo teorico andasse ad incidere sulle prassi d'insegnamento. Tuttavia, il teorico situava il fenomeno in una dimensione interna alla repubblica letteraria, senza cioè inserire il discorso in più ampie dinamiche extraletterarie di stampo etico e socio-politico.

A nostro avviso, per comprendere meglio la problematica bisognerebbe fare riferimento ad almeno due aspetti della contemporaneità. In primo luogo, la lettura viene affiancata da altre forme narrative o di intrattenimento, forse più compatibili con «l'ipercinesi della vita moderna»³; se ancora poco più di vent'anni fa il 'bersaglio' principale di Franzen poteva essere la televisione,

* Dottorando di ricerca in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale presso l'Università degli Studi di Milano.

¹ J. FRANZEN, *Qualche parola su questo libro*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. it. di S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-6: 4. Riprendiamo l'espressione di Franzen non per caso: essa è infatti riferita al sentimento provato dallo scrittore nel rendersi conto che le persone preferivano guardare la televisione anziché leggere Henry James.

² Cfr. T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2018.

³ J. FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, cit., pp. 55-96: 63.

oggi anch'essa sembra ormai superata⁴. Lungi dall'essere un mero problema di competizione (o di collaborazione) fra media, la questione assume rilevanza se ci concentriamo sulla dimensione dell'attenzione; non è chiaramente questo il luogo per approfondire il punto, basti dire che l'ipotesi è che la continua stimolazione a cui viene sottoposto il nostro cervello renda più complesso un ritorno alla condizione 'calma' del testo narrativo⁵.

A un livello ancora più generale, fra i motivi della marginalizzazione della letteratura non possiamo almeno non evidenziare il cambiamento di segno ideologico che il concetto stesso di educazione ha subito negli ultimi decenni. Sulla scorta dell'*imperialismo economico*, la formazione diviene una «modalità per mettersi all'altezza delle funzioni produttive future»⁶ e la letteratura viene sacrificata sull'altare dell'utilità e della creazione di *capitale umano*.

Un discorso che voglia sostenere il ruolo individuale e sociale della letteratura non può perciò prescindere da una più ampia riflessione sulla vita buona e sulla 'società ideale', com'era del resto già chiaro a Platone. Diventa dunque fondamentale riflettere sull'etica della letteratura, ovvero elaborare una visione teorica che sappia mettere in luce le motivazioni del leggere, indagare *perché e come* fare letteratura e, più ancora, *perché e come* fare letteratura *a scuola*. Pertanto, la didattica, intesa come proposta di metodi e strumenti, è sempre sussunta all'etica, o, meglio, a un'etica della letteratura, in quanto ha il compito di portare avanti una certa visione della letteratura, in vista di determinati fini e sulla base di dati presupposti teorici.

Giocando un po' con posizioni e preposizioni, possiamo anche ribaltare il legame, osservando come sia possibile assumere una prospettiva etica *nella* didattica della letteratura, focalizzando quindi lo sguardo su questioni etiche. Anche questa si rivela essere una scelta di campo che deriva, più o meno consapevolmente, da una precedente interrogazione sulle possibilità della letteratura; ricorda per esempio Noel Carroll come, in epoca di formalismo imperante, risultasse «ovvio che il fuoco appropriato dell'attenzione fossero quelli che venivano chiamati, in modo impreciso, problemi formali, piuttosto che questioni politiche o morali»⁷. Una visione (est)etica come quella formalista spoglia la letteratura delle sue relazioni con la dimensione morale e con il

⁴ È ironico notare come la televisione sia ormai considerata poco stimolante, tanto che spesso alla sua fruizione si affiancano altre attività (cfr. A. GAZZALEY, L.D. ROSEN, *The Distracted Mind. Ancient Brains in an High Tech World*, Cambridge-London, The MIT Press, 2016, p. 119).

⁵ A questo proposito, mi permetto di rimandare a M. TOGNINI, *Dalla carta agli schermi. Mappatura di alcuni nodi problematici nel dibattito sulla lettura*, in «Umanistica Digitale», 14, 2022, pp. 41-69.

⁶ A. ZHOK, *Critica della ragione liberale*, Milano, Meltemi, 2020, p. 119.

⁷ N. CARROLL, *Moderate Moralism*, in ID., *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, pp. 293-305: 294, (traduzione mia). Sul modo in cui è inteso il formalismo, cfr. ID., *Formalism*, in ID., *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford UP, 2010, pp. 32-41.

mondo, con la conseguenza di *neutralizzarla*⁸. Preferiamo, perciò, vedere la letteratura come un tramite di conoscenza che, attraverso la fruizione (esperienziale) e la riflessione discorsiva, conduce a un allargamento all'altro e ritorno presso di sé⁹.

Pertanto, nel prosieguo del lavoro cercherò di fornire qualche spunto sull'etica *nella* letteratura e *della* letteratura in riferimento alla non *fiction*.

2. La non fiction: un problema (est)etico?

Se è notoriamente problematico definire la finzione, non è più semplice capire cosa sia la non *fiction*; per i presenti propositi, possiamo caratterizzarla come un'esperienza di scrittura ibrida che applica gli strumenti tipicamente utilizzati nelle opere di finzione a una materia narrativa di fatti realmente accaduti.

Nonostante la galassia di testi si sia poi espansa, andando a sfruttare tutte le potenzialità di questa mescolanza, possiamo ricondurne le origini negli USA degli anni '60, con le esperienze quasi parallele ma differenti di Truman Capote e del *New Journalism*. Ciò che accomuna queste due esperienze e buona parte della produzione di non *fiction* successiva è una diffidenza di fondo verso il romanzo, alle volte esplicitamente tematizzata dagli autori stessi all'interno delle opere, spesso dotate di una forte componente metanarrativa. Il romanzo assurge così a termine di paragone negativo, o per l'impossibilità di affibbiare una qualità romanzesca a una determinata materia narrativa¹⁰, o per una più profonda sfiducia «verso [la sua] artificiosità [e il] suo discorso finzionale»¹¹.

Diventa però interessante chiedersi il *perché* sia proprio negli anni '60 che questo nuovo filone cominci a prendere piede. Per quanto dare una risposta sia complesso, si possono segnalare alcuni punti, sempre a partire dalla contrapposizione al romanzo. In particolare, nell'introduzione all'antologia del 1973 intitolata *The New Journalism*, Wolfe riflette sul problema del realismo e rileva come i romanzieri abbiano abdicato alla funzione di rappresentare la realtà. Sono quelli gli anni in cui in America, ma anche in Europa, e particolarmente in Francia, andavano sviluppandosi nuovi modelli letterari del tutto lontani dal romanzo 'realista'; si pensi al postmodernismo, per cui John

⁸ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. e a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2016.

⁹ Anche qui ci possiamo rifare a Gadamer, che caratterizza in questi termini il modo della conoscenza umanistica di tendere all'universale (cfr. *ivi*). Cfr. anche R. RORTY, *Redemption from egotism: James and Proust as spiritual exercises*, in «Telos», 3, 2001, pp. 243-263.

¹⁰ È il caso, per esempio, di Annie Ernaux, la quale, volendo scrivere del padre, scopre che «il romanzo è impossibile», una forma narrativa impraticabile per riferire di una «vita sottomessa alla necessità» (A. ERNAUX, *Il posto*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'Orma, 2014, p. 21).

¹¹ R. PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, in R. CASTELLANA, a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 137-156: 138.

Barth teorizza l'impossibilità di scrivere come in passato¹² o, in campo teorico, allo strutturalismo, con la sua «rescissione dei riferimenti alla realtà»¹³ e il suo generale portato antimimetico¹⁴. Inoltre, un secondo punto forse cruciale era rilevato già nel 1958 da Norman Podhoretz, il quale situava il problema della finzione nel più ampio quadro della cultura americana:

Io vorrei suggerire che noi tutti, autori e scrittori allo stesso modo, abbiamo cominciato a sentirci a disagio con le forme letterarie tradizionali poiché non sembravano funzionali, destinate all'«uso», mentre un articolo di giornale soddisfa per sua natura questa precondizione¹⁵.

In altre parole, la cultura utilitarista bolla la lettura di opere di finzione come «inutile»¹⁶, come un lusso che, in un'America socialmente e politicamente fervente negli anni del Vietnam, di Martin Luther King, della Guerra Fredda, non ci si può più permettere. Soltanto una volta soddisfatta questa condizione necessaria di riferimento alla realtà, il testo sarà poi «libero di assimilare quanti «inutili» o «non-funzionali» elementi voglia»¹⁷.

Tuttavia, non sono i meri fatti ciò che, solitamente, gli scrittori di non *fiction* vanno a cercare. Anzi, dall'esempio del *New Journalism* fino alle tappe più recenti, i fatti non sono mai il fine ultimo dell'attenzione d'autore; l'istanza di partenza deriva dalla «perdita della fiducia nel ruolo testimoniale e investigativo del giornalista»¹⁸ che comporta un desiderio di andare «oltre il limite della referenzialità pura»¹⁹. Esempio, in questo senso, è il testo di Capote; *A sangue*

¹² Cfr. J. BARTH, *La letteratura dell'esaurimento*, trad. it. di P. Ludovici, in P. CARRAVETTA, P. SPEDICATO, a cura di, *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.

¹³ S. BALLERIO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 135.

¹⁴ Esempificativa la mancanza di riferimenti alla nozione di «personaggio» in *Figure III* di Genette, ma si vedano anche le riflessioni dello stesso Genette in *Verosimiglianza e motivazione* (cfr. G. GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, in ID., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972). Del resto, le coincidenze fra poetica postmoderna e teoria strutturalista, come pure fra quest'ultima e *nouveau roman*, non sono soltanto cronologiche.

¹⁵ N. PODHORETZ, *The Article as Art*, in R. WEBER, *The Literature of Fact. Literary Nonfiction in American Writing*, Athens, Ohio University Press, 1980, p. 7, (traduzione mia).

¹⁶ La contrapposizione fra utilitarismo e immaginazione letteraria non è nuova, come si vede in *Tempi difficili* di Dickens, costruito sulla dicotomia fra personaggi che incarnano una visione utilitaristica e altri immersi nelle storie. Cfr. M.C. NUSSBAUM, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

¹⁷ N. PODHORETZ, *The Article as Art*, cit., p. 7, (traduzione mia).

¹⁸ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in R. CASTELLANA, a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, cit., pp. 115-133: 117.

¹⁹ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 57.

freddo non è un giallo e non intende nemmeno giungere a una mera ricostruzione degli eventi, ma punta a fornire una più profonda comprensione dell'omicidio, in quanto il delitto Clutter, nella sua dimensione fattuale, era stato già risolto dalla polizia. Nell'opera, dopo la confessione di Perry, si legge:

Ma le confessioni, sebbene rispondessero a tutti i come e i perché, non arrivavano mai a soddisfare la sua [di Dewey ndr] ricerca di un coerente piano criminale. Si trattava di un incidente psicologico, di un gesto virtualmente impersonale²⁰.

Allo stesso modo, anche Carrère nell'*Avversario* riflette sul suo interesse per i fatti:

Anche se avessi condotto un'inchiesta per conto mio [...], avrei portato alla luce soltanto dei fatti [...], ma non mi avrebbero rivelato nulla di quanto mi premeva davvero sapere: che cosa gli passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio²¹.

L'inchiesta non mira dunque a ricostruire come si siano svolti gli eventi, quanto piuttosto a rispondere a una serie di domande sul protagonista, a cominciare da cosa ci fosse «dietro quella maschera»²².

Pertanto, se da un lato il desiderio è quello di superare la finzione per *ritornare alla realtà*, dall'altro vi è la convinzione che una scrittura meramente fattuale non sia in grado di portare alla luce ciò che lo scrittore intende scoprire²³. È da questa convinzione insieme etica ed epistemologica che deriva l'utilizzo di dispositivi narrativi tipici del romanzo, come un certo montaggio delle scene o l'uso di forme di referto dell'interiorità prima esclusive delle opere

²⁰ T. CAPOTE, *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2019, p. 288.

²¹ E. CARRÈRE, *L'Avversario*, trad. it. di E. Vicari Fabris, Milano, Adelphi, 2013, p. 29. Dello stesso tenore le osservazioni in Capote, *Romand e io*: «La cosa che mi interessava era aprirmi un varco verso quell'uomo [...]. I fatti erano stati chiariti, accertati» (E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 207-213: 209-210). Anche in altre sue opere questo scopo è manifesto; nel *Regno* l'autore dichiara di voler agire «diciamo da investigatore» per «girare di nuovo intorno a questo momento centrale della nostra storia, [...] al Nuovo Testamento» (E. CARRÈRE, *Il Regno*, trad. it. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi, 2015, p. 105). Cfr. L. DEMANZE, *Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden-Boston, Brill Rodopi, 2020, pp. 68-81.

²² E. CARRÈRE, *Il caso Romand*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., pp. 85-96: 85.

²³ A partire da Capote, si impone la convinzione «che riferire semplicemente i fatti non sia più possibile e nemmeno sufficiente» (M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, cit., p. 119).

di finzione²⁴, applicati ad una materia di fatti realmente accaduti. In questo senso, la scrittura può diventare uno strumento «per sottoporre a indagine etica la gamma dei significati possibili di accadimenti reali»²⁵ attraverso lo sguardo del romanziere.

Se questo è piuttosto evidente in Carrère, può sembrare differente la situazione di Capote, il cui obiettivo è prettamente estetico: fare del giornalismo una forma d'arte²⁶. Tuttavia, il portato etico della letteratura va oltre la mera intenzionalità autoriale; Flaubert, maestro di Capote, colui che più di tutti si è speso per far assurgere il romanzo allo status di opera d'arte e per separarlo dalla dimensione morale, non predicava il 'disimpegno', ma un nuovo modo di essere dell'artista, responsabile della forma del suo lavoro. Non per questo viene meno la possibilità di operare discorsi etici intorno ai testi. Inoltre, ogni scelta formale è anche una scelta etica, come vorrei osservare nel prossimo paragrafo.

3. *Nell'intimità con l'assassino: come porsi di fronte al male?*

Quando uno scrittore prende la parola ha responsabilità solo verso se stesso, il suo testo e i suoi lettori. Tuttavia, nel caso della non *fiction*, l'autore ha una forma di responsabilità anche verso le persone (e non personaggi) di cui si parla. Una responsabilità in primo luogo morale, oltre che, in qualche modo, giuridica. In *Vite che non sono la mia* Carrère rende esplicito questo punto, con un riferimento alla vicenda dell'*Avversario*:

Prima di pubblicarlo ho voluto farlo leggere ai diretti interessati. Lo avevo già fatto con Jean-Claude Romand, ma precisandogli che *L'Avversario* era chiuso e che non avrei più toccato una virgola. [...] Quando [Hélène] ha finito di leggere eravamo entrambi sollevati e ho mandato il testo a Étienne e a Patrice dicendogli il contrario di quello che avevo detto a Romand: potevano chiedermi di [...] cambiare quello che volevano²⁷.

Un problema simile, seppur diverso e ben più moralmente difficoltoso, si presentava dinnanzi a Capote; è noto infatti come egli si trovò di fronte al

²⁴ Cfr. D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

²⁵ R. PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, cit., p. 132.

²⁶ «Mi sembrava che si potesse forzare il giornalismo, il *reportage*, a produrre una nuova forma d'arte» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, trad. it. di A. Bariffi, Milano, Garzanti, 2014, p. 187).

²⁷ E. CARRÈRE, *Vite che non sono la mia*, trad. it. di F. Di Lella, M.L. Vanorio, Milano, Adelphi, 2019, ed. digitale, p. 213.

«tormento [...] più crudele [...] che uno scrittore possa conoscere»²⁸, in quanto la pubblicazione della sua opera non poteva avvenire se non dopo l'esecuzione dei due assassini, con i quali, però, aveva nel frattempo stretto un rapporto di amicizia.

A quest'ultimo aspetto si lega un ulteriore problema morale, vale a dire la liceità dell'operazione di scrivere entrando in «intimità con l'assassino»²⁹. Se prendiamo le parole del pubblico ministero del processo Romand, riportate da Carrère, o i pensieri del detective Dewey che Capote riferisce³⁰, ci rendiamo conto di come il senso comune veda quantomeno in maniera problematica la compassione verso gli omicidi; e se anche il sentimento degli scrittori non è probabilmente definibile come compassione, il mettere in primo piano gli assassini tralasciando, di fatto, le vittime, può risultare un'operazione eticamente ambigua. Entrambi, infatti, hanno potuto costruire la loro narrazione solo dopo una costante e continua interazione con i colpevoli: principalmente epistolare, nel caso di Carrère, che racconta anche di essersi commosso a causa di una lettera di Romand³¹, più stretta e personale per Capote, soprattutto con Perry.

Tornando ai testi, si diceva come le vittime vengano pressoché tralasciate in entrambe le opere, tranne in qualche passaggio dove Capote presenta la famiglia Clutter, per situarla nella comunità di Holcomb. La scelta, tuttavia, deriva da una concezione ben precisa di ciò che i due autori andavano cercando: il senso profondo del delitto e dell'esperienza psichica degli omicidi in Capote, l'identità 'reale' e la percezione di Romand per Carrère. In entrambe queste ricerche, le vittime non sono interessanti, sono quasi degli accidenti. Anche mentre ci si concentra su qualche aspetto che riguarda il loro corpo, come quando Perry, durante la confessione, racconta di aver sistemato uno scatolone sotto Mr Clutter o di aver messo un cuscino sotto la testa di Kenyon³², non è per avere un *focus* sulle vittime, ma per meglio comprendere la psicologia e il motivo del gesto che l'assassino compirà di lì a poco.

Questa problematicità del rapporto con gli assassini emerge soprattutto nel punto fondamentale di divergenza fra Carrère e Capote: la postura assunta nei confronti della materia narrata. Il problema è innanzitutto extratestuale e concerne il modo in cui l'autore sceglie di condurre 'l'inchiesta', mentre, in secondo luogo, riguarda la postura assunta all'interno del testo.

²⁸ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 210.

²⁹ *Ivi*, p. 210.

³⁰ «“Vi parleranno di compassione. Quanto a me, la riservo alle vittime”» (E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 153); «La comprensione di Dewey, però, non era così profonda da lasciar spazio né al perdono né alla compassione. Sperava di vedere Perry e il suo compare impiccati» (T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., p. 289).

³¹ Cfr. E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 161.

³² Cfr. T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., pp. 283-284.

Per il primo aspetto, abbiamo notizia da Carrère stesso di come inizialmente egli volesse «recitare la parte del giornalista invadente ficcanaso», idea poi aborrita sia perché avrebbe illuminato *soltanto* i fatti, sia perché non riusciva a «immaginare [se] stesso mentre bloccav[a] con un piede le porte prima che le famiglie in lutto [glie]le sbattessero in faccia»³³; questa resistenza immaginativa, il rifiuto di proiettarsi in quella situazione, deriva da una sorta di freno morale, che impone allo scrittore un diverso modo di procedere. In particolare, il riferimento alla porta è foriero di senso; la porta è oggetto che apre e chiude un mondo, è il discrimine fra pubblico e privato. Inserire un ‘piede nella porta’ significa, nemmeno troppo metaforicamente, violare la dimensione intima della casa. Pertanto, la porta si configura come *velo di pudore* che lo scrittore sceglie di non attraversare.

Ciò diviene evidente se confrontiamo la scelta di Carrère con quella di Lagioia, che scrive di un omicidio in *La città di vivi*. L’autore racconta di essersi introdotto nel condominio di uno degli assassini insieme a una troupe televisiva: «un signore piuttosto anziano [...] svanì oltre la porta del proprio appartamento non appena [l]i vide» e, arrivati all’appartamento della madre di Manuel Foffo, suonarono il campanello, ma «la porta non si aprì»³⁴. Se prima era lo scrittore a fermarsi, in questo caso sono le ‘vittime’ a non aprire: la porta rappresenta il desiderio di ripararsi dalle intrusioni, tanto che i commenti delle persone fuori dal palazzo verso la troupe³⁵ risultano la versione solo più colorita del pensiero del lettore, che può riconoscere come indebita l’intrusione del romanziere³⁶.

In questo caso, Lagioia segue il modello di inchiesta ‘sul campo’; non a caso, Viart ha parlato, per altre opere, di una «*littérature de terrain*»³⁷. Il riferimento al campo è utile per capire la postura di Capote, il quale svolge un’operazione da etnografo, andando a insediarsi stabilmente presso la comunità di Holcomb, in Kansas. La similitudine con l’etnografia è rafforzata dalla distanza culturale fra lui, eccentrico newyorkese, e la comunità del Midwest. Una differenza, però, sta nel fatto che Capote preferì non usare quello

³³ E. CARRÈRE, *L’Avversario*, cit., p. 29. Cfr. ID., *Capote, Romand e io*, cit., p. 208.

³⁴ N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020, p. 175.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 174.

³⁶ Questo atteggiamento voyeuristico caratterizza il lavoro di Lagioia, che risulta a tratti sgradevole. Se in Capote il dettaglio è misurato e funzionale, in Lagioia sembra invece essere fine a se stesso. Il passaggio forse più evidente è la trascrizione di alcuni messaggi scambiati dalla vittima con la fidanzata: il loro linguaggio privato viene esposto al pubblico senza che ciò sembri comportare una migliore possibilità di comprensione della vicenda da parte del lettore (cfr. *ivi*, p. 157).

³⁷ Cfr. D. VIART, *Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d’un genre émergent*, cit., pp. 107-131: 110.

che è lo strumento per eccellenza dell'antropologo, il taccuino, in quanto pensava che potesse attirare la diffidenza degli abitanti. In ogni caso, Capote si pone come un *osservatore partecipante*.

Questa constatazione ci porta al punto più rilevante, ovvero la postura che l'autore assume *nel* testo. Il riferimento all'antropologia è infatti indirettamente ripreso, in maniera polemica, da Carrère, per notare come l'operazione di Capote si basi in realtà su un inganno; siccome «la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato»³⁸, Capote avrebbe tradito il suo principio estetico di osservare scrupolosamente la verità³⁹. Si noti come seguire la verità sia considerato un principio estetico ma è, inevitabilmente, anche un principio etico; etica ed estetica viaggiano insieme, come dimostra di pensare ancora Carrère quando sostiene che la scelta di Capote sia dovuta non solo a ragioni estetiche, ma anche al fatto che «quella storia [fosse] troppo atroce per lui»⁴⁰: per ragioni, quindi, etiche. Capote, infatti, nella sua opera segue una postura di «stretta obbedienza flaubertiana»⁴¹, un narratore eterodiegetico che non si mostra mai, né come personaggio, né come testimone, nonostante, nei fatti, egli fosse entrambe le cose.

Che l'istanza flaubertiana sia un'istanza (est)etica è evidente dalle parole di Flaubert stesso, così come riportate da Ballerio: «Il romanzo non è stato [finora] che l'esposizione della personalità dell'autore», mentre è ora [1857] necessario che si proceda «come le scienze naturali, mediante l'imparzialità. Il poeta oggi deve provare simpatia per *tutto* e *tutti*, allo scopo di comprenderli e descriverli»⁴². L'estromissione dell'autore dall'opera è consonante con la ricerca di maggiore *verità* della rappresentazione artistica e con la possibilità, per il lettore, di meglio comprendere i personaggi e le vicende nella loro 'essenza', senza la mediazione ingombrante della voce dell'autore⁴³. Pertanto, per Capote, l'autore dev'essere, secondo la formula di Flaubert, *presente dappertutto e visibile da nessuna parte*: non visibile perché non dovrà far sentire la sua voce, ma presente ovunque nel modo in cui vengono rappresentati

³⁸ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 211.

³⁹ Cfr. *ivi*, 211. Era Capote a dichiarare di voler dar vita a una «forma narrativa che impiegasse tutte le tecniche dell'arte del romanzo pur rimanendo impeccabilmente veritiera» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, cit., p. 188).

⁴⁰ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 211.

⁴¹ ID., *Due mesi a leggere Balzac*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., pp. 97-110: 99.

⁴² S. BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., p. 74; Cfr. anche S. BALLERIO, «*Présent partout, et visible nulle part*». Note sulla poetica di Flaubert, in «Letteratura e Letterature», IX, 2015, pp. 139-148.

⁴³ «L'autore non dovrebbe apparire nel libro [...], tutto l'io-io-io si immischia dove proprio non dovrebbe» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, cit., p. 193).

gli eventi: «la ‘verità’ [...] non si dà se non dentro la riscrittura e l’assemblaggio»⁴⁴.

La mancanza di una voce autoriale (e autoritaria) fornisce al lettore una sostanziale autonomia ermeneutica. Sebbene la scelta del montaggio e delle parole non sia, e non possa essere, neutra, il lettore sarà chiamato a fare la sua parte nel processo dell’interpretazione. Per esempio, possiamo pensare che il modo in cui vengono riportati i fatti sia una presa di posizione etica contro la pena di morte; ma l’autore non si pronuncia mai in questa direzione, lasciando al lettore il compito di dare un senso al testo. Per quanto riguarda invece la veridicità fattuale, essa è garantita in sede paratestuale dall’autore, che sostiene di essersi affidato all’osservazione e ai documenti ufficiali⁴⁵.

Diverso è il caso di Carrère, che affida la garanzia di veridicità del discorso alla fiducia del lettore verso l’autore. È lui stesso a raccontare il suo travaglio alla ricerca di un modo in cui narrare il fatto. Se il primo passo è stato liberarsi dalla chimera dell’obiettività capotiana-flaubertiana, il secondo e più difficile è stato trovare un punto di vista: ancora una volta, la questione non è solo estetica, così come non è meramente etica, in quanto l’adozione di certi punti di vista, come quello di Luc o di Romand, si rivela «impossibile (tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo)»⁴⁶. Questo dilemma verrà sciolto solo quando Carrère deciderà di adottare il proprio punto di vista, raccontando di Romand, di se stesso, dei loro legami.

Con questa scelta, Carrère si rivela più moderno del suo predecessore, accetta la relatività della sua coscienza e fornisce un resoconto dell’indagine intorno alle domande a cui, come abbiamo visto, tenta di rispondere. Tuttavia, il Carrère lettore ci fornisce un’indicazione rilevante sul Carrère scrittore; ragionando su Balzac, osserva come privilegio del romanziere sia pensare due cose contemporaneamente: per il romanziere, il principio di non contraddizione conosce una sospensione⁴⁷. Sulla stessa scia, anche Carrère si astiene dal prendersi l’ultima parola, come è evidente dal finale ‘aperto’ dell’*Avversario*: «Ormai sapevo che cosa accadeva nella sua testa durante le lunghe ore vuote [...]. Ma mi chiedevo: che cosa accade, adesso, nel suo cuore durante le ore notturne di veglia e di preghiera? [...] *Indecidibile*»⁴⁸. Seppur con strategie diverse, sia Carrère che Capote chiedono quindi l’intervento del lettore.

E, con un’osservazione sul lettore, ci avviamo a concludere. Ci si potrebbe

⁴⁴ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, cit., p. 119.

⁴⁵ Cfr. T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., p. 5. Sull’uso dei documenti nella non fiction, cfr. C. PÉREZ, *Subjectiver le document?*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d’un genre émergent*, cit., pp. 55-67.

⁴⁶ E. CARRÈRE, *L’Avversario*, cit., 157.

⁴⁷ Cfr. ID., *Due mesi a leggere Balzac*, cit., p. 105.

⁴⁸ ID., *L’Avversario*, cit., p. 169.

infatti porre il problema del *perché* leggere la storia di Romand, di Perry e Dick, di Limonov, ecc.; insomma, quale tipo di esperienza attribuire alla lettura di non *fiction*? Lo statuto delle opere non finzionali tende verso la letterarietà, più che verso il giornalismo, anche in virtù della loro ‘lunga durata’: mentre un articolo di cronaca sarà subito passato, lo stesso non si può dire per la non *fiction*. Essa, pur trattando di persone realmente vissute, mira a uno statuto letterario anche in quanto punta a elaborare un senso e un’*esemplarità* estranei alla scrittura giornalistica. Le storie, i personaggi, si caratterizzano come *possibilità dell’esistenza*, esplorazioni di senso. Così, l’esperienza di lettura e il processo di interpretazione non comporteranno solo la conoscenza di una vita individuale, ma condurranno a qualcosa di più ampio. Il vero portato etico della non *fiction* sta dunque in questa dimensione esemplare, non in senso normativo, che condivide con la letteratura romanzesca.

Conviene allora chiudere citando ancora Carrère, che parla del suo personaggio forse più eccentrico, Limonov:

Ho pensato che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, non solamente della Russia, ma della storia di noi tutti quanti [...]. Qualcosa, d’accordo; ma cosa? Comincio questo libro per scoprirlo⁴⁹.

Pertanto, non resta al lettore che fare lo stesso: cominciare il libro per scoprirlo.

⁴⁹ ID., *Limonov*, trad. it. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi, 2012, p. 29.

**Dal problema morale alla lettura del testo
alla creazione dell'ipertesto digitale.
L'esempio degli oggetti nella letteratura modernista italiana**

*Carmen della Porta**

Premessa

Nella ferma consapevolezza del valore che i testi letterari possono assumere nella vita di ognuno, in quanto fonte sempre «nuov[a], inaspettat[a], inedit[a]»¹ e quindi inesauribile di confronto e di elaborazione delle singole esperienze di vita, ho voluto riflettere, nel presente articolo, su quali strumenti l'insegnante può offrire allo studente per educarlo alla lettura affinché egli possa riconoscere il suo² classico, dove con "classico" intendo quel testo che diventa il *mio* testo dal momento che è intessuto di elementi in grado di interessarmi e di aiutarmi a definirmi «in rapporto e magari in contrasto con lui»³. Non solo: il classico è il *mio* testo grazie al quale, ad ogni sua lettura e rilettura, mi è dato di scoprire che convivendo con la letteratura io posso vivere meglio, alla luce dello sforzo continuo che faccio di ricercare me stesso e di interpretare la mia esperienza esistenziale e il mondo che mi circonda.

Il compito dell'insegnante, sulla scia di ciò che scrive Calvino, deve essere quello di dare agli alunni gli strumenti per esercitare delle scelte di lettura all'infuori dell'aula scolastica, poiché «le scelte che contano sono quelle che avvengono fuori e dopo ogni scuola»⁴, e solo nell'esercizio di tale scelta, che deve prescindere da qualsiasi programma scolastico e dall'influenza di ogni gusto da parte dell'insegnante, può alimentarsi il desiderio di inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici, poiché indipendentemente da qualsiasi obbligo scolastico, e dal dovere e il rispetto che i classici impongono a livello culturale e storico, il testo classico si deve leggere «solo per amore»⁵. Proprio per questo, la domanda che dovremmo porci è: considerando che ormai sempre più studenti percepiscono i testi letterari come non concreti, passati e, quindi, non più vivi, e la letteratura oggi «è tutta scaraventata alla rinfusa nel deposito

* Laureata in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Padova.

¹ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 15.

² Da qui in poi il corsivo è mio.

³ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, cit., p. 16.

⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵ *Ivi*, p. 15.

degli oggetti perduti»⁶, quali sono gli strumenti che potremmo fornire ai nostri studenti per allenarli a scelte di lettura che siano personali? È ancora un amore possibile quello tra i ragazzi e i classici, all'infuori di qualsiasi obbligo e imposizione?

Facendo nostra la lezione calviniana, più che esigere l'apprendimento nozionistico di un autore o di un testo, l'insegnante può agire ripensando il rapporto tra lo studente e i classici attraverso l'istituzione di una "distanza dal testo". Come vedremo, operare tale "distanza" vuole dire fare in modo che l'ora di letteratura italiana diventi il luogo in cui al centro ci sia lo studente, con la sua esperienza e visione del mondo, che lavora attivamente alla creazione di un dialogo con la forma e l'espressione letteraria in un modo che non preveda a forza l'"attualizzazione", il traghettamento coatto dei classici dal passato all'oggi. Seguendo questa logica, il testo deve essere dislocato nel corso della lezione a un momento secondario, e usato dall'insegnante come «un trampolino di lancio per discutere un tema o una questione di più o meno urgente attualità»⁷.

La letteratura, così facendo, verrà trasmessa come *un'ulteriore voce possibile*, poiché è chiaro che i classici non devono essere letti perché servono a qualcosa ma perché dicono qualcosa e perché, come abbiamo detto in apertura, sono inesauribili, cioè «non ha[nno] mai finito di dire quello che ha[nno] da dire»⁸. Il testo letterario è una voce che si può aggiungere alla nostra voce, una voce tra le voci degli studenti, con la quale è possibile dialogare, «scoprire qualcosa che avevamo sempre saputo (o creduto di sapere) ma non sapevamo che l'aveva detta lei per prima (o che comunque si collega a lei in modo particolare)»⁹, o qualcosa che confligge con la nostra esperienza, con la quale entrare in contrasto e in lotta. Questo costituirebbe l'*elemento imprevisto*, la sorpresa che lo studente può provare a contatto con la grande letteratura: la scoperta di un'origine, di una relazione, di un'appartenenza, la scoperta di non essere solo, poiché l'incontro con il testo è l'incontro con un'altra solitudine che a sua volta chiede di avvicinarsi a noi nel ricostruirsi ciclico della comunità letteraria per stabilire un rapporto intimo e vivo.

In questo articolo ho cercato di sondare alcune soluzioni concrete affinché gli studenti possano davvero sentirsi "interessati", cioè possano sentire di

⁶ M. LODOLI, *Addio cultura umanista. Per i ragazzi non ha senso*, in «la Repubblica», 31 ottobre 2012, l'articolo è consultabile online al seguente link: http://www.repubblica.it/scuola/2012/10/31/news/addio_cultura_umanista_per_i_ragazzi_non_ha_senso-45632524/ [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

⁷ M. TORTORA, *Leggere a scuola nell'epoca della simultaneità*, in «Allegoria», XXVIII, 2018, p. 203.

⁸ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, cit., p. 13.

⁹ *Ivi*, p. 15.

trovarsi dentro («dal verbo lat. *interesse* “essere in mezzo; partecipare; importare”») ¹⁰ i problemi morali e le questioni attuali che un insegnante può discutere durante l’ora di letteratura italiana, scoprendo che anche la letteratura ne parla e si interessa di tutto ciò che interessa l’umano, in quanto è essa stessa un «prodotto dell’uomo» ¹¹.

Pertanto, come vedremo a partire dal prossimo paragrafo, attraverso alcune strategie pratiche di insegnamento della letteratura che possano coinvolgere e “interessare” il contesto di una classe delle scuole medie e superiori, ho scelto di indagare il tema degli oggetti, interrogando gli studenti attraverso la loro esperienza con gli oggetti stessi, e coinvolgendo, successivamente, la *voce* del testo, sottolineando il modo in cui anche la letteratura attinge al mondo degli oggetti per parlare di questioni legate all’esperienza umana.

La prima fase di attivazione: la descrizione fenomenologica e il tema degli oggetti nella letteratura modernista italiana

Usando l’opera come piattaforma di lancio per la discussione di alcuni temi o questioni, e sottraendole la posizione centrale durante la lezione, la domanda che ci poniamo è: da dove si può iniziare a dialogare con gli studenti nell’ora di letteratura italiana? La mia proposta, sulla scorta di ciò che è stato scritto da Daniele Celli su *La letteratura e noi* ¹², è di incominciare la lezione a partire da un esercizio di attivazione da parte degli alunni, che affondi nel problema morale (o nel tema o nella questione) che l’insegnante decide di trattare.

L’esempio che qui vi propongo può essere offerto dal tema degli oggetti nella letteratura modernista italiana. L’utilizzo del tema degli oggetti non ha come finalità quella di servire a ricostruire una storia culturale degli oggetti stessi, ma di riflettere soggettivamente sul modo con cui percepiamo gli oggetti nel momento stesso in cui si verifica la relazione con essi: cosa *io* percepisce di fronte agli oggetti? Gli oggetti, e i classici attraverso di essi, ci parlano di come la letteratura accada ovunque e di come si serva degli oggetti che ci circondano per parlarci del «rapporto stesso degli uomini con il mondo fisico da essi assoggettato» e del «rapporto stesso degli uomini con il tempo» ¹³.

¹⁰ Vocabolario Treccani online, s.v., “interesse” <https://www.treccani.it/vocabolario/interesse/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹¹ J.P. SARTRE, *Le parole*, trad. it. di L. de Nardis, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 33.

¹² Cfr. D. CELLI, *Riflettere di “cornici” a scuola*, in «La letteratura e noi», 19 giugno 2022, <https://laletteraturaenoi.it/2022/06/19/riflettere-di-cornici-a-scuola/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹³ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-10.

Posto che la letteratura si serva di un'infinità di oggetti, voglio concentrarmi sull'oggetto-specchio, date le numerose testimonianze letterarie su cui sarebbe possibile soffermarsi in classe (si può spaziare da Pirandello a Woolf, da Kafka a Kundera, ecc.)¹⁴. Prendo qui in considerazione il tema nell'uso letterario che ne fa Pirandello in *Uno, nessuno, centomila*, e che mi interessa per sondare con gli studenti il processo di costruzione dell'identità personale: lo specchio è un oggetto che consente di sentirci rassicurati dalla nostra immagine riflessa, ed è l'altro che guarda e consente paragoni tra l'immagine che internamente rappresentiamo di noi stessi e quella che è esternamente visibile. Ma tale processo di costruzione non è possibile attuarlo in solitudine, in quanto dipenderà anche dallo sguardo degli altri, che non necessariamente confermerà l'immagine che noi abbiamo di noi stessi. La tematica è cara a Pirandello, dove la scoperta della propria immagine negli occhi altrui assume un risvolto tragico: l'immagine che gli altri costruiscono di noi, dissimile dall'immagine che noi costruiamo di noi (uno), causa la frammentazione e la dispersione della nostra identità (centomila), fino alla possibile perdita della stessa (nessuno).

Per affrontare collettivamente la discussione sull'oggetto-specchio e sulla costruzione-frammentazione dell'identità, dislochiamo la fase della lettura del testo a un momento successivo della lezione e ci occupiamo inizialmente di proporre agli studenti un esercizio che consisterà in una descrizione fenomenologica dell'oggetto-specchio, cioè nella sospensione del loro giudizio su tutto ciò che già sanno dell'oggetto-specchio, e in un'interrogazione che prescindia da tutti i saperi e i pregiudizi che hanno accumulato su tale oggetto. L'esercizio, da svolgere oralmente o per iscritto, prevederà che lo studente sviluppi una riflessione sull'oggetto-specchio anche a partire da alcune domande pilota che l'insegnante può proporre: come si manifesta la realtà specchio? Che cosa è per te lo specchio? Come ti relazioni allo specchio? Come ti appare lo specchio e cosa provi quando sei di fronte a esso? Cosa vedi quando ti vedi allo specchio? ecc.

Il compito consentirebbe agli studenti non solo di esercitare le proprie capacità linguistiche di riferire qualcosa di un particolare oggetto, ma soprattutto di porsi nella condizione di lasciar parlare gli oggetti della loro quotidianità senza per questo proiettare su di essi schemi mentali e percettivi già acquisiti. «La mia immagine del mondo – scrive Wittgenstein nell'opera *Della certezza* – non ce l'ho perché ho convinto me stesso della sua correttezza e neanche sono convinto della sua correttezza. È lo sfondo che mi è stato

¹⁴ Il mio esempio procederà a partire da *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello. Ma, nel caso in cui l'insegnante abbia il tempo e lo spazio di indagare altre voci letterarie, si può pensare anche a *La signora nello specchio*, *Il vestito nuovo* e *Orlando* di Virginia Woolf; alle *Lettere a Felice*. 1912-1917 e a *Confessioni e diari* di Franz Kafka o a *L'immortalità* di Milan Kundera.

tramandato, sul quale distinguo tra vero e falso»¹⁵. Gli “sfondi” sono le “istruzioni” che ci vengono tramandate con cui ci relazioniamo al mondo, ma attraverso l’utilizzo di esercizi di dubbio è possibile mettere tra parentesi quanto già sappiamo del mondo e riflettere su ciò che, in questo caso, *significa lo specchio per noi*.

Ogni studente dialogherà con l’insegnante e con gli altri studenti per ricostruire un’immagine molteplice e diversa di ciò che l’oggetto-specchio può lasciar vedere quando esso stesso si manifesta a noi. Attraverso questa pratica, la classe si organizzerà in quella che è stata definita come «comunità interpretativa»¹⁶, il cui scopo riguarderà non più l’interpretazione del testo (come invece lo era per la «comunità ermeneutica»)¹⁷, ma la riflessione su alcune dinamiche esperienziali da cui gli studenti, guidati dall’insegnante, cercheranno di ricavare un senso attraverso la discussione e la partecipazione attiva.

Il punto di vista del testo e l’etica del lettore

Dopo l’esercizio proposto viene il momento della lettura del testo. Avendo preso come esempio, l’oggetto-specchio in Pirandello, ci riferiremo al cap. I del LIBRO PRIMO di *Uno, nessuno e centomila*, che si apre propriamente con l’immagine del protagonista Vitangelo Moscarda intento a guardarsi allo specchio.

«Che fai?» mia moglie mi domandò, *vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio*. «Niente,» le risposi, «mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.» Mia moglie sorrise e disse: «Credevo ti guardassi da che parte ti pende.» Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda: «Mi pende? *A me?* Il naso?» E mia moglie, placidamente: «Ma sì, caro. *Guardatelo bene*: ti pende verso destra.» Avevo ventotto anni e sempre *ho allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente*, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m’era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che in altre parole sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze [...]»¹⁸.

¹⁵ L. WITTGENSTEIN, *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1999, p. 94.

¹⁶ S. FISH, *C’è un testo in questa classe? L’interpretazione nella critica letteraria e nell’insegnamento*, trad. it. di M. Barengi et alii, Torino, Einaudi, 1980, p. 19.

¹⁷ R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013, p. 91.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, Roma, Newton Compton, 2011, p. 808.

Tale lettura, come detto nel primo paragrafo, vuole suggerire *un'ulteriore voce possibile* con cui gli studenti entrano in contatto e si confrontano nel dialogo e nella lotta, poiché «leggere significa vedere e comprendere nella dinamica inventiva del testo una coscienza diversa, un altro individuo circoscritto dalla sua posizione, dalla sua prospettiva temporale e culturale»¹⁹. Il momento della lettura è stato spostato in secondo piano, ed è chiaro, quindi, che il testo letterario perderebbe, in questo sistema, gran parte della sua centralità, per diventare uno dei possibili punti di vista sulla questione affrontata, da affiancare ai punti di vista offerti dai ragazzi che governano la lezione collettivamente interrogandosi sul problema morale che l'insegnante sottopone alla loro attenzione. Ma è proprio in questa posizione decentrata e paritaria con le varie esperienze suggerite dai diversi membri della classe che il testo letterario può recuperare la sua legittimità e rivendicare il suo diritto di esistenza. La «comunità interpretativa» discute una questione o un problema morale accogliendo a posteriori il punto di vista del testo come un ulteriore punto di vista possibile. Lo studente esercita una postura dell'ascolto e impara pian piano a considerare la letteratura come un dispositivo di conoscenza con specificità che altre discipline e materie scolastiche non possono offrire.

L'atto della lettura, seppur rimandato a un momento ulteriore, deve essere salvaguardato, poiché deve apparire chiaro allo studente che in esso egli si rappresenta come un altro soggetto, cioè sperimenta la sua identità «come movimento e tensione verso l'alterità e la differenza»²⁰. L'estetica dell'interprete deve convertirsi in un'etica: nel testo si riconosce «un'epifania dell'altro»²¹ con cui lo studente può relazionarsi, e che istituisce un discorso etico basato sul fatto che «nessuno si conosce, fin quando è soltanto se stesso e non nel medesimo tempo anche un altro»²². Il lettore e, nel nostro caso, lo studente, incontra l'altro sulla pagina senza mai annullarlo, in un'autentica tensione conoscitiva, dove tale «conoscenza» non consiste semplicemente nel «sapere qualcosa» di un testo, ma nel saper mettere in relazione il contenuto di uno scritto con le mie conoscenze, poiché nella lettura io «raccolgo» («leggere», «dal lat. *lĕgĕre*, propr. «raccogliere», affine al gr. *λέγω* «raccogliere; dire»)²³ i contenuti e, allo stesso tempo, «mett[o] a contatto molte cose»²⁴, apro connessioni tra il mio punto di vista, la mia voce, e tutti gli altri punti di vista e

¹⁹ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 18.

²⁰ *Ivi*, p. 18.

²¹ *Ivi*, p. 20.

²² *Ivi*, p. 24.

²³ Vocabolario Treccani online, s.v., «leggere», <https://www.treccani.it/vocabolario/leggere/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²⁴ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., p. 34.

le altre voci (quella dei miei compagni di classe e della letteratura) «creando nuovi sistemi di relazione»²⁵.

Il dislocamento della lettura e dell'approccio al testo a un momento secondario farebbe presagire un allontanamento dello specifico letterario dell'opera analizzata, come scrive anche Massimiliano Tortora in un contributo pubblicato su «Allegoria»²⁶. Ma questa iniziale lontananza dalla materia letteraria può essere recuperata, seppur lentamente, sia perché il punto di vista dell'opera sulla questione affrontata si articola attraverso elementi che sono propri di un componimento poetico o narrativo (figure retoriche, sistema delle rime, posizione del narratore, i personaggi, i motivi letterari, ecc.), sia perché, contemplando la possibilità che l'opera letteraria acquisti man mano più fiducia da parte degli studenti, questa potrebbe essere affrontata nei suoi aspetti stilistici, tematici e interpretativi in maniera più ampia e interessata e ricomprendere tanto la fase operativa del commento (con un'analisi formale e strutturale del testo e un'analisi di semantica storica), quanto quella operativa dell'interpretazione (con una sintesi interpretativa sulla base dei dati oggettivi desunti dal commento, la storicizzazione del testo e la sua valorizzazione).

La seconda fase di attivazione: la creazione dell'ipertesto di classe digitale

Il programma della lezione prevederà, dopo la lettura del testo proposto e un ulteriore scambio di riflessioni tra gli studenti, la creazione di un ipertesto digitale che costituirà la seconda fase di attivazione da parte degli alunni. L'avvento della tecnologia ha allargato le modalità di fare didattica: le nuove risorse in rete hanno reso possibile la sperimentazione di nuovi modelli operativi che prima non erano pensabili, sia per condurre le attività nel contesto classe che per organizzare il lavoro domestico. Il secondo esercizio di attivazione è pensato proprio come lavoro per gli studenti da svolgere a casa attraverso l'uso delle nuove tecnologie.

Theodor Nelson, il fondatore del progetto informatico Xanadu, un sistema ipertestuale attraverso cui avere accesso «a tutto ciò che è stato pubblicato al mondo»²⁷, definì l'ipertesto come una «scrittura non sequenziale, un testo che si dirama e consente al lettore di scegliere qualcosa che si fruisce meglio davanti a uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore

²⁵ *Ivi*, p. 34.

²⁶ M. TORTORA, *I classici a scuola: tra dialogo e distanza*, in «Allegoria», xxvi, 75, 2017, p. 130.

²⁷ A. PORCELLUZZI, *Un'altra internet era possibile*, in «Il Tascabile», 16 dicembre 2016, <https://www.iltascabile.com/scienze/xanadu-internet/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

differenti cammini»²⁸. Il discorso di Nelson si inserisce in una cornice più ampia, delimitata dall'ingresso dell'uomo nell'era digitale, che come ha scritto Raffaele Simone nel libro intitolato *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, ha modificato le modalità di apprendimento e di conoscenza, specie nelle fasce più giovani della popolazione, che avverrebbero non più in modo sequenziale ma simultaneo e multisensoriale²⁹. Ciò che mi propongo di fare non è chiudere un occhio rispetto alle nuove insorgenze e manifestazioni tecnologiche che hanno portato i lettori di oggi ad abitudini di lettura differenti, ma di mettermi in dialogo con la simultaneità e queste stesse tendenze per raggiungere l'obiettivo, esplicitato nella premessa di questo articolo, di fornire degli strumenti nel contesto delle classi scolastiche.

Un esempio di ipertesto in cui sono tematizzati gli oggetti nella letteratura, di cui si è discusso durante la Summer School "EtiDiLett", e che ora scelgo di sottoporre alla vostra attenzione, è rappresentato da *Things that talk*³⁰, un progetto realizzato con il finanziamento della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Leiden insieme al Comune di Leiden, dal nome *Decameronalia, Things that talk*, che trae origine dal *Decameron* di Boccaccio:

Non c'è nulla di casuale nel ruolo degli oggetti nella letteratura. Gli autori li selezionano per una ragione. Gli oggetti dell'opera letteraria di questa zona non fanno eccezione: vedremo il famoso *Decamerone* di Giovanni Boccaccio (1353). Sullo sfondo de *Il Decameron* c'è l'impatto e le conseguenze della peste nera, la pandemia globale del XIV secolo. Durante pandemia del nostro tempo, gli studenti del corso triennale de *La Tradizione Novellistica* dell'Università di Leiden, si sono riuniti online per studiare *Il Decameron* concentrandosi sul ruolo delle cose. Quali ruoli giocano una piuma, i carboni, una tazza, gli anelli, ecc. nelle trame accuratamente realizzate da Boccaccio? I risultati sono rinfrescanti e penetranti, e ci forniscono un altro modo per goderci *Il Decameron*. [...] Gli oggetti che ti aspettano qui, sono cose che parlano³¹.

E, ancora, si può leggere sul sito *Things that talk*:

Le cose – gli oggetti, gli strumenti e i manufatti della vita quotidiana – sono l'espressione materiale dell'esperienza umana. Senza queste cose, perderemmo

²⁸ T.H. NELSON, *Literary Machines 90.1 Il progetto Xanadu*, Padova, Muzzio Nuovo Millennio, 1990, p. 0/2.

²⁹ Cfr. R. SIMONE, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

³⁰ La pagina ufficiale è accessibile attraverso il sito <https://thingsthattalk.net/en> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

³¹ Cfr. <https://thingsthattalk.net/en/zone/decameronalia> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023], mia la traduzione.

di vista ciò che ci rende ciò che siamo. Le cose durano più a lungo di noi e ci affidiamo a loro per raccontare la nostra storia quando non ci saremo più. *Things that talk* è un luogo dove scoprire il linguaggio delle cose nella pienezza dell'umanità. È un archivio vivente e duraturo di storie sul mondo interconnesso delle cose [...]³².

L'esercizio per la creazione di un ipertesto, che costituisce il secondo momento di attivazione della classe, prevede la fabbricazione digitale di uno spazio virtuale (simile a uno di quelli creati in *Things that talk*) in cui ciascuno studente potrà inserire "il suo specchio". Nel nostro caso, non al fine di accumulare contenuti sulla storia culturale degli oggetti (come vorrebbe il progetto dell'Università di Leiden), ma di coinvolgere gli studenti in un compito di scrittura. La traccia da consegnare, e da svolgere come compito per casa, richiederebbe l'immedesimazione nel personaggio di Vitangelo Moscarda e la riscrittura in prima persona del testo letto in classe secondo l'immaginazione propria di ogni studente. Ogni racconto potrà poi essere letto in classe, ma anche riletto privatamente a casa: dal momento che l'ipertesto è un *ipertesto di classe*, ciascuno studente potrà leggere in ogni momento in forma digitale le riscritture degli altri compagni.

Non solo: essendo l'ipertesto un *ipertesto di classe*, e non un ipertesto della classe di letteratura italiana, lo stesso ipertesto potrà essere utilizzato anche dagli altri insegnanti. Per esempio: se prendiamo in considerazione l'oggetto-orologio, dopo la prima fase di descrizione fenomenologica e la lettura del racconto *L'avvenire dei ricordi* di Italo Svevo, l'esercizio di creazione dell'ipertesto digitale porrà la possibilità di creare un dialogo tra la lezione di letteratura italiana e la lezione di filosofia, in quanto l'insegnante di filosofia potrà servirsi dello stesso ipertesto digitale, e dei racconti riscritti dai ragazzi, per indagare il problema del tempo attraverso lo studio di alcuni filosofi del Novecento compresi nel programma scolastico (Henry Bergson, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger), e chiedere agli studenti di utilizzare quello stesso spazio digitale per creare dei collegamenti o altri contenuti con la sua disciplina.

Il fine, come detto, sarà quello di creare un *ipertesto di classe*, in quanto gli studenti potranno usare lo stesso ipertesto per creare più collegamenti tra le diverse materie scolastiche, archiviando informazioni, suggestioni e stimoli che si genereranno dalle lezioni con i diversi docenti che agiranno su uno stesso problema o una stessa questione. La collaborazione riguarderà una relazione organica non solo tra gli studenti, ma anche tra gli insegnanti che dovranno impegnarsi nel creare ponti materici e matetici tra le singole discipline e i

³² Cfr. <https://thingsthattalk.net/en/about> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023], mia la traduzione.

diversi problemi che decideranno di affrontare durante le loro ore di lezione. Se poniamo ulteriormente il caso di una classe del Liceo linguistico in cui ci si appresta ad affrontare il modernismo durante il corso del quinto anno, non solo il problema o la questione di cui si discorrerà durante la lezione di letteratura italiana potrà essere ripresa e ridiscussa durante le ore di letteratura straniera attraverso la lettura di un autore straniero, ma l'ipertesto digitale che sarà creato nel momento in cui si consegnerà alla classe il compito di riscrivere un certo testo potrà essere tradotto nelle lingue straniere di competenza della classe.

In tal modo, la creazione dell'ipertesto digitale funzionerà da stipula di un patto tra i singoli studenti e la classe, e porterà a riconfigurare e riformare l'insieme magmatico composto da alunni, insegnanti e materie disciplinari:

a. la classe si ridefinirà come «soggettività collettiva»³³, un individuo formato da molteplici punti di vista diversificati (compreso quello ricevuto dalla letteratura) che si interroga sui singoli problemi morali, interagisce con i testi e realizza attività che richiedono una partecipazione attiva e collettiva da parte dei singoli;

b. verrà valorizzata la cooperazione tra le diverse discipline, ad esempio interdisciplinarietà tra letteratura, filosofia, storia, storia dell'arte, lingue, ma anche con le materie scientifiche;

c. l'ipertesto sarà il risultato di un percorso di convergenza tra i problemi e le questioni tematiche che si affrontano in classe e tra i vari soggetti che collaborano alla sua realizzazione (studenti, insegnanti e materie disciplinari) di cui ognuno sarà diretto artefice e testimone del proprio lavoro e del lavoro degli altri.

Conclusioni: scrivere e leggere, leggere e scrivere

Sono due i punti fondamentali da tenere a mente, e su cui si baserà l'organizzazione delle lezioni: l'importanza della scrittura e – nonostante la perdita della centralità a cui è destinata durante le lezioni – la riconoscibilità di una essenzialità della lettura. Se il tentativo di creare una programmazione scolastica a partire dal piacere del testo è destinato a fallire nella maggior parte dei casi (come testimoniano alcuni testi apocalittici di Paola Mastrocola³⁴ e, il già citato di Marco Lodoli), non ci resta che ripartire dalla scrittura, ribadendo la sua importanza come potenziale azione di cambiamento nel mondo, per mostrare agli studenti come siano in grado di parlare di alcuni temi e questioni e, come al loro discorso, possa venire incontro la *voce possibile* della letteratura, degli autori del presente o del passato che si interrogano sulle stesse questioni e che l'insegnante sceglie di discutere in classe.

³³ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., p. 40.

³⁴ Cfr. P. MASTROCOLA, *Togliamo il disturbo*, Parma, Guanda, 2011.

Dal momento in cui chiediamo ai ragazzi di procedere a una descrizione fenomenologica e di operare un esercizio di riscrittura di un testo, possiamo costruire una riflessione sull'azione che si apprestano a compiere. La parola, scrive Sartre, è un impegno: «parlare è agire»³⁵. Con ogni scrittura noi compiamo un'azione sul mondo che consiste in una rivelazione. Lo scrittore (lo studente) sceglie di svelare il mondo agli altri uomini (gli altri studenti) perché questi assumano la loro responsabilità di fronte alle cose del mondo³⁶.

Ripartendo da un'azione di scrittura, possiamo riformulare un discorso sulla lettura: lo scrittore porge le sue parole ad altri uomini che leggendo portano in due «la responsabilità dell'universo»³⁷. La lettura non è un'operazione meccanica, e non deve essere trattata da tale, anche durante il rito collettivo della lettura dei classici a scuola: la lettura è una creazione diretta. Per il lettore tutto è da fare: mentre il lettore legge sta creando, sa di poter andare oltre la lettura, di poter creare più a fondo e, di conseguenza, l'opera gli sembrerà inesauribile. Il vero lettore è un «autore ampliato»³⁸: se lo scrittore è l'origine, il lettore si impone come progetto per comprendere e riflettere sull'appello con cui l'opera si indirizza alla socialità tutta.

Insomma, può cominciare un dialogo con i testi e le voci del passato solo quando il lettore assume fino in fondo la sua veste di personaggio attivo ed esperto, di «pellegrino, che nel compiere il suo viaggio cerca anche se stesso e indaga il proprio caos sentendosene responsabile»³⁹, che attraverso la pratica del testo prende coscienza del proprio tempo e del proprio ruolo fuori dal testo stesso. L'esperienza della letteratura vale, quindi, come «acceleratore di coscienza»⁴⁰: è difficile rimanere se stessi e accettare le sofferenze del reale una volta che, come dice Miłosz, «ospiti invisibili sono entrati e usciti»⁴¹ da noi.

Scrivere e leggere, leggere e scrivere sono attività che possono tenersi insieme e che si riflettono l'una nell'altra attraverso l'uso della parola: i classici e la letteratura si danno come doni di parole, poiché lo scrittore trasmette la sua opera ed è la trasmissione a renderla umana. La pratica della scrittura e quella della lettura ci restituiscono il senso dell'essere umani che abitano un mondo che ci chiede lo sforzo di interpretarlo, di significarlo, e non di ignorarlo. *Scrivere* per ascoltare e tramandare la nostra voce, e *leggere* per ascoltare e comprendere la voce d'altri, sono i gesti di cui dobbiamo occuparci se non

³⁵ J.P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 22.

³⁶ Sempre J.P. SARTRE scrive: «[...] la funzione dello scrittore è far sì che nessuno possa ignorare il mondo o possa darsene innocente» (*ivi*, p. 23).

³⁷ *Ivi*, p. 48.

³⁸ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, cit., p. 23.

³⁹ *Ivi*, p. 49.

⁴⁰ *Ivi*, p. 62.

⁴¹ *Ivi*, p. 63.

vogliamo interessarci del mondo intorno a noi, se vogliamo essere a contatto con i motivi e i problemi della nostra storia personale e della storia generale, mantenendo una corrispondenza con la traccia della storia che i testi assumono su loro stessi.

Per una didattica circolare della letteratura: etica di un sapersi ecosistemico. Una prima proposta teorica

Giacomo Cucugliato*

La domanda su che cosa si debba intendere per letterario in un'epoca di crisi etica, climatica, economica, che si attua su scala globale e che interviene tanto in profondità da mettere in discussione i paradigmi fondativi di un certo modo di intendere il rapporto io-mondo e io-io, è una domanda che, se ben posta, risulta di attualità bruciante, per il fatto che il letterario è una componente aurorale e continuativamente presente della stessa civiltà che è oggi in crisi. Non esiste Occidente senza letteratura, sia essa scritta o orale, come latamente a loro tempo già testimoniarono gli studi di E.A. Havelock e della sua scuola sulla questione omerica¹: laddove, infatti, si guardi alla letteratura non con strumenti interni a essa (che la limitano a un certo tipo di fatto scritto) la si trova corrispondere a monumento antropologico², fin dalle sue prime formulazioni mitiche³. È storicamente evidente che il processo di distinzione tra mitico e letterario avviene all'interno di una più generale metamorfosi della società in senso desacralizzante e laicizzante (essendo il mito una funzione «inseparabile» del rito e del simbolo, entrambi significanti del sacro)⁴. È un errore epistemologico, pertanto, considerare la letteratura solo come fenomeno propriamente letterario, un errore che consiste nel cercare di definirne lo statuto osservandola dall'interno, attraverso gli strumenti che sono stati da essa stessa

* Dottorando di ricerca presso Sorbonne Université - Faculté des Lettres, attaché temporaire d'enseignement et de recherche presso Université Sorbonne Nouvelle.

¹ Cfr. E.A. HAVELOCK, *Prologue to Greek Literacy*, Cincinnati, University of Cincinnati Press, 1971; ID., *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton, Princeton University Press, 1981; ID., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press, 1986; Cfr. anche W.J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* [1982], New York, Routledge, 2002.

² È il concetto di «*métaphore vive*» del testo, ideato da Ricoeur e partecipante alla pur giovane tradizione di studi coltivati in seno all'antropologia letteraria (Poyatos, Pfotenhauer, Geertz), concetto in base al quale il testo è testimone dei cambiamenti intercorrenti all'interno di una data struttura sociale. Cfr. P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

³ Rappresentativa, in questo senso, la riflessione di Ong, contenuta nel quarto capitolo del suo *Orality and Literacy*, significativamente intitolato *Writing restructures consciousness*, in cui dimostra che la dialogia tra fatto scritto (anche letterario) e società che lo produce è così stringente da provocare una ristrutturazione delle modalità di pensiero comunitariamente condivise, W.J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, cit., pp.77-114.

⁴ J. RIES, *Symbole, Mythe et rite, constantes du sacré*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 145.

elaborati, senza considerarla, più trasversalmente invece, nella sua complessità di fatto sociale e nei suoi risvolti psicologici.

L'errore diventa ancora più evidente - forse dalle conseguenze nefaste - quando con B. Snell si riconosca la parte che il fatto letterario, generalmente inteso, ebbe nella fondazione di un certo modo di pensare «europeo»⁵ che continua ad essere il nostro e che, ancora una volta, è lo stesso che ha provocato e subisce la crisi planetaria. Letteratura, infatti, è un fatto «performativo» delle dinamiche sociali e di pensiero⁶, oltre che una cartina al tornasole di esse, e più ancora lo è quando nella categoria di letterario si includa quanto storicamente le compete come narrazione.

Il fatto di non considerare la letteratura nella sua complessità sistemica è quanto la priva del suo ruolo e potere performativo originari, provocando una frattura del rapporto bilaterale letteratura/società che, in sostanza, a sua volta, costringe il letterario in una chiusura impropria rispetto all'ambito di influenza che originariamente gli spetta. Si arriva così al paradosso per cui occorre oggi interrogarsi sul valore etico e didattico della letteratura, valore etico e didattico che le è connaturato e che non può perdere, perché essa non può che essere, con le dovute variazioni, «enciclopedia tribale»⁷, strumento di continuazione e trasmissione di un sapere onnicomprensivo che per questo è patrimonio tradizionale⁸. La questione sorge oggi perché la letteratura incorre in (e produce) quelle stesse dinamiche di desacralizzazione orientate dal predominio sociale dei saperi tecnici, in cui verte la storia quotidiana della nostra «civiltà al

⁵ B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [1946], Roma, Einaudi, 2002.

⁶ Si riprende qui la categoria classica di «atto performativo» di John L. Austin, estendendone il significato al fine di ricomprendervi qualsiasi atto che, per il fatto di esistere come fatto linguistico, produce delle conseguenze e provoca delle modificazioni nel reale. Cfr. J.L. AUSTIN, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

⁷ La definizione di «enciclopedia tribale» per la nostra letteratura comporta dei problemi perché non esiste oggi una struttura identitaria comune, valida per il gruppo, che si riconosca integralmente nell'opera: ma la difficoltà sembra sorgere più che nella letteratura in sé, dal tipo di civiltà che la produce: non esiste oggi un patrimonio sacrale comune, assimilabile a quello della Grecia antica, in cui ogni individuo, in maniera diversa, possa riconoscersi.

⁸ L'espressione è quella che Havelock utilizza per descrivere i poemi omerici e la loro funzione didattica, di trasmissione del patrimonio identitario, all'interno della società greca arcaica e classica ed è un'espressione chiaramente impropria se associata alla letteratura contemporanea: tuttavia, *mutatis mutandis*, è intrinseco a ogni letteratura occidentale un principio, variamente applicato, di trasmissione di visioni del mondo, più o meno societarie (ma comunque sempre relate, fisiologicamente, alla sfera del sociale), principio che è nei poemi omerici, come in ogni altro testo letterario anche contemporaneo.

collasso»⁹. La letteratura (nel lato senso comune di cui si fanno specchio le attuali pratiche di governo) viene confinata nell'ambito di un disutile quanto generico irrazionalismo e la critica letteraria in quello di un non funzionale scientismo, derivato proprio da un certo modo di concepire il fatto letterario con categorie perlopiù letterarie. La concezione della letteratura come produzione «libera» e «spontanea» è una acquisizione storicamente recente, riferibile alle formulazioni romantiche che ne rapportavano la nascita «naturale» all'istinto o intuizione di un popolo o di un singolo - come ben dimostra la teoria del «genio» che così larga fortuna ebbe nel corso dell'Ottocento e nelle relative estetiche. Si ha l'impressione, tuttavia, che questa che è solo una delle possibili visioni della letteratura e una delle acquisizioni della sua storia sia la vulgata comunitariamente più diffusa, vulgata che tende a dare a questa concezione relativa del letterario, un valore, invece, assoluto; si pensi già soltanto al canone che costituisce il percorso di insegnamento letterario nelle scuole: esso è, chiaramente, per una serie di motivi che sarebbe troppo lungo elencare, ma che sono in parte intuibili, figlio di questa prospettiva. È sacrosanto che chi scrive letteratura operi sulla base di questa acquisizione come di ogni altra visione possibile del fatto letterario, tuttavia, chi opera nel campo della didattica della letteratura dovrebbe tenere a mente la storicità relativa di questo approccio e considerarlo come uno tra gli altri aspetti della tradizione, senza farsene portavoce involontario, ma contestualizzandolo, mettendolo quindi in comunicazione con le altre acquisizioni tradizionali coeve e passate: il che vale a sottolineare la necessità di considerare la letteratura dall'esterno e comprendere che questa visione del fatto letterario è un dato tradizionale e non strutturale di tutta la letteratura. Da qui deriva uno dei punti principali del problema, ovvero quale sia la letteratura che bisogna insegnare: occorrerebbe soffermarsi sul dibattuto problema del canone, ma lo si tralascia perché, per quanto fondamentale, è secondario rispetto al fatto che una determinata visione comunitaria della letteratura orienta non solo la scelta degli autori da tradire, ma anche una certa pratica didattica. L'attuale concezione societaria del fatto letterario ha prodotto infatti un insegnamento che consiste, essenzialmente, nell'elenco (più o meno ragionato) di un certo numero di grandi autori e di alcune di quelle loro opere letterarie che storicamente si sono depositate come bagaglio di un sapere tradizionale, quindi come canone.

Questo tipo di prospettiva trascura una visione più ampia e storicamente fondata del fatto letterario, ossia una visione che lo intenda come patrimonio agente nella formazione identitaria dell'io e della società in cui esso si radica. Quello della letteratura è, invero, il destino comune di tutti i saperi in una forma societaria come la nostra, ossia quello della parcellizzazione della conoscenza:

⁹ L'espressione «civiltà al collasso» è del biologo J. DIAMOND, *Collapse. How Societies Choose to Fail or Survive* [2005], New York, Penguin, 2011.

così tradendo il sapere letterario inevitabilmente lo si condanna all'isolamento, ovvero sia a perdere quella funzione sistemica che invece possiede sia come prodotto sociale che come strumento interpretativo dei fatti sociali e individuali. Ulteriore aspetto di questo problema generale è che questo modo di tramandare il sapere letterario, oltre a farne cosa altra, parte del patrimonio in relazione privilegiata solo con sé stesso, lo isola nell'ideale, ovvero sia nella sfera del non tangibile, cosa che, in una società fondata sulla tecnica e sull'utile, implica l'esclusione sistemica. L'ultimo aspetto della questione, un rinvio alla prima domanda sulla natura del letterario, è quale sia il ruolo sociale di quest'ultimo. Letteratura non è etica, ogni creazione artistica ha il suo riscontro sociale per il fatto di essere creazione non vincolata, manganellianamente «inutile» in una società capitalistica come la nostra: all'attuale stadio della nostra relazione con la tradizione questa verità non può che essere salvaguardata. Ma se questo vale per la produzione artistica e vale relativamente a un certo modello di società, non per questo è meno anch'esso un fatto sociale circoscritto a certe condizioni storiche e, quindi, per quanto valido per la letteratura, non è detto debba valere per la critica letteraria e per la didattica della letteratura. Quest'ultima, a differenza del suo oggetto, non può prescindere dal suo ruolo etico e morale, perché essa indirizza la prassi d'insegnamento, che è etico e morale per definizione, e può pertanto solo scegliere in che modo e in che direzione abbia da prodursi la sua funzione: la nostra istruzione scolastica, per il fatto stesso di esistere, si arroga il diritto e il dovere di una istituzione che, nelle società pre-moderne, è affidato ora alle famiglie, ora ai gruppi religiosi, ora, nelle piccole comunità, alla società nel suo insieme¹⁰. Il compito in questione è la formazione identitaria come essere all'interno del gruppo e la trasmissione di un sapere tradizionale.

Nelle società pre-moderne, che non siano soggette come la nostra a rapida fluttuazione dei valori fondanti (quasi sinonimo di loro assenza), a continue crisi identitarie dovute alla mondializzazione (e a vari fenomeni astratti di questo tipo), l'educatore fornisce uno schema di mondo fondato su certezze, schema di mondo che diventa centro organatore delle nuove conoscenze acquisite, nonché strumento di inclusione o esclusione dell'evento endogeno alla struttura identitaria canonizzata in base alla comprensione più o meno immediata della capacità di quest'ultimo evento di essere disturbante rispetto all'equilibrio del cosmo sociale. La domanda, pertanto, consiste nel come l'istituzione possa sostenere questo compito in una società sull'orlo della crisi e la risposta risiede forse proprio nella critica e nella didattica della letteratura, perché, a differenza

¹⁰ Fa testo ancora, ma qui solo a titolo esemplificativo, fra gli altri, il noto *Les rites de passage* di Arnold Van Gennep, dove il valore dell'iniziazione, intesa anche come trasmissione di un dato sapere societario, consiste nella sua capacità aggregante e includente l'individuo che la subisce. A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

degli altri saperi, esse si muovono, per caratteristiche interne al loro oggetto di studio, sui vari livelli epistemologici costituenti il sapere umano, livelli che, banalizzando, si potrebbero distinguere in emotivo e intellettuale. Nessun altro sapere che non sia quello letterario si muove su entrambe queste coordinate, necessarie per produrre effettivamente un centro virtuale di organizzazione della conoscenza¹¹. Detto in altri termini, la critica e la didattica della letteratura devono, oggi, recuperare il loro statuto mitico, aprirsi, pertanto, a diventare e fondare realtà di conoscenza complessa che costituiscano, così come l'enciclopedia omerica, lo zoccolo saldo di una identità di gruppo. Per fare questo è necessario che, storicizzando quanto la letteratura attualmente è, la critica recuperi anche le sue funzioni antropologiche e le funzionalizzi rispetto a quanto vuole produrre in termini di nuova conoscenza e, quindi, conservazione di quella tradizionale: è un fenomeno che si produce continuamente nel momento in cui si sceglie che cosa e come insegnarlo, ma è richiesto dalla contingenza che diventi un fenomeno consapevole. Richiamando la dimensione mitica della letteratura, cioè anche la dimensione orale, non si può che notare quanto la semplice trasmissione della conoscenza, nozionistica s'intende, potesse avere un senso fino a che altre istituzioni trasmettevano il sapere orale, permettendo una integrazione, non voluta, su più piani, dell'io, dove l'intellettualistico poteva trovare un terreno di storia emotiva tradito diversamente, attraverso una serie di conoscenze il cui attecchimento era permesso dalla coltivazione e continuazione familiare e locale della narrazione identitaria. Erano così, alterate, ma preservate le dinamiche di gruppo fondamentali alla crescita dell'individuo. Ora questo non accade più per assenza di un patrimonio localmente condiviso, in cui la trasmissione della conoscenza identitaria poteva ancora essere esperienza vissuta e non virtuale: invariabilmente è la scuola a doversi arrogare anche questo compito di narrazione.

Una delle caratteristiche fondanti del patrimonio mitico di conoscenza è proprio la sua tangibilità non intellettuale: esso non è astratto e adempie per questo al suo compito sociale¹². Questo vale per il mito, come vale per la narrazione orale, che, da questo punto di vista, si corrispondono. Lo aveva dimostrato Jean Paul Vernant, palesando la relazione tra il pensiero democratico greco e la sua localizzazione spaziale¹³, e testimoniando l'azione concreta della categoria contemporanea di «paesaggio» sugli sviluppi di un determinato modo di pensare.

¹¹ Cfr. E. MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero* [1999], Firenze, Raffaello Cortina, 2000, pp. 38-40.

¹² Cfr. G. LUKÁCS, *Estetica 2*, Milano, Ghibli, 2015, pp. 1473-1515.

¹³ J.P. VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF-Quadrige, 1962 ; ID., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965, p. 145.

Considerare oggi la letteratura nella sua totalità di fatto complesso significa riconsegnarla alla sua dimensione psico-socio-culturale e spaziale, relata al luogo che la ospita nel suo accadere evenemenziale: rideterminarla come entità complessa all'interno di un sistema complesso, altrimenti detto ripensarla in termini ecosistemici.

Per capire questa doppia dimensione, bisogna focalizzare il fatto che non esiste luogo antropico o antropizzato che non sia oggetto di un racconto, sociale o individuale: se, riprendendo J. Ritter, si afferma il paesaggio essere «natura rivelata esteticamente» a chi la contempla con «sentimento»¹⁴, si comprenderà quanto notava F. Boas sugli Inuit presso i quali a diverse modalità di approccio al paesaggio circostante corrispondono diverse organizzazioni di esso¹⁵, cosa che rivela una componente esperienziale di natura simmelianamente «spirituale» nel rapporto uomo/luogo, componente che è estetica perché agisce performativamente sulla natura. Il rapporto culturale io/luogo non è, infatti, unidirezionale, perché, in quanto operazione estetica, co-implica una mediazione simbolica, ovvero sia una interdipendenza semantica tra me che creo il simbolo nello spazio e il simbolo che determina me di conseguenza, in un gioco circolare di riflessioni di senso¹⁶.

È il concetto di «spazio antropologico» elaborato da M. Augé¹⁷, ma presente già nel sottotesto degli studi di Levi-Strauss sui Bororo: Levi-Strauss aveva notato che i missionari salesiani, operanti nella regione del Rio Das Garcas, per convertire i Bororo al cristianesimo facevano loro cambiare villaggio, in modo che, disorientati, i nativi perdessero il senso effettivo delle tradizioni che quotidianamente e ritualmente, quindi simbolicamente, rinnovavano¹⁸. Lo stesso principio è stato osservato nell'analisi della spazializzazione del concetto di centro effettuata da M. Eliade e che ha portato a un risultato simile a quello cui è giunto Levi-Strauss: una confidenza costante con la narrazione mitica fonda una pratica rituale che permette di rinnovare l'esistenza effettiva e l'efficacia di un centro localizzato all'interno del villaggio come centro concettuale e principio metafisico d'ordine. Il villaggio costruito intorno all'eliadiano «albero della vita» (o a strutture totemiche affini) è l'ordine strappato al caos della natura attraverso la narrazione mitica, che fornisce senso all'esistenza

¹⁴ J. RITTER, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 2001; ID., *Estetica e modernità*, Milano, Marinotti, 2013; Cfr. anche l'analisi di M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

¹⁵ Cfr. L. MULLER-WILLE, a cura di, *Franz Boas among the Inuit of Baffin Island, 1883-1884: Journals and Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

¹⁶ Caratteristica propria, questa, al simbolo propriamente inteso: cfr. C. SINI, *Il simbolo e l'uomo*, Milano, E.G.E.A., 1991.

¹⁷ Cfr. M. AUGÉ, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁸ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, pp. 207-208.

dell'«albero» e la giustifica, e la spazializzazione simbolica che geometrizza nella pianta del villaggio la centralità concettuale dell'elemento, di volta in volta diverso, miticamente nucleare¹⁹.

Il fatto che queste dinamiche vengano riferite a civiltà diverse dalla nostra non implica che principi affini non agiscano invero ancora presso di noi: se il luogo antropologico di Augé si definisce come identitario, relazionale e storico, ossia ricco di valori di senso, la surmodernità si presenta come creatrice di «non-luoghi» che, non fornendo coordinate identitarie, agiscono in senso inverso, eppure ancora una volta simbolicamente significativo rispetto ai luoghi antropologici. Si pensi, ad esempio, ai centri commerciali, agli ospedali, ai campi profughi, alle autostrade, alle metropolitane, luoghi che fanno parte del nostro immaginario e che ci costituiscono in quanto individui, ma che, essendo non-luoghi, ci formano come individui de-personalizzati²⁰.

La nostra società produce continuamente di questi non-luoghi, ma è allo stesso tempo prodotta da essi: «lo spazio del non-luogo non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine»²¹, diventando la rappresentazione icastica di un modo surmoderno di concepire l'essere umano e la sua relazione con gli altri e con il mondo. Questa simbiosi produce un modello significativo che si ripercuote su tutti gli spazi dell'io e su tutti gli altri criteri interpretativi del reale, perché l'identità, per quanto disgregata e momentanea, è sempre, fisiologicamente, un centro simbolico aggregante.

Si tratta, tuttavia, anche di meccanismi che la didattica letteraria e la didattica della letteratura possono utilizzare a loro vantaggio, previa progettazione degli scopi: quando si consideri, infatti, la letteratura come la narrazione per eccellenza e si veda il luogo come «paesaggio», ovvero sia nella sua doppia funzione simbolica e simbolizzante, si potrà pensare di attivare un processo circolare in cui il letterario torni funzione agente del vivere civile e sociale, perché fondamento identitario palpabile, spaziale, e non astratto. Con ciò non si vuole utopicamente proporre di invertire la direzione laicizzante e averitativa presa dalla nostra civiltà, perché anche questa direzione è ormai parte integrante del patrimonio identitario, ma di inserirsi, attraverso la didattica, all'interno di essa, con l'ausilio di una critica letteraria aperta in senso antropologico e psicologico e maieuticamente funzionalizzata: il nodo centrale della didattica che si propone sarebbe di radicare l'insegnamento della letteratura a un *setting* in cui la semantizzazione reciproca tra luogo e oggetto dell'insegnamento si produca in maniera significativa e programmaticamente orientata.

¹⁹ Cfr. M. ELIADE, *Psychologie et histoire des religions. À propos du symbolisme du «centre»*, Zurich, Rhein-Verlag, 1951.

²⁰ Cfr. M. AUGÉ, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, cit., p. 52.

²¹ *Ivi*, p. 92.

Un insegnamento è significativo, direbbe Morin, non quando tradisce una serie più o meno fitta di nozioni, ma quando crea una struttura salda di personalità che sappia recepire correttamente la nuova conoscenza e farsi, quindi, poi essa stessa fonte di conoscenza ulteriore: l'insegnamento è significativo pertanto quando rispetta e nutre la «natura complessa» dei nostri meccanismi gnoseologici ed epistemologici²².

Si è detto che presso le civiltà antiche, sarebbe il caso di dire pre-moderne, questo centro saldo di ricezione identitaria veniva creato sulla base di un altrettanto saldo paradigma di credenze, riti, miti e fedi, in ultimo, con l'avvento del cristianesimo. Questo paradigma fisico e meta-fisico si reggeva, come ha ben documentato De Martino²³, su un palinsesto di conoscenze tradito oralmente, su cui anche la nozione non direttamente tangibile si inseriva per venire re-interpretata, e integrata, nell'ottica di un già dato patrimonio culturale.

Oggi, nell'epoca della post-verità, ovvero sia nell'epoca che ha visto anche la fine progressiva di realtà locali e, in buona parte dei piccoli centri – realtà privilegiate per la diffusione di questo tipo di sapere –, non è più pensabile l'esistenza di una retro-struttura di pensiero salda, in termini valoriali e societari, che, come una fede religiosa, possa garantire la creazione guidata (anche se non per questo meno spontanea, ossia individuale) di un centro interno di identità. Provare a produrre didatticamente una realtà psicologica di questo tipo significherebbe generare una coscienza che non rispecchia l'attuale stadio delle nostre acquisizioni culturali e realtà di pensiero, quindi, invero, una coscienza inattuale (esattamente quello che fa oggi la scuola). Sarebbe, inoltre, una trovata dagli effetti certamente non duraturi, non in grado di creare individui capaci di assorbire, funzionalizzare, o semplicemente resistere alla «fluidità» propria alla nostra società²⁴: i motivi di questo sono diversi, ma qui se ne elencano due per brevità di spazio.

Uno di essi è la mondializzazione, fenomeno per via del quale ogni individuo è oggi continuamente soggetto all'incontro con l'altro (un altro tanto forte, culturalmente parlando, che, per citare Diamond, in epoca pre-moderna un contatto di questo genere avrebbe prodotto il collasso di una identità di gruppo o l'assorbimento di una identità nell'altra)²⁵: a questo pluri-dialogismo contemporaneo – tanto consustanziale al nostro modello societario che si rende storicamente possibile il paradosso di una letteratura post-coloniale e il tema

²² E. MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, cit., pp. 89-94.

²³ Cfr. per esempio E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 105-117: il caso dell'installazione meridionale del cristianesimo sul patrimonio magico lucano.

²⁴ Cfr. Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000.

²⁵ Cfr. J. DIAMOND, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies. A Short History of Everybody for the Last 13,000 Years*, New York, Norton, 1997.

inedito di una democrazia globale – la scuola non può esimersi dal preparare l'individuo. Il secondo motivo consiste nel fatto che la «fluidità» sociale e individuale nella quale siamo immersi e di cui facciamo parte ci coinvolge su più piani dell'essere, motivo per cui, tradire e creare, attraverso l'istruzione, un nucleo identitario non mobile e non integrato (che non coinvolga quindi i vari piani dell'essere) porterebbe alla formazione di una struttura identitaria così fragile che, se pure ha la capacità, per esempio, di resistere sul fronte intellettuale all'incontro disorientante, potrebbe non risultare atta a recepire stimoli emotivi stranianti.

Per questo una formazione identitaria di un nuovo genere non può e non deve passare esclusivamente attraverso la verbalizzazione: il verbale è soltanto un aspetto del nostro modo di conoscere il mondo, ma, reggendosi su strutture di pensiero logico-razionali, è attualmente quello più soggetto alla crisi provocata dall'avvento della post-verità, motivo per cui un patrimonio stabile sul piano identitario non può essere perseguito solo attraverso la partecipazione allo studente di conoscenze comunicate verbalmente, ovvero razionalmente.

È questo il punto in cui si inserisce, forse proficuamente in una società desacralizzata, la funzione del sacro habermasiano²⁶, di un sacro che, per quanto detto in precedenza, deve essere laico e radicato spazialmente. Sacralizzare, nel senso in cui qui lo si intende, significa quindi produrre una conoscenza complessa che coinvolga l'individuo nella sua natura complessa, in modo che il luogo e il contenuto dell'insegnamento rappresentino per lui un centro stabile a livello identitario e pertanto molto meno soggetto a crisi. Il suggerimento, in questa direzione, viene dalla psicologia ambientale, in particolare dalla categoria, elaborata nell'alveo di questa nuova scienza, del «*place attachment*»: uno degli aspetti primari dell'attaccamento consiste nell'attribuzione a un luogo, da parte del soggetto, di un valore simbolico, indice del bisogno di attribuire rilevanza a uno spazio determinato perché istintivamente lo si ritiene basale nella formazione dell'identità personale²⁷. Il concetto di «spazio sentito»²⁸, subordinato e conseguente al primo di attaccamento, non è propriamente spaziale, ma «mentale», ed è per questo che è possibile virtualizzarlo, farne una categoria mobile che, pur avendo la sua matrice nello spazio fisico, produce i suoi effetti sul piano meta-fisico dell'identità. Il luogo dove viene impartito l'insegnamento deve avere caratteristiche tali da potersi preservare, quindi, nel tempo, come luogo simbolico. Questo luogo può non solo diventare, ma già in

²⁶ J. HABERMAS, *Verbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 5-78.

²⁷ Cfr. C. MURRAY PARKES, J. STEVENSON-HINDE, *The Place of Attachment in Human Behaviour*, London, Routledge, 1982.

²⁸ F. LA CECLA, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Elèuthera, 2015, pp. 29-32.

partenza essere luogo simbolico, ovvero sia testo veicolare di una conoscenza, almeno in parte subliminale, ossia necessitante di interpretazione: Geertz affermava che le forme culturali equivalgono a dei testi e come tali possono essere trattate, quindi come opera dell'immaginazione, ed è in questo senso che è possibile guardare allo spazio come a una narrazione che, se decifrata nella maniera corretta, permette di comprendere la rete di simboli attraverso cui le società strutturano le loro culture²⁹. Ovviamente, il processo può valere anche all'inverso, qualora lo spazio venga scientemente costruito come veicolare di un messaggio simbolico.

Ma quale messaggio veicolare nella civiltà della post-verità? È evidente che l'acquisizione più moderna e stringente, quella che più di ogni altra fa vacillare la nostra idea di società, è la consapevolezza dovuta alla crisi climatica.

La crisi climatica non mette in discussione soltanto un aspetto della nostra cultura societaria, ma tutta la cultura societaria in sé, ossia il modo particolare in cui l'uomo dell'occidente intende la relazione io-tu, la relazione io-mondo, e, di conseguenza quella uomo-natura: già questo risulta motivo sufficiente per veicolare un messaggio eco-sistemico. Esiste, tuttavia, una ulteriore, e focale, ragione: la circoscrizione degli spazi, l'elaborazione del mito, alla loro origine, hanno un ruolo primario, superiore rispetto agli altri, ossia (rispettivamente) difendersi o razionalizzare il caos rappresentato dalla natura³⁰.

Tutto il nostro attuale sistema di pensiero deriva da questa necessità primigenia, necessità che l'avvento della tecnica su larga scala ha trasformato in motivo di rottura, facendo emergere, però, una tara strutturale della nostra concezione io-mondo.

Pertanto, epistemologicamente, se si vuole attuare una conversione efficace di un modo di pensare che non risponde più alle nostre esigenze, lo si deve fare tenendo il focus sul nostro rapporto con la natura: in un momento in cui la necessità di difendersi, mentalmente e pragmaticamente, dal caos rappresentato dalla natura non esiste più proprio grazie a quella tecnica che ha provocato la rottura insanabile con essa, urge una reintegrazione fondata su un nuovo modo di pensarci all'interno del mondo, un modo in cui la natura non rappresenti l'altro con cui entrare in conflitto, né l'oggetto di un soggetto uomo, ma, eco-sistemicamente, il soggetto di un rapporto non oggettuale o oggettualizzante.

Utilizzare la natura come luogo settato dell'insegnamento, progettando un *setting*, appunto, in cui essa sia inclusa e semanticamente centrale, non significa soltanto tentare, immediatamente e a livello simbolico, una ricucitura del rapporto, ma, se come si è detto lo studente associa allo spazio in cui avviene la

²⁹ Cfr. C. GEERTZ, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

³⁰ Cfr. J.P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, cit.; ID., *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Le Seuil, 1990.

fondazione della sua personalità un valore laicamente sacro, significa anche porre le basi per una tutela sentita, emozionale, dell'ambiente naturale, modificare la relazione di coscienza che l'uomo ha con esso e ristabilire, quindi, effettivamente quel «senso di connessione con l'ambiente» (proprio al concetto di «right place»)³¹ che E. Wilson dice «insito nella natura umana» perché ha «le sue radici nel nostro patrimonio genetico». Fare questo significa agire socialmente su lunga scala temporale, creare effetti, quindi, consistenti perché non provvisori: Pelletier e Baxter avvalendosi della *Self-Determination Theory*, hanno dimostrato che solo quando si è «intrinsecamente motivati» verso comportamenti a favore dell'ambiente si intraprendono con frequenza, continuità e impegno attività relate alla salute ambientale. Questo non accade quando la motivazione è «estrinseca», ossia orientata al raggiungimento di una finalità esterna all'azione in sé o quando si agisce per imposizione, senza comprensione, nonostante gli effetti del comportamento siano apparentemente gli stessi³². Ciò conforta l'idea che la ristrutturazione del *setting* possa essere il primo passo verso una destrutturazione e una conversione sistemica dell'io.

Inoltre, si è già detto, la localizzazione della conoscenza non può più essere effettivamente legata a un luogo determinato, per via della struttura particolare che ha assunto la nostra società: l'insegnamento in un contesto naturalizzato supera questo ostacolo a prima vista insuperabile, perché permette di virtualizzare il centro fisico. La natura, invero, è l'unica realtà fisica a nostra disposizione diffusa in tutto il globo, tale, per la sua fisionomia, da essere il luogo ideale per la costituzione di un centro identitario, reale e virtuale allo stesso tempo, per rappresentare un centro di coscienza decentralizzato ma abitabile.

Su queste basi si passa al ruolo della letteratura, che, essa sì, permette di «verbalizzare il sacro» ovvero sia fornire senso, narrazione, al simbolo del *setting* naturalizzato, oggi come non mai attraverso i neonati strumenti dell'ecocritica³³. L'ecocritica ha permesso di redigere un canone in cui la

³¹ E.O. WILSON, *Biophilia. The human bond with other species*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 103-118.

³² L.G. PELLETIER, DANIEL BAXTER, *The roles of motivation and goals on sustainable behaviour in a resource dilemma: A self-determination theory perspective*, in «Journal of Environmental Psychology», 69, 2020, pp. 1-13.

³³ C. GLOTFELTY-H. FROMM, a cura di, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (GE)-London, The University of Georgia Press, 1996; C. SALABÈ, a cura di, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013; C. SCHLIEPHAKE, a cura di, *Urban Ecologies. City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture*, Lanham-Boulder-New York-London, Lexington Books, 2014; M. PUCHNER, *The Written World. The Power of Stories to Shape People, History, Civilization*, New York, Random House, 2017 (trad. it. di M. Faimali, *Il mondo scritto. I capolavori della letteratura che hanno fatto la*

visione del rapporto uomo/natura e la sua evoluzione nei secoli diventa chiara se ben sottoposta alla giusta domanda. Nei primi anni dell'istruzione scolastica si potrebbe utilizzare lo strumento dell'indagine letteraria, costruendo un canone fondato sulla questione del rapporto uomo-natura, in modo da fornire, fin da subito, ma progressivamente, agli studenti una visione diacronica e sincronica di uno dei temi essenziali del nostro paradigma culturale: se, come suggerisce Morin, l'obiettivo di una educazione «bien faite» consiste nel permettere lo sviluppo di una rete identitaria in cui possano essere comprese le conoscenze ulteriori, via via acquisite dall'individuo, è forse su questo tema che dovrebbero insistere i primi gradi dell'istruzione. La relazione uomo/natura, d'altra parte, tocca il tema della complessità ecosistemica della realtà, ragion per cui, affrontandolo fin da subito, si agevolerebbe la creazione di una coscienza strutturata in maniera complessa, ovvero ecosistemica, perché si lavorerebbe fin dai primi gesti e atti educativi sulla matrice del pensiero ecosistemico, il rapporto uomo/natura appunto. La scelta della letteratura, per tradire una conoscenza di questo tipo, sta proprio nella sua complessità congenita e nella complessità che essa è in grado di generare: il letterario, infatti, per sua essenza, come si diceva, suscita nell'uomo tipi diversi di intelligenza, che non sono quindi solo intellettuali, ma anche emotivi; secondariamente, la scelta deve ricadere sulla letteratura perché è, difatti, come ancora si è detto, lo strumento identitario per eccellenza ricevuto in eredità dai nostri avi. Il terzo motivo per cui la letteratura potrebbe essere uno strumento efficace per la trasmissione di questo tipo di sapere è che induce, contemporaneamente, quando presa come oggetto di studio, a problematizzare in maniera complessa sia sé stessa che chi la studia, permettendo di approfondire, cosa ancora necessaria secondo Morin³⁴, non soltanto ciò che l'io osserva, ma l'io stesso, ovvero la conoscenza di sé. Dogma, questo, di ogni teoria della complessità.

Lo studio della letteratura, a differenza dello studio di altre nostre realtà patrimoniali, induce a ripensare il dettato particolare di un autore relativamente all'autore e al tempo in cui scrisse, relativamente al tema che tratta, relativamente al genere, e via discorrendo. Non sembri azzardato che nella scuola dell'obbligo si proponga un approccio di questo tipo al fatto letterario, perché ogni altro tipo di approccio lascerebbe impermeabili le nuove generazioni alla coscienza e alla conoscenza che la nostra tradizione ha sviluppato su sé stessa nell'epoca della post-verità.

Proporre uno studio della letteratura in questo senso deve portare, in ultimo, alla spiegazione, spontanea, del simbolo contenuto implicitamente nel *setting*

storia della civiltà, Milano, Mondadori, 2018); N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2018.

³⁴ E. MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, cit., pp. 52-53.

fin dall'inizio: l'idea alla base di questo percorso è che alla fine di esso il *setting* dove avviene la narrazione didattica abbia svelato, per il singolo e quindi in maniera individuale, il suo senso recondito, semantizzando ciò che prima era solo cosa data e la relazione stessa tra l'io e il *setting* come una necessità significativa di un certo modo di vedere sé stessi, il mondo e sé stessi nel mondo.

Applicazioni didattiche

a cura di Luca Mendrino

«Di liberal carne l'esempio»: un percorso di lettura attraverso Orazio, Parini, Foscolo

Fulvia Ambrosino*

Orazio, poeta augusteo di formazione filosofica epicurea, ha esercitato un'influenza enorme sulla letteratura occidentale, ereditando e superando il modello neoterico-catulliano della poesia intesa come cesello e perfezionamento formale e morale. Nelle *Satire* si ritrovano i principi designati dagli antichi con i termini di *autarcheia* (autosufficienza) e *mesotes* (misura), proposti come ricerca del *modus* – la misura che garantisce l'individuazione del bene e della verità – e presupposti indispensabili per una vita armoniosa. Egli chiama le sue satire *sermones*, cioè discorsi, poiché con ironia ed eleganza stilistica affronta i grandi temi della vita: i piaceri, le sofferenze, i vizi degli uomini, il tempo che passa. Partendo da una massima generale, si apre a una conversazione con un personaggio a cui suggerisce – senza fare la morale, ma con bonomia – schemi di comportamento orientati alla virtù e finalizzati al raggiungimento di una vita felice o almeno serena. In particolare, nella sesta satira del secondo libro, Orazio loda la vita in campagna contrapponendola ai disagi e alle fatiche che comporta l'abitare in città, a Roma: il contrasto fra i due modelli di esistenza è riproposto nell'apologo conclusivo, in cui un commensale del poeta racconta la favola, ispirata a Esopo, del topo di campagna che ospita nella sua semplice, ma dignitosa casa, il topo di città, altezzoso e attento all'esteriorità:

Tandem urbanus ad hunc: «Quid te iuvat» inquit, «amice,
praerupti nemoris patientem vivere dorso?
Vis tu homines urbemque feris praeponere silvis?
Carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando
mortales animas vivunt sortita, neque ullast
aut magno aut parvo leti fuga: quo, bone, circa,
dum licet, in rebus iucundis vive beatus,
vive memor, quam sis aevi brevis» [...]¹.

* Docente di discipline letterarie e latino presso il Liceo Scientifico "F. Silvestri" di Portici (Na).

¹ Q. HORATIUS FLACCUS, *Sat.*, II, 6, vv. 90-97. Si veda in ORAZIO, *Le opere*, a cura di D. Bo, T. Colamarino, Torino, UTET, 1969, p. 212. «Alla fine il topo di città gli disse: "Come ti può piacere, o amico, vivere tra le strettezze, sui fianchi di questo dirupo selvoso? Vuoi tu preferire gli uomini e la città a queste orride sterpaglie? Mettiti in cammino con me, dammi retta; poiché le creature della terra hanno avuto in sorte una vita mortale, e nessuno, grande o piccolo, ha modo di sottrarsi al fato. Dunque, amico, finché ti è concesso, vivi beato in mezzo alle delizie, vivi ricordevole della brevità della vita"».

Il topo di città parla da epicureo, che ritiene di vivere la vita piacevolmente pur essendo essa breve; tuttavia, non è questa la filosofia di vita di Orazio: i piaceri non sono dispensati dalle ricchezze, ma da qualcosa che è più importante.

Entrambi i topi si dirigono nella ricca dimora del topo cittadino:

Ille cubans gaudet mutata sorte bonisque
rebus agit laetum convivam, cum subito ingens
valvarum strepitus lectis excussit utrumque.
Currere per totum pavidi conclave, magisque
exanimes trepidare, simul domus alta Molossis
personuit canibus. Tum rusticus: «Haud mihi vita
est opus haec» ait et «valeas: me silva cavusque
tutus ab insidiis tenui solabitur ervo»².

Fin troppo evidente il significato della favola: non c'è oro che paghi la tranquillità; e mentre il topo di campagna si nutre del cibo che coltiva nel suo campicello, e fiero della semplicità della sua vita è libero e indipendente, il topo di città, per accedere alla mensa sontuosa e sfamarsi, deve attendere che il padrone se ne vada: non è quindi libero, ma deve piegare il suo stomaco e resistere ai morsi della fame. È auspicabile, dunque, una vita semplice e autosufficiente, magari anche povera, ma dignitosa e soprattutto libera.

L'eredità forse più importante trasmessa da Orazio alla cultura europea è aver proposto un modello di felicità connesso all'idea di misura; una ricetta salutare anche oggi, in un tempo in cui molto spesso la modernità si coniuga con l'eccesso. Il poeta ci dice che la felicità deriva dal contentarsi di poco, dal vivere secondo natura in quella condizione di autosufficienza rispetto ai bisogni che è tipica del saggio epicureo e che permette di essere liberi senza sentirsi soggiogati da nessuno. Non a caso a Orazio hanno guardato nel corso dei secoli, oltre a Tibullo³ e a Seneca⁴, anche Lorenzo de' Medici, come ne *Il trionfo di*

² *Ivi*, vv. 110-117, p. 214: «L'altro, adagiato, si compiace del mutamento della sua condizione e, tra tutto quel ben di dio, si comporta da giocondo commensale: quando a un tratto un gran fragore di porte li fa saltar giù entrambi dal triclinio. Sbigottiti, si danno a correre per tutta la sala, e a tremar mezzo morti di paura, appena per il gran palazzo echeggiano gli urli dei Molossi. Allora il campagnuolo: "Non fa per me questo genere di vita. Addio amico! Me compenserà dei poveri legumi la selva e il covo, sicuro dalle insidie"».

³ Cfr. TIBULLO, *Elegia 1*, 1, vv. 5-6: «Me mea paupertas vita traducat inertis, dum meus adsiduo luceat igne focus» («a me la mia povertà conceda una vita tranquilla, mentre il focolare mi splende di fuoco perenne», in TIBULLO, *Elegie*, a cura di L. Lenaz, trad. it. di L. Canali, Milano, BUR, 2000, *ad locum*).

⁴ Cfr. SENECA, *De vita beata* VI, 2: «Beatus ergo est iudici rectus; beatus est praesentibus qualiacumque sunt contentus amicusque rebus suis; beatus est is cui omnem habitum rerum

*Bacco e Arianna*⁵, Leopardi del *Dialogo di Malanbruno e Farfarello*, Gozzano con *La signorina Felicità*⁶, Pavese de *La casa in collina*, nel personaggio di Corrado, Montale in *Felicità raggiunta*⁷, Hesse in *Siddharta*.

All'insegna del precetto della poetica oraziana del *miscere utile dulci* (mescolare il dolce con l'utile) si svolge la carriera poetica di Giuseppe Parini. Le *Odi* scaturiscono dalla fiducia illuministica nella possibilità di intervenire denunciando i mali della società e indicando, attraverso il richiamo della ragione, la via da percorrere per perseguire il bene comune. Pertanto il poeta lombardo attribuisce una missione militante alla poesia, che deve essere espressa in un linguaggio aulico e ricercato. Nelle prime odi, prendendo spunto da fatti o temi di attualità come la salubrità dell'aria, l'innesto del vaiolo, la pratica dell'evirazione dei fanciulli per conservarne le voci bianche, la poesia si misura con problematiche sociali, mentre nelle ultime assisteremo a un ripiegamento che trasferisce gli ideali culturali, civili ed etici in una dimensione contemplativa e perciò distaccata.

Tra le prime, *La caduta* appare come il manifesto della moralità pariniana, vibrante dichiarazione di libertà di fronte a chi invita il poeta ad asservirsi ai potenti. Alla base del componimento c'è la sua amara delusione poiché, cinquantaseienne, si vide rifiutare un beneficio ecclesiastico che avrebbe migliorato la sua situazione economica. Tale condizione esistenziale fa da sfondo all'ode:

Quando Orion dal cielo
declinando imperversa;
e pioggia e nevi e gelo
sopra la terra ottenebrata versa,

suorum ratio commendat» («Felice è dunque l'uomo che ha un retto giudizio, felice è chi gode della sua condizione qualunque essa sia e ama quello che ha; felice è colui che affida alla ragione la sistemazione di tutta la sua vita», in SENECA, *Dialoghi 1*, a cura di N. Sacerdoti, Milano, Tascabili Bompiani, 1990, p. 25).

⁵ «E che giova aver tesoro / S'altri poi non si contenta? / Che dolcezza vuoi che senta / Chi ha sete tuttavia? / Chi vuol esser lieto sia / Di doman non c'è certezza» (L. DE' MEDICI, *Il trionfo di Bacco e Arianna*, in M. VITALE, a cura di, *Antologia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 1965, vol. II, p. 670).

⁶ «Avita / semplicità che l'anima consola, semplicità dove tu vivi sola / con tuo padre la tua semplice vita!» (G. GOZZANO, *La signorina Felicità ovvero la felicità*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005, p. 169).

⁷ «Felicità raggiunta, si cammina / per te su fil di lama. / Agli occhi sei barlume che vacilla, / al piede, teso ghiaccio che s'incrina; / e dunque non ti tocchi chi più t'ama» (E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, p. 40).

me spinto ne la iniqua
stagione, infermo il piede,
tra il fango e tra l'obliqua
furia de' carri la città gir vede;

e per avverso sasso
mal fra gli altri sorgente,
o per lubrico passo
lungo il cammino stramazzar sovente⁸.

Nonostante l'ambientazione quotidiana e realistica – il poeta, claudicante, inciampa contro una pietra sporgente e cade a terra nel fango – il linguaggio e il metro dell'ode sono sostenuti, aulici. Ai termini concreti Parini preferisce quelli astratti, l'esordio fa riferimento al mito e il lessico è ricercato (si pensi al latinismo «lubrico»). Si legge più avanti:

Sdegnosa anima! prendi
prendi novo consiglio,
[...]

Dunque per l'erte scale
arrampica qual puoi;
e fa gli atri e le sale
ogni giorno ulular de' pianti tuoi.

O non cessar di porte
fra lo stuol de' clienti,
abbracciando le porte
de gl'imi che comandano ai potenti;

e lor mercè penètra
ne' recessi de' grandi;
e sopra la lor tetra
noia le facezie e le novelle spandi.

O, se tu sai, più astuto
i cupi sentier trova
colà dove nel muto
aere il destin de' popoli si cova;

e fingendo nova esca
al pubblico guadagno,

⁸ G. PARINI, *Poesie e prose. Con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti, Napoli, Ricciardi, 1951, p. 214.

l'onda sommovi, e pesca
insidioso nel turbato stagno⁹.

In questi termini un passante, dopo averlo riconosciuto, consiglia al poeta come comportarsi: il successo e la ricchezza arridono a chi sa oliare gli ingranaggi del potere; quindi, che allieti la noia degli aristocratici con facezie, si intrufoli nelle 'stanze dei bottoni', astutamente trovi le vie che conducono là dove si decide il destino dei popoli e, fingendo di proporre nuovi incentivi per incrementare la finanza pubblica, crei confusione e peschi furbescamente nelle acque torbide. La risposta del poeta segue un'altra direzione:

Chi sei tu, che sostenti
a me questo vetusto
pondo, e l'animo tenti
prostrarmi a terra? Umano sei, non giusto.

Buon cittadino, al segno
dove natura e i primi
casi ordinàr, lo ingegno
guida così, che lui la patria estimi.

Quando poi d'età carco
il bisogno lo stringe,
chiede opportuno e parco
con fronte liberal, che l'alma pinga¹⁰.

Il poeta respinge energicamente il consiglio, sostenendo che il buon cittadino deve seguire le sue inclinazioni e guadagnarsi la stima della patria con giustizia e dignità, senza offrire o compiacere i potenti per averne in cambio favori. Quando poi il bisogno lo costringe chiede, ma con opportunità e con misura, e a testa alta; in ciò si rispecchia l'altezza del suo animo. Perciò con piè malfermo ritorna al suo povero 'tetto' fiero della sua povertà e libero. Qui Parini confronta dialetticamente due punti di vista sulla vita: quello del passante basato sul senso pratico, che invita alla furbizia e all'arte della dissimulazione, e quello del poeta, che è un manifesto della moralità civica. L'immagine del poeta e letterato delineata in questa ode forgia una nuova identità dell'uomo di lettere, non protetto da mecenati, ma uomo libero. È interessante notare come sia in Orazio che in Parini vi sia un personaggio che, senza successo, propone all'altro una vita più agiata e meno etica. La saggezza va naturalmente verso la pratica del

⁹ *Ivi*, pp. 215-216.

¹⁰ *Ivi*, p. 217.

valore della libertà scevra da condizionamenti, senza temere una vita semplice e povera, perché nobilitata dalla dignità.

L'insegnamento pariniano è recepito da Ugo Foscolo che si professa suo discepolo e con orgoglio nei *Sepolcri* omaggia il poeta del *Giorno* con questi celebri versi:

[...]. E senza tomba giace il tuo
sacerdote, o Talia, che a te cantando
nel suo povero tetto educò un lauro
con lungo amore, e t'appendea corone¹¹.

Parini è rappresentato come il letterato che dedica al culto della poesia l'intera esistenza nella sua umile casa.

Nei versi successivi troviamo il riferimento al tema della poesia libera:

Già il dotto e il ricco ed il patrizio vulgo,
decore e mente al bello Italo regno,
nelle adulate regge ha sepoltura
già vivo, e i stemmi unica laude. A noi
morte apparecchi riposato albergo
ove una volta la fortuna cessi
dalle vendette, e l'amistà raccolga
non di tesori eredità, ma caldi
sensi e di liberal carne l'esempio¹².

Le tre classi sociali dell'«Italo regno», gli intellettuali, i borghesi e gli aristocratici, definiti vulgo perché mediocri nell'animo, da vivi hanno sepoltura nelle regge piene di adulazioni e i titoli e i blasoni sono l'unico motivo di lode per loro. Al poeta, invece, in fiera opposizione con essi, sottolineata da un plurale maiestatico in posizione di *enjambement*, la morte prepara una dimora tranquilla dove la sorte la smetta di perseguitarlo e gli amici possano raccogliere un'eredità non di tesori, ma di nobili sentimenti e il modello di una poesia libera, civile e capace di suscitare sentimenti di libertà.

Riecheggia nuovamente il tema della libertà dell'ispirazione, della povertà dignitosa. Oltre i secoli e le generazioni, tre poeti si incontrano in un comune ideale di serena dignità e consapevolezza orgogliosa dello *status* di intellettuale.

Un'ultima considerazione può essere fatta sulle già ricordate scelte stilistiche adottate da Parini nell'ode (ma non solo); scelte che vanno nella direzione della raffinatezza e della ricercatezza lessicale. L'innalzamento stilistico e formale conferisce prestigio alla materia trattata, Parini però nel *Giorno* impiega la

¹¹ U. FOSCOLO, *I Sepolcri*, in ID., *Poesie*, a cura di M. Palumbo, Milano, BUR, 2010, p. 113.

¹² *Ivi*, pp. 121-122.

ricercatezza della scrittura nella trattazione di temi tutt'altro che eroici. Vi si aggiunga – sempre nella sua opera più nota – la presenza di diverse chiavi di lettura, che rovesciano il punto di vista esplicito del racconto, che diviene così ironico e parodistico, generando un effetto straniante. In un recente saggio Luca Curti¹³ individua nel personaggio che descrive la giornata del 'Giovin Signore' nel *Giorno* non l'abate Parini ma un precettore ipotetico, che, raccontando le abitudini del protagonista, ne fa in realtà una parodia didascalica, usando per l'appunto un linguaggio aulico che si snoda tra ironia e classicismo. Anche nelle *Odi* traspare la convinzione che l'attività creativa dell'artista sia rivolta ai temi della società, trasformando radicalmente i contenuti e mantenendo intatta la struttura classica: nella *Caduta* Parini si rivolge al suo soccorritore in modo severo e sobrio per sottolineare le sue idee e consegnare al lettore il suo manifesto etico. È lecito ritenere che la scelta di un determinato registro linguistico, in questo caso quello aulico, dipenda dalla convinzione del poeta che sia impossibile, per la letteratura alta, parlare una lingua diversa da quella del potere e della classe dominante. L'effetto di straniamento con cui Parini denuncia le ingiustizie del suo tempo fingendo di stare dalla parte dei nobili suggerisce pure un collegamento con il presente. Si pensi alle tecniche utilizzate dai mezzi di comunicazione per presentare la realtà e darne un'immagine idealizzata: solo rovesciandola, e guardandola in modo straniante, diventa possibile ricavare la giusta verità da una tale realtà.

Parini, pur restando legato all'eredità classica e alla complessità del periodare latino, non rivoluziona il linguaggio poetico. Le sue scelte rispecchiano la sua posizione ideologica moderatamente riformistica in campo sociale e politico: introduce delle novità, ma senza scardinare il sistema letterario tradizionale. Lo stile di un autore ribadisce la sua visione delle cose e del mondo, non è slegato dal pensiero e anzi lo rappresenta costruendo edifici che riflettono nell'esteriorità la sua essenza. Le scelte stilistiche possono, d'altra parte, rendere la comprensione del messaggio più agevole, veicolando nel modo più opportuno quell'«interessante» di manzoniana memoria che dovrà poi sedurre il lettore. Al docente il compito, spesso espletato frettolosamente o del tutto disatteso, di illustrare attraverso l'analisi di passi esemplari – come *La caduta* – il legame esistente tra le convinzioni dell'autore e le soluzioni formali da lui adottate.

¹³ Cfr. L. CURTI, *Il finale del Mezzogiorno (e del Giorno)*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXIII, 2, 2020, pp. 43-102.

«Sapientemente dunque fu detto: *Essere il globo celeste il libro più antico di letteratura*». Cosa insegna la letteratura ai giovani secondo Foscolo e Leopardi.

*Letizia Cristina Margiotta**

Introduzione: comprendere la letteratura, insegnarla, darle senso

Nel mondo attuale, sempre più focalizzato sulla tecnica e sul progresso, ci si chiede quale ruolo abbiano le materie letterarie nella formazione dei giovani e quale sia l'importanza della letteratura a livello etico, sociale e culturale. Per capire il presente pare opportuno, se non indispensabile, guardare ai grandi del passato, perciò questo intervento si focalizzerà sulle implicazioni etiche riconoscibili nelle opere di due autori della letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento, le cui riflessioni continuano a essere di grande attualità: Foscolo e Leopardi. Proprio Foscolo, nell'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, sottolinea il legame inscindibile fra letteratura e mondo, affermando che cielo e terra, così come la letteratura, conservano memoria di nazioni, popoli, leggi e miti tramandati nel tempo nelle generazioni; l'intero globo terrestre può considerarsi, dunque, il libro di letteratura più antico di tutti¹.

È essenziale comprendere prima cosa pensa il letterato di sé, del proprio ruolo e del pubblico a cui si rivolge, per poi insegnare letteratura e veicolare contenuti critici e valori morali che non rendano la lettura di un autore sterile e circoscritta al suo tempo, ma viva e preziosa anche oggi. La carenza di senso uccide la curiosità e ostacola l'apprendimento, poiché in età scolare si tende a sottostimare o, peggio, a non considerare il valore etico dei testi ed il loro significato più profondo. Invece la letteratura ha un'importanza centrale in ambito umanistico, scientifico, sociale ed esistenziale ed i testi vanno interpretati con attenzione onde evitare fraintendimenti, lasciando da parte la fretta e la superficialità che caratterizzano troppo spesso la nostra epoca.

Si è pensato di indirizzare questo lavoro a un pubblico di studenti liceali all'ultimo anno, in cui si affronta lo studio di Foscolo e Leopardi in vista della maturità, poiché tali autori si interrogano sul perché fare poesia, sui fini comunicativi della stessa e su ciò che essa, anche in futuro, avrà da insegnare, *in primis* ai giovani. È bene, dunque, che gli studenti si sforzino di dare senso a ciò che studiano e che si interrogino su quale potrebbe essere il loro ruolo per

* Docente di discipline letterarie e latino presso il Liceo Classico e Coreutico "Tito Livio" di Milano.

¹ Per il titolo scelto per questo lavoro cfr. U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in ID., *Opere*, a cura di F. Gavazzoni, Einaudi-Gallimard, Torino, 1995, vol. II, p. 515.

contribuire al bene della società, come provarono a fare i due grandi letterati di cui qui si tratta.

Lo scopo ed il potenziale della letteratura da Foscolo a oggi

Nel 1809, il trentenne Foscolo, professore all'Università di Pavia², pronuncia come prolusione al corso di eloquenza un'orazione rivolta ai giovani e alle loro famiglie, intitolata *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, il cui fulcro può essere ritenuto il rapporto fra letteratura e società. Secondo Foscolo l'uomo cerca sollievo dal dolore nella parola poetica e nella fantasia, viste come mezzo per evadere dalla realtà quotidiana, fatta di miseria e ingiustizia. Alla violenza e alla falsità che caratterizzano da sempre la storia si contrappone l'arte in senso lato che, fin dalle sue origini, assume una funzione civile; pertanto gli intellettuali devono mettere la loro arte a servizio della patria, poiché se è vero che l'arte è capace di sollevare l'uomo fino al cielo è anche vero che essa non deve rimanere pura speculazione teorica, ma deve cercare di ingentilire gli animi, raffinare le menti, sconfiggere l'ignoranza³. Nel suo discorso lo scrittore sottolinea l'alto valore educativo degli esempi di uomini illustri e delle gesta da loro compiute, affinché i grandi del passato possano essere d'esempio ai suoi contemporanei. La parola si fa, quindi, strumento e veicolo della conoscenza, motivo per cui, ribadisce l'autore, il linguaggio di prosa e poesia⁴ deve essere sufficientemente comprensibile per comunicare a tutti la verità.

«Ogni uomo sa che la parola è mezzo di rappresentare il pensiero; ma pochi si accorgono che la progressione, l'abbondanza e l'economia del pensiero sono effetti della parola»⁵: in questo punto del suo discorso Foscolo evidenzia come l'identità di ogni essere umano sia da sempre legata alla sua capacità di utilizzare la parola⁶, dando forma, così, ai propri pensieri. Il poeta ribadisce, poi, che «or questo bisogno di comunicare il pensiero è inerente alla natura dell'uomo, animale essenzialmente usurpatore, essenzialmente sociale: però ch'ei tende progressivamente ad arrogarsi e quanto gli giova e quanto potrebbe

² Sul Foscolo professore cfr. B. ZUCCALA, *Foscolo professore. La ricezione giornalistica, le reazioni accademiche e la fortuna editoriale dell'“Orazione inaugurale”*, in «Studi d'italianistica nell'Africa australe», 1, 2014, pp. 1-36.

³ Tale concetto verrà ribadito dallo scrittore anche nelle *Grazie*.

⁴ Come nota Palumbo, nonostante Foscolo abbia scritto sia in versi che in prosa, sembra prediligere le opere dei poeti per l'identificazione del canone, poiché ritiene che nelle parole dei poeti via sia il risultato più alto della conoscenza di un popolo. Cfr. M. PALUMBO, *Foscolo critico della letteratura contemporanea*, in «Quaderni di Gargnano», 1, 2017, p. 199.

⁵ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 509.

⁶ Sullo stile di Foscolo cfr. A. CARROZZINI, *Letteratura e passioni. Ugo Foscolo e la questione dello stile*, Bari, Progedit, 2011.

giovargli»⁷. La finalità primordiale del linguaggio, dunque, prima ancora che letteraria, è pratica: l'uomo ha bisogno di interagire con i propri simili ed il linguaggio lo distingue dalle bestie, permettendogli di fissare per iscritto le leggi. Tale è l'importanza della parola che senza di essa il concetto stesso di società ordinata da leggi verrebbe meno, lasciando spazio all'anarchia. Le parole, inoltre, sono il mezzo primario di espressione per i letterati, per cui è fondamentale anche oggi, nella didattica, far comprendere ai ragazzi il ruolo chiave della parola sia per lo studio delle discipline che per l'espressione di sé, poiché esse danno corpo al pensiero e consentono di relazionarsi con gli altri.

Come si è detto, Foscolo intende la scrittura non come un mero passatempo ma come dotata di una finalità molto più alta: è l'antidoto alla povertà e all'ingiustizia poiché appaga l'animo a condizione che, però, lo studio della poesia o dell'eloquenza sia finalizzato al comprenderne lo scopo e non all'averne una condotta di vita lasciva e piena di vizi⁸. Alcune menti eccelse, quali quelle dei letterati che in passato ottennero fama e stima nel mondo, furono, secondo Foscolo, naturalmente inclini alla letteratura, poiché il loro carattere sensibile li spingeva a cercare la verità, ad avere a cuore la patria e a tentare di perseguire una meritata gloria. Sul concetto di vero, correlato allo spirito patriottico di Foscolo, ha riflettuto Wehle⁹, chiarendo che la sofferenza, il fallimento, i sacrifici, le prove da affrontare, pur essendo parte di una storia fittizia, accomunano i personaggi dei romanzi foscoliani, come *Ortis*, al "vero" e, dunque, alle persone reali le quali, ricollegano le sfide dei personaggi della finzione alla propria vita o, in generale, alla realtà concreta. Il critico chiarisce che modi di pensare ed emozioni differiscono da uomo a uomo e che, pertanto, "politicizzare" la letteratura non è cosa facile ma, in linea generale, si può asserire che la letteratura rispecchia la vita, i drammi personali, gli ardori patriottici, i modi di pensare degli uomini dell'Ottocento come della gente di oggi, seppur con le dovute differenze dovute all'epoca. Per far apprezzare un'opera letteraria agli studenti moderni, quindi, potrebbe essere utile stimolarli a immedesimarsi in ciò che leggono, affinando così l'empatia e la solidarietà,

⁷ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 511.

⁸ Come osserva Campana nell'introduzione alle *Orazioni e lezioni pavesi*, tali vizi e colpe erano attribuiti a quei letterati che facevano della letteratura un mero strumento di gloria, anziché considerarla come mezzo per l'esercizio delle facoltà intellettuali e dell'impegno civile. Per Foscolo, invece, la pratica letteraria è da intendersi come ricerca della verità e come perseguimento di quell'utile volto a illuminare il governo e l'indipendenza dei popoli, motivo per cui è molto duro con coloro che la utilizzano solo per accrescere la propria fama. Cfr. A. CAMPANA, *Le Orazioni e lezioni pavesi: il libro filosofico di Ugo Foscolo*, in U. FOSCOLO, *Orazioni e lezioni pavesi*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2009, pp. 41-42.

⁹ Cfr. W. WEHLE, *Nazione ed emozione. Sulle difficoltà di far politica con la letteratura. Il caso di Foscolo*, in S. MAGHERINI, a cura di, *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2018, vol. 1, pp. 287-288.

stimolando un lavoro di introspezione. Il modo con cui si scrive ha, in questo caso, un ruolo chiave: per agire sui lettori, toccare la loro sensibilità e scuotere la loro immaginazione, quindi l'opera deve adottare un registro espressivo convincente e d'impatto. Anche Foscolo, ai suoi tempi, concorda con tale idea nell'*Ortis*¹⁰, anche se tutto ciò dipende molto anche dal genere letterario e dallo stile di scrittura che i lettori si trovano di fronte.

Lo sapeva bene Foscolo che, infatti, all'interno del vasto panorama letterario della sua epoca¹¹, fa gli opportuni distinguo, dichiarando che la frivola letteratura d'evasione nutre gli animi solo di sciocchezze e di vizi e che l'alta letteratura non è alla portata di tutti. Tuttavia egli ritiene di fondamentale importanza che i giovani e le fanciulle, finché sono ancora innocenti e non corrotti, imparino «a conoscere i loro difetti ne' libri, a cercare il bello ed il vero morale»¹², perché se è vero che il contenuto dei testi letti sbiadirà con gli anni, le emozioni e gli insegnamenti che da essi sono derivati continueranno a riscaldare i loro cuori. In tal mondo, calunnia e destino avverso non potranno mai prevalere, dato che ogni uomo avrà in sé determinati valori e gli strumenti necessari per pensare.

Collegando le affermazioni di Foscolo ai giorni nostri, si può dire che la letteratura debba essere letta e interpretata dagli studenti come un serbatoio di modelli da adottare o da respingere a seconda del proprio sistema di valori e della propria sensibilità; personaggi e storie lontane nel passato hanno in sé, comunque, la capacità di fornire uno spunto, un modello a cui ispirarsi o da cui rifuggire nella propria quotidianità. Dunque leggere Foscolo e altri autori, oggi, significa scegliere cosa ricordare e valorizzare del nostro passato e cosa dimenticare tra gli innumerevoli esempi – veri o fittizi – rintracciabili nelle sue opere: nei *Sepolcri*, ad esempio, lo scrittore invita i suoi contemporanei e i posteri a fare tesoro del ricordo delle virtù di poeti, patrioti ed eroi e a condannare, invece, la morale abietta di assassini e altri turpi personaggi. Benché i modelli degli adolescenti odierni molto spesso non siano poeti o scrittori, essi possono provare, stimolati dal docente, a rintracciare il senso di azioni e vicende, imparando a interiorizzare determinati modelli e a respingerne altri.

¹⁰ Cfr. M. PALUMBO, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, p. 25.

¹¹ Foscolo conosceva bene sia il panorama letterario italiano che quello europeo, soprattutto inglese dato che, vivendo a Londra, poté notare punti di forza e difetti della cultura e letteratura inglese del tempo, divenendo anche consapevole dei diversi riferimenti culturali di un lettore inglese rispetto a uno italiano. Nel corso degli anni inglesi, infatti, acquistò una dimestichezza con la lingua e con la letteratura britannica che, fino ad allora, gli era mancata. Cfr. E. NEPPI, C. PIOLA CASELLI, C. CHIANCONE, C. DEL VENTO, a cura di, «Cahiers d'études italiennes», 20, *Foscolo e la cultura europea*, 2015 (numero monografico).

¹² U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, cit., p. 535.

Foscolo aveva già anzitempo compreso tale straordinario potenziale della letteratura, vista l'accurata esortazione «alle storie»¹³ da lui rivolta agli italiani, affinché onorino e difendano la propria terra, da sempre culla di eccezionali letterati, ai quali nessuno può contendere la poetica palma¹⁴. Il patriottismo mostrato da Foscolo potrebbe apparire un po' fuori luogo in un mondo globalizzato come quello di oggi ma, a ben vedere, una nazione può dirsi unita anche e soprattutto quando ha un patrimonio comune a cui fare riferimento: storia, cultura, lingua sono ciò che ha reso l'Italia ciò che è oggi. Tornando al presente, dunque, quali soluzioni si possono prospettare per rendere l'insegnamento della letteratura quanto più possibile efficace? È giusto intenderla come un repertorio di situazioni e storie capaci di «insegnare i sentimenti» e di far maturare dal punto di vista morale il lettore? Massimiliano Tortora, nel suo saggio *I classici a scuola: tra dialogo e distanza*¹⁵, si interroga sulla questione, cercando di proporre strategie per far riconoscere agli studenti moderni l'impegno critico e interpretativo su cui si fonda il valore della letteratura, dato invece per assodato dalle generazioni precedenti. Sforzarsi di capire un testo e darne la propria interpretazione, che può differire da quella altrui è, secondo Tortora, una delle sfide più interessanti per far comprendere ai ragazzi l'importanza della letteratura e farli calare in punti di vista diversi dai propri. Riflettere criticamente sui testi, riportandoli nel presente, potrebbe essere un modo per farli percepire come meno distanti dal mondo contemporaneo e per far capire agli studenti che la letteratura va considerata uno strumento di conoscenza e crescita, con caratteristiche peculiari ed uniche rispetto ad altre discipline.

Letteratura e identità nazionale da Leopardi ai nostri giorni

A scuola oggi si insiste molto sull'insegnamento dell'educazione civica per rendere gli studenti più consapevoli del loro ruolo nella società e per permettere loro di esercitare con coscienza e senso civico i loro diritti e doveri di cittadini. Anche Leopardi presta molta attenzione al legame fra individuo e società, chiamando in causa il ruolo fondamentale della letteratura in tal senso. Esaminiamo ora, perciò, un'opera di sorprendente attualità: il *Discorso sopra lo*

¹³ *Ivi*, p. 534.

¹⁴ Secondo Foscolo, infatti, la molteplicità e la diversità delle regioni italiane, rende, rispetto a stati europei come Francia e Inghilterra, più solido e oggettivo il riconoscimento ottenuto da un autore, perché manca un orientamento uniforme e perché in Italia contano poco o nulla, nella costituzione del consenso, i 'fantasmi della moda'. Cfr. M. PALUMBO, *Foscolo critico della letteratura contemporanea*, cit., p. 200.

¹⁵ Cfr. M. TORTORA, *I classici a scuola: tra dialogo e distanza*, in «Allegoria», XXIX, 75, 2017, pp. 127-128.

stato presente dei costumi degli Italiani di Leopardi¹⁶. Si tratta di un trattato di filosofia politica, composto nel 1824, ma pubblicato solo nel 1906: esso offre un'interpretazione in chiave antropologica della società, lasciata aperta nel finale¹⁷. Il poeta concorda con Foscolo nel credere che, per giudicare la realtà, bisogna prima conoscerla e che la letteratura serve a comprendere meglio la propria interiorità ed il mondo circostante. Riflettendo, analizzando, meditando, la letteratura tenta di rispondere al bisogno che qualche valore possa, prima o poi, riaffermarsi nella società, per darle senso¹⁸. Come ribadisce Moncagatta¹⁹, la crisi di valori dell'epoca viene ricondotta da Leopardi soprattutto all'Illuminismo, che aveva avuto delle importanti conseguenze sulla morale comune; il progresso porta, infatti, alla perdita delle basi morali e al crollo delle illusioni. Nel *Discorso*, dunque, il Leopardi "politico" è *in primis* il critico della politica²⁰ e si pone più volte in contrasto con la mentalità dei suoi contemporanei che, però, non è affatto sicuro di poter cambiare.

Qual è, allora, il senso del suo scrivere? Leopardi è profondamente amareggiato nel constatare che non esiste un'Italia unita²¹ e che, di conseguenza, non c'è un pubblico compatto che ascolti la voce dello scrittore²²: manca ancora in Italia una letteratura nazionale, che invece, nelle altre nazioni europee dell'epoca, costituiva un grandissimo mezzo di coesione e di conformità di opinioni, gusti, costumi, sia nella nazione stessa che tra più nazioni. A tal proposito, Leopardi elogia in particolare i letterati inglesi e tedeschi²³, più dediti agli studi, anche filologici e specialistici di lingue antiche,

¹⁶ Edizione di riferimento G. LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, a cura di A. Placanica, Venezia, Marsilio, 1992.

¹⁷ Per approfondire il rapporto Leopardi-società cfr. E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 30-66.

¹⁸ Cfr. M. BISCUSO, *La civiltà come rimedio di se medesima. Il Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani e la "filosofia sociale" di Giacomo Leopardi*, in «La rassegna della letteratura italiana», CXII, 2, 2008, pp. 477-490.

¹⁹ Per approfondire cfr. M. MONCAGATTA, *Dossografie leopardiane. Citazioni e campioni per una storia del Leopardi "politico"*, in G. LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, a cura di M. Moncagatta, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 6.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 26.

²¹ Sul contesto socio-culturale in cui vive e opera Leopardi cfr. N. FEO, *L'Italia di Leopardi fra antropologia e storia (1818-1824)*, in «Italianistica», XXXVIII, 1, 2009, pp. 33-60.

²² Cfr. A. LUZI, *Leopardi: la lingua, la nazione*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 11, 2016, pp. 109-114.

²³ L'apprezzamento per la cultura europea da parte di Leopardi non è totale: il poeta, ad esempio, non ama l'approccio troppo preciso e matematico dei filosofi tedeschi, ritenendo che essi manchino di sentimento, fantasia ed entusiasmo, doti fondamentali perché un filosofo approdi ad una piena comprensione della realtà. Cfr. E. NEPPI, *Ragione, natura e filosofia nelle operette morali*, in «Italianistica», XXXIV, 2, 2005, pp. 27-43.

rispetto all'Italia dove c'è ancora la tendenza a proporre una letteratura più adatta ai gusti del pubblico. Può forse sorprendere il fatto che Leopardi, rimasto chiuso per anni nell'ambiente asfissiante di Recanati, sia attento, forse anche più del viaggiatore Foscolo, al ruolo e allo sviluppo della letteratura europea²⁴, capace di essere un punto di riferimento per la costruzione dell'identità nazionale²⁵, al contrario di ciò che accade in Italia, a quei tempi ancora frammentata dal punto di vista politico e culturale. La letteratura avrebbe la capacità di conformare ed influenzare gusti e opinioni, avendo un impatto culturale sulla società maggiore di quanto si pensi.

Oggi tale ruolo risulta più complicato e controverso, complici anche i nuovi media e le forme di intrattenimento audiovisive, più attrattive della parola scritta. Ma si può forse ignorare il ruolo fondante nell'identità culturale italiana rivestito dai classici? Dato che le nuove generazioni si mostrano meno interessate ad essi, come si può conciliare la letteratura con le nuove tendenze della modernità? Non è un caso, forse, che all'estero la letteratura italiana non sia una disciplina a sé ma venga inserita in un orizzonte di studi più vasto, che comprende il cinema, il teatro, la cultura, ecc.

Un tentativo di svecchiare la letteratura italiana per consentirle di parlare ancora al cuore dei lettori è stato fatto, prima che dagli insegnanti di oggi, già nell'Ottocento da Leopardi. In un frammento dello *Zibaldone* del marzo 1821 l'autore ribadisce l'eccellenza dei poeti italiani del passato come Dante, Petrarca e Tasso ai quali, però, non sono seguiti altri letterati di pari livello, probabilmente a causa del voler emulare gli autori del passato in tempi ormai cambiati. La letteratura, invece, non deve restare ostinatamente anacronistica, rifacendosi pedissequamente ai classici del passato, dato che alcuni autori e le loro opere non sono fatte né per i suoi tempi né, egli crede, per i tempi futuri. La letteratura riflette mentalità, gusti e valori del periodo di appartenenza: pochi sono, però, gli spiriti eletti che possono dedicarsi all'alta letteratura e alla poesia, cioè alla ricerca del vero, spesso pagando il prezzo di non essere capiti dai propri contemporanei. In questo Leopardi e Foscolo si somigliano; entrambi sostengono che l'alta letteratura non è per tutti e sembrano voci fuori dal coro in una società di cui, con lucidità e amarezza, colgono vizi e debolezze. Data la giovane età degli studenti italiani e molto spesso anche la loro maturità, inferiore rispetto alle generazioni precedenti, sarebbe forse eccessivamente ottimistico pretendere che tutti comprendano a pieno e apprezzino i pilastri imprescindibili della nostra letteratura; tuttavia lo sforzo di capire un testo

²⁴ Sul Leopardi europeo cfr. F. MUSARRA, B. VAN DEN BOSSCHE, S. VANVOLSEM, a cura di, *Leopardi in Europa*, Firenze, Cesati, 2000.

²⁵ Cfr. M. MONCAGATTA, *Dossografie leopardiane. Citazioni e campioni per una storia del Leopardi "politico"*, cit., pp. 19-20.

diverso da quelli attuali dal punto di vista linguistico, stilistico e contenutistico resta un ottimo allenamento per affinare capacità di comprensione, spirito critico e molte altre competenze fondamentali.

Quale approccio alla lettura? A che pro fare letteratura?

Sempre sulla questione del disinteresse dei giovani nei confronti dei classici della letteratura, nel *Parini* Leopardi sembra quasi giustificare, nei giovani, tale mancanza di attrattiva dei testi, non pienamente apprezzati un po' per l'età ancora acerba dei loro aspiranti lettori, un po' perché essi non riescono a comprenderne l'utilità. L'autore ribadisce, inoltre, anche sulla base della sua esperienza, che molte opere, per essere apprezzate a pieno, spesso debbano essere lette una seconda volta, cosa che molto spesso i giovani non hanno la voglia e la pazienza di fare, anche per la ritrosia a confrontarsi con uno stile di scrittura che, spesso, non attira o che, peggio, non si comprende. Foscolo, ad esempio, critica le traduzioni obsolete linguisticamente, dicendo che i classici devono parlare ai giovani in una lingua più accessibile, per accendere in loro un maggiore interesse. Ciò non vuol dire, tuttavia, preferire la letteratura di consumo: per Foscolo e per Leopardi, infatti, pochi sono gli intelletti raffinati e naturalmente dotati della profondità d'animo necessaria per fare letteratura di qualità. Lo scrittore è definito da Leopardi, nel *Parini*, una sorta di genio solitario, che può accontentarsi solo della gloria che riesce a riscuotere in una cerchia ristretta di persone, nella speranza che in futuro le sue opere vengano apprezzate, benché non vi sia certezza che il futuro sia migliore del presente. Quali sono, allora, i valori da ricercare nella letteratura? Quelli per cui la vita diventa degna di essere vissuta: virtù, magnanimità, forza d'animo, generosità, fedeltà, sensibilità, giustizia, amicizia, amore, che si ritrovano nelle opere letterarie, ieri come oggi. È a questo sistema di valori che attingono i romantici e, dunque, anche Leopardi e Foscolo.

Difatti nel suo epistolario Foscolo afferma che l'arte non consiste nel rappresentare cose nuove, ma nel rappresentarle con novità: se le tematiche principali trattate in letteratura potrebbero sembrare sempre le medesime nel corso degli anni, non sono invece le stesse le modalità con cui esse vengono affrontate dai singoli autori. Durante la sua breve esperienza come professore universitario, Foscolo cerca di fare chiarezza sugli scopi della letteratura italiana e, pur senza fare esplicita polemica, condanna il tipico letterato dell'età napoleonica, che mercificava la letteratura e finalizzava il suo lavoro ad assecondare le opinioni dei potenti. Al contrario il compito della letteratura, secondo Foscolo, consiste nel fare esperienza dei sentimenti per poi trasporli nelle opere. L'esercizio delle lettere diventa per lui un bisogno innato, dettato dalla passione, da coltivare con approfondito e continuativo studio.

La motivazione per lo studio della letteratura dovrebbe essere proprio la passione o almeno un certo interesse suscitato dai testi. La speranza è che, tramite un lavoro sul testo in classe e a casa, in un'ottica comparativa fra i due autori, di cui si analizzeranno vari passi significativi delle opere qui citate, gli studenti colgano dapprima i tratti salienti delle opere stesse; poi, dopo essersi focalizzati sul punto di vista dell'autore riguardo alla letteratura e al ruolo del letterato, riflettano sul messaggio che Leopardi e Foscolo trasmettono. L'obiettivo è suscitare in ciascuno una riflessione sul ruolo della letteratura oggi, nel tentativo di dare un senso a pagine scritte ormai tanti anni fa per diventare, crescendo, uomini e cittadini migliori. Il conseguente dibattito sul ruolo della letteratura può anche essere inquadrato nell'insegnamento di educazione civica, con qualche riferimento al ruolo degli scrittori oggi oppure finalizzato alla produzione di un testo, una ricerca o un prodotto multimediale che metta insieme le riflessioni emerse.

Conclusioni. Il genio letterario «non si misura a palmi»

Come ribadito pocanzi, il fuoco che tiene vivo l'interesse verso la letteratura dovrebbe essere la passione e la volontà di coltivarla. Sempre più spesso, tuttavia, ci si trova di fronte a studenti più inclini a ben diversi interessi, quando non apertamente scettici nei confronti dell'utilità dello studio delle lettere. A questo proposito suonano più attuali che mai le parole di Leopardi nel passo dello *Zibaldone* dell'8 settembre 1823: il principale problema del mancato riconoscimento del valore degli scrittori, secondo lui, sarebbe che la loro genialità non è misurabile né quantificabile con precisione. Al contrario di matematici, architetti, medici ecc, le doti di un poeta non sono immediatamente visibili e, soprattutto, non vi è un modo tangibile per misurarle tanto che, mentre non ci si può improvvisare esperti di matematica ecc, si può millantare, invece, di essere abili nelle lettere e nella filosofia, come se fossero arti alla portata di chiunque. Al contrario per Leopardi ed anche per Foscolo, poesia e filosofia sono le arti più complesse da capire e padroneggiare. Anche il mondo odierno, permeato dalla scienza e dalla tecnica, condiziona le opinioni dei giovani, i quali vedono come metro di successo nella società l'eccellere in ambito scientifico, dando alla scienza il compito di fornire le risposte, compito che, per secoli, è stato della letteratura e della filosofia. Luperini²⁶, in accordo con Leopardi e Foscolo, profila un'immagine di intellettuale *outsider*, quasi privato del proprio originario ruolo e della propria funzione pubblica. Forse la letteratura non fornisce la risposta definitiva alla ricerca di senso del vivere, ma certamente essa fornisce una pluralità di risposte, diverse e numerose quanto lo sono gli scrittori. Dare un senso ad un testo, allora, serve ad un ragazzo del

²⁶ Cfr. R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, in «Allegoria», xx, 58, 2008, pp. 255-263.

ventunesimo secolo a dare un senso alla vita, a capire meglio il rapporto io-mondo, a problematizzare, a riflettere, a scavare nel passato, nel mito e nella storia, poiché un popolo senza racconti e senza miti è un popolo senza identità. Bisognerebbe, quindi, cercare nuovi modi di riportare gli adolescenti al passato tramite la letteratura, anche se ciò potrebbe implicare un radicale quanto necessario sovvertimento della secolare tradizione didattica, in favore di un insegnamento della letteratura più aperto alla contemporaneità e maggiormente interdisciplinare. Secondo Zerella²⁷, infatti, il giovane Foscolo, divenuto docente universitario, intendeva impostare la sua didattica percorrendo una nuova via: superare la critica formalistica per proporre esercizi di lettura diretta delle opere, dalle quali estrapolare significati, suscitare interessi, proporre orientamenti e, anzitutto, accendere di passione gli animi degli studenti. Qualunque sia la via da intraprendere in futuro, l'imperitura gloria che Leopardi, Foscolo e gli altri intellettuali meritano dimostra che, per citare sempre il Leopardi dello *Zibaldone*, ancora oggi «il genio [...] non si misura a palmi»²⁸.

²⁷ Cfr. F. ZERELLA, *Introduzione*, in ID., *Le lezioni pavesi di Ugo Foscolo*, Roma, Opere Nuove, 1953, pp. 44-45.

²⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri, nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 1064.

Un percorso didattico per l'ultimo anno della scuola secondaria di secondo grado sui temi etici rilevabili nella novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga

Elisabetta Rossi*

L'estate del 2022 è stata per chi scrive un momento foriero di riflessioni in ambito didattico, per via della concomitanza di due eventi: la prova orale del concorso ordinario a cattedre (per la classe di concorso A012 – Discipline letterarie negli istituti di istruzione secondaria di II grado) e la Summer School a cui è legata questa raccolta di contributi. La traccia estratta per il concorso, dal titolo «La candidata simuli una lezione di ambito letterario sulla novella *Cavalleria rusticana* dalla raccolta *Vita dei campi* di Giovanni Verga» è stata l'occasione per valutare le opportunità didattiche offerte da questo testo. All'esperienza leccese si è, dunque, giunti con in mente le considerazioni scaturite della recente esperienza di confronto con la commissione concorsuale e con il desiderio di condividere con i docenti della Summer School, i colleghi e gli studenti presenti alcune pratiche di approccio al testo e alle sue tante potenzialità, focalizzandosi sui tanti risvolti etici ravvisabili nella storia, interna ed esterna, di quest'opera. Si rende conto, nelle pagine che seguono, del percorso proposto, adottando un orientamento pratico e calato in una dimensione scolastica reale. Le metodologie e le strategie didattiche utilizzate non propongono l'adesione capillare a un modello unitario specifico, ma si basano su prassi sperimentate con successo nella quotidianità scolastica, con particolare riguardo alla valorizzazione di un contesto inclusivo e multiculturale.

Titolo: Percorso didattico sui temi etici rilevabili nella novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga

Destinatari: classe quinta, adattabile a tutti gli indirizzi professionali, tecnici e liceali

Contesto target di riferimento: indirizzo tecnico turistico dell'Istituto Istruzione superiore "P. Boselli" di Torino, classe di 18 alunne/i (14 alunne e 4 alunni) tra cui un alunno con disabilità intellettiva¹ (lieve ritardo e disgrafia, prevista

* Dottoressa di ricerca in *Digital Humanities* presso Università di Torino e docente di discipline letterarie presso l'Istituto di Istruzione secondaria di secondo grado "P. Boselli" di Torino.

¹ Legge 104 del 5 febbraio 1992; Decreto Legislativo 66 del 13 aprile 2017.

valutazione conforme per obiettivi minimi disciplinata da PEI), due con DSA² (F81.3, disturbo misto delle capacità scolastiche, valutazione disciplinata da PDP) e due con BES per svantaggio linguistico³ (madrelingua spagnola e romena, valutazione disciplinata da PDP).

Caratteristiche psico-sociali della classe target: partecipazione sufficientemente attiva, motivazione e desiderio di emergere, comportamento vivace e in genere corretto, ambiente inclusivo e multiculturale, elevato interesse alla prosecuzione degli studi, scarsa autonomia didattica, frequente mancato possesso dei libri di testo (svantaggio socio-economico), tendenza allo studio mnemonico, *background* migratorio (60%); sono presenti tutte le fasce di livello (bassa, medio-bassa, medio-alta e alta), come testimoniato dai risultati dei test Invalsi.

Collocazione all'interno del curricolo: primo quadrimestre, inizio ottobre (all'interno di una UDA dedicata a Verga e il Verismo).

Durata complessiva: due ore e mezza (più espansioni).

Metodologie didattiche: *brainstorming* esplorativo, lezione segmentata, lezione frontale dialogata, lettura e analisi guidata dei testi, apprendimento cooperativo sui testi, tutoraggio tra pari, *circle time*.

Strumenti didattici: libro liquido, schemi e mappe concettuali, materiale integrativo, audiovisivi.

TIC: LIM o smart TV con proiettore e collegamento internet, Pc e Tablet (BYOD), Google Suite (Google Classroom, Google Drive, archivio materiale integrativo, Google Jamboard).

Prerequisiti: 1) Conoscenze: Vita e opere di Giovanni Verga e ritratto letterario (da approfondire con la lettura e il commento delle opere). Contesto storico-sociale di riferimento (Italia post-unitaria e 'questione meridionale'). Il verismo di Verga: la 'conversione' al verismo. Informazioni generali su romanzi pre-veristi e precedente lettura della novella *Nedda* e di un passo di *Fantasticheria*. La classe ha inoltre conoscenze pregresse sulla novella *Rosso Malpelo* (letta e analizzata nel primo biennio). 2) Abilità: riconoscere le tematiche del Verga

² Legge 170 dell'8 ottobre 2010; Decreto Ministeriale 5669 del 12 luglio 2011 e Linee Guida allegate.

³ Direttiva Ministeriale 27 dicembre 2012; Circolare Ministeriale 8 del 6 marzo 2013; Circolari Ministeriali 24 del 1° marzo 2006 e 4233 del 19 febbraio del 2014.

verista e confrontarle con informazioni sul Verga pre-verista. Confronto con il naturalismo francese (analogie e differenze). Collegare contenuti e temi dell'opera al pensiero dell'autore e al contesto storico-culturale.

Obiettivi specifici di apprendimento: 1) Conoscenze: Conoscere contenuto, stile, temi di *Cavalleria Rusticana*, le caratteristiche veriste della novella e l'evoluzione del pensiero di Verga. La prospettiva etica rilevabile nella storia interna ed esterna della novella. 2) Abilità: comprendere e analizzare le caratteristiche strutturali, tematiche e linguistiche della novella, riconoscere il discorso indiretto e diretto libero verghiano e le sue peculiarità, esprimere la propria opinione ed esporre le proprie riflessioni su un'opera, anche attraverso il confronto tra testi, anche di generi diversi, riconoscere tematiche attuali nelle opere di un autore. Riflettere sui dilemmi etici presenti nel testo e su come si intrecciano al tema di un mondo arcano, impermeabile al cambiamento, alla religione, alla centralità della famiglia. 3) Competenze: mettere in relazione conoscenze pregresse e nuove al fine di sviluppare un apprendimento significativo; padroneggiare gli strumenti espressivi e argomentativi indispensabili per gestire l'interazione comunicativa verbale; interpretare i testi e riflettere in relazione al sé.

Fase zero: brainstorming esplorativo con attivazione dei prerequisiti su *Vita dei campi* e *Fantasticheria*. Valutazione diagnostica: durata 15 minuti.

Si esplicita il giorno prima a voce e su *Google Classroom* agli studenti l'argomento che verrà trattato. In classe, gli alunni scrivono tramite il proprio dispositivo (*smartphone* o *tablet*) sulla lavagna digitale *Jamboard* tre parole-chiave a proposito di caratteristiche tematiche e stilistiche apprese nelle lezioni precedenti (presentazione della raccolta *Vita dei Campi* e lettura del brano, tratto dalla novella introduttiva *Fantasticheria*, sull'«ideale dell'ostrica»). La classe ha inoltre menzionato di aver letto (alcuni nell'ambito della scuola secondaria di primo grado, altri nel primo biennio) la novella *Rosso Malpelo*, i cui contenuti sono, dunque, noti. Segue una riflessione collettiva sull'attualità delle tematiche.

Al termine della sessione di *brainstorming*, la docente media tra le risposte maggiormente accreditate e le riassume sulla LIM in una mappa mentale da ricopiare sul quaderno/dispositivo. Lo schema facilita e valorizza gli alunni dallo stile cognitivo visivo e in particolar modo gli alunni con DSA.

Fase I: introduzione a *Cavalleria rusticana*. Il titolo: Cronaca di un tradimento dell'etica cavalleresca? La storia editoriale: etica nel diritto d'autore. Lezione frontale partecipata: 15 minuti.

La docente si focalizza sulle informazioni essenziali: *Cavalleria rusticana* è una novella breve. Pubblicata sul «Fanfulla della domenica» il 14 marzo 1880, nello stesso anno fu inserita nella raccolta *Vita dei campi*. È una storia a tinte forti, caratterizzata dai temi della gelosia, del tradimento e del delitto d'onore. È ambientata in un paese siciliano, Vizzini, nella seconda metà dell'Ottocento, in seguito all'impresa dei Mille di Garibaldi del 1860 ed all'Unità d'Italia del 1861. La docente richiama alla mente i dati storici studiati dagli alunni alla fine dell'anno precedente. Si riflette sull'ipotesi che la storia sia basata su un fatto di cronaca del 1877. Possibilità di una breve digressione partecipata dagli alunni su opere contemporanee basate su fatti di cronaca (specie cruenti), di cui abitualmente sono fruitori entusiasti, anche in forme artistiche diverse dalla narrativa (ed esempio le serie TV).

Segue, poi, una breve riflessione sul titolo, che presenta un'antitesi. La docente anticipa alcune peculiarità dello svolgimento dell'azione della novella per spiegare il titolo, ma senza troppi dettagli, badando a non togliere il gusto della scoperta. «Cavalleria» richiama il costume cavalleresco del duello, che, pur nell'illegalità delle circostanze (condotto in gran segreto, senza padrini e testimoni), viene inizialmente mantenuto nella sua integrità rituale; tuttavia, nel suo svolgimento, dimostra tutta la ferocia della passionalità grezza dell'ambiente popolare («rusticano») in cui si svolge. Si anticipa che il finale si profilerà, dunque, come un conflitto etico.

La docente si focalizza, ora, sulla storia editoriale della novella: Verga, infatti, ne fece una trascrizione teatrale; il dramma fu rappresentato per la prima volta il 14 gennaio 1884 al Teatro Carignano di Torino, con la grande attrice Eleonora Duse nella parte di Santuzza, ed ebbe un grande successo. Dal soggetto fu poi tratta un'opera, musicata da Pietro Mascagni nel 1889 (libretto di Giovanni Targioni Tozzetti) e fu un trionfo, in Italia e all'estero. Questo successo diede una tale fama all'autore che le ristampe successive al 1880 ebbero il titolo *Cavalleria rusticana e altre novelle*. Riferimento alla fortuna estera dell'autore: al di fuori dall'Italia Verga è conosciuto principalmente come autore di questa novella. Vi è poi una breve digressione sulla causa per plagio: la riduzione musicale di Pietro Mascagni genera una vertenza giudiziaria con l'editore Sonzogno per il riconoscimento dei diritti economici. La conclusione favorevole della lite porta a Verga notevoli benefici finanziari (si considera una possibile espansione sull'etica nel diritto d'autore).

Fase 2: lettura e analisi tematica, stilistica, linguistica e retorica della novella. Lezione partecipata (60 minuti complessivi).

L'incipit e la prima parte: la presentazione dei personaggi

La docente proietta il testo alla LIM, con un ingrandimento sufficiente a facilitare la lettura anche di coloro che non possiedono il libro di testo. Legge la

novella ad alta voce e pone l'accento sul fatto che novella inizi senza preamboli, *in medias res*. Il personaggio viene presentato tramite l'accostamento a immagini concrete, che riferiscono il pensiero della comunità (domanda stimolo del docente: a che cosa vi fa pensare? Risposta attesa: la stessa tecnica è presente in *Nedda*, espressione del cicaleccio del paese, nel passo in cui si scopre che la protagonista è incinta). Si nota il comportamento delle ragazze, descritto da Verga come pudico e spavaldo al tempo stesso. La docente invita gli alunni a individuare il discorso indiretto libero. Focus sul riferimento storico: Italia post-unitaria, servizio di leva obbligatorio; la renitenza dei siciliani alla leva fu una delle concause del brigantaggio. Anticipazione relativa a una lezione che seguirà: anche Ntoni nei *Malavoglia* partirà militare proprio all'inizio della narrazione. Si riflette insieme, collegandosi a storia, sui problemi etici posti dalla «questione meridionale», tra l'applicazione acritica delle leggi dello stato sabauda a tutta l'Italia recentemente unificata e la percezione delle norme da parte degli abitanti di un mondo così distante, geograficamente e antropologicamente, dal potere centrale, focalizzandosi sulle ragioni del malcontento dei siciliani. La docente invita gli alunni a riflettere, inoltre, sulla centralità della famiglia in Verga, per come appare nell'identità del personaggio: il singolo pare quasi non avere un'identità autonoma, poiché, anche nel nome, è indicato come una diretta emanazione della sua stirpe (es. «Turiddu Macca, figlio della gna Nunzia», «Lola di Massaro Angelo», etc). La docente invita gli alunni a pensare a com'è cambiata la percezione della famiglia e del rapporto con il singolo: gli alunni riportano la loro esperienza. Alcuni sono incuriositi dalla forma «gna Nunzia, gna Lola». La docente spiega che si tratta di un adattamento grafico dello spagnolo *ña*, abbreviazione di *doña*, *dueña* «donna». Nella classe target vi è un'alunna di madrelingua spagnola e gli studenti studiano tutti lo spagnolo come terza lingua: ciò facilita una breve digressione linguistica della docente sull'uso di questo titolo, ispanismo legato alla dominazione aragonese in Sicilia. Questa occasione di riflessione permette di valorizzare la multiculturalità del gruppo classe.

Seconda parte. Il tema economico.

Nella seconda parte la docente invita gli alunni a prestare attenzione alla centralità del tema economico, suggerito da immagini concrete fortemente espressive («Alfio, che ci ha quattro muli in stalla [...] Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia») e su come, dunque, i due contendenti della storia si confrontino soprattutto sul piano della ricchezza (tema della «roba», caro a Verga). Gli alunni sono invitati nuovamente a individuare il discorso diretto libero: la docente sottolinea come la mancanza di verbi e dichiarativi rendano il dialogo molto veloce e conferiscano vivacità della scena. Gli studenti, guidati dalla docente, individuano nel testo i proverbi e le frasi idiomatiche presenti in questo passo, in italiano e dialetto, espressione

della saggezza popolare (es. «Passò quel tempo che Berta filava [...]. Ora addio, gnà Lola, facemu cuntù ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu»). Anticipazione della docente sul fatto che studiando i *Malavoglia* gli alunni incontreranno un personaggio importante che si esprime tramite proverbi. La docente chiede agli alunni se conoscono alcuni proverbi, se in italiano, in dialetto o nella loro lingua d'origine e che genere di conoscenza del mondo esprimano, secondo loro: emerge che sono soprattutto i nonni a citare i proverbi e che questi riflettono un'etica antica, un buon senso di una volta che adesso pare superato.

Terza parte. La gelosia, il tradimento, il rito del duello e il finale drammatico

La docente esorta gli alunni a prestare attenzione anche a ciò che nella novella è solo suggerito, facendo un appunto narratologico: vi è, infatti, un esempio di ellissi narrativa, giacché il tradimento di Lola con Turiddu, ai danni di Alfio, emerge dai sorrisi dei compaesani e dalla reazione di Santa, ma non è raccontato esplicitamente.

La collocazione temporale dell'evento (che si verifica intorno a Pasqua), inoltre, non è casuale: la docente cita in proposito le parole del critico Mauro Geraci: «I personaggi disegnano un varco d'azione intermedio tra la ritualità pasquale che dilaga nel paese e il groviglio irrisolto delle tensioni sentimentali, che ne resta al di fuori, mai sanato».

Gli alunni sono portati a notare la differenza tra lo stile generale della novella, dal ritmo rapido e concitato, e la scena della sfida, rappresentata minutamente, sia nelle battute che si scambiano i due contendenti, sia attraverso una descrizione accurata dei gesti rituali di Alfio e Turiddu, espressione di un rigido codice d'onore («Con queste parole si scambiarono il bacio della sfida. Turiddu strinse fra i denti l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare»). Gli studenti notano che la sequenza del duello è quasi cinematografica, per rapidità e dettaglio: infatti, dopo il primo colpo, per avere la meglio su Turiddu, Alfio lo acceca con una manata di polvere, prima di colpirlo allo stomaco e poi alla gola. Potrebbe nascere un confronto spontaneo con duelli cinematografici o tratti da serie TV noti agli alunni. La docente commenta l'ambiguità del titolo: è infatti un duello che ha tutti i crismi del rituale cavalleresco, ma si chiude con una vigliaccata da lotta popolare al coltello; è quindi realmente l'espressione di una 'cavalleria rusticana'.

Si menziona poi un'interpretazione critica di Bàrberi Squarotti: vi è una sorta di modello cristologico rovesciato, giacché troviamo il bacio di Giuda, tre colpi/tradimenti, una sfida a duello che avviene all'osteria (richiamo all'ultima cena).

Gli alunni restano colpiti dal finale di grande efficacia drammatica: il sangue, evocato in tutto il racconto, sgorga a fiotti dalla gola di Turiddu. Nota retorica: il sangue «gorgogliava spumeggiando» è un'onomatopea.

Fase 3: valutazione formativa. Confronto con il dramma tratto dalla novella. Apprendimento cooperativo e circle time con discussione finale: 60 minuti complessivi.

Nello spirito dell'apprendimento cooperativo, la classe verrà divisa in quattro gruppi eterogenei. La docente avrà cura che in ogni gruppo sia presente almeno uno studente con BES: le due alunne con BES linguistico saranno in gruppo con un altro alunno bilingue che possa fungere da interprete in caso di difficoltà di comprensione di alcuni termini (tutoraggio tra pari), agli studenti con DSA sarà affidato il compito di coordinamento del gruppo (per stimolare le loro competenze trasversali) e l'alunno con disabilità sarà valorizzato nelle sue competenze d'elezione (quelle informatiche), il tutto con un dialogo costante con la docente di sostegno.

Saranno forniti a ogni gruppo dei brevi stralci del dramma tratto dalla novella, allo scopo di individuare analogie e differenze con la novella. Al termine, seguirà una restituzione collettiva con approfondimenti della docente e compilazione di uno schema sulla LIM; ci si attende che emergano i seguenti punti:

- nel dramma vi è un'accentuazione degli elementi folklorici di una Sicilia primitiva, violenta e religiosa; ciò si ravvisa anche nell'aumento dei riferimenti alla Pasqua, appena accennati nella novella;
- nel dramma gli interessi economici dei personaggi finiscono in secondo piano. A quel punto, alla probabile domanda sul perché di questa scelta, la docente approfondisce la questione rilevando che questo orientamento è dovuto al target di pubblico: il riferimento è il cittadino borghese che va a teatro, ed è più interessato agli intrecci interpersonali che non alle implicazioni economiche;
- nel dramma l'interesse per adulteri e drammi sentimentali è fortemente accentuato: la gelosia è praticamente l'unico movente degli eventi e anche questo, ovviamente, è legato alla volontà di compiacere il pubblico di riferimento;
- il personaggio di Santa (Santuzza, nel dramma) è più in primo piano rispetto a quanto accade nella novella. Alla curiosità degli alunni, la docente spiega che lo scopo, come emerge dal carteggio tra Verga e il regista dello spettacolo Giacosa, è valorizzare la presenza della star teatrale Eleonora Duse. A questo punto la docente anticipa un futuro collegamento dell'unità di apprendimento che seguirà quella su Verga e il verismo: la figura di Eleonora Duse tornerà, infatti, quando si parlerà di Gabriele d'Annunzio.

Fase 4: circle time: Verga ha tradito se stesso?

Discussione collettiva impostata sulle differenze emerse. La docente rimarca che nel passaggio dalla novella al dramma la ribellione di Turiddu alla prepotenza del denaro si riduce ai limiti di una mera gelosia. Era il pubblico del genere teatrale (cenni sulla ricezione) a richiedere un'interpretazione non più economica, ma psicologico-sentimentale: le aspettative del pubblico erano orientate verso la rappresentazione di una Sicilia primitiva, di violente passioni. Tuttavia l'accentuazione dell'elemento folkloristico dispiacque, alla fine, allo stesso Verga, che criticò gli arrangiamenti del capocomico Giovanni Grasso, definendoli «caricatura grottesca del carattere siciliano». Si tratta di una forzatura della materia della novella, dovuta alle esigenze del genere teatrale.

Da queste riflessioni scaturiscono delle domande, su cui si orienta il dibattito: è etico orientare la propria creatività per compiacere il pubblico? Non si rischia di tradire se stessi? Si invitano gli alunni a riflettere su artisti e *creator* (cantanti, *influencer*) di loro conoscenza che hanno orientato i loro contenuti per compiacere il pubblico. La società della *performance* sui *social network* influenza la creatività? È sempre stato così? Nella nostra quotidianità, su *Instagram* ad esempio, condividiamo ciò che ci interessa o cerchiamo di compiacere una prassi performativa? Nasce un vivo dibattito, mediato dagli interventi della docente.

Fase 5: spunti per proposte di espansione (aggiuntive rispetto alle tempistiche indicate).

Uscita didattica: Assistere all'opera di Mascagni (in cartellone al Teatro Regio di Torino) al fine di notare ulteriori differenze tra la novella, il dramma e l'opera.

Verga fotografo: Archivio fotografico dei luoghi della novella, fotografati dall'autore (etica nella rappresentazione dell'oggetto letterario)

Spunti per futuri confronti: Analogie e differenze con *La figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio.

Idee per l'espansione interdisciplinare:

- Storia: approfondimento su brigantaggio e 'questione meridionale'.
- Geografia turistica: creazione di un itinerario nei luoghi verghiani, in particolare di Vizzini, con il supporto delle fotografie di Verga.
- Diritto: storia del delitto d'onore nel diritto italiano.
- Educazione civica: riflessione su articoli inerenti casi di cronaca e riflessione sul movente della gelosia

Valutazione formativa: La docente osserva gli studenti (*monitoring*) sia nel lavoro di gruppo sia nella successiva attività di *circle time* e annota le sue osservazioni (*processing*). Alla fine del lavoro darà una valutazione complessiva, comune a tutti gli studenti del gruppo, e una valutazione ad ogni singolo studente per il proprio contributo al lavoro svolto.

Bibliografia

Storia e antologia della letteratura:

- G. BALDI, S. GIUSTO, M. RAZETTI, G. ZACCARIA, *L'attualità della letteratura*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2012, vol. 3.1;
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, G. BALBIS, G. AMORETTI, V. BOGGIONE, *Storia e antologia della letteratura*, Bergamo, Atlas, 2006, vol. 3, *Dal barocco all'illuminismo*;
- C. BOLOGNA, P. ROCCHI, *Rosa fresca aulentissima*, Torino, Loescher, 2015, vol. 3A, *Naturalismo e Decadentismo*;
- S. GUGLIELMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario: guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Milano, Principato, 2000, vol. 3.B, *Ottocento*.

Edizione critica di riferimento:

- G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Ricciardi, Firenze, Le Monnier, 1987.

Studi critici:

- A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974;
- M. GERACI, *Quel guardare «da una certa distanza». Verga, il folklore e l'antropologia*, in G. FORNI, a cura di, *Verga e il verismo*, Città di Castello, Carocci, 2022, pp. 217-230.

Progettazione, pedagogia, normativa, metodologie

- F. BATINI, *Leggere ad alta voce: metodi e strategie per costruire competenze per la vita*, Firenze, Giunti Scuola, 2019;
- M. CASTOLDI, *Progettare per competenze. Percorsi e strumenti*, Roma, Carocci, 2015;
- R. TRINCHERO, *Costruire e certificare competenze nel secondo ciclo*, Treviso, Rizzoli Educational, 2019;
- PTOF (triennio 2022-2025) elaborato dal Collegio Docenti e approvato dal Consiglio d'Istituto dell'Istituto Istruzione superiore "P. Boselli" di Torino.

Sitografia

- Archivio fotografico del fondo Giovanni Verga:
https://www.fondazione3m.it/page_collezione.php?fondo=Fondo%20Giovanni%20Verga
[data ultima consultazione 20 febbraio 2023]

Un giornalista *in cerca d'autore*: una proposta didattica sul rapporto tra Luigi Pirandello e «quella mostruosa macchina del giornalismo»

Mariachiara Longo*

Quello che intercorre tra Luigi Pirandello e il giornalismo è un legame equivoco. Tante le testimonianze utili a ricostruirlo, segnato com'è da un'ambiguità di fondo: la diffidenza e l'impulso di condanna che il letterato riserva alla stampa contemperati alla necessità di piegarsi ad essa per ragioni economiche e artistiche; la conseguente tensione costante a ricercare «quella mostruosa macchina del giornalismo» tanto avversata concedendosi, seppur malvolentieri, alla critica, alle interviste e pubblicando articoli, novelle e romanzi su rivista.

Questo contributo, pensato in funzione di un'applicazione didattica, propone un itinerario tra gli interventi pubblici e privati tratti dall'opera pirandelliana per problematizzare il rapporto complesso tra l'autore e l'industria dell'informazione nelle sue diverse fasi e con le sue contraddizioni.

Tale percorso è pensato per consentire agli studenti della scuola secondaria di secondo grado di approfondire, nel corso del loro quinto anno di studi, il binomio Pirandello e giornalismo, spesso scolasticamente inedito. Si cercherà di stimolare un'indagine delle ragioni che lo minano, ma che al contempo lo fanno sussistere, rimarcandone l'importanza, dunque, per interpretare tutta l'esperienza culturale e umana dello scrittore e promuovendo, partendo dai testi analizzati e dalle considerazioni proposte, un dibattito attualizzante su questioni etiche che concernono la sua parabola esistenziale e, in senso più lato, il mestiere della letteratura e del giornalismo.

Come si dirà anche in seguito, l'obiettivo è, inoltre, quello di presentare Pirandello a un pubblico discente adoperando le stesse parole che egli sceglie per parlare di sé, con citazioni dirette tratte dai suoi interventi e dai suoi carteggi, anch'essi solitamente sconosciuti nelle scuole, nel tentativo di annullare la distanza che si avverte sensibilmente rispetto alla figura rigida e autorevole generalmente trasferita agli studenti dai libri di critica e di suggerire un avvicinamento plausibile e più impattante all'uomo.

Il punto di partenza di questo percorso è fornito dalla presentazione che il giovane Pirandello accenna di sé nella sua tesi di laurea (1891)¹:

* Studentessa di Laurea triennale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Fonetica e sviluppo fonico del dialetto di Girgenti*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 51.

Io Luigi Pirandello sono nato a Girgenti nell'anno sessantasettesimo di questo secolo da Stefano e da Caterina. Professo la fede cattolica. Compiuti gli studi elementari, ho frequentato per otto anni il ginnasio panormitano. Conseguito l'attestato di maturità, mi iscrissi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo nell'anno ottantaseiesimo di questo secolo per dedicarmi allo studio della filologia [...]. Dopo due anni mi trasferii a Bonn.

La scelta di partire da questa nota autobiografica è suggerita da una strategia di avvicinamento tra chi legge, quindi un ragazzo della contemporaneità, e chi scrive, un ragazzo che è lo stesso Pirandello. Lasciare la parola a un ragazzo che scrive di sé, riattivando un dialogo con un collega e un coetaneo, restituisce un'immagine più immediata e vicina che, ciascuno a suo modo, può intendere e a cui è più facile dare del tu.

In un altro frammento di autobiografia, che risale a due anni dopo, anch'esso utile da fornire a un pubblico di studenti, si legge ancora:

Io dunque son figlio del Caos [...] scelsi la università di Bonn [...] Ma la nostalgia mi avvinceva e provavo uno struggente desiderio della famiglia, della Sicilia, di Roma e quest'anno non ho saputo resistere e sono tornato alla mia bella Italia anche senza sapere, come realmente non so, che cosa sarà di me, né che cosa farò².

È l'incertezza senza tempo di un giovane, sradicato dalla periferia del mondo siculo e trapiantato nella più vivace Bonn, eccitato ma smarrito, la precarietà degli uomini, nel solco di un sentimento più profondo e universale di solidarietà umana.

A questa presentazione del profilo dell'uomo Pirandello, il percorso didattico farebbe seguire quella dell'altro polo dialettico del discorso, e cioè l'industria dell'informazione, che può essere anche essa presentata in questa sede secondo le accezioni cui il letterato agrigentino stesso si rifà per descriverla. Una tra tutte la più emblematica: «quella mostruosa macchina del giornalismo».

Per inquadrare, però, in una prospettiva più ampia e meno parziale il carattere conflittuale di questo rapporto, può essere utile citare quanto scrive Clotilde Bertoni sulle differenze intrinseche tra letteratura e giornalismo:

La letteratura ambisce alla durata, il giornalismo è intrinsecamente effimero (come gli viene classicamente imputato); la prima ha il suo statuto costitutivo nella menzogna – intesa come rielaborazione della realtà, fabbricazione di mondi alternativi – il secondo ha nella veridicità la sua giustificazione principale [...] la prima – malgrado varie conversioni, ibridazioni e mercificazioni – appartiene al dominio dell'arte, il secondo resta compreso in quello della comunicazione

² ID., *Frammento di autobiografia*, ivi, p. 57.

mediatica. Infine, se entrambi sono canali di espressione decisivi (infatti entrambi colpiti dalla censura e imbavagliati da regimi totalitari), la prima ha un'autorevolezza profonda ma imponderabile mentre il secondo è un vero e proprio potere, quarto potere³.

Si delineano differenze sostanziali tra questi due diversi modi per mediare e raccontare la realtà, dalle quali si può cogliere un primo spunto di riflessione da cui ripartire per discutere con una classe delle prerogative etiche dell'una e dell'altro.

Pirandello sembra volere entrambi: vuole trovare un compromesso, come si è detto, un punto di equilibrio per contemperarli ambedue nella sua esperienza culturale ed esistenziale, imperniata sulla parola.

La centralità da riconoscere alla parola nel suo percorso di vita è un'idea già implicita nella sua sopracitata tesi redatta a Bonn, in cui egli ne approfondisce l'aspetto tecnico, e resta poi presente in tutta la sua produzione, per esempio in luoghi memorabili della sua opera già canonicamente trasmessi agli studenti, due tra tutti il romanzo *Uno, nessuno e centomila* e il dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*. Alle idee espresse dal Pirandello studente segue, dunque, la sua parabola di storia letteraria, nella scrittura delle novelle e dei romanzi, nel teatro e, dunque, nel giornalismo.

Le potenzialità della parola e di una comunicazione capace e promettente, «che sia tutto a tutti», sono tuttavia contaminate da una nuova certezza che matura in lui traumaticamente, quella dell'opacità delle parole stesse, «vuote», che ognuno riempie come può o come vuole e che vengono travisate ancor di più quando a intenderle è la stampa. Nelle interviste, Ivan Pupo riconosce «un'applicazione particolare»:

è un'applicazione particolare, al di là della bonaria indulgenza verso il male necessario dell'informazione, di una convinzione pirandelliana che ha l'inesorabilità di un teorema inoppugnabile: la sfiducia nel potere comunicativo delle parole, la dimensione "autistica" del linguaggio umano per cui ciascuno "parla per sé" solamente⁴.

Nonostante ciò, Pirandello non solo si concede al rito dell'intervista, ma si impegna a inseguire lo spettro di quegli intervistatori e, in senso più lato, quello di tutti i giornalisti e i critici che parlano di lui. Assieme a loro rincorre l'immagine alterata che di lui e delle sue opere essi restituiscono al pubblico, preoccupandosi di correggere fraintendimenti e manipolazioni, di tutelare la sua arte, la sua scrittura, la sua persona.

³ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2021, p. 6.

⁴ I. PUPO, a cura di, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 7.

Pure, in una di queste interviste, Pirandello scrittore si configura come un avventore affezionato della vita, oltre che della parola: «e scrivere, sì, scrivere sempre, perché la vita o si vive o si scrive. Io, travagliato come sono, non posso non scrivere»⁵.

Trapela in questa considerazione un'altra idea, quella di una scrittura necessaria e terapeutica, imprescindibile:

La "professione" dello scrittore è tutto sommato la nostra salute [...]: abbiamo attivato una specie di funzione di ricambio spirituale che ci garantisce una salute di ferro. Siamo caduti in pieno nella trappola della letteratura. Il senso della vita, l'impegno d'esprimerlo⁶.

Se la «professione dello scrittore» ha reso celebre Pirandello, la sua attività giornalistica, come già si è accennato, viene spesso trascurata, pur essendo il rapporto con la stampa fondamentale per sollevare questioni etiche centrali sui meccanismi sottesi alle sue scelte di autore e, dunque, di uomo.

«Ho scritto i *Sei personaggi in cerca d'autore* per liberarmi da un incubo»⁷ si legge nell'incipit di un articolo in cui Pirandello seguita a raccontare come e perché la sua "servetta Fantasia" avesse portato con sé a fargli visita, nella sua mente e nella sua casa, un uomo sulla cinquantina, una povera donna vestita di nero, una bimbetta, un ragazzo, una giovinetta procace e un giovane sui vent'anni: egli dichiara di non averli cercati, ma di esserseli trovati vivi al suo cospetto. Racconta come, nati vivi, essi volessero vivere e avessero perciò tormentato il loro autore fino all'avvenuta stesura del dramma che li riguardava.

Articoli e interviste diventano dunque occasione per definire e descrivere la preminenza della «professione dello scrittore» nella vita di Pirandello, una vocazione alla letteratura che però stenta a conciliarsi con l'industria del giornale, che tende a limitarne la libertà creatrice: egli è autore e non può fare a meno di *augere*, di aggiungere e di accrescersi, di creare, qualsiasi genere sperimenti, qualunque "maschera" apponga sul suo viso per farlo. «[Anche] Il Pirandello giornalista è infatti un creatore, come lo è in letteratura, nel teatro e nel cinema»⁸.

⁵ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 1246 (da un'intervista per «L'ora», 14-15 aprile 1924).

⁶ ID., *Non parlo di me, ivi*, p. 1483.

⁷ ID., *Come e perché ho scritto i Sei personaggi*, *ivi*, p. 1285 (pubblicato in «Comoedia», gennaio 1925).

⁸ M. FINO, *Dalla «mostruosa macchina del giornalismo» all'«affascinante» macchina della cinematografia: Pirandello, il giornalismo e il cinema*, in C. SERAFINI, a cura di, *Parola di scrittore, letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 93.

Il ruolo di letterato, dunque, sembra condizionare intimamente il profilo dell'uomo e ha a che fare, per questo, anche con i risultati ambivalenti che lo sforzo di confrontarsi con il giornalismo produce.

Dopo aver così introdotto il personaggio Pirandello grazie ai diversi autoritratti ricavabili dai testi citati, si passerà a presentare agli studenti un sintetico quadro generale dei suoi incontri col giornalismo⁹. Lo incontra, prima di tutto, da assiduo lettore di giornali; poi con l'esperienza giovanile de «Il Pensiero», giornaletto scolastico da lui progettato e scritto a mano (1882-83) e con quella di «Ariel»¹⁰, settimanale letterario per cui firma articoli sotto pseudonimo (1897-98). Non solo, l'autore si ispira a fatti di cronaca nella sua prima produzione novellistica; si cimenta in rari articoli di cronaca e di occasione; è recensore e autore di articoli-saggio; scrive articoli di critica. A quest'ultimo proposito, si possono citare gli interventi in cui trova espressione l'aspro livore antidannunziano, non solo rivolto propriamente a d'Annunzio, con il quale egli avverte profonde differenze stilistiche, ma anche a chi lo celebra proprio sui giornali:

Intendiamoci dunque una buona volta, e per sempre: invidia per l'opera letteraria di D'Annunzio? No, davvero! [...] Noi invidiamo la fama che egli gode, gonfiato dalla mostruosa macchina del giornalismo¹¹.

Un altro luogo di incontro tra Pirandello e il giornale sono le pagine delle riviste che pubblicano suoi romanzi, novelle, drammi; quelle in cui compaiono le sue interviste. Si potrebbe apparentemente pensare che questo sia stato un rapporto proficuo e foriero di collaborazioni numerose e positive. Eppure, le parole che egli adopera per qualificare la stampa e le «bestie» cui è data in pasto sono spesso dure, come emerge dagli sfoghi che affida ai carteggi:

Tutta la stampa italiana, tranne rarissime eccezioni, è inquinata, in mano a bestie presuntuose, ignoranti e in malafede, corrotte e servili, a cui con niente si può far dire bianco il nero e nero il bianco¹².

Citazioni come quella sopra riportata possono essere ancora utilizzate in chiave didattica per indurre gli studenti a riflettere sui problemi etici della comunicazione mediatica. Se letteratura ed etica sembrano implicare una certa antinomia, poiché una riconduce all'invenzione fantastica mentre l'altra specula e si incardina sul reale, a maggior ragione etica e giornalismo instaurano per

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 69-93.

¹⁰ Cfr. A. BARBINA, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984.

¹¹ L. PIRANDELLO, *L'idolo*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 122 (pubblicato per «La Critica» di Gino Monaldi nel 1896).

¹² ID., *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995, p. 334.

loro conto un rapporto problematico: al giornale è affidato il compito di raccontare la verità, che dovrebbe sempre prevedere un approccio etico e leale ma che proprio per questo è esposto a essere contaminato dalla corruzione dell'interesse e del denaro. Il pensiero di Pirandello può essere spunto per proporre un dibattito attualizzante sul modo di fare giornalismo anche secondo i paradigmi contemporanei, di là dallo specifico contesto in cui ha operato lo scrittore.

A motivare la condanna senz'appello che emerge dalla citazione può essere un risentimento che affonda le sue radici nel trattamento che essi riservano alle sue opere, nella sua condizione di autore non gratificato adeguatamente, nella ricerca di una fama che venga realmente e finalmente riconosciuta e coronata. L'autore parlerà apertamente di complotto, di "congiura del silenzio", fino a sentirsi vittima di una campagna denigratoria condotta dalla politica, dalla critica e, dunque, dalla stampa, con «tutti i mezzi coperti e delittuosi della più iniqua camorra»¹³.

Per fornire un'idea sommaria delle sue posizioni, può risultare utile riportare come egli si esprimeva già nel 1898 sulle pagine di «Ariel», integrando tali dichiarazioni con quelle affidate ai carteggi, a proposito del «mestiere della critica»:

Non so se nelle altre nazioni il mestiere di critico sia pernicioso, come oggi è in Italia, per chi lo esercita, inutile per chi ne è la mira. [...] So benissimo che da per tutto alligna la critica da grancassa, la quale è un genere letterario affine a quello delle comuni epigrafi sepolcrali, in quanto che consiste in un piccolo commercetto di lodi, retribuite o retribuibili a seconda della falsità ed in proporzione della gonfiezza¹⁴.

Scriverà qualche rigo dopo nello stesso intervento che quello della critica è un mestiere macchiato per colpa di una educazione artistica carente in chi lo esercita, a maggior ragione poiché a essere investite dell'onere di questi articoli sono spesso figure dalla dubbia competenza: il tirocinante che compone versi per mere ricorrenze familiari, lo studentuccio esitante sulle sue prime composizioni narrative, il reporter improvvisato che ripropone idee già espresse da altri. «È naturale per ciò che il mestiere vada sempre più screditandosi»¹⁵.

Uno dei rapporti più consistenti tra Pirandello e il giornalismo si registra quando le sue novelle compaiono su riviste e giornali. Una modalità di pubblicazione che gli suggeriva le seguenti considerazioni, in un articolo apparso sulla «Nuova antologia» nel 1906:

¹³ ID., *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 470.

¹⁴ ID., *Il mestiere della critica*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 253-254.

¹⁵ *Ivi*, p. 254.

Se la vecchia profezia che il giornale ucciderà il libro dovesse avverarsi, si avvererebbe, prima che per ogni altro libro, per quello di novelle. I giornali letterari e le riviste hanno bisogno di novelle; gli editori, all'incontro, le accettano mal volentieri. I lettori che con poca spesa possono prendersi il gusto di leggerle nei giornali, non comprano poi il libro dove esse son raccolte. Ma d'altra parte gli autori non sanno rassegnarsi a vedere sparpagliata e sperduta la loro opera; e vogliono almeno salvare dal naufragio nel mare magno del giornalismo le loro migliori novelle, raccogliendole in volume. Gli editori, di buona o di mala voglia, bisogna le accettino e trovino la via per farle andare¹⁶.

Riviste e novelle, editori e autori, lettori e libri, tutte appaiono per Pirandello come coppie poco affiatate, in crisi, nel solco di quell'altra combinazione già avvertita come complicata di letteratura e giornalismo. Eppure, sono tutte coppie che lo riguardano da vicino, tutti rapporti di necessità reciprocamente bilanciata da interessi contrapposti e che, per questo, seguitano ad avere diritto di cittadinanza nel panorama culturale così come nella particolare esperienza di Pirandello.

Nonostante ciò che egli stesso profetizza, Pirandello scende a patti con la tanto invisibile industria del giornale, per la necessità di pubblicare e collaborare alla consacrazione del suo mito, pur soffocando a lungo nel silenzio la sua insofferenza.

A tal proposito, può essere funzionale all'applicazione didattica di questo percorso ricostruire assieme agli studenti una cronologia significativa di date che concernono la pubblicazione delle sue novelle su rivista e rilevare se e come esse vengono accettate, per ripercorrere l'evoluzione del rapporto tra Pirandello e il «principe dei nostri giornali quotidiani», vale a dire il «Corriere della Sera».

Anche tale definizione è attestata dai carteggi, quando nel 1907, data che segna l'inizio di tale corrispondenza, Pirandello si dice «felicissimo» di mandare al «Corriere» le sue novelle, manifestando grande soddisfazione per questa collaborazione voluta dall'amico e conterraneo Ugo Ojetti, poi a sua volta direttore del quotidiano lombardo dal 1925 al 1927¹⁷.

Negli anni successivi, tuttavia, molteplici occasioni di scontro e di attrito sono fornite dalle richieste che i dirigenti della redazione muovono allo scrittore e che lo inducono a intervenire sulla lunghezza e sul contenuto delle novelle che egli propone. L'invito a tagliare i racconti o quello ancora più "scabroso" a modificarne la trama suscitano sdegno e disappunto in Pirandello, che stenta a piegarsi a tali volontà ma che pure è costretto a operare con conciliante bonarietà, accettando quanto gli viene imposto. Lo fa accorciando alcuni suoi

¹⁶ ID., *Novelle e novellieri*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 515.

¹⁷ Cfr. M. FINO, *Dalla «mostruosa macchina del giornalismo» all'«affascinante» macchina della cinematografia: Pirandello, il giornalismo e il cinema*, cit., p. 72.

scritti, cambiando le trame o i finali di altri, censurando particolari sgradevoli presenti in essi, contrari alla morale comune.

Per suscitare curiosità in un pubblico di studenti e stimolare una loro divertita partecipazione, si può fornire un esempio da analizzare per rilevare effettivamente quali richieste pervengono a Pirandello e da cosa sono motivate e per verificare che cosa cambia tra la versione proposta su rivista e quella raccolta successivamente nella pubblicazione in volume delle *Novelle per un anno* (1928), che raccoglie la produzione novellistica dell'autore nella sua integralità.

Un possibile esempio da proporre è il caso de *L'illustre estinto* (1909), la cui trama, avviata dall'equivoco di uno scambio di bare, racconta della salma di un umile seminarista che viaggia su un vagone speciale, tra onori, lustri e fiori, in luogo di quella di un illustre politico, l'onorevole Costanzo Ramberti. L'uomo insigne, ormai defunto, che nelle ultime ore della sua vita si era auspicato una morte «avvincente», non riesce a godere delle glorie postume sperate, che vengono invece rivolte a un altro e, con questo espediente, distrutte.

Nel novembre 1909, la prima pubblicazione della novella si registra sulle pagine de «La lettura», rivista mensile supplemento del «Corriere». La richiesta di intervenire sul testo proviene dal critico Renato Simoni ed è quella di rimuovere l'episodio della *digestio post mortem* «che irriterebbe certo il pubblico familiare di una rivista»¹⁸. La censura, nonostante le riserve di Pirandello, sarà realizzata con una netta opera di recisione, che taglia un passaggio poi ripreso e pubblicato in *Novelle per un anno*:

Se non che, proprio nel momento più solenne [...] accadde una cosa che l'on. Ramberti non si sarebbe potuto mai immaginare: una cosa orribile, nel silenzio quasi sacro di quella scena: un improvviso borboglio lugubre, squacquerato, nel ventre del cadavere, che intronò e atterri tutti gli astanti. Che era stato?

– *Digestio post mortem*, – sospirò, dignitosamente in latino, uno di essi, ch'era medico, appena poté rimettersi un po' di fiato in corpo.

E tutti gli altri guatarono sconcertati il cadavere, che pareva si fosse coperto il volto col fazzoletto, per fare, senza vergogna, una tal cosa in faccia alle supreme autorità della nazione. E uscirono, gravemente accigliati, dalla camera ardente¹⁹.

Se il carattere grottesco della scena tagliata non mancherà d'incuriosire e divertire gli studenti, l'episodio potrà alimentare una riflessione sui problemi

¹⁸ La lettera di Simoni è del 28 settembre 1909. Seguirà una lettera del 1° ottobre in cui Pirandello esprime le sue riserve su tale richiesta (L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti. Con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 140).

¹⁹ ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, vol. III, t. I, p. 154.

etici della comunicazione mediata dal giornale, che raggiunge un pubblico vasto ed eterogeneo del quale direttori e critici si assumono il compito di preservare il buon gusto e la morale. Può scaturirne una discussione in classe sulla libertà d'espressione che viene, in tal senso, compromessa e lesa e sul conformismo moralistico che, ancora ai nostri giorni, persiste nella correzione dei media, sempre più orientati, più o meno forzatamente, verso il cosiddetto *politically correct*.

Ma è possibile proporre altri esempi per seguire l'evoluzione del rapporto in oggetto. Nel 1911 Pirandello muta su richiesta il finale de *La tragedia d'un personaggio* e fa lo stesso anche in altri testi in cui lo vediamo sottostare alle richieste imposte, fino a che non inizia a opporsi alle sollecitazioni di direttori e critici, come quando rivendica l'efficacia del titolo de *La rallegrata* (1913), pretendendo resti invariato. È un'evoluzione che egli stesso descriverà lucidamente più tardi in un intervento pubblicato su «Occidente» nel 1933, ripensando agli anni di scrittura alla “vigilia” del successo, quelli in cui «sembra di lavorare per il cestino»²⁰.

Nel racconto che Pirandello fa in questo articolo emergono anche le sue vicende di autore e il suo tormentato confronto col giornale. Lì dove si registra l'incontro-scontro con le critiche, necessario è il «momento dell'umiltà» in cui si impara che «l'esprimere è anche un mestiere d'apprendere». Si arriva per questo percorso allo snodo cruciale in cui si scrive, si pubblica e giunge anche il riconoscimento della tanto agognata fama:

Su questa via è preparata la trappola più insidiosa per l'artista. È la soddisfazione della letteratura. [...] Una certa delusione di sentirci stranamente limitare le nostre possibilità svanisce per gli incoraggiamenti che riceviamo. Siamo presi sul serio [...] Le nostre cose piacciono, si fanno leggere; la nostra collaborazione è richiesta da rassegne e giornali; qualche direttore che ci consiglia di aver mano un po' più leggera o d'evitare qualche argomento un po' scabroso ha ragione, va accontentato²¹.

Nell'orgogliosa espressione «siamo presi sul serio» è possibile riconoscere una sintesi dell'inversione di tendenze nel rapporto tra Pirandello il giornale, che reciprocamente cambiano il proprio modo di rivolgersi e interagire con l'altro: «anche il “Corriere”, di fronte a uno dei più grandi scrittori dell'epoca, cambia sensibilmente atteggiamento»²².

²⁰ ID., *Non parlo di me*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1480 (pubblicato su «Occidente», gennaio-marzo 1933).

²¹ *Ivi*, p. 1483.

²² M. FINO, *Dalla «mostruosa macchina del giornalismo» all'«affascinante» macchina della cinematografia: Pirandello, il giornalismo e il cinema*, cit., p. 73.

Con il passare del tempo, infatti, la fermezza di Pirandello nel rigettare quelli che erano dapprima ricatti si fa sempre più aggressiva, a mano a mano che la sua fama cresce e gli permette di decidere le regole di un gioco che, in anni ormai trascorsi e diversi, gli era risultato particolarmente scomodo. Sono ora redattori e dirigenti a chinarsi, al cospetto di uno dei più eminenti autori del secolo. Si legge in una lettera indirizzata al direttore Aldo Borelli nel 1933: «Badate bene di non rifarmi più le vecchie superate difficoltà per la pubblicazione: V'assumereste una brutta responsabilità! Di quello che scrivo me l'assumo io, intera [...]»²³.

Nel 1935, poi, un ultimatum ancora più drastico che fa perno sul sentimento di «pena» procuratogli dall'«amputazione» della novella *ortuna d'esser cavallo* per ragioni di spazio. Qualora un episodio simile si fosse ripetuto, afferma, ciò sarebbe stato sufficiente a togliergli il piacere di collaborare con il «Corriere»²⁴.

Alla conclusione di questa approssimativa analisi, è possibile proporre, come ipotetico punto di arrivo per il percorso didattico immaginato, alcune avvertenze sugli scrupoli dell'etica.

Com'è noto, nelle *Avvertenze* proposte da Pirandello in coda a *Il fu Mattia Pascal*, egli diagnostica come la realtà possa superare la fantasia e allega come prova proprio una pagina di giornale, quasi fosse anche questo un ulteriore, ultimo dispetto alla categoria dei giornalisti. Un luogo comune che molto spesso sperimentiamo nella nostra esperienza ci induce a comprendere come la realtà nelle sue questioni pragmatiche e volgari, sappia eludere, sottintendere, se non superare anche l'etica.

Una questione in cui emergono importanti implicazioni etiche (prima ancora che politiche), tali da costituire un'altra zona d'ombra nel profilo di Pirandello che viene raccontato agli studenti, è la sua adesione al fascismo, argomento scomodo e anch'esso talvolta ignorato nella narrazione che si fa dell'autore. Proprio il modo in cui Pirandello esibisce mediaticamente la sua iscrizione al partito fascista²⁵, all'indomani del delitto Matteotti, lo espone a pesanti accuse, anche in tal caso etiche prima ancora che politiche, quali quelle di Giovanni Amendola, che scrive di Pirandello come «uomo volgare»:

Ahimè, povero autore di commedie! Si sente, si sente in queste tue volgari scemenze l'umile origine del fabbricatore nostrano di bella letteratura, pronò dinanzi alla Dea *réclame* ed ai suoi sacerdoti [...] questo povero autore, che

²³ L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti. Con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, cit., p. 246.

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 128-133.

²⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 1247-1257.

peregrinò venti anni in cerca di fama – come uno dei suoi personaggi... in cerca d'autore²⁶.

Nell'iscrizione al partito di Mussolini e nell'accondiscendenza e nella tolleranza culminate nell'altra adesione a «quella mostruosa macchina del giornalismo», intravediamo radici comuni: le stesse necessità economiche e artistiche, la stessa ricerca di un successo da costruire.

Non potrà non apparire inquietante a Pirandello il potere condizionante del giornalista, la sua capacità di “lanciare” il letterato attraverso una chiassosa *reclame* sulla carta stampata²⁷.

Nella maturazione di questa inquietudine, da uomo «apolitico, semplice, parco, casto»²⁸, come si era solo pochi mesi prima qualificato, Pirandello dichiarerà la sua fede al regime, «nutrita e servita sempre in silenzio»²⁹, devota, e accetterà anche il culto del giornale, quello strumento potente che sa mettere in contatto lo scrittore e il pubblico, ma pure quel canale per il quale la sua integrità culturale è trahettata verso l'accomodamento per convenienza.

Gli obiettivi che questo percorso didattico si auspica di raggiungere a questo punto sono volti a trasmettere conoscenze su campo di attività di Pirandello raramente indagato nella scuola, qual è quello del giornalismo, comprendendone le dinamiche intime, e ad avvicinare gli studenti all'analisi diretta di testi letterari e non letterari che non rientrano nelle proposte antologiche canoniche: articoli di giornale, interviste, lettere.

Con la stessa metodologia, potrebbe essere interessante indagare con una classe altri interessi dello scrittore e dell'uomo Pirandello che esulano da quelli puramente letterari, ad esempio il cinema³⁰, la poesia³¹, la pittura³², o pensare a percorsi che legano la stampa ad altri autori quali Giovanni Verga e Gabriele

²⁶ G. AMENDOLA, *Un uomo volgare*, *ivi*, p. 1255.

²⁷ I. PUPO, a cura di, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, *cit.*, p. 13.

²⁸ *Ivi*, p. 248 (G. VILLAROEL, *Colloqui con Pirandello*, pubblicato su «Il giornale d'Italia», 8 maggio 1924).

²⁹ L. PIRANDELLO, *Richiesta pubblica di iscrizione al Partito Nazionale Fascista*, in *ID.*, *Saggi e interventi*, *cit.*, p. 1255. Pubblicato su «L'impero» il 19 settembre 1924.

³⁰ *Cfr. ivi*, pp. 1315-1402.

³¹ *Cfr.* E. PROVIDENTI, *Alla ricerca di un poeta sconosciuto (nel centenario di Fuori di chiave, 1912-2012)*, in «Ariel», 2, 2012, p. 135.

³² *Cfr.* I. MITRANO, *Studi critici su Luigi Pirandello pittore*, in F. NARDI, a cura di, *L'Emozione feconda. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Roma, Nuova cultura, 2008, p. 127.

d'Annunzio, con cui può risultare stimolante suggerire un confronto circa il loro modo di fare e percepire il giornalismo e quello dello stesso Pirandello.

Altre attività laboratoriali possono prevedere che singoli studenti o ipotetici gruppi si occupino di analizzare altre novelle di Pirandello confrontando, come è stato fatto con *L'illustre estinto* in questo contributo, l'edizione su rivista e quella riportata nelle *Novelle per un anno*.

Sul piano di competenze e abilità, gli studenti possono essere così indotti a maturare la gestione di discorsi orali conferendo ad essi un proprio ordine e un proprio scopo e a ricercare, selezionare ed esporre fonti e dati orientandosi nei testi della bibliografia, tra le risorse online e con strumenti di supporto adeguati.

Con questo percorso didattico si è voluto, da ultimo, invogliare alla comprensione e all'interpretazione dei testi e delle esperienze in relazione al contesto, alle situazioni, a loro cause ed effetti meno immediati, per inquadrarli in una prospettiva più ampia e ripartire da questa per ricreare spazi di dialogo in classe sulla funzione etica della letteratura e del giornalismo.

Su questa scia, un giudizio etico di cui si può discutere con gli studenti prima di congedare questa unità didattica è quello sopraccitato di Amendola, che descrive Pirandello al pari dei suoi personaggi, «in cerca d'autore».

Se i sei personaggi del suo dramma sono tali perché rifiutati dalla mente del loro creatore, anche Pirandello rifiuta se stesso nel compromesso, che al di là di spiegazioni tese a riabilitarlo significa pur sempre, in qualche misura, abdicare a se stessi e alla letteratura che si scrive, nella *fictio*, a quella che si vive. Eppure, Pirandello sembra respingere simili ricerche e rifiuta di conoscere addirittura se stesso, in accordo con la sua letteratura, con la sua etica:

[...] tra tanti che credono di saper molto bene ciò che sono, io [...] non lo so affatto e ho sempre rifuggito dal saperlo come da una soperchieria a tutta la vita che mi si muove dentro [...]. Uomo, ho voluto dire agli uomini qualche cosa, senza alcuna ambizione, tranne forse quella di vendicarmi dell'esser nato. Ma pure la vita, anche per tutto quello che m'ha fatto soffrire, è così bella³³!

L'inchiesta su un suo possibile *autore*, che ha cercato di coinvolgere in questa proposta anche gli studenti, vuole allora restare irrisolta e si mantiene incompiuta, anzi, apre a nuove domande come uno *strappo in un cielo di carta*. È la prerogativa dell'etica che si vota a indagare la profondità nell'uomo.

³³ L. PIRANDELLO, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1514. Si legge nella *Prefazione* a Domenico Vittorini a *The Dama of Luigi Pirandello* del 1935.

Gli strumenti per tentare di sciogliere dubbi anch'essi amletici restano nel silenzio che egli ha conservato per sé e, ancora, in quegli scritti che resistono nel tempo per continuare a parlarci, a ricordarci che siamo noi, autori di noi stessi, e aggiungiamo la vita degli altri alla nostra per sentirci compiuti; che siamo noi, uomini, e tutto ciò che è umano ci appartiene.

Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: una proposta didattica

*Claudia Casto**

Generalmente lo studio di Pavese a scuola avviene nei mesi conclusivi del quinto anno. Già in quello che Massimiliano Tortora definisce come «l'ultimo manuale della stagione “storicista” inaugurata da Sapegno con il *Disegno storico della letteratura italiana*»¹, ovvero quello apparso nel 1973 a cura di Carlo Salinari e Carlo Ricci, egli è presentato come uno scrittore realista. Non a caso i suoi testi sono antologizzati in una sezione intitolata *La letteratura d'opposizione e gli inizi del nuovo realismo*² (la prima parte del titolo allude naturalmente al suo impegno politico antifascista). Si trattava di una formula sintetica di necessità, ma resta il fatto che anche nei manuali più recenti il Pavese antologizzato rimane principalmente quello di *La casa in collina* e *La luna e i falò*. Sarebbe però auspicabile – penso soprattutto ai percorsi liceali – integrare queste letture con qualche passo tratto da un'opera come i *Dialoghi con Leucò*, al fine di presentare Pavese anche come teorico del mito inteso come patrimonio universale da cogliere e valorizzare attraverso un ritorno obbligato all'infanzia della storia umana.

Acuto osservatore dell'inconscio, Cesare Pavese era spinto a scrivere da una «ferita esistenziale e psicologica»³ che emergeva da ogni suo testo. Egli era consapevole che un modo efficace per riscattarsi dalla solitudine fosse il contatto con gli altri e, più precisamente, la ricerca di un equilibrio con il mondo circostante. Per questa ragione aveva necessità di far sì che la propria infelicità individuale diventasse un tema in grado di abbracciare e coinvolgere l'intera sofferenza umana, nel tentativo di creare attraverso la poesia, il racconto, il romanzo un legame tra l'io e l'altro. Tale profonda ispirazione morale trova conferma anche nel suo impegno politico e nella sofferta partecipazione alle vicende della Resistenza, alla speranza o all'utopia di una società migliore⁴.

* Studentessa di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ M. TORTORA, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», XXII, 62, 2010, p. 155.

² Cfr. C. SALINARI-C. RICCI, *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*, Bari, Laterza, 1973.

³ F. MUZZIOLI, *La dialettica del mito. Leucò, ovvero le “Operette morali” di Cesare Pavese*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario, 2011, p. 270.

⁴ Cfr. A. PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese (nel quinto anniversario della scomparsa)*, in «Belfagor», X, 5, 1955, pp. 554-561.

L'etica che emerge dalle sue pagine sta nella tensione morale e umana di un «fare» che si trasfonde nell'«essere»⁵, sintesi della sua attività di scrittore e del suo essere uomo. Già la raccolta *Lavorare stanca* si faceva testimone del contrasto in cui lo scrittore si dibatteva: da una parte la chiusura dell'io in aristocratico isolamento, dall'altra l'impegno morale. Tale impegno si manifestava nell'esigenza di accordare la tecnica e l'arte in un accostamento che rivelasse il bisogno di non isolare il poeta in un mondo astratto, ma di farlo vivere nel mondo pratico, concreto, quotidiano⁶. Così il suo 'mestiere di vivere' si riflette nella concezione di una letteratura come mestiere: la narrazione diviene lo strumento che permette di uscire dal cerchio chiuso della soggettività e di estendere la propria esperienza umana, dunque poetica, all'altro.

Pavese ha posto grande attenzione allo stile perché era consapevole che la scrittura fosse comunicazione: si era sempre interrogato sul problema del linguaggio, e di come accordare lo stile alto con la lingua del popolo, sintesi che verrà efficacemente raggiunta nei *Dialoghi con Leucò*. Era consapevole, inoltre, dell'importanza dello stile poetico affinché si realizzasse una chiarificazione del mito senza privarlo della sua natura: profeticamente egli prevedeva che portare a chiarezza tutta la realtà mitica del nostro Io avrebbe condotto, alla fine, all'impossibilità di scrivere.

L'eticità del mito

Dal 1941 al 1947 Pavese aveva approfondito il discorso sul simbolo scorgendo nel mito la chiave per sanare l'antitesi tra l'io e gli altri. L'inchiesta sul mito diventa ricerca etica, possibilità di giustificazione del proprio lavoro, del proprio esistere. Il mito con la sua carica simbolica era il mezzo per cercare l'equilibrio tra vita e arte, una sintesi che sapeva di non poter trovare nell'adesione a un partito politico o nel concetto di arte fine a sé stessa ma riguardava, piuttosto, la ricerca di un comune destino fatto di miti individuali rispetto al quale risuliamo essere vittime e vincitori. La scoperta della realtà del mondo, secondo tale visione, avviene durante l'infanzia, nella quale abbiamo la percezione totale, unica, irripetibile delle cose: compiere il nostro destino significa ricercare questa totalità di cui abbiamo perso il ricordo, e ricostruire faticosamente il mondo e noi stessi. Così scriveva Pavese:

Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra a rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come

⁵ G. VENTURI, *Ritratti critici di contemporanei. Cesare Pavese*, in «Belfagor», XXII, 4, 1967, p. 431.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 431.

nell'infanzia: è fuori del tempo. [...] Genuinamente mitico è un evento che come fuori del tempo così si compie fuori dello spazio⁷.

Il mito, base su cui si costruisce la storia universale, diventa eticità quando lo si distrugge volontariamente per ricercare la coscienza di sé, per spiegarlo agli altri. La prima necessità dello scrittore, dunque, è portare a chiarezza i suoi miti nella poesia, ma senza distruggere la potenzialità simbolica del mito stesso: la realtà è simbolo e mai pura naturalità.

Questo vivaio di simboli va chiarificato attraverso la parola poetica e spiegarlo significa non rifugiarsi in esso, dal momento che la ricerca pavese non è contemplazione passiva ed elegiaca del passato, ma necessità di trovare, attraverso per l'appunto il mito, la possibilità di una tavola di valori da fissare in una poesia che sia anche moralità, senso della vita e del suo farsi, nel tentativo di accordare un mondo di valori collettivi con le angosce dell'animo individuale.

Gli studi etnologici: mito e simbolo

Pavese ha posto l'idea di simbolo come epicentro e principale motore della sua attività letteraria, senza mai riuscire ad esprimerla completamente in termini concreti. A tal proposito, un dato della biografia intellettuale dell'autore che il docente potrebbe menzionare, anche per sottolineare la vastità degli interessi di questo autore, è la sua corrispondenza con l'antropologo Ernesto de Martino. Nel 1945 il poeta ed Ernesto de Martino iniziano a scriversi e a discutere del progetto di una collana editoriale: punto d'arrivo dei loro fitti scambi epistolari fu la celebre attività direttoriale della «Collana viola», edita da Einaudi dal 1948 al 1956, che ebbe il merito di introdurre in Italia scienze fino ad allora sconosciute quali l'etnologia, lo studio delle religioni o la psicologia del profondo. Nonostante le numerose critiche e incomprensioni, Pavese e de Martino innescano una discussione straordinaria e affascinante che sarà interrotta dalla tragica morte del primo ma che non segnerà la fine della collana.

Per Ernesto de Martino il comportamento individuale non può essere considerato avulso dalla realtà sociale e culturale in cui è posto il soggetto: il comportamento vissuto si può valutare solo considerando il mondo sociale e culturale in cui si sviluppa. La sicurezza, come possibilità di modificare la realtà in maniera efficace attraverso la memoria retrospettiva di comportamenti culturalmente efficaci e già sperimentati, è un bisogno che permette all'uomo di definirsi come presenza. È l'incapacità di comprendere il reale, dunque di dominarlo, a generare la "crisi di presenza"; crisi (individuale, ma anche collettiva) che provoca un disequilibrio talmente dirompente da far perdere la

⁷ C. PAVESE, *eria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1974, p. 140.

stessa capacità di restare presenti a noi stessi. Interviene, allora, quello che de Martino nomina impianto mitico-rituale, risolutore della crisi in atto: attraverso un rituale culturale, e sulla base della mitologia di fondazione della comunità all'interno della quale la crisi ha luogo, il disequilibrio psichico viene pacificato, poiché la ripetizione storica (ma che ha luogo nel tempo storico) del rituale ricolloca l'individuo in crisi al centro di una dimensione di esistenza protetta⁸.

Il legame tra simbolo e mito è così chiarito da Pavese: «Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture»⁹. Il ragionamento di Pavese è estremamente chiaro: il mito permea la vita dell'uomo ed è personale per ogni uomo, e come tale ogni uomo dovrebbe riuscire a distinguere i propri simboli ed i propri miti.

Nell'opera di Pavese persiste una nota costante, a volte esplicita e palpabile, altre volte meno, di intonazione etnologica nel senso più largo del termine, dato che i suoi interessi spaziavano dal mito alla storia alle tradizioni popolari¹⁰. Nelle sue letture etnologiche aveva scoperto come il primitivo vivesse in un mondo animato dalla presenza costante di forze soprannaturali che manovravano tutta la realtà percepibile non lasciando nulla al caso e, perciò, rendendo tutto potenzialmente interpretabile. Pavese aveva individuato un legame tra il simbolo e il mito che, secondo la sua visione, permea la vita dell'uomo essendo forma di conoscenza e rappresentazione di una realtà superiore rispetto a quella attingibile mediante la logica razionale: l'umanità può attingere a una dimensione più autentica, primigenia dell'essere, scevra dalle sovrastrutture della società civile e civilizzata, portatrice dei falsi miti di potere e di successo.

L'infanzia dell'uomo e del mondo appare a Pavese come la matrice di ogni autenticità e l'esplorazione della dimensione mitica diviene condizione necessaria per la creazione artistica. Se l'arte è scoperta delle cose, questa può avvenire nella forma più pura solo nel ricordo dell'infanzia. Il mondo infantile viene vagheggiato come una felicità perduta: solo allora, infatti, si è realizzata quell'esperienza intuitiva piena che è al centro delle sue aspirazioni. Le elaborazioni mitologiche dell'infanzia saranno la base di tutta la ricchezza mentale futura e la scoperta dell'infanzia arriva a coincidere con quella del

⁸ Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977.

⁹ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1953, p. 301.

¹⁰ Cfr. F. ALZIATOR, *Cesare Pavese e l'etnologia*, in «Lares», XXXII, 3/4, 1966, pp. 111-118.

proprio destino¹¹. Si legge, non a caso, ne *Il mestiere di vivere*: «[...] in arte si esprime bene soltanto ciò che fu assorbito ingenuamente»¹².

L'adolescenza è percepita come tempo interiore, interpretata come una sorta di carcere da cui Pavese crede di non poter più uscire per ritrovare la maturità: è il tempo della distruzione e ricreazione dei miti personali che si perde quando non si vuole più essere adolescenti. L'insegnamento umano ed etico che ci consegna l'esperienza pavesiana rappresenta l'esempio evidente della raggiunta maturità¹³.

I Dialoghi con Leucò

L'approdo del suo discorso su mito e simbolo è contenuto nei *Dialoghi con Leucò*, la cui composizione si colloca tra il dicembre del 1945 e il settembre del 1946. Si trattò di una vera e propria svolta nell'opera pavesiana: in quegli anni, infatti, altre figure del panorama letterario erano impegnate a testimoniare di «un passato prossimo particolarmente drammatico»¹⁴ e riprendere la mitologia classica era una scelta anacronistica, controtempo e provocatoriamente irrealistica¹⁵ che conobbe in un primo momento critiche e insuccessi testimoniati dalle lettere dell'autore («Leucò è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi»; «un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa»)¹⁶. Nonostante ciò egli lo riteneva il suo libro più significativo e il suo «biglietto da visita presso i posteri»¹⁷. Parole simili sembrerebbero quasi rivolte ai curatori delle future antologie scolastiche, ma pure agli insegnanti, che potrebbero pensare di proporre in classe l'analisi di qualche passo esemplare tratto da quest'opera realizzando, come cercherò di fare alla fine del mio contributo, una selezione antologica del libro in questione.

I *Dialoghi* si configurano come un vero e proprio formulario, nonché come uno strumento per accedere a quel mondo primigenio, perduto e necessario affinché il mito diventi realtà assoluta che trascende la contingenza delle cose. Nell'opera il dialogo con i miti antichi non scaturisce dalla contemplazione

¹¹ Cfr. M.L. PREMUDA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», xxvi, 3/4, 1957, pp. 222-249.

¹² C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti, L. Nay, Torino, Einaudi, 2000, p. 233.

¹³ Cfr. G. VENTURI, *Ritratti critici di contemporanei. Cesare Pavese*, cit., pp. 444-445.

¹⁴ F. MUZZIOLI, *La dialettica del mito. Leucò, ovvero le "Operette morali" di Cesare Pavese*, cit., p. 275.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 270-281.

¹⁶ C. PAVESE, *Lettere (1926-1950)*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, pp. 567, 769.

¹⁷ *Ivi*, p. 753.

estetizzante di una tradizione classicista ma da una reinterpretazione di essa¹⁸, nel tentativo di tenere fede alla necessità storica di comunicare il vero sull'essenza dell'uomo: per Pavese i singoli dialoghi non sono tentativo di evasione individualistica dalla realtà quotidiana e contemporanea, ma uno sforzo maggiore per attingere all'universalità ricorrendo alle sovrastrutture di una cultura classica «volgarizzata»¹⁹ e di un sottofondo simbolico comune. I personaggi che presenta, uscendo dagli schemi delle vulgate classicistiche, sono personaggi dolenti e coscienti del proprio dolore, che diventano dunque moderni, ma senza perdere la loro essenza arcaica e “primitiva”.

Pavese aveva maturato l'idea di una cultura greca «come mestiere di vivere»²⁰ e, più in particolare, come «mestiere pedagogico, parentetico, culturale o sperimentale» che doveva avere come fine la trasmissione del mito, «bene universalmente umano» e «religione degli uomini di ogni spazio e tempo»²¹. La cultura greca era l'archetipo di ogni civiltà e termine di paragone per la spiegazione della fenomenologia del reale, nonché modello etico da trasmettere attraverso la riscrittura del mito.

Ad attirarlo del mito, infatti, sono i simboli antichi e primigeni, strumenti per riacquistare la prima visione, la meraviglia, l'orrore che aveva suscitato nell'animo primitivo e che una seconda volta si ripeteva, rinnovandosi nel sentire del poeta attraverso la *mimesis*. Egli guardava ai miti antichi con lo sguardo ingenuo offertogli dalla terra natia e dall'anima contadina, dal profondo sentire inconscio dei popoli come mezzo per attingere, insieme a una verità poetica, l'animo e l'*ethos* corale e comunitario che egli aveva ricercato invano nelle ideologie e negli schieramenti politici a lui contemporanei.

Nei *Dialoghi* si alternano mondo titanico, mondo divino e mondo dei mortali, che non sono altro che figurazioni simboliche dei vari stadi della psiche umana. Allo stesso modo le figure mitiche, gli eroi e le divinità non sono altro che fantocci creati dall'autore per dare evidenza drammatica ai problemi oscuri e ineffabili della coscienza umana, in modo da offrire al lettore un'esperienza poetica quanto più concreta possibile. La lotta tra divino e umano, tra coloro che sanno il destino e coloro che non lo conoscono è al centro del discorso: il dualismo nato dalla contrapposizione tra sapere e non sapere si interiorizza nell'uomo, che diviene succube e artefice di un destino che ignora. Qui il mito si incontra con il selvaggio, con l'orrore, con la morte e a esso sono legati i temi

¹⁸ Cfr. A. PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese (nel quinto anniversario della scomparsa)*, cit., pp. 443-444.

¹⁹ M. L. PREMUDA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, cit., p. 235.

²⁰ A. COMPARINI, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucò*, in E. CAVALLINI, a cura di, *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014, p. 57.

²¹ C. PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 320-321.

della campagna, dell'infanzia e della maturità. Il selvaggio offre delle possibilità allo scrittore e lo tenta, ma egli rifiuta questo sprofondamento nell'indistinto in nome dell'eticità della vita. Il classicismo è usato per dare ordine e compostezza al reale e al destino dell'uomo.

Allo stesso modo il legame tra mondo titanico e mondo divino si realizza nell'inconscio umano. Esso è dato dalla coscienza del limite interiore, presupposto fondamentale dell'esistenza umana, che permette di giungere alla visione estrema della morte e alla visione del nulla. I *Dialoghi* sono sì il canto disteso del mito e delle sue possibilità, ma anche ansia morale, desiderio di una dignità ritrovata attraverso il recupero dell'infanzia, accarezzamento della realtà simbolica, non perché serva da oblio ai problemi della vita, ma perché apre alla possibilità di sentirsi parte di un mondo e di una società.

La suggestione ispiratrice dei *Dialoghi* è la conferma di un ordine anche morale che forma la dignità dell'uomo²² e che prevede una netta separazione fra dèi e mortali. A fare da sfondo a tutti i dialoghi è il tema della *Hybris* insieme alla vendetta degli dèi, pronti a scagliarsi contro i mortali quando questi si credono simili a loro o li avvicinano. Accanto a questi è molto presente anche il *leitmotiv* della morte.

Pavese reinterpreta la mitologia classica in una prospettiva ironica e drammatica: attraverso i ventisette dialoghi gli eroi e gli dèi del mito rievocano l'incontro con i mostri che popolavano la terra prima del loro avvento, denunciando la traccia indelebile che quell'esperienza ha lasciato. L'autore incrina la fissità delle vulgate classicistiche per caratterizzare personaggi 'moderni' non perché attualizzati – restano arcaicissimi, s'è già detto –, ma perché condannati a vivere con il senso della perdita. L'uomo strappato al selvaggio cade prigioniero del destino: per questa ragione la sua essenza sta nella morte e, dunque, nella volontà di combatterla. Nel mondo mitico non esiste male o bene, ma solo responsabilità e destino.

Alberto Comparini ha analizzato il processo di teatralizzazione del dialogo pavesiano, costruito sulla base della struttura tragediografica classica e costituito da due agonisti: il lettore che funge da coro e gli attori che portano avanti il loro ruolo di personaggi. In ogni dialogo il confronto tra i personaggi segue sempre un preciso procedimento dialettico del cui scioglimento finale è incaricato direttamente il lettore²³. Per comprendere al meglio tale aspetto, lo stesso Pavese, ne *Il mestiere di vivere*, ha lasciato una riflessione importante datata 27 settembre 1942:

²² Cfr. A. PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese (nel quinto anniversario della scomparsa)*, cit., pp. 554-561.

²³ Cfr. A. COMPARINI, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 53-65.

Nelle trag.[edie] gr.[eche] le persone non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei. È rappresentazione in quanto ognuno espone il suo caso al pubblico. La persona non scende mai a dialoghi con le altre, ma è come è, statuaria, immutabile. [...] L'avvenimento si risolve in parola, in esposizione. Non il dialogo: la trag.[edia] non è dialogo ma esposizione a un pubblico ideale, il coro. Con esso si attua il vero dialogo²⁴.

Il passaggio dall'infanzia alla maturità viene presentato come passaggio dal mondo dei titani, caotico, irrazionale ma libero, a quello degli dèi e degli eroi, razionale ma pieno di obblighi e norme. Si tratta di una transizione necessaria, inevitabile e al contempo dolorosa poiché costringe l'individuo e l'umanità a cercare da sé il suo fondo autentico, violento e selvaggio, sebbene il mondo titanico continui a sopravvivere nell'individuo adulto come sostrato delle sue esperienze:

DIONISO: Questi mortali sono proprio divertenti. Noi sappiamo le cose e loro le fanno. Senza di loro mi chiedo che cosa sarebbero i giorni. Che cosa saremmo noi Olimpici. Ci chiamano con le loro vocette e ci danno dei nomi.

[...]

DEMETRA: [...] Tutto quello che toccano diventa tempo. Diventa azione. Attesa e speranza. Anche il loro morire è qualcosa²⁵.

Nei *Dialoghi* l'autore non narra, opera; attiva un processo di ritorno all'infanzia del mondo:

TANATOS: Che per nascere occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. Non esistono: sono. Ogni loro capriccio è una legge fatale. Per esprimere un fiore distruggono un uomo²⁶.

Uno dei dialoghi più interessanti è *L'Inconsolabile*, solo apparentemente una semplice riproposizione del mito di Orfeo ed Euridice. Si snoda attorno alle argomentazioni e al racconto del figlio della musa Calliope a Bacca, seguace del mito dionisiaco, riguardo all'esito della sua catabasi²⁷. Orfeo, guardando con

²⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 245.

²⁵ ID., *Il mistero*, in ID., *Dialoghi con Leucò*, a cura di N. Gardini, Torino, Einaudi, 2020, p. 153.

²⁶ ID., *Il fiore*, ivi, p. 31.

²⁷ Cfr. S. PETTINE, *Perdere Euridice per salvare se stessi: modernità del mito nell'Inconsolabile di Cesare Pavese*, in «Kepos. Semestrale di letteratura italiana», II, 2, 2019, pp. 334-349.

disincanto e cinismo alla realtà, mostra infatti una «sensibilità originale e squisitamente novecentesca»²⁸:

ORFEO: Tu dici che sei come un uomo. Sappi dunque che un uomo non sa che farsi della morte. L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. [...] Ho capito che i morti non sono più nulla.

BACCA: Il dolore ti ha stravolto, Orfeo. Chi non rivorrebbe il passato? Euridice era quasi rinata.

ORFEO: Per poi morire un'altra volta, Bacca. Per portarsi nel sangue l'orrore dell'Ade e tremare con me giorno e notte. Tu non sai cos'è il nulla²⁹.

La figura di Euridice non è assente: Orfeo la deve abbandonare sulle porte dell'Ade, quando stanno per uscire, e deve abbandonarla nello stesso punto in cui l'aveva persa (così anche nella mitologia tradizionale). Si rende allora conto che alla morte non vi è scampo:

ORFEO: [...] Euridice morendo divenne altra cosa. Quell'Orfeo che discese nell'Ade non era più sposo né vedovo. Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo³⁰.

Alla morte non vi è scampo. La dimensione della memoria appartiene solo ai vivi e non si può riportare alla luce un passato ormai perduto. Non resta, allora, che salvare sé stessi e, in Pavese, tale consapevolezza avviene tramite la pagina letteraria³¹.

ORFEO: O Bacca, Bacca, non vuoi proprio capire? Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo³².

Orfeo è sceso nell'Ade: è tornato al passato, alla morte, al nulla. Ha toccato il suo limite, il suo destino e, in questo perdersi, ha trovato la virtù divina del canto che è memoria e consapevolezza. In questa raffigurazione di Orfeo si può individuare l'autobiografia di Pavese: raffigurazione dolente per il suo destino di escluso da ogni partecipazione attuale alle forme e ai modi della gioia umana,

²⁸ *Ivi*, p. 339.

²⁹ C. PAVESE, *L'Inconsolabile*, in *Id.*, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 74.

³⁰ *Ivi*, p. 74.

³¹ Cfr. S. PETTINE, *Perdere Euridice per salvare se stessi: modernità del mito nell'Inconsolabile di Cesare Pavese*, cit., p. 345.

³² C. PAVESE, *L'Inconsolabile*, cit., p. 75.

condannato a una continua ricerca di sé scendendo nel proprio inferno per trovare le ragioni del proprio canto. La discesa all'Ade, dunque, non è una fuga ma una ricerca di consapevolezza e di comprensione di sé e degli altri. La discesa, dunque, coincide con il pavese ritorno alle origini che prevede, inevitabilmente, un sacrificio.

ORFEO: Tutto è lecito a chi non sa ancora. È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno. L'orgia del mio destino è finita nell'Ade, finita cantando secondo i miei modi la vita e la morte [...].

ORFEO Ero quasi perduto e cantavo. Comprendendo ho trovato me stesso³³.

Il dialogo è nella storia letteraria un genere letterario mutante³⁴, di cui si offrono pochi esempi in una classe scolastica, con letture antologiche che si limitano in massima parte a Bembo, Galileo e Leopardi. Pavese ne fa un mezzo con cui attingere alla realtà e alla natura delle cose, facendosi portavoce dei grandi temi dell'esistenza umana³⁵. Per il Pavese maturo l'unica realtà è quella mitica: l'unico destino che si può narrare è il nostro. Il potere catartico della parola che tramuta l'irrazionale nel razionale senza snaturarne la sostanza mitica diventa accettazione di quel ritmo narrativo in cui si risolve la struttura dei suoi racconti e romanzi.

Nei *Dialoghi* la forza e l'uso della parola, chiave del profondo dissidio tra irrazionale e razionale, rappresentano l'unica evasione dal soffocante individualismo. L'esperienza etica sta nel contatto con gli altri attraverso la parola che deve essere necessariamente autentica per permettere di vedere chiaro attraverso la poesia.

³³ *Ivi*, pp. 75-76.

³⁴ Cfr. A. COMPARINI, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018.

³⁵ *Id.*, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 60.

Leonardo Sciascia e *Le cronache scolastiche*: dalla testimonianza alla didattica della letteratura

Andrea Marulli*

Punto di partenza di questa analisi vuol essere il sottotitolo ripreso dall'opera di Robert Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, presente nell'edizione italiana pubblicata da Carocci e particolarmente significativo ai fini del mio discorso. Il testo che andrò ad analizzare, infatti, si inserisce nel filone della testimonianza trattato più volte in questa Summer School; una testimonianza in tono minore rispetto ai casi *Gomorra*¹ e Primo Levi², analizzati rispettivamente dai prof. Milani e Moliterni, ma particolarmente adatta al tema di questa Scuola Estiva.

Le cronache scolastiche sono un vero e proprio resoconto dell'esperienza d'insegnamento di Leonardo Sciascia come maestro di scuola elementare a Racalmuto, iniziata nel 1949 e terminata nel 1957. Il racconto vede la luce nel 1955, pubblicato singolarmente sulla rivista «Nuovi Argomenti», per poi confluire, un anno dopo, nella prima raccolta dell'autore, *Le parrocchie di Regalpetra*.

Un'esperienza non particolarmente gratificante, come si può evincere da una prima lettura del testo, il quale ha certamente contribuito, nel corso degli anni, ad alimentare lo stereotipo di Sciascia «maestro svogliato». L'autore è il primo a non farne mistero, in una riflessione presente all'inizio dell'opera:

Non amo la scuola e mi disgustano coloro che, standone fuori, esaltano le gioie e i meriti di un simile lavoro. Non nego però che in altri luoghi e in diverse condizioni un po' di soddisfazione potrei cavarla da questo mestiere d'insegnare. Qui, in un remoto paese della Sicilia, entro nell'aula scolastica con lo stesso animo dello zolfataro che scende nelle oscure gallerie³.

Un'affermazione forte e lapidaria, che non sembra lasciare adito a dubbi. In realtà, ciò che Sciascia non riesce ad accettare non è il mestiere d'insegnante, bensì le condizioni drammatiche di povertà e ignoranza in cui versano i bambini

* Studente di Laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

¹ Cfr. G. BENVENUTI, F. MILANI, *L'etica della testimonianza: il "caso" Gomorra*, che si legge in questo volume.

² Cfr. F. MOLITERNI, «Cultivare percezione e ricettività»: *Primo Levi scrittore etico*, che si legge in questo volume.

³ L. SCIASCIA, *Le cronache scolastiche*, in ID., *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1975, p. 93.

presenti nelle sue classi. Un disagio sociale disarmante, che finisce quasi inevitabilmente col produrre una totale indifferenza da parte dei ragazzi, troppo impegnati a soffrire la fame ed il freddo, nei confronti dell'esperienza scolastica e del maestro, che la produce e la rappresenta. Da qui, un forte senso di colpa si instaura nell'animo dell'autore, derivante dalla consapevolezza di essere un privilegiato e di non avere i mezzi necessari per insegnare qualcosa ai suoi studenti:

Io li incontro per strada, i miei alunni, mentre gridando domandano chi ha uova da vendere, li vedo intorno alle fontane che litigano e bestemmiano aspettando il loro turno per riempire le grandi brocche di creta rossa, in giro per le botteghe. Poi li ritrovo dentro i banchi, chini sul libro o sul quaderno a fingere attenzione, a leggere come balbuzienti. E capisco benissimo che non abbiano voglia di apprendere niente, solo di giocare, di far vibrare lamette e fare conigli di carta, di far del male e di bestemmiare e ingiuriarsi. Prima di cominciare a spiegare una lezione debbo anzi superare un certo impaccio, il disagio di chi viene a trovarsi di fronte a persona contro cui ordiamo qualcosa, e quella non sa, e magari sta credendo in noi⁴.

Sciaccia sente di mettere in atto una vera e propria truffa morale nei loro confronti; emblematico l'utilizzo del verbo «ordire» sul finale della citazione appena riportata, che mette in luce il dilemma etico dell'autore, vera causa della sua diffidenza nei confronti dell'istituzione scolastica.

Al contrario di altri suoi colleghi, infatti, che si limitano a considerare i propri alunni semplici numeri e a trascurare la loro istruzione, passando le giornate ad oziare in aula e in attesa di ricevere il desiderato stipendio, il «pan del governo»⁵, come raccontato nell'opera, Sciaccia deve fare i conti con la sua forte tensione morale, con la presa di coscienza di non stare adempiendo nel giusto modo al suo ruolo di educatore, finendo per essere costantemente logorato dai sensi di colpa, come testimoniano alcune citazioni riportate dal testo:

Leggo loro una poesia, cerco in me le parole più chiare, ma basta che veramente li guardi, che veramente li veda come sono, nitidamente lontani come in fondo a un binocolo rovesciato, in fondo alla loro realtà di miseria e rancore, lontani con i loro arruffati pensieri, i piccoli desideri di irraggiungibili cose, e mi si rompe dentro l'eco luminosa della poesia. E sento indicibile disagio e pena a stare di fronte a loro col mio decente vestito, la mia carta stampata, le mie armoniose giornate⁶.

⁴ *Ivi*, p. 102.

⁵ *Ivi*, p. 108.

⁶ *Ivi*, p. 102.

Il fatto più vero, di là dalle scolastiche valutazioni, è che non una classe di asini o di ripetenti mi tocca ogni anno, ma una classe di poveri, la parte più povera della popolazione scolastica, di una povertà stagnante e disperata. I più poveri di un paese povero. [...] E io me ne sto tra questi ragazzi poveri, in questa classe degli asini che sono sempre i poveri, da secoli al banco degli asini, stralunati di fatica e di fame⁷.

Ci si chiede: quali soluzioni possono offrire la letteratura e il suo insegnamento dinanzi a tutto ciò? Sciascia si rende conto ben presto che la didattica tradizionale può ben poco in un contesto sociale così degradato; questi ragazzi sono tanto ancorati alla realtà quotidiana quanto distaccati dal mondo letterario. I *Canti* di Leopardi, giusto per fare un esempio, sono quanto di più lontano possa esistere dal loro immaginario. Ma ecco che Sciascia, sempre all'interno delle *Cronache scolastiche*, sembra intravedere una soluzione:

Quando lessi in classe la poesia di Sinigalli delle monete rosse lui la seppe subito a memoria, e un po' tutti nella classe la dicevano bene; e poi diedi quella del goal di Saba, e anche questa piacque, sicché so che i ragazzi vogliono cose che conoscono, di cui partecipano, e tutti i libri che corrono per le scuole sono sbagliati, se ne infischiano i ragazzi del fiore che nacque dal bacio della Madonna e dei rondinini che chiamano mamma dentro il nido⁸.

Ecco la soluzione didattica proposta dall'autore: non sono i ragazzi che devono avvicinarsi alla letteratura, ma la letteratura che deve avvicinarsi ai ragazzi. Una poesia che ha come tema il calcio, lo sport nazional-popolare per eccellenza, riesce finalmente ad attirare la loro attenzione, dimostrando così che gli studenti non odiano la letteratura ma ciò che non conoscono. Stravolgere il canone e adottarlo di volta in volta alle esigenze di chi si ha di fronte. È questa la strada intrapresa da Sciascia, come testimoniano gli appunti presi sui registri scolastici e recuperati da Barbara Distefano all'interno del suo volume:

Una poesia di Aldo Palazzeschi che ho loro dettata – *Rio Bo* – è molto piaciuta agli alunni: l'immagine di quel piccolo paese di tre case, un prato, un ruscello, un cipresso e una stella, li ha incantati. Ho detto loro di disegnare, così come lo vedevano, il paese di Rio Bo: e si sono appassionati anche a questo⁹.

⁷ *Ivi*, p. 104.

⁸ *Ivi*, p. 117.

⁹ B. DISTEFANO, *Sciascia maestro di scuola*, Roma, Carocci, 2020, registro n. 1, cronaca del febbraio 1950, p. 110.

Cominciando ad introdurre nello svolgimento del programma le innovazioni volute dalla Regione [1951], ho dato ai ragazzi, da tradurre e mandare a memoria, una bellissima poesia del Meli: tre strofette tratte da “L’autunno”. La novità delle cose e l’immediata comunicabilità del linguaggio hanno prodotto il loro effetto. L’indomani tutti sapevano la poesia, la recitavano rispettandone – cosa insolita nella recitazione di poesie in lingua – le pause e il tono. L’esercizio di traduzione è poi utilissimo¹⁰.

Una poesia, quella di Palazzeschi, che è quasi una filastrocca e che racconta, ancora una volta, qualcosa che i ragazzi conoscono: un piccolo paesino, simile nell’immaginario a Racalmuto, capace di entrare nell’ecosistema letterario. È come se i ragazzi si rendessero conto che nella poesia c’è posto anche per loro e per i luoghi che frequentano abitualmente.

Ed ancora, nella seconda citazione, ecco apparire la figura di Giovanni Meli, poeta dialettale; la poesia è proposta nel linguaggio che i ragazzi parlano tutti i giorni ed usata successivamente per un esercizio di traduzione. Un punto di appoggio fondamentale per comprendere una lingua, l’italiano, di cui gli alunni di Sciascia sono totalmente ignoranti. Una pratica non tanto distante da quella utilizzata per insegnare l’italiano all’estero, come testimoniato dall’intervento della professoressa Van den Bergh nel corso della Summer School. Nel momento in cui si ha a che fare con studenti che presentano notevoli carenze linguistiche, in questo caso dovute a cause geografiche, nel caso di Sciascia a cause sociali, la prassi didattica impone di utilizzare qualunque metodo utile al fine di istruire al meglio i ragazzi. Ecco allora che un autore fuori dal canone, una poesia particolarmente attrattiva, un esercizio di traduzione diventano strumenti fondamentali per compiere il proprio lavoro d’insegnante nel migliore dei modi. Un problema etico risolto tramite una soluzione didattica.

Dopo l’esperienza diretta tra i banchi di scuola, Sciascia tornerà ad interfacciarsi col mondo scolastico ben trent’anni dopo, collaborando alla stesura de *L’età e le età*, un’antologia per scuole medie, confrontandosi direttamente col problema del canone. Ciò che interessa in questa sede, non è tanto soffermarsi sui criteri utilizzati da Sciascia per inserire o meno determinati autori, criteri non propriamente ortodossi e spesso frutto di simpatie o antipatie dello scrittore. Sarà bene soffermarsi, invece, sulle parole spese da Giuseppe Passarello, curatore assieme a Sciascia dell’antologia, sugli auspici e le speranze che lo scrittore siciliano, il “maestro di scuola elementare”, come preferiva essere chiamato durante le interviste, riponeva in quest’opera:

Sciascia indicava orizzonti inquietanti ma precisi e rigorosi, convinto com’era che solo dai giovani poteva venire il riscatto. Egli sapeva che i ragazzini di Regalpetra erano cresciuti, e forse anche in quel loro non sorridere era lecito

¹⁰ *Ivi*, registro n. III, cronaca del gennaio 1952, p. 146.

riporre qualche speranza. Licenziando per la stampa il nostro libro, in quella prefazione che aveva scritto nella Camera dei “mediocri”, Sciascia auspicava che le pagine di esso «insegnassero il rispetto, la tolleranza, la pietà, un patriottismo non fanatico, un eroismo non conclamato, la discrezione, l’umiltà, l’amore alla giustizia, la coscienza del diritto». Non c’è ombra di retorica in queste parole. Chi lo ha conosciuto sa bene che esse tracciano i confini del mondo al quale egli aspirava e per il quale lottò sino alla morte, da uomo, da grande scrittore, da impareggiabile maestro di vita¹¹.

Più di cinquant’anni sono passati da quando Sciascia sedeva dietro ad una cattedra nella scuola di Racalmuto e fortunatamente le condizioni sociali, economiche e culturali degli alunni di oggi sono assai mutate rispetto al suo tempo. Per quanto i resoconti scolastici dell’autore sembrano appartenere alla preistoria, però, la distanza tra letteratura e studenti, seppur per motivi completamente diversi, resta corposa, probabilmente a causa di metodi didattici vetusti e datati, che non riescono a catturare la loro attenzione.

Diventa fondamentale, pertanto, integrare nelle pratiche didattiche l’utilizzo delle TIC (tecnologie dell’informazione e della comunicazione), definite come l’insieme dei processi e degli strumenti tecnologici finalizzati all’apprendimento, non soltanto per migliorare la qualità dell’insegnamento ma, soprattutto, per coinvolgere maggiormente gli studenti attraverso l’utilizzo di mezzi adoperati quotidianamente e con cui hanno dimestichezza e confidenza, da buoni nativi digitali¹².

L’insegnamento lasciato da Leonardo Sciascia all’interno delle *Cronache scolastiche*, d’altronde, sembra piuttosto chiaro: vi è l’esigenza da parte del corpo docente di avvicinarsi agli studenti, permettendo loro di cogliere e valorizzare aspetti della letteratura riconducibili al loro orizzonte esperienziale. E se il maestro di Racalmuto riusciva ad attirare a sé i suoi ragazzi con una poesia di Umberto Saba, oggi per suscitare interesse nei propri alunni è possibile ricorrere all’ausilio delle tecnologie digitali e delle mille possibilità che il loro uso permette, purché fatto in modo sicuro e consapevole.

All’interno di un suo volume, Simone Giusti propone diverse pratiche didattiche che prevedono l’utilizzo delle TIC. Tra le più interessanti vi è quella della creazione di un *podcast*:

Il podcasting è un ottimo sistema per rendere gli alunni consapevoli e competenti circa i processi di produzione dei contenuti audio o audio-video, dalla scelta del

¹¹ G. PASSARELLO, *L’antologia di Sciascia negli anni della tempesta*, in «la Repubblica», 21 marzo 2004.

¹² Così Giuseppe Riva definisce nativo digitale «non qualcuno che fin dalla nascita è in grado di usare le tecnologie, ma piuttosto chi le sa usare intuitivamente, senza sforzo» (G. RIVA, *Nativi digitali. Crescere e apprendere nel mondo dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 17).

format alla scrittura, dalla sceneggiatura alla registrazione, dal montaggio alla distribuzione [...]. Il docente potrebbe lavorare insieme agli alunni alla realizzazione di un *podcast* di argomento letterario che comporti la produzione di testi, audio e audio-video organizzati in un piano editoriale strutturato per episodi. Il *podcast*, che può essere realizzato a livello di classe, di gruppi selezionati di alunni o di scuola, comporta sempre un lavoro di gruppo da parte di persone con diverse specializzazioni, che collaborano nelle diverse fasi di lavorazione alla realizzazione del prodotto finito¹³.

Quello dei *podcast* è un fenomeno in continua ascesa: secondo i dati raccolti da Nielsen e pubblicati su «Il Post», nel 2021 le persone che in Italia ne hanno ascoltato almeno uno sono 14,5 milioni¹⁴. Un numero impressionante, che coinvolge in larga parte i giovani e fa capire come questo mezzo sia particolarmente apprezzato e conosciuto. Ecco perché riuscire ad inserirlo all'interno di alcune attività didattiche permetterà non soltanto ai ragazzi di affinare le proprie competenze digitali, ma di apprendere la letteratura attraverso un mezzo innovativo e capace di stimolare la loro partecipazione. Conoscere la vita e le opere di un autore attraverso la realizzazione di un episodio, da condividere e visionare in classe con i compagni, porterà gli studenti a vivere una nuova esperienza d'apprendimento, aderendo in maniera attiva ad un progetto innovativo e multimediale.

Proprio la vita di Sciascia potrebbe essere l'argomento ideale di una puntata del *podcast*, incentivando i ragazzi a produrre un elaborato che metta in luce le tappe fondamentali della biografia intellettuale di un autore spesso trattato in maniera superficiale all'interno delle antologie scolastiche, valorizzando la lezione etica che alcune sue scelte di vita finiscono con l'incarnare. Ci si potrà soffermare, ad esempio, sulla sua esperienza di insegnamento, come fatto all'interno di questo articolo, e su quella in Parlamento in qualità di esponente del partito Radicale, vicende agli antipodi ma che racchiudono le due anime di Sciascia: quella del "maestro di scuola elementare" e quella dell'uomo alla costante ricerca della verità¹⁵, nemico del compromesso e di qualunque soluzione di comodo. La parte centrale dell'episodio potrebbe essere dedicata alle due opere di maggior successo dell'autore, *Il giorno della civetta* e *Il Consiglio d'Egitto*, mettendone in luce le caratteristiche principali e

¹³ S. GIUSTI, *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020, p. 82.

¹⁴ Cfr. G. GARGANTINI, *I numeri dei podcast in Italia*, in «Il Post», 24 ottobre 2021, <https://www.ilpost.it/2021/10/24/podcast-italia-numeri/> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

¹⁵ Giuseppe Traina sottolinea come nel 1979 «lo scrittore viene eletto sia alla Camera che al Parlamento europeo, ma opta per il seggio romano: l'esperienza parlamentare sarà per lui soprattutto un mezzo per indagare sul caso Moro, come membro della commissione parlamentare d'inchiesta» (G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 29).

analizzandone gli aspetti salienti, come la denuncia del fenomeno mafioso e la concezione della storia come impostura. Da non trascurare, infine, i rapporti di amicizia e stima reciproca intrattenuti con figure di spicco del Novecento come Pasolini e Calvino, a riprova di come i grandi intellettuali di questo secolo tendano a confrontarsi ed influenzarsi a vicenda. E questo è solo un esempio di come si possa creare un contenuto multimediale che nel giro di pochi minuti ripercorra le tappe principali della vita di un autore e le sue opere maggiori, offrendo ai ragazzi un ausilio didattico fondamentale all'apprendimento.

Tra le altre proposte di Giusti, meritevole di menzione è quella dell'e-portfolio, uno strumento di documentazione proposto in formato digitale:

La realizzazione di un portfolio [...] contribuisce ad allenare le competenze orientative delle persone, le quali, attraverso la raccolta e selezione della documentazione necessaria a rendere conto delle esperienze significative per l'apprendimento, sono stimolate a creare connessioni tra le diverse esperienze in modo da costruire un racconto coerente e coeso del proprio passato. Per i docenti è possibile adeguare lo strumento al fine di costruire un diario ragionato delle esperienze di lettura più significative che hanno caratterizzato il percorso dello studente¹⁶.

In questo modo, secondo Giusti, gli studenti avranno la possibilità di condividere su una piattaforma digitale le loro letture, affiancate dalle risposte ad un breve questionario¹⁷ volto a soddisfare le curiosità dei compagni interessati a quel libro in particolare. Un modo certamente innovativo di condividere il piacere della lettura, che permetterà ai ragazzi di avere a portata di click un vero e proprio resoconto dei titoli letti durante l'anno scolastico. Si utilizzerà ancora una volta la figura di Leonardo Sciascia per fornire un'applicazione pratica di quanto appena proposto: l'e-portfolio può essere considerato, infatti, un mezzo per integrare le puntate dei *podcast* prodotti; se questi ultimi, anche in virtù della loro breve durata, sono utilizzati per ripercorrere i momenti e le opere principali della vita di un autore, ecco che, attraverso un'unità apposita, l'e-portfolio può essere impiegato per affrontare le sue opere minori, anche in questo caso proponendo un percorso di lettura che ne illumini la portata etica. L'esempio di uno scrittore prolifico come Sciascia calza a pennello: dai primi scritti come *Le parrocchie di Regalpetra*, passando per i gialli irrisolti, tra cui *Todo Modo*, fino ad arrivare alle inchieste dell'*Affaire Moro* e de *La scomparsa di Majorana*, sono innumerevoli gli scritti che meritano di essere conosciuti. E se immaginare che uno studente legga

¹⁶ S. GIUSTI, *Didattica della letteratura 2.0*, cit., p. 72.

¹⁷ Le domande verteranno sul dispositivo utilizzato (libro, tablet, computer) e l'occasione in cui si è entrati in contatto con l'opera, sulla storia narrata, sulle emozioni provate durante la lettura, sui guadagni in termini di apprendimento e su esperienze analoghe.

l'opera omnia di Sciascia appare alquanto inverosimile, assegnare ad ogni ragazzo la lettura di una sola opera dell'autore e, successivamente, far sì che risponda alle domande del questionario presente sull'e-portfolio, appare molto più fattibile. In questo modo tutti gli studenti avranno a disposizione sulla piattaforma digitale vere e proprie schede critiche sui testi redatte dai loro stessi compagni, opportunamente visionate dal docente, che permetteranno loro di conoscere a grandi linee i contenuti di ogni opera dell'autore, scegliendo poi in autonomia di leggere ed approfondire quelle che stimolano maggiormente le loro corde. Far riavvicinare i ragazzi a tale pratica è un processo che passa anche da questi piccoli accorgimenti: utilizzare una piattaforma digitale dove ogni compagno può condividere la propria esperienza rende più democratico il processo di lettura: un libro consigliato da un insegnante viene spesso bollato come noioso dagli studenti; lo stesso libro consigliato da un compagno, al contrario, viene accolto in maniera molto più aperta, influenzato da inevitabili rapporti di amicizia e simpatia.

Lungi dal voler proporre un'esaltazione acritica delle TIC, sarà bene ricordare che un uso smodato delle tecnologie digitali non sembra corrispondere a risultati scolastici migliori, come evidenziato dal sociologo Marco Gui:

I dati mostrano che al crescere della frequenza d'uso le performance di apprendimento crescono solo fino a un certo livello, salvo poi mostrare un veloce decremento. I ragazzi che utilizzano internet e i nuovi media con una frequenza moderata ottengono risultati migliori dei non utenti, ma poi la curva scende rapidamente fino al punto che gli utenti con le frequenze d'utilizzo più alte hanno performance uguali o addirittura peggiori di chi non li usa mai. Il rapporto prende così una forma "a montagna", dove ad avere le migliori performance di apprendimento sono i ragazzi che fanno un uso moderato dei nuovi media¹⁸.

I dati OCSE PISA del 2009 a cui fa riferimento Marco Gui, sono confermati dalle rilevazioni effettuate dall'organizzazione nel triennio 2012-2015:

Tra il 2012 e il 2015, in media nei paesi dell'OCSE, il tempo che i quindicenni hanno dichiarato di trascorrere su Internet è aumentato da 21 a 29 ore settimanali. Nel 2015, in media nei paesi dell'OCSE, gli studenti svantaggiati dal punto di vista socioeconomico hanno riferito di trascorrere online circa due ore in più alla settimana rispetto agli studenti privilegiati. In ogni sistema scolastico, gli studenti che hanno riferito di utilizzare con maggior frequenza Internet hanno ottenuto punteggi più bassi in scienze rispetto agli studenti che hanno riferito di utilizzare Internet meno frequentemente. Tuttavia, in media nei paesi dell'OCSE, i quindicenni che hanno utilizzato Internet in modo moderato superano in termini

¹⁸ M. GUI, *Uso di internet e livelli di apprendimento. Una riflessione sui sorprendenti dati Pisa 2009*, in «Media Education», III, 1, 2012, p. 33.

di punteggio gli studenti che non hanno mai usato Internet o che lo hanno usato più frequentemente¹⁹.

Una curva gaussiana che mette in guardia dall'abuso delle TIC, sottolineando l'importanza di un utilizzo moderato e consapevole di questi strumenti, ovvero «l'idea che il digitale a scuola sia assolutamente necessario, ma che non sia, in sé, il digitale a migliorare le qualità della didattica»²⁰.

Ed ancora, il fatto che non sia sufficiente una connessione ad internet per far sì che gli studenti migliorino le loro prestazioni scolastiche, come evidenziato dai dati citati poc'anzi. Non bisogna puntare sulla quantità di tempo trascorsa in rete, bensì sulla qualità: trovare modi innovativi ed efficienti, mirati a sfruttare le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali, alcune delle quali evidenziate dagli esempi proposti in questa sede.

Promuoverne, pertanto, un uso moderato e coordinato dal docente, che avrà il compito di proporre soluzioni sempre innovative, capaci di catturare l'attenzione dei propri studenti.

È questa la strada da seguire per adempiere al meglio al proprio ruolo d'insegnanti: accettare le sfide del presente, senza pregiudizi e atteggiamenti contrari a prescindere, spaventati dalle novità e da quello che la didattica digitale rappresenta. Essere sempre pronti a mettersi in discussione, proprio come Sciascia durante i suoi anni d'insegnamento, perché solo in questo modo si è capaci di comprendere i propri limiti e di trovare soluzioni che possano rendere la didattica interessante e stimolante per tutti. Tenere sempre vivo, infine, quel dilemma etico tanto caro al “maestro di scuola elementare”, utile a ricordare che ogni docente ha in mano il futuro dei propri ragazzi: un futuro che, per essere costruito, necessita di guide esperte, serie e consapevoli.

¹⁹ *Come è cambiato l'uso di Internet tra il 2012 e il 2015?*, in «PISA in Focus», 83, 2018. Edizione italiana a cura del Centro nazionale PISA - INVALSI. <https://www.invalsi.it/invalsi/ri/pisainfocus/it/PIF-83.pdf> [data ultima consultazione 20 febbraio 2023].

²⁰ P. FERRI, S. MORIGI, *A scuola con le tecnologie. Manuale di didattica digitalmente aumentata*, Milano, Mondadori Università, 2018, p. 183.

Scienza, etica e *fictio*: una proposta didattica per il triennio incentrata su *L'ordine a buon mercato* nelle *Storie naturali*

Elisabetta Gallo*

Se la *fictio* è “specchio” di complessità, essa dovrebbe assumere un ruolo disturbante, ponendo, piuttosto che soluzioni, quesiti etici a fronte dello sviluppo scientifico. A livello didattico, appare perciò stimolante proporre la triade scienza, etica e *fictio* in istituti di orientamento tecnico scientifico, rinnovando così l'antica alleanza tra *humanitas* e scienze¹, spesso non attuata, anche per una tendenza degli insegnanti ad agire come monadi; a livello didattico, un testo utile per l'indagine del rapporto etica e scienza attraverso la *fictio* potrebbe essere costituito da *Le storie naturali* di Primo Levi, autore introdotto agli studenti nell'ultimo anno del triennio.

In campo letterario, il *tòpos* della deriva etica del progresso scientifico è relegato soprattutto all'ambito distopico, di tradizione per lo più anglosassone e americana; il Levi delle *Storie naturali*² appare quindi un caso italiano particolare per i contenuti e per la scelta formale del racconto “leggero” (di una leggerezza dissimile da quella calviniana de le *Cosmicomiche* e *Ti Con Zero*). Peraltro, valorizzare le *Storie* di Levi consentirebbe di evidenziare agli studenti le diverse sfaccettature dello scrittore – spesso “incasellato” in modo esclusivo nel ruolo di testimone della Shoah – e di valorizzare anche nelle opere cosiddette “minori” gli elementi stilistici legati alla sua formazione tecnico scientifica: esattezza, concretezza, precisione.

Tra i quindici racconti che compongono le *Storie*, pubblicate per la prima volta nel 1966 sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila, *L'ordine a buon mercato* pone spunti di riflessione in merito ai risvolti etici del progresso scientifico. Nel profetico racconto in questione, i due protagonisti e unici personaggi, l'Autore³ e il signor Simpson, agente di mercato, manifestano visioni divergenti circa l'utilizzo di una macchina duplicatrice, prodotta dalla multinazionale americana NACTA e chiamata *Mimete*. Il nome scelto da Levi

* Docente di discipline letterarie e latino presso il Liceo Scientifico “G. Ancina” di Fossano (Cn).

¹ Nella prolusione *Ai miei giovani*, letta nel 1856 al Politecnico di Zurigo, De Sanctis sostenne di fronte ai futuri ingegneri la funzione ineliminabile dell'educazione letteraria e umanistica, come palestra di formazione umana e civile. Cfr. F. DE SANCTIS, *Benvenuti miei cari giovani*, a cura di G. Ferroni, Roma, Elliot, 2017.

² Cfr. P. LEVI, *Storie naturali*, in ID., *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005.

³ Questo personaggio appare anche nel *Versificatore*, racconto sempre contenuto nelle *Storie*.

rimanda chiaramente alla *mimésis* platonica, che è imitazione e quindi creazione⁴, con ulteriori implicazioni etiche e metaletterarie, messe in risalto soprattutto attraverso le parole pronunciate dal signor Simpson. Questi, infatti, è entusiasta del *Mimete* poiché “crea”, non “imita dal nulla”, ma “ordina il disordine”; qualsiasi processo creativo è così degradato a pallida e meccanica riproduzione, senza particolari, appunto, velleità etiche ed estetiche⁵. L’agente di mercato si limita così ad esaltare le funzionalità della macchina, pur non comprendendone il funzionamento, e passa subito dall’orrore di fronte alla possibilità di clonare materia animata, al declinare ogni responsabilità rispetto alle conseguenze etiche di quel particolare utilizzo dell’invenzione. Il suo interlocutore, invece, da uomo pratico, da una parte ammira l’efficienza e le prospettive conoscitive derivate dalla tecnologia, ponendosi addirittura come un novello Prometeo, dall’altra è esente da “sciocchi scrupoli moralistici” e problemi di coscienza nel suo spregiudicato utilizzo del congegno. È egli stesso una sorta di macchina. In questi due personaggi sembra esserci un continuo “sdoppiamento” e mascheramento di Levi. Coesistono, infatti, nello scrittore torinese cautela rispetto al mito già greco della tecnologia faro di civiltà; critica rispetto ad un uso passivo della tecnologia, asservita alle leggi del mercato; entusiasmo illuministico per le possibilità offerte dallo sviluppo scientifico tecnologico; sete di analisi e comprensione della realtà; volontà di riflettere sul rapporto tra creazione (anche letteraria) e imitazione. Alla fine del racconto, però, emerge lo spettro dell’indifferenza e della deresponsabilizzazione etica rispetto ai prodotti della scienza umana e al loro utilizzo; è il severo monito dello scrittore torinese a non cedere alla sirene della “zona grigia”.

In classe, alla fase di analisi e di commento del testo guidata dal docente, risulterebbe utile l’applicazione di una metodologia attiva come il *debate*⁶, per approfondire gli spunti di riflessione suscitati dalla lettura a proposito dei risvolti etici legati alla “duplicazione”. Gli studenti, infatti, divisi in gruppi, potrebbero provare a rispondere agli interrogativi insoliti che emergono dalle

⁴ Per il filosofo greco, il mondo reale è pallida imitazione di quello ideale; quindi l’arte è “copia di copia”, ontologicamente inferiore alla filosofia, rivolta invece all’iperuranio.

⁵ La stessa rassegnazione in merito alla degradazione della letteratura e quindi della funzione intellettuale emerge ancora più chiaramente nelle pagine di un altro racconto contenuto nella raccolta, il *Versificatore*.

⁶ Il *debate* è metodologia utile all’acquisizione di competenze trasversali e che consiste in un confronto fra squadre che sostengono e controbattono un’affermazione o un argomento dato dal docente. La discussione è organizzata e scandita secondo regole e tempi precisi e preceduta da una fase preparatoria per il reperimento di informazioni e la loro rielaborazione critica. Il *debate* aiuta quindi gli studenti a formarsi ed esporre opinioni adeguatamente supportate, a sviluppare competenze di *public speaking* e di ascolto, ad auto valutarsi, a migliorare la propria consapevolezza culturale e l’autostima e a sviluppare il pensiero critico. Sull’argomento cfr. M. DE CONTI, M. GIANGRANDE, *Pratica, teoria e pedagogia*, Milano, Pearson, 2018.

pagine finali del racconto, attualizzandoli alla luce dell'odierno dibattito bioetico sulla clonazione: la clonazione umana è eticamente accettabile? Quali sono gli svantaggi e i vantaggi relativi alla clonazione? In autonomia, gli studenti dovranno naturalmente prima approntare il materiale preparatorio e propedeutico alla fase del *debate* vera e propria, acquisendo quindi, per esempio, informazioni sul quadro normativo vigente in Italia in materia⁷, sulla storia degli esperimenti di clonazione, sulle caratteristiche tecniche del processo e sulle sue applicazioni in campo biomedico, agroalimentare e zootecnico. Allo stesso tempo, una proposta didattica così strutturata, pur scaturendo dalla lettura di una *fictio*, coinvolgerebbe sia discipline umanistiche – italiano, filosofia – sia scientifiche. Il *debate* potrebbe anche essere “ibridato” con le metodologie del compito di realtà e del *role play*⁸: a gruppi e riproducendo un tribunale letterario e calati nel ruolo dell'Autore e del signor Simpson, gli studenti potrebbero quindi sostenere davanti alla giuria di loro pari le ragioni a favore (per la difesa) e contro (per l'accusa) l'utilizzo del *Mimete*. L'uso di un macchinario simile dovrebbe essere incentivato o scoraggiato? Alla giuria l'ardua sentenza.

Come specificato in apertura, il legame tra etica, scienza e *fictio* è però anche terreno d'indagine privilegiato della distopia; in conseguenza, risulterebbe anche proficua e accattivante per gli studenti la comparazione critica del racconto di Levi con i recenti romanzi distopici, *Oryx e Crake* di Margaret Atwood⁹ e *Non lasciarmi* di Kazuo Ishiguro¹⁰. Nel romanzo della scrittrice

⁷ La legge 40 del 2004 vieta la sperimentazione sugli embrioni umani e la clonazione mediante trasferimento di nucleo o di scissione dell'embrione, sia a fini procreativi sia di ricerca. Nel resto d'Europa il quadro normativo non è uniforme; le norme UE fanno divieto assoluto di clonare gli uomini ma non le cellule, inoltre permettono la brevettabilità di sequenze di DNA. In generale, in Europa è vietato clonare esseri umani identici, creare embrioni umani in provetta a scopo di ricerca e impiantare embrioni umani nell'utero di animali. La legislazione comunitaria permette, invece, la clonazione animale se ha ricadute per la salute umana e animale e la sperimentazione nel rispetto degli animali, senza provocarne sofferenza.

⁸ Il *role play* richiede agli studenti di recitare un ruolo, “inscenando” una situazione precisa e significativa; inutile ribadire l'utilità di questa metodologia per valorizzare la funzione educativa, sociale ed emozionale, che compete alla letteratura (cfr. R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013). Il compito di realtà, invece, prevede la strutturazione di una situazione problema, quanto più vicina possibile al mondo reale, da risolvere mettendo in campo abilità e competenze di *problem solving*.

⁹ Cfr. M. ATWOOD, *Oryx e Crake*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021. Margaret Eleanor Atwood (Ottawa, 18 dicembre 1939), è poetessa, scrittrice, critica letteraria, ambientalista e attivista canadese. Vincitrice di prestigiosi premi letterari, nella maggior parte dei suoi romanzi indaga con ironia visionaria e tormentata il degrado della politica e della civiltà occidentale.

¹⁰ Cfr. K. ISHIGURO, *Non lasciarmi*, Torino, Einaudi, 2005. Ishiguro (Nagasaki, 8 novembre 1954). Scrittore giapponese naturalizzato inglese. Le opere di Ishiguro, connotate da quella disarmante freddezza e raffinata eleganza che contraddistingue anche l'arte di Levi, gli hanno

canadese, il protagonista, Snowman, è relitto d'un umanità devastata dalla pandemia; egli si trascina avvolto in un lenzuolo sporco, mendicando cibo e medicine in terre desolate e infestate da ibridi di animali e riflettendo sulle scelte che hanno portato la Terra al tracollo, in nome di una scienza onnipotente. La vita precedente di Snowman è stata intrecciata nel più tragico dei triangoli a quella di Oryx, donna enigmatica e quieta, e a quella di Crake, responsabile del disastro e creatore dei «figli di Crake», unica forma di vita intelligente sopravvissuta sulla Terra (a parte Snowman) e frutto esemplare dell'ingegneria genetica. Nell'opera di Ishiguro predomina, invece, un disturbante senso di attesa nel progressivo disvelamento della sorte dei tre protagonisti, allevati allo scopo di fornire organi agli "originali" da cui sono stati creati. Entrambi gli scrittori sviluppano quindi in maniera ancora più disturbante rispetto al racconto di Levi le implicazioni etiche della clonazione, proponendo la visione di un'umanità disumanizzata, capace di tramutare il progresso in regresso.

Le metodologie didattiche attive qui coinvolte potrebbero essere varie, dal *brainstorming*¹¹ per raccogliere suggestioni e stimoli suscitati dalla lettura dei testi, alle pratiche di scrittura creativa, proponendo quindi agli studenti, singolarmente o divisi in gruppi, o di modificare il finale di uno dei testi letti o di crearne uno nuovo, partendo dall'incipit dell'originale. Infine, il cerchio didattico ermeneutico originato dal *Mimete* dell'*Ordine a buon mercato*, si potrebbe poi concludere con la visione della recente serie tv *Il Miracolo*¹², che si chiude con un inquietante interrogativo: si può clonare il sacro?

fatto guadagnare il Premio Nobel per la Letteratura nel 2017. Nella motivazione l'Accademia ha specificato che «nei suoi romanzi di grande forza emotiva ha scoperto l'abisso sottostante il nostro illusorio senso di connessione con il mondo».

¹¹ Letteralmente "assalto mentale" o "raccolta di idee" o "tempesta di cervelli", è una tecnica finalizzata a far emergere all'interno del gruppo classe idee volte alla risoluzione di un problema, ma ha vari ambiti di applicazione didattica.

¹² Serie televisiva drammatica ideata da Ammaniti e prodotta dal 2018 con una prima stagione di otto episodi. Trasmessa su Sky, *Il Miracolo* ha ottenuto riconoscimenti prestigiosi, all'estero (Francia, festival *Série Mania* a Lille, 2018) e in Italia (premio Ennio Flaiano, 2019).

Camminare tra e con il diverso. Proposta per una didattica comparativa tra Pier Paolo Pasolini e Pap Kouma

Anna Veller*

In un mondo che da Marshall McLuhan in poi siamo abituati a riconoscere come “villaggio globale”, ha buon gioco Martha Nussbaum a sostenere che

scuole e Università di tutto il mondo hanno quindi un compito urgente e prioritario: devono sviluppare negli studenti la capacità di vedere se stessi come membri di una nazione eterogenea (come sono tutte le nazioni contemporanee) e di un mondo ancora più eterogeneo. [...] I giovani devono gradualmente arrivare a capire sia le differenze che rendono difficile la reciproca comprensione tra gruppi e nazioni, sia le esigenze e gli interessi condivisibili che rendono la comprensione essenziale, se si vuole arrivare ad una soluzione dei problemi comunitari¹.

È quindi fondamentale, al giorno d’oggi, insegnare la cittadinanza democratica e globale, stimolando nei ragazzi lo sviluppo di empatie positive che predispongano alla comprensione dell’altro, soprattutto se diverso da noi.

Lavorare su proposte didattiche interculturali e inclusive, pertanto, diventa necessario al fine di trasmettere ai più giovani l’importanza del ruolo che un umanesimo senza frontiere può avere nel mondo globalizzato. Così facendo, infatti, si riuscirebbe a trascendere l’esclusività del proprio punto di vista, comprendendo l’esistenza anche di altri modi di vedere e concepire il mondo, appartenenti a culture diverse ma non per questo meno degni di nota. Aspetto, quest’ultimo, estremamente urgente, proprio perché spesso trascurato da visioni etnocentriche e da narrazioni che privilegiano una percezione dei flussi migratori come fenomeno inedito del nostro tempo anziché come tratto ricorsivo della storia dell’umanità, posponendo la comprensione dell’alterità alla paura di una contaminazione culturale e valoriale.

Tuttavia, va riconosciuto che «nel contesto dei movimenti planetari la scuola è il primo sensore dei disagi e degli smottamenti e può farsi laboratorio di convivenza e presidio di democrazia»²: le classi italiane d’oggi, infatti, sono

* Studentessa di Laurea magistrale in Italianistica presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

¹ M.C. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 96-97.

² C. MIZZOTTI, L. OLINI, C. SCLARANDIS, *Educazione interculturale*, in G. RUOZZI, G. TELLINI, a cura di, *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, Firenze, Le Monnier università-Mondadori education, 2020, p. 200.

composte da giovani, italiani e no, che alimentano gli intrecci interculturali della società. Nelle classi, pertanto, si può fare esperienza concreta di civiltà e di incontro; imparando a vivere la differenza in maniera concorde ai principi dell'Unione Europea, il cui motto "unita nella diversità" ci insegna a riconoscere quest'ultima come ricchezza. La stessa identità europea, infatti, viene a configurarsi secondo un approccio prettamente interculturale, con l'idea che la cultura dei singoli e delle comunità si alimenti negli intrecci delle diversità.

Le classi di una nazione che dialoga, sia a livello europeo che a livello globale, con realtà e culture differenti, dovrebbero quindi essere stimolate, attraverso percorsi formativi adeguati, a fare esperienza della necessaria coesistenza tra dimensione nazionale e internazionale proprio a partire dalla loro quotidiana esperienza di rapporto con le altre culture. Educare all'interculturalità è infatti un lavoro che presuppone «un atteggiamento costante, che prende atto della ricchezza insita nella varietà, che non si propone l'omogenizzazione e mira solo a permettere l'interazione più piena e fluida possibile tra le diverse culture»³, fornendo ai più giovani gli strumenti per sapersi confrontare con le opportunità che sorgono dalla partecipazione alla comunità globale ed europea.

Al fine di promuovere un'educazione alla cittadinanza democratica e interculturale sono intervenute anche riforme e normative. La Legge 20 agosto 2019 n. 92 introduce infatti l'insegnamento di una nuova disciplina trasversale nel primo e nel secondo ciclo di istruzione, di orario non inferiore a 33 ore annue e da svolgersi nell'ambito del monte ore obbligatorio previsto: l'educazione civica. Tale normativa, all'art. 1 evidenzia i principi che esplicano l'importanza del suddetto insegnamento: «l'educazione civica contribuisce a formare cittadini responsabili e attivi e a promuovere la partecipazione piena e consapevole alla vita civica, culturale e sociale delle comunità, nel rispetto delle regole dei diritti e dei doveri (comma 1)». Le linee guida, pubblicate con decreto n° 35 nel giugno 2020, prevedono lo sviluppo della disciplina attorno a tre nuclei concettuali fondamentali: 1) Costituzione, diritto nazionale e internazionale, legalità e solidarietà; 2) Sviluppo sostenibile educazione ambientale, conoscenza e tutela del patrimonio e del territorio; 3) Cittadinanza digitale.

Una proposta educativa interculturale sarebbe pertanto perfettamente coerente col primo di questi tre nuclei, dato che sia il diritto nazionale italiano che il diritto europeo tutelano la diversità culturale poiché, come afferma pure l'art. 1 della Dichiarazione Universale dell'Unesco sulla diversità culturale (Parigi, 2 novembre 2001): «Fonte di scambi, d'innovazione e di creatività, la diversità culturale è, per il genere umano, necessaria quanto la biodiversità per

³ P.E. BALBONI, F. CAON, *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 26.

qualsiasi forma di vita. In tal senso, essa costituisce il patrimonio comune dell'Umanità e deve essere riconosciuta e affermata a beneficio delle generazioni presenti e future».

Il raggiungimento di tali obiettivi di cittadinanza democratica può essere proficuamente ottenuto sfruttando proprio la programmazione dell'insegnamento della letteratura italiana, che per suo valore intrinseco offre una possibilità di esperienza interculturale di incontro con l'altro da sé, nonché di ampliamento della propria esperienza del mondo: «la radicalità dell'evento dell'incontro non suppone necessariamente solo l'incontro tra persone in carne ed ossa. Anche l'incontro con le idee, le immagini, i suoni e le parole o i movimenti collettivi può essere un incontro capace di dare una forma nuova alla vita»⁴. Un critico come Ezio Raimondi concepiva il libro come un'opportunità di confronto e dialogo con l'alterità, come «una creatura che hai sempre a fianco e che porta nella tua vita i suoi affetti, le sue ragioni a interpellare i tuoi affetti, le tue ragioni»⁵. Non a caso le indicazioni nazionali per i licei evidenziano l'importanza di trasmettere il gusto per la lettura, nonché il valore intrinseco presente in essa come fonte di paragone con l'altro da sé e di ampliamento dell'esperienza del mondo. Ripensare l'insegnamento della letteratura nell'ottica di un'educazione alla mondialità appare dunque una scelta obbligata: essa richiede una decolonizzazione da noi stessi, costringendoci a interrogare noi e il nostro passato alla luce della pluralità e del dialogo tra i mondi.

La proposta didattica che verrà descritta di seguito cercherà di delineare un percorso incentrato sulla comprensione della diversità culturale, nonché sull'inclusione della stessa, attraverso il confronto di due sub-umanità: la camminata dei ragazzi di vita di Pasolini e quella del clandestino Pap Khouma. I loro passi, seppur svolti in contesti storico-geografici differenti, incarnano infatti il movimento del diverso e del deviante che inevitabilmente nell'attuale società multi e interculturale ci sta a fianco. Tuttavia, imparando ad avvicinarci al diverso senza pregiudizio ed etichette, è possibile riscontrare anche in esso un'umanità e dei valori, perché diverso non significa sbagliato, ma portatore di un nuovo *modus vivendi* con dei propri principi e una propria dignità.

Tale percorso potrebbe rientrare nel monte ore previsto per l'insegnamento dell'educazione civica, oltre a porre in parte rimedio a un problema comune della scuola italiana, quello della trattazione circoscritta del Novecento e del contemporaneo (in cui rientra Pap Khouma). Sebbene il loro studio alla fine del triennio sia infatti previsto dai programmi ministeriali, esso viene scarsamente rispettato dai docenti a causa di aspetti pratici non trascurabili, riassumibili in esclamazioni come: «il programma è vasto e il tempo è poco». Tuttavia, «non insegnare ai ragazzi la letteratura contemporanea significa non aiutarli a

⁴ M. RECALCATI, *A libro aperto*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 43.

⁵ E. RAIMONDI, *La voce dei libri*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 94-95.

sviluppare un'adeguata consapevolezza rispetto al mondo in cui vivono, non fornire loro strumenti adeguati per decodificare il presente»⁶. Ecco che allora, anticipando al biennio alcuni autori del Novecento e facendoli dialogare attraverso un percorso di educazione civica, si riuscirebbero a soddisfare sia le esigenze dei programmi di letteratura italiana che quelle delle circolari ministeriali sull'educazione civica e la cittadinanza democratica.

La proposta in questione pur essendo caratterizzata da un certo grado di complessità e idealmente rivolta agli alunni del secondo anno del biennio di un qualsiasi liceo non esclude una sua attuazione anche in altri contesti. Questo, infatti, permetterebbe ai ragazzi di sviluppare la propria capacità di pensiero critico, unica "assicurazione morale" per una società democratica, direbbe Brodskij, e antidoto contro un dilagare dell'omologazione che sempre più si sta impadronendo non solo delle nostre azioni ma anche dei nostri pensieri. I giovani cittadini, per l'appunto, sempre più risentono di questa dinamica: se si chiede loro di scrivere un testo argomentativo in molti riscontrano difficoltà nel formulare un proprio pensiero o ad argomentare. Un lavoro propedeutico, perciò, risulta necessario al fine di stimolare in loro un'abilità di ragionamento critico indipendente su sé stessi e sul mondo. Delineando ora la proposta più nel dettaglio, cercheremo di comprendere come queste molteplici finalità possano essere perseguite nella pratica didattica.

L'unità di apprendimento si strutturerà in tre momenti, da sviluppare nel monte ore di una mensilità: 1) Camminare tra il diverso (con Pier Paolo Pasolini); 2) Camminare con il diverso (con Pap Khouma); 3) Io, con e tra il diverso (con un compito di realtà da sviluppare per la valutazione).

La prima parte del percorso didattico sarà quindi dedicata alla lettura in classe del primo capitolo di *Ragazzi di Vita* di Pier Paolo Pasolini, partendo però da un inquadramento generale della figura dell'autore. L'attenzione verrà posta in particolare sul suo trasferimento dal contesto rurale e primitivo di Casarsa di Friuli al duplice contesto della città che lo accoglie: Roma, culla di opportunità da un lato e capitale di decadenza dall'altro. Dedicare del tempo alla presentazione dell'autore dovrà essere un passaggio didattico obbligato, soprattutto perché la figura di Pasolini rimane una delle più scandalose e discusse del secondo Novecento, ma non per questo improponibile a dei ragazzi che attraverso i loro *smartphone* riescono ad accedere a contenuti altrettanto scandalosi e discutibili. Pasolini, infatti, se spiegato nella sua complessità e contraddizione, può essere compreso nella sua genialità e nel suo ruolo di coscienza critica rispetto al mondo, al di là delle accuse ed etichette che in passato gli sono state poste. Va però precisato che l'obiettivo di questa prima parte del percorso didattico non dev'essere quello di offrire un profilo critico

⁶ R. CARNERO, *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, Firenze, Bompiani, 2020, p. 272.

approfondito dell'autore e della sua opera, bensì una sua semplice conoscenza: l'idea dev'essere quella di proporre un assaggio dell'autore e della sua penna, che saranno poi eventualmente approfonditi nel triennio. Non si dimentichi che l'obiettivo d'apprendimento della proposta didattica non è il mero studio della letteratura ma la possibilità, servendosi dei suoi contenuti, di riflettere sulla diversità.

Nel gennaio del 1950, come un clandestino in fuga dalla dimensione idilliaca e dalla cultura arcaica del Friuli – denunciato per corruzione di minorenni ed espulso dal Pci – Pier Paolo Pasolini giunge nella capitale, dove si scontra con la modernità vivendo prima da disoccupato e poi, trasferitosi in periferia, da insegnante. Qui, si muove tra le vie della Roma decadente, molto lontana dal suo piccolo e naturale contesto friulano di provenienza, ma capace di catturarlo al punto che sceglierà di raccontare nel suo romanzo proprio quell'inedito e diverso aspetto della capitale, trascurando la conosciuta magnificenza della città eterna. «*Ragazzi di vita* è un omaggio ai giovani delle borgate romane, da cui era fortemente attratto: come osserva Enzo Siciliano, in un certo senso (Pasolini) inventa quella bellezza, ce la mostra come se noi la vedessimo per la prima volta, la rende mitica attraverso la forma-romanzo»⁷, ci fa immergere in quel mondo fatto di decadenza, sporcizia, degrado, al punto che seguendo gli spostamenti del Pasolini-narratore ci pare di vedere le realtà da lui descritte dipanarsi sotto i nostri occhi. Ci fa immergere in quella realtà al punto da farci sentire il dialetto quotidiano dei suoi personaggi, il grezzo parlare dei ragazzi di vita, protagonisti che incarnano una diversità – proprio com'è diverso il contesto in cui vivono dall'incanto della Roma capitale – rispetto a ciò che la norma sociale prevedeva per loro: sono piccoli delinquenti per i quali camminare indica un vero e proprio *modus vivendi*. Il loro movimento deambulatorio implica infatti un procedere senza fini e scopi, che rappresenta per loro l'unica possibilità di raggiungere una qualche fortuna, di incappare in qualche incontro promettente, di cogliere le opportunità che si nascondono dietro l'angolo, di sopravvivere.

L'opera di Pasolini, nel descrivere questa sub-umanità, mette però in luce la vitalità di quel contesto, registrandone non solo la lingua ma anche e soprattutto i gesti e la mentalità nei quali ritrovava valori addirittura più degni di quelli borghesi:

mi attrae nel sottoproletariato la sua faccia, che è pulita (mentre quella del borghese è sporca); perché è innocente (mentre quella del borghese è colpevole), perché è pura (mentre quella del borghese è volgare), perché è religiosa (mentre quella del borghese è ipocrita), perché è pazza (mentre quella del borghese è

⁷ F. LA PORTA, *Pasolini*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 29.

prudente), perché è indifesa (mentre quella del borghese è dignitosa), perché è incompleta (mentre quella del borghese è rifinita)⁸.

Nell'incompletezza, nella carenza e nell'essere manchevole del proletariato, insomma, l'autore percepisce la capacità di apertura all'altro, la solidarietà e l'altruismo; nella loro dinamicità e «prescia di tagliare»⁹ la possibilità di vivere liberi, che un borghese della Roma bene e capitalista non potrebbe mai avere. Esemplare è, a tal proposito, il gesto di Riccetto, ragazzo di vita sempre in moto tra piccoli furti e scorribande, che non esita però a salvare una rondine sul punto di affogare, rivelando attraverso quello slancio altruistico tutta la propria dignità:

Il Riccetto era in ginocchioni sull'orlo della barca, tutto proteso in avanti. – A stronzo, nun vedi che ce fai rovescià? – gli disse Agnolo. – An vedi, – gridava il Riccetto, – affoga! – Quello dei trasteverini che remava restò coi remi alzati sull'acqua e la corrente spingeva piano la barca indietro verso il punto dove la rondine si stava sbattendo. Però dopo un po' perdette la pazienza e ricominciò a remare. – Aòh, a moro, – gli gridò il Riccetto puntandogli contro la mano, – chi t'ha detto de remà? – L'altro fece schioccare la lingua con disprezzo e il più grosso disse: – E che te frega –. Il Riccetto guardò verso la rondine, che si agitava ancora, a scatti, facendo frullare di botto le ali. Poi senza dir niente si buttò in acqua e cominciò a nuotare verso di lei¹⁰.

Proponendo agli studenti la lettura de *Il Ferrobèdò*, primo capitolo del romanzo nonché manifesto di intenti dello stesso, si potrà pertanto riflettere su come proprio da ciò che viene etichettato come diverso e deviante possa germogliare una straordinaria forma di vita. Per Pasolini da quel mondo amorale delle borgate poteva nascere infatti un futuro capace di resistere all'immoralità dei valori dominanti che la società capitalista proponeva e delle cui criticità oggi possiamo forse avere prova concreta. Come sottolinea il sociologo Michel Maffesoli, per l'appunto, «è sempre la pratica della trasgressione l'indice più evidente di un'energia attiva, di una potenza vitale che si oppone al potere mortifero delle diverse forme di chiusura»¹¹, perciò quel che conta è non condannare quella pratica ribelle, perché in essa è custodita una forma di resistenza all'omologazione, una forma di dignitosa libertà.

⁸ P.P. PASOLINI, [*Quasi un testamento*], in ID., *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999 p. 868.

⁹ ID., *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2020, p. 15.

¹⁰ *Ivi*, p. 36.

¹¹ M. RIGHINI, «*Quella bella storia di girare di strada in strada*». *Camminatori di città*, in F. PEZZAROSSA, M. RIGHINI, a cura di, *La camminata malandrina. Ragazzi di strada nella Roma di Pasolini*, Modena, Mucchi, 2015, p. 156.

In classe sarà pertanto interessante leggere il testo andando alla ricerca degli elementi descrittivi, delle azioni, dei termini dialettali che connotano i ragazzi di vita come devianti, cogliendo allo stesso tempo ciò che si cela dietro le loro trasgressioni: del potenziale, dei valori e una dignità che aspettano solo di essere compresi. Così facendo i ragazzi impareranno a comprendere una realtà diversa dalla loro ispirandosi all'operazione fatta da Pasolini quando, messi da parte pregiudizi ed etichette sociali, si è immerso in una realtà per lui nuova, esplorando con piedi e penna quella forma diversa di vita.

Proporre questa lettura in seconda superiore permetterà inoltre di riflettere su alcuni aspetti narrativi, analizzandone ad esempio il tipo di narratore, la focalizzazione, il rapporto tra intreccio e fabula, tra tempo della storia e tempo del racconto, il sistema dei personaggi nonché la funzione che assume, nel testo, il discorso indiretto libero, consentendo quindi la concreta applicazione di strumenti già acquisiti e previsti dai programmi.

La seconda fase del percorso didattico consisterà invece in un lavoro che gli alunni svolgeranno prevalentemente in autonomia. Gli studenti saranno chiamati a leggere individualmente il testo di Pap Khouma, motivati dalla successiva realizzazione di un *bookcast*, cioè di un *podcast* basato su quanto letto.

Io, venditore di elefanti racconta una forma di diversità altra rispetto a quella dei ragazzi di vita, ma in fin dei conti da essa non troppo lontana: la vita di un clandestino, etichettato come delinquente dalla società, come individuo che non rispetta le regole e per questo condannato dalla legge. La narrazione autobiografica, scritta in prima persona dell'autore con la collaborazione del giornalista Oreste Pivetta, la cui funzione è più che altro di supporto linguistico, invita il lettore a camminare con il protagonista, alter ego dell'autore: un clandestino che si sposta da Dakar a Milano, Rimini, Parigi, per poi tornare in Italia dopo aver toccato la frontiera tedesca. Così, seguendo i movimenti e gli spostamenti di Pap il lettore riesce a conoscere più da vicino sia la sua persona sia la realtà che i clandestini quotidianamente vivono, scardinando il punto di vista etichettante che la società assume nei loro confronti nonché comprendendone in profondità l'antropologia.

Come ci si sente da clandestini? Male. Oltretutto si entra in concorrenza con chi sta male quanto noi. Un immigrato deve subire, tacere e subire, deve reprimere dentro di sé ogni reazione, svuotarsi di ogni personalità. Subire con la consapevolezza che questa è l'unica possibilità. Mettiamo il caso che io mi trovi davanti a un poliziotto. La prima regola è dire sempre: «si capo, hai ragione capo, scusa capo». La seconda regola è abbassare gli occhi. È il segno che il clandestino è pieno di rispetto davanti alla divisa, ha capito bene chi comanda. [...] Ho fatto il venditore per anni, poi ho preferito smettere. Ma ci sono ragazzi che hanno sempre e solo venduto. E hanno cominciato a farlo in Africa, fin da bambini, come i loro nonni e i loro genitori: era il mestiere che si ereditava in

famiglia. Io invece sono stato il primo della mia famiglia a vendere. [...] Vendere mi dava paura e angoscia, perché ero dovuto scappare un'infinità di volte davanti ai vigili, perché mi avevano sequestrato la merce, perché ero finito in prigione, perché tanti mi guardavano male quando non mi insultavano se esponevo i miei elefantini e le mie collane davanti al loro negozio¹².

Questo passo di letteratura migrante, scritto con un linguaggio semplice e immediato e per questo di facile lettura e comprensione anche da parte degli studenti del biennio, fa percepire tutta la difficoltà e la frustrazione che connotano la vita del giovane senegalese, costretto a vivere di un lavoro spesso umiliante, nonostante per lui pieno di dignità. Un lavoro che comporta una vita precaria, piena di paura, in continuo movimento, una vita sottoposta al costante giudizio degli altri e spesso sofferente per la fame, causata dai frequenti sequestri di merce e dello scarso guadagno. Ma una vita comunque condotta all'insegna di una morale e di valori saldi e profondi, che non scendono a compromessi neanche quando i vantaggi di questi sarebbero maggiori ed immediati: Pap rifiuta sempre di entrare nel giro dello spaccio di droghe, nonostante le allettanti promesse di guadagno, e prosegue col suo piccolo, umile e faticoso lavoro, rimanendo fedele alla promessa di dignità fatta al padre prima di lasciare la sua terra natia.

Proporre la lettura di un testo così sincero e commovente permetterà ai ragazzi di mettersi fianco a fianco col diverso, osservandolo da vicino, un po' come aveva fatto Pasolini coi suoi ragazzi di vita. Sarà pertanto stimolante, dopo la lettura del testo di Pap Khouma, riflettere in classe sulla distanza geografica e temporale che intercorre tra i due autori e, una volta compresa, costruire un ponte tematico all'insegna del vagabondaggio, della camminata malandrina, dei valori di un mondo etichettato come illegale, ma capace di custodire grandi virtù, resistendo all'immoralità.

Sarà questa, infatti, la premessa al terzo ed ultimo momento previsto da quest'unità didattica volta alla comprensione del diverso. Un momento che impegnerà gli studenti, come anticipato, nell'elaborazione di un pensiero critico attraverso un preciso compito di realtà: la realizzazione di un *bookcast*, che sarà in seguito valutato dal docente. Il contenuto della produzione digitale dovrà essere l'elaborazione di una scheda di lettura del testo di Pap Khouma, proposta in forma orale e integrata da una riflessione ermeneutica sul tema del diverso con riferimenti sia al testo di Pasolini analizzato in classe che alla propria esperienza personale di cittadini inseriti in una realtà interculturale. Per stimolare l'apprendimento cooperativo il compito verrà svolto in piccoli *team*, che svilupperanno il lavoro di *podcasting* secondo precise indicazioni date dal docente, al fine di apprendere una metodologia di lavoro, nonché di sviluppare

¹² P. KHOUMA, *Io, venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 14-15.

competenze tecnologiche (in conformità con le otto competenze chiave per l'apprendimento permanente che l'Unione Europea ha sancito nel 2006) e di ricevere, seppur in minima parte, un'educazione digitale (obiettivo che l'insegnamento dell'educazione civica, come visto, si propone di raggiungere). Le indicazioni del docente dovranno precedere la lettura del libro, sottolineando l'importanza di sporcarlo con matite e colori in corrispondenza dei passi più rilevanti e interessanti al fine di segnare in esso un sentiero, una traccia che permetterà di ripercorrere quei passi con facilità. Così verrà insegnato loro sia un modo per familiarizzare con un testo, sia un metodo per agevolare il recupero di informazioni inevitabilmente necessario ad un lavoro di sintesi o commento. Successivamente il docente dovrà fornire informazioni sulla struttura del *podcast*, proponendo agli alunni una sorta di canovaccio da seguire come guida all'elaborazione del contenuto audio. Verrà pertanto chiesto loro di:

- Fornire i dati essenziali del libro: titolo, autore (illustrando brevemente il suo profilo), anno di pubblicazione, casa editrice.

- Raccontarne la trama: fornire una panoramica di ciò che accade, senza precisare il tutto nei minimi dettagli, focalizzandosi più sulla presentazione dei personaggi, sulla loro condizione di diversi e devianti, sulla loro vita anticonformista rispetto ai canoni della società e sugli eventuali valori che soggiacciono al loro *modus vivendi*.

- Produrre delle riflessioni sul testo: rivelare se per loro è stata o meno una lettura piacevole (argomentando), se il testo li ha o meno convinti, quali messaggi ha voluto comunicare l'autore, da che punto di vista il testo si può comparare con *Ragazzi di vita* di Pasolini, in che cosa i due testi possono dirsi simili;

- Produrre delle riflessioni personali: costruire un dialogo attorno al tema del diverso riflettendo su come la società si pone nei confronti della diversità e su come loro stessi la vivono nella quotidianità; denunciare casi in cui la diversità nella società viene condannata, spiegando come dal loro punto di vista si possa comprendere la diversità e perché sia importante farlo.

- Leggere un passo: riproporre la lettura di un breve passo (tra le 5-15 righe) del testo che può essere significativo o che può riassumere, in chiusura, uno dei concetti affermati nel *podcast*.

Prima della registrazione del *podcast*, sulla base di questa traccia, agli studenti verrà chiesto di scrivere il discorso che andranno a pronunciare, proprio come si usa fare per i dibattiti radiofonici. Il *podcast*, infatti, si ispira proprio al modello radiofonico

perché il codice di riferimento principale è quello audio, perché condivide con la radiofonia alcune caratteristiche, come il fatto di essere un medium secondario, la tendenza a costituire una comunità di ascoltatori, l'intimità e la mobilità dello stesso ascolto e poi, non meno importante, perché rimanda all'età dell'oro delle

radio libere che gruppi di giovani entusiasti allestivano prima che l'etere fosse colonizzato¹³.

Proporre la realizzazione di un *podcast* di classe, dunque, consentirebbe non solo di aumentare la consapevolezza attorno a questo strumento, ma anche di rievocare l'entusiasmo con cui i primi giovani diffondevano pensieri e idee attraverso la radio, stimolando la responsabilità, il rispetto, l'importanza del lavoro collettivo nonché l'ascolto della voce dell'altro. Perché il *podcast* quindi? Principalmente per motivare e migliorare la conoscenza della lingua scritta e orale, primo fattore di libertà in un paese democratico. Preparare un *podcast* significa scrivere testi, impararli, essere coerenti con essi. Scrivere, in questo senso, consente tanto di lavorare su obiettivi disciplinari quali la capacità di sintesi, di scrittura e produzione orale quanto di allenare la capacità di pensiero indipendente, educando alla partecipazione.

Il docente dovrà fungere da guida anche per la realizzazione concreta del prodotto audio. Sarà suo compito, infatti, spiegare in classe l'utilizzo dello strumento che consentirà agli studenti l'effettiva realizzazione del compito di realtà: Anchor.fm, sito gratuito che attraverso un account di classe renderà possibile la creazione delle diverse 'puntate' del *podcast* con anche musiche e sondaggi per interagire col pubblico alla fine dell'ascolto.

Questa modalità consentirà non solo di verificare le conoscenze apprese dagli alunni, ma anche di educarli al pensiero critico, al dibattito ordinato, alla discussione rispettosa delle idee altrui: le voci degli allievi, all'interno di ogni gruppo di lavoro, saranno pertanto coordinate da un moderatore che porrà le domande e darà la parola ai singoli cercando di mantenere il filo del discorso. Non solo, proprio perché "camminare con la diversità" è qualcosa che nell'odierna società interculturale riguarda tutti, la messa in condivisione dei *podcast* prodotti dai singoli gruppi in una piattaforma come Google Drive consentirà, attraverso l'ascolto dei lavori altrui, di confrontarsi con le diverse voci e riflessioni che i compagni presenteranno sul tema. Così, grazie alla socializzazione dei prodotti di scrittura, lo studente sarà «stimolato a comunicare il proprio punto di vista all'interno di una comunità virtuale (e contemporaneamente reale) di lettori»¹⁴, nonché ad accogliere quello altrui, camminando con e tra la diversità.

¹³ A. PIAN, *Didattica con il podcasting*, Roma, Laterza, 2009, p. 4.

¹⁴ S. MAGHERINI, *Strumenti informatici per la letteratura italiana*, in G. RUOZZI, G. TELLINI, a cura di, *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, cit., p. 196.

Programma della Summer School Lecce, 18-22 luglio 2022

Giorno 1, 18 luglio

08:15-08:45 Registrazione degli iscritti.

08:45-09:15 *Presentazione della Scuola* a cura della referente scientifica del Progetto e Direttrice della Scuola, prof.ssa BEATRICE STASI.

09:15-11:15 *Lezione 1*, prof. SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia): *Virtù morali e virtù sociali nel Rinascimento meridionale.*

11:15-13:15 *Lezione 2*, prof. FILIPPO MILANI (Università Di Bologna): *L'etica della testimonianza: il "caso" Gomorra.*

13:15-15:00 Light lunch.

15:00-19:00 *Workshop* introdotto dai tutor e finalizzato alla produzione di una lezione o di un'unità di apprendimento su etica e letteratura.

Giorno 2, 19 luglio

08:30-10:30 *Lezione 3*, prof.ssa BEATRICE STASI (Università del Salento): *"Ad statum felicitatis": la letteratura "beatrice" di Dante.*

10:30-12:30 *Lezione 4*, prof. MARCO LEONE (Univerità del Salento): *L'etica del lettore e della lettura: problemi di metodo con qualche esemplificazione didattica.*

12:30-14:30 Light lunch.

14:30-18:30 *Workshop* introdotto dai tutor e finalizzato alla produzione di una lezione o di un'unità di apprendimento su etica e letteratura.

Giorno 3, 20 luglio

08:30-10:30 *Lezione 5*, prof. MASSIMILIANO TORTORA (La Sapienza, Università di Roma): *Scrivere e utilizzare un manuale scolastico: tra etica e letteratura.*

10:30-12:30 *Lezione 6*, prof.ssa CARMEN VAN DEN BERGH (Universiteit Leiden): *Utile dulci: i modelli comportamentali nella letteratura italiana e la loro ricezione all'estero.*

12:30-14:30 Light lunch.

14:30-18:30 *Workshop* introdotto dai tutor e finalizzato alla produzione di una lezione o di un'unità di apprendimento su etica e letteratura.

Giorno 4, 21 luglio

- 08:30-10:30 *Lezione 7*, prof.ssa VALERIA GIANNETTI (Université Sourbonne Nouvelle): *La letteratura morale e civile nel canone risorgimentale.*
- 10:30-12:30 *Lezione 8*, prof. FABIO MOLITERNI (Università del Salento): *Etica e didattica della letteratura: il “caso” Primo Levi.*
- 12:30-14:30 Light lunch.
- 14:30-18:30 *Workshop* introdotto dai tutor e finalizzato alla produzione di una lezione o di un’unità di apprendimento su etica e letteratura.

Giorno 5, 22 luglio

- 08:30-10:30 *Lezione 9*, prof.ssa PATRIZIA GUIDA (Università LUM “Giuseppe Degennaro”, Casamassima-Bari): *Modelli etici e comportamentali nella scrittura femminile.*
- 10:30-12:30 *Lezione 10*, prof.ssa SAMUELA PAGANI (Università del Salento): *La finzione tra menzogna e invenzione nella cultura araba.*
- 12:30-13:15 Intervento a distanza fuori programma del Prof. ATTILIO SCUDERI (Università di Catania): *Piacere ed etica del testo: da Omero alle realtà virtuali.*
- 13:15-14:00 Light lunch.
- 14:00-16:00 *Workshop* introdotto dai tutor e finalizzato alla produzione di una lezione o di un’unità di apprendimento su etica e letteratura.
- 16:00-20:00 Presentazione dei lavori prodotti dagli allievi.

Indice dei nomi

- Acquaviva d' Aragona B., 41
Adank M., 241n
Adorno T., 118 e n
Aftonio, 170n
Agnello Hornby S., 282n
Agostino Aurelio di Ippona, santo, 29, 118, 162n, 174n
Albanese G., 185n
Albani A., 75
Alberigo G., 34n
Albert L., 143n
Alberti L.B., 34, 37
Alceo, 266
Alcio, 162
Aleramo S., 79, 80
Alessandro Magno, 36
Alfano G., 82
Alfieri V., 65, 69, 70
Alighieri D., 6-8 e n, 13-26, 29, 40, 41n, 44, 55-57 e n, 61 e n, 62, 64, 65, 69-73, 127 e n, 138, 172 e n, 173, 175, 176 e n, 177-179 e n, 180-182, 224 e n, 225, 352
Alziator F., 381n
Amato G., 143n
Ambroise C., 250n, 253 e n, 255 e n, 256n
Ambroise Rendu A., 274n
Amendola G., 374, 375n, 376
Ammaniti N., 400n
Andersson G., 239n
Andreoli A., 244n
Annovi G.M., 264n
Apuleio, 165
Aragona Ferdinando I, Ferrante d', 36, 37
Aragona Alfonso v d', 37
Arca G., 152n
Arendt H., 134 e n
Aretino P., 55
Ariosto L., 194 e n, 199-204
Aristotele, 29, 31, 110, 111n, 183, 186 e n, 187 e n, 191 e n, 192n
Artioli U., 242 e n
Asor Rosa A., 67n, 137n, 139 e n
Atwood M., 399 e n
Auerbach E., 44, 178n
Augè M., 330 e n, 331 e n
Austin J.L., 326n
Bachmann I., 115
Bagliano B., 150n
Balboni P.E., 402n
Baldi G., 193 e 194n, 196, 197, 198n, 199-204
Baldi V., 132n
Baldini A., 86n, 127n, 216n
Ballerio S., 305n, 310 e n
Balzac H. de, 120, 311
Bandini E., 149
Banti A., 83
Barański Z., 169n, 177n
Baratta G., 35n
Barbaro E., 30n
Barbarulli C., 79n
Bàrberi Squarotti G., 67n, 361
Barbero A., 112n
Barbi M., 14n, 176n
Barbina A., 241n, 369n
Barengli M., 91 e n, 317n
Bariffi A., 307n
Barolini T., 169n, 177 e n
Barsella S., 186n
Barth J., 305n
Barthes R., 114, 117n
Bartoli D., 207n, 208
Bassani G., 82
Bassi G., 293n
Bastia C., 33n
Bataille G., 124, 125 e n
Battaglia Ricci L., 185n
Battaglia S., 14 e n

Battistini A., 10, 51n, 82, 172, 173n,
 206n, 257n
 Battistini F., 237n
 Bauman Z., 332n
 Baumgarten A.G., 228
 Bausi F., 30n
 Baxter D., 335 e n
 Bazzocchi M.A., 106 e n, 281n
 Beccaria G.L., 43n
 Bell Acton, pseudonimo di Brontë A.,
 80n
 Bell Currer, pseudonimo di Brontë C.,
 80n
 Bell Ellis, pseudonimo di Brontë E.,
 80n
 Bellini E., 44n
 Bellini G., 193 e n, 196-198, 200, 202,
 204
 Belpoliti M., 84n-86, 247n, 255n,
 257n, 261n, 397n
 Belponer M., 217n
 Beltrami L., 52n, 53n
 Beltrami P., 297n
 Bembo P., 53 e n, 387
 Benadusi L., 143n
 Benatti S., 78n
 Benco S., 231
 Benedetti C., 101-103
 Beni P., 207
 Benjamin W., 9 e n
 Benvenuti G., 96n, 99n, 388n
 Bergamasco F., 306n, 312n
 Bergson H., 321
 Berkeley G., 153n, 154 e n
 Bernardini P., 134n
 Bernardino da Siena, santo, 233 e n,
 234n
 Berni M.C., 77n
 Bertoletti I., 123n, 130n
 Bertone F., 229n
 Bertoni C., 305n, 366, 367n
 Bertoni F., 125 e n, 230n
 Bessarione, 29
 Bessi R., 185n
 Bibbiena D., 29
 Bifulco R., 143n
 Biffi M., 8n
 Bini C., 70n
 Biondi M., 240n
 Biondo F., 32, 33
 Biscuso M., 351n
 Bloom H., 188 e n
 Bo D., 339n
 Boas F., 330
 Boccaccio G., 18n, 61, 62, 112n, 183,
 186-191, 320
 Bolognani M., 33n
 Bonanate L., 144n
 Bongiorno G., 263n, 269n
 Bonhoeffer D., 277, 278 en
 Bonsanti A., 295
 Booth W.C., 77, 124 e n
 Borelli A., 374
 Borges J.L., 255, 257
 Borgia O., 126n
 Borsellino G., 104
 Bottieri I., 137n
 Bourke J., 150n
 Branca V., 112n, 186n
 Brandi L., 79n
 Braun M., 168n
 Bresciani A., 69
 Brevini F., 150n
 Brianese G., 241n
 Brion F., 106n
 Brizzi G.P., 213n
 Brodskij I.A., 125, 404
 Brooks P., 114, 117 e n, 118
 Brown P.M., 271n
 Brugnolo S., 286n
 Bruni F., 190n
 Bruno G., 60n, 63
 Buechner K., 168n
 Bufalino G., 260 e n
 Burckhardt J., 30 e n
 Burzo D., 181n
 Buttò S., 145n
 Buzzati D., 158

Cacciapuoti F., 355n
 Cadioli A., 296 e n
 Cafisse M.C., 38n
 Cagnolati A., 77n
 Calabrese S., 121n
 Caligiuri M., 135n
 Calogero G., 60n
 Callier F., 168n
 Calvino I., 43, 87, 88 e n, 113, 313 e n,
 314n, 382n, 394
 Camerino G.A., 145n
 Campana A., 149n, 152n, 284n, 348n
 Campanella T., 60n, 63
 Campanini G., 174n
 Campeggiani I., 286n
 Camporeale S., 31n
 Camus A., 243
 Canali L., 340n
 Candler P., 174n
 Canetti E., 113, 114n
 Canfora D., 34n
 Cantù C., 58
 Caon F., 402n
 Capote T., 304-307, 310 e n, 311n
 Cappelli G., 33n, 36 e n, 38n, 39n
 Cappellini M., 193n, 196, 197, 198n,
 199, 203, 204 e n
 Caproni G., 293n, 294 e n, 295, 297-
 299
 Capuana L., 38n, 241 e n
 Caracciolo E., 80
 Carandini S., 111 e n, 213n
 Carafa D., 36, 37 e n
 Caravaggio, 97
 Carbogin F., 264n
 Cardella L., 281n
 Cardini N., 263n
 Carducci C.A., 155
 Carducci G., 216, 69, 222
 Careri M., 102n
 Caretti L., 342n, 292n
 Carminati C., 46n
 Carne Ross D.S., 200 e n, 201
 Carneade di Cirene, 162
 Carnero R., 404n
 Carravetta P., 305n
 Carrère E., 306 e n, 307 e n, 309-312
 Carrol N., 303 e n
 Carrozzini A., 347n
 Cartabia M., 143n, 144n
 Casadei A., 82, 188n, 277 e n
 Casarsa L., 167n
 Casella P., 129n
 Caserta G., 218n
 Castellana R., 50n, 227 e n, 286n,
 304n, 305n
 Castelvetro L., 22n
 Castiglionchio L. da, 33
 Castoldi M., 219n
 Cataldi P., 193n
 Catone il Censore, 162
 Catullo, 339, 269n
 Cavalli A., 143n
 Cavallini E., 383n
 Cavallo G., 31n
 Cavour C.B., 75
 Cecilio Epirota, 167
 Cecilio Stazio, 167
 Cechov A.P., 76
 Céline L.F., 124 e n
 Celli D., 315 e n
 Celotto A., 143n
 Cendon P., 281n
 Ceola P., 144n, 146n
 Cepach R., 145n
 Ceserani R., 17n, 140, 194n
 Chesi V., 7
 Chiancone C., 349n
 Chiarrossi G., 102n
 Chieffi L., 143n, 144n
 Chiummo C., 217n
 Ciabattone F. 189n
 Cicala R., 78n
 Cicerone M.T., 34, 139, 163 en, 164n,
 166n, 168 e n
 Ciliberto M., 34n
 Ciotti F., 118n

Cirillo S., 145n
 Cisari G., 237
 Citroni M. 167n
 Cognetti P., 151
 Cohn D., 307n
 Cola di Rienzo, 32
 Colamarino T., 339n
 Colazzo S., 38n
 Colin M., 217n
 Colomba A., 278n
 Colombo A., 141n
 Comencini C., 282n
 Comes S., 78n
 Cometa M., 188n
 Cometto M.T., 78n
 Comparini A., 383n, 384 e n, 387n
 Contarini M., 273n
 Conti E., 227n
 Conti U., 222
 Contini G., 14n, 55, 294n
 Corradini S., 141 e n
 Cortellessa A., 269n
 Cortesi P., 29
 Costa S., 145n
 Costanzo M., 129n, 130n, 241n, 243n, 372n
 Crémieux B., 226n
 Cristante L., 167n
 Cristofolini P., 59n
 Critolao di Faselide, 162
 Croce B., 38 e n, 39 e n, 41 e n, 55, 69
 Cubeddu I., 35n
 Cuoco V., 57
 Curi F., 128n
 Curti L., 345 e n
 Cutinelli Rendina E., 41n

 Dal Bianco S., 263n, 264n, 269n
 d'Alcamo C., 14n
 Dal Lago A., 101-104
 Damasio A., 115n
 d'Amico A., 128n
 D'Amico P., 6
 Damrosch D. 100 e n

 Danelon F., 145n
 d'Annunzio G., 142, 146, 229, 231, 237, 362, 363, 369, 375, 376
 Danti L., 286N
 d'Aquino N.T., 155 e n
 D'Ascia L., 145n
 David J.M., 164n
 Davril A., 173n
 D'Azeglio M.T., 58 e n
 De Angelis A., 246n
 Debenedetti G., 55
 De Carolis C., 50n
 De Castris L., 67n
 De Conti M., 398n
 De Crescenzo A., 132n
 De Donno N., 41n
 De Federicis L., 17n, 140
 Defilippis D., 39n-41n
 De Giorgi C., 155 e n, 159
 De Giorgi R., 227n
 De Laude S., 406n
 Del Corno C., 185n
 Deledda G., 82 e n, 237
 Del Giudice D., 91 e n
 Della Casa A., 51-54, 167n
 Della Scala C., 15, 17 e n
 Della Terza D., 178n
 Delle Donne F., 36n, 38n
 Del Vento C., 349n
 Demanze L., 306n
 De Martino E., 332 e n, 380, 381 e n
 De Min S., 209n, 213 e n
 de Nardis L., 315n
 De Nicola F., 81n
 De Pascalis L., 10
 Depaulis Delambert M., 273n
 D'Episcopo F., 38n
 De Sanctis F., 55 e n, 56 e n, 58-73, 136n, 137 e n, 215n, 244, 397n
 De Vincentiis E., 75 e n, 76
 Diamond J., 327n, 332 e n
 Dickens C., 120
 Didi-Huberman G., 98 e n, 99
 Di Febo Severo G., 293n

Di Lella F., 307n
 Dinesen Isak, pseudonimo di Blixen K., 80n
 Diogene di Babilonia, 162
 Di Paola V., 217, 218
 Di Sacco P., 196
 Distefano B., 390 e n
 Dolla V., 38n
 Dondero M., 241n
 Donnarumma R., 96, 105, 106n, 227n, 228n, 231n, 273 e n, 275n, 276n, 280 e n, 286n, 287n, 289 e n
 Doria G.C., 49
 Dostoevskij F., 120
 Dotoli G., 153n
 Dotti U., 111n
 Duretto I., 293n
 Duse E., 359, 362
 Dusi N., 99n

 Eckermann J.P., 126
 Eco U., 104, 126 e n, 163n
 Egidio da Viterbo, 37
 Eichmann K.A., 134
 Eliade M., 330, 331n
 Elio Donato, 167
 Eliot George, pseudonimo di Evans M.A., 80n
 Ellero M.P., 187n, 189n, 191n
 Ellroy J., 276
 Emma, pseudonimo di Ferretti Viola M., 74, 75 e n
 Ennio Q., 167
 Epicuro, 339, 340
 Epifani M.A., 133n
 Erasmo da Rotterdam, 29
 Ercolino S., 280 e n
 Ermogene di Tarso, 170n
 Ernaux A., 304n
 Esopo, 339
 Esposito E., 227n

 Fabbri R., 271n
 Fabbris M., 40n

 Faimali M., 335n
 Falcone G., 104
 Fallaci O., 81n
 Fariello A., 132n
 Fedeli P., 31n
 Fenoglio B., 88
 Feo N., 351n
 Fera V., 31n
 Fernandelli M., 167n
 Ferrante E., 282n
 Ferrario D., 157
 Ferraris, B. 274n
 Ferratini P. 220n, 223n
 Ferretti Viola E., 74 e n, 75n
 Ferri P., 396n
 Ferrieri L., 121n
 Ferroni G., 42 e n, 61n, 68, 137n, 250n, 397n
 Festa N., 218n, 219, 220n
 Ficino M., 35 e n
 Filisco, 162
 Filosa E. 186n, 189n
 Fingerle M., 44n, 45n
 Fino M., 368n, 371n, 373n
 Finotti F., 262n
 Finzi C., 39n
 Fiore M., 222 e n
 Fiorinelli G., 190n
 Fiorino T., 38n
 Fish S., 317n
 Flaminio A., 53 e n
 Flaubert G., 132, 293n, 307, 310
 Fleming D., 170n
 Florenskij P.A., 174n
 Fo D., 104
 Folli A., 78n
 Fortini C., 88
 Foscolo U., 66, 71-73, 137n, 138, 344 e n, 346-355
 Foucault M., 106 e n
 Frabotta B., 81n
 Franchi A., 77 e n
 Franchini A., 99
 Francone G., 145n

Franze J., 302 e n
 Fratta C., 60n
 Fromm H., 335n
 Fubini R., 34n
 Fusillo M., 280 e n

 Gabrielli P., 77n
 Gadamer H.G., 304n
 Galateo A., 38-41, 185, 186
 Galateria M.M., 145n
 Galilei G., 63, 387
 Gallo N., 137n,
 Gambaro E., 78n
 Gardini N., 111n, 117n, 385n
 Gargano T., 138-140,
 Gargantini G., 393n
 Garibaldi G., 222 e n, 359
 Garin E., 27n, 29-31n, 33n-35n, 38n,
 40n
 Garrone M., 99
 Gasparotto L., 227n
 Gasti F., 167n
 Gavazzeni F., 346n
 Gazich R., 162n
 Gazzaley A., 303n
 Geddes Da Filicaia C., 241n
 Geertz C., 334 e n
 Gefen A., 306n, 309n, 311n
 Gellio, 167
 Genette G., 305n
 Gentile G., 56
 Geraci M., 361
 Giacalone G., 22n
 Giacosa G., 362
 Giangrande M., 398n
 Giannari N., 98 e n
 Giannetti V., 10
 Giannone P., 63
 Giardina A., 31n
 Gigante C., 44n, 45n
 Gigli L., 77n
 Giglioli D., 103 e n, 273n
 Gilson S., 169n
 Gioanola E., 245n

 Giovanni di Sardi, 170n
 Giovenale, 163n
 Ginzburg C., 43n, 90 e n
 Ginzburg N., 81n, 82
 Giorgini G., 93n
 Girolamo, santo, 29, 40 e n
 Giudice G., 246 e n
 Giuliani G., 57n
 Giulio R., 245n
 Giunta C., 14n, 16
 Giunta F., 149n, 152n
 Giusso S., 194n
 Giusti S., 140n, 392-394
 Glotfelty C., 335n
 Goethe J.W., 119, 150
 Gonzaga Francesco IV, duca di
 Mantova, 48
 Gorbaciov M., 104
 Gordon R., 92 e n, 94 e n, 388
 Gorgia di Leontini, 110
 Gorgju W., 81
 Gorni G., 18 e n
 Gowers E., 271n
 Gozzano G., 341 e n
 Gracian B., 208n
 Gramsci A., 68, 69 e n
 Grande S., 38n
 Grass G., 104
 Grasso G., 363
 Grasso M., 41n
 Graziosi B., 274n
 Graziosi E., 217n
 Grazzini S., 227n
 Greblo E., 305n
 Greco F., 222n
 Gregorio M., 160n
 Gualdo Rosa L., 29n, 39n
 Guardiani F., 46n
 Guardini R., 181n
 Guarini G., 32
 Guerrazzi F.D., 69
 Guerriero A.R., 193 e n, 197 e n, 203 e
 n, 204
 Guglielmi G., 67n

Guglielminetti A., 81
 Guglielminetti M., 46n, 382n
 Gui M., 395 e n,
 Guicciardini F., 138, 139
 Guida P., 77n, 78n, 154n

Habermas J., 333n
 Hankins J., 34n
 Harcourt B.E., 106n
 Hartmann E., 296n
 Havelock E.A., 325 e n, 326n
 Hegel G.W.F., 59, 60 e n
 Heidegger M., 321
 Hersant P., 296n
 Hesse H., 341
 Heubeck A., 110n
 Hijazin A., 293n
 Hobsbawm E., 27 e n
 Hollander R., 252n
 Holtz L., 167n
 Honess C., 177n, 179 n

Imbriani M.T., 218 e n, 222n
 Innocenti P., 121n
 Ioli G., 145n
 Iovine S., 155 e n
 Iozzi C., 7
 Ishiguro K., 399 e n

Jachia P., 240n
 Jahier V., 231
 Jakob M., 330n
 Jauss H.R., 119 e n, 120
 Jirgl R., 74
 Jossa S., 137n
 Joyce J., 231n

Kafka F., 316 e n
 Kant I., 109n, 145
 Kantorowicz E.H., 37 e n
 Kaster R.A., 163n, 164n
 Khouma P., 403, 404, 407, 408 e n
 Kierkegaard S., 321
 King M.L., 305

Kovacs D., 267n
 Kreitner R., 183n
 Kristeller P.O., 28 e n, 29, 35n
 Kundera M., 316 e n
 Kusela O., 193n

La Cecla F., 330n
 La Penna A., 268n
 La Porta F., 405n
 Lacaita J., 154n
 Lacorte C., 35n
 Laffranchi M., 31n
 Lagioia N., 281n, 309 e n
 Lajolo D., 250n
 Lana E., 302n
 Langone C., 276 e n
 Lanza D., 111n
 Lauretta E., 238n
 Lavezzi G., 217n
 Lavocat F., 50n
 Lazzari S., 134n
 Lazzarin S., 7n
 Ledda G., 178n
 Lenaz L., 340n
 Leogrande A., 97 e n, 159 e n, 160
 Leone M., 10, 52n, 140n
 Leopardi G., 66, 67, 149, 244, 288n,
 341, 346, 350-355, 387, 390
 Leopold A., 152 e n
 Levi C., 85, 157 e n
 Levi Montalcini R., 104
 Levi P., 84-94, 100 e n, 126 e n, 127 e
 n, 388, 397-400
 Levi Strauss C., 330 e n
 Licinio Crasso, 164
 Livi F., 40n
 Livio Andronico, 167
 Livio Tito, 34
 Lodoli M., 314m, 322
 Lomanto V., 167n
 Loredan A., 40n
 Lorenzini N., 128n
 Loretelli R., 113n
 Losito B., 143n

Loughlin G., 180n
 Lucano, 19
 Lucrezio, 5
 Ludovici P., 305n
 Lugarini E., 193n
 Lugnani L., 132n, 238n, 240n, 242n
 Lukács G., 329n
 Luperini R., 27 e n, 28, 123 e n, 140n,
 142 e n, 193 e n, 196, 197, 198n, 200,
 204 e n, 227 e n, 228n, 317n, 354 e n,
 399n
 Lutero M., 37
 Luzi A., 351n
 Luzzatto M.T., 163n, 164n

Machiavelli N., 37, 55, 59, 60 e n, 62-
 64, 70
 Macchia G., 130n
 Madonia F., 305n
 Maffesoli M., 406
 Magherini S., 348n, 410n
 Maglietti M., 152n
 Maier B., 231n
 Maio I., 36
 Malabaila Damiano, pseudonimo di
 Levi P., 89, 397
 Malato E., 217n, 293 e n, 294n, 296n,
 297n, 298n, 300n
 Manetti G., 34
 Manfredini A., 164n
 Manganella D., 246n
 Mann T., 151
 Manzoni A., 57, 60, 66, 70n, 138, 139,
 233, 345, 284
 Manzoni G., 162n, 164n
 Maraini D., 75 e n, 83, 281n, 282n
 Maravall J.A., 206n, 208n, 214n
 Marchesa Colombi, pseudonimo di
 Torriani M.A., 78n, 79n, 80
 Marchese F., 193n
 Marchese L., 282n, 288n, 290 e n
 Marchi M., 230n
 Marchiani L., 193n
 Marciano B., 136n

Marco Terenzio Varrone, 166
 Marcovigi R., 224n
 Margherita di Savoia, 48
 Mariani M., 237
 Marinari A., 136n
 Marinella L., 83
 Marini Q., 52n
 Marinetti F.T., 142, 146
 Marino G.B., 45-50, 52-55, 63, 209 e n,
 210 e n, 211n, 212n, 214
 Marshall McLuhan H., 401
 Marsili E., 157
 Martello U., 40n
 Marti M., 51 e n, 292 e n
 Martinelli L., 130n
 Martini G., 75
 Marx F., 164n
 Marzano m., 276n
 Mascagni P., 359, 363
 Massaron S., 281n
 Mastrocola P., 322 e n
 Mata Anaya J., 126n
 Mattalia D., 22n
 Matteotti G., 374
 Mayer R., 265n
 Mazzacaro V., 278n
 Mazzacurati G., 132n
 Mazzarella A., 103 e n, 282n
 Mazzariol F., 174n
 Mazzini G., 57, 69-73
 Mazzoli G., 167n
 Mazzoni G., 193 e n, 274 e n
 Mazzucchelli A., 217n
 Mecella L., 162n, 166n
 Medici Lorenzo de', 340, 341n
 Meirieu P., 126n
 Meli G., 391
 Melosi M., 241n
 Mendrino L., 10, 145n
 Menetti E., 227n
 Mengaldo P.V., 299n
 Mengoni M., 85n
 Metastasio P., 62

Metlica A., 207n, 208n, 209n, 211n, 213n, 214n
 Miele L., 38n
 Miglio M., 33n
 Milani F., 388 e n
 Milone L., 264n
 Miłosz C., 323
 Mitarotondo L., 34n
 Mitrano I., 375n
 Mizzotti C., 401n
 Moevs C., 172n
 Molinari C., 44n
 Moliterni F., 10, 247n, 250n, 251n, 252n, 253n, 254n, 258n, 388 e n
 Moloney B., 145n
 Moncagatta M., 351 e n, 352n
 Mondadori A., 80
 Monello F., 260n
 Mongelli M., 306n, 311n
 Montale E., 235, 341 e n.
 Montemaggi V., 177n
 Montini C., 296n
 Morando S., 209n
 Morano A., 55n
 Morante E., 81n, 82
 Moravia A., 76
 Moretti G., 52n, 53n
 Morigi S., 396n
 Morin E., 134n, 329n, 332 e n, 336 e n
 Moro A., 135 e n, 393n
 Mounier E., 174n
 Mugnaini G., 156
 Mukařovský J., 116 e n, 120 e n
 Muller Wille L., 330n
 Murray Parkes C., 330n
 Musarra F., 352n
 Musella A., 104n
 Mussolini A., 81
 Mussolini B., 42
 Muzzioli F., 378n, 382n

 Nardi B., 177n
 Nardi F., 375
 Nassi F., 23n

 Nathan V., 75
 Navone M., 52n
 Nay L., 382n
 Negri A., 77 e n, 78 e n, 80, 81, 237, 238
 Nelson T.H., 319, 320 e n
 Neppi E., 349n, 351n
 Nestola R., 10
 Nevio G., 167
 Nicolai R., 163n
 Nicolao di Mira, 170n
 Nicoli R., 10, 156n
 Niethammer F., 28
 Nietzsche F., 30, 244n
 Nifo A., 29
 Nisi D., 10, 130n, 133n
 Nocchi F.R., 166n
 Nuovo I., 39n, 40n
 Nussbaum M.C., 93 e n, 123n, 133 e n, 134 e n, 305n, 401 e n

 O'Brien W. 172n, 174n
 Ojetti U., 371
 Olini L., 401n
 Oliverio A., 274n
 Olivetti M., 143n
 Olson K., 189n
 Omero, 110n, 169
 Ong W.J., 325n
 Orazio Flacco, 19, 110-112, 139, 168, 263-271, 339-341, 343
 Orlando F., 315n
 Ortolani B., 369n
 Ossola C., 15n, 61
 Ovidio Nasone P., 19, 113

 Padovani M., 253n
 Paladini Mustelli M., 67n
 Palazzeschi A., 390, 391
 Palemone Q.R., 167
 Pallavicino S. 207 e n
 Palmieri N., 193 e n
 Palumbo M., 344n, 347n, 349n, 350n
 Palumbo Mosca R., 304n, 307n

Pamuk O., 104
 Paolini M., 100
 Paoloni G., 136n
 Papio M., 186n
 Pappalardo S., 145n
 Paradisi P., 217n, 222n, 223n
 Pareschi S., 302n
 Parini G., 62, 64, 65, 341-345
 Parise G., 88
 Parisi L., 281n
 Pascoli G., 149, 185 e n, 216-224
 Pascoli M., 219n
 Pasolini P.P., 88, 100, 102 e n, 104-107, 138, 153n, 156, 157 e n, 249n, 261, 394, 255, 403-409
 Pasquini E., 216n
 Passarello G., 391, 392n
 Pastore Stocchi M., 34n
 Patey C., 227n
 Pavese C., 341, 378-387
 Pazzaglia M., 193 e n, 196, 197 e n, 199 e n, 200-202 e n, 204, 216n
 Pea E., 235
 Pedriali D., 106
 Pellegrini A., 378n, 383n, 384n
 Pelletier L.G., 335 e n
 Pellini P., 6 e n, 7n, 227 e n, 229 e n
 Pellizza da Volpedo G., 149
 Perazzolo P., 276n
 Percoto C., 80
 Peregrini M., 207 e n
 Pèrez C., 311n
 Perissinotto A., 282n
 Pernicone V., 14n
 Persio Flacco A., 167
 Petrarca F., 29, 30, 32, 40 e n, 41n, 43, 55, 65, 138, 139, 150, 352
 Petrocchi G., 8n, 21n, 127 e n, 172n
 Petronio, 163n
 Petrucci Nardelli F., 37n
 Pettine S., 385n, 386n
 Pezzarossa F., 406n
 Pian A., 410n
 Pianzola F., 118n
 Pichon R., 164n
 Pickstock C., 174n
 Pico della Mirandola G., 30n, 35 e n
 Pindaro, 266
 Pinotti A., 121n
 Pinto Minerva F., 134n
 Piola Caselli C., 349n
 Pioletti A., 112n
 Piovene G., 153n
 Piperno A., 282n
 Pirandello L., 9, 76, 123-134, 226, 228-230 e n, 232-235, 237-40, 243-245, 257n, 316 e n, 317 e n, 365-377
 Pirandello S., 128n, 244, 366
 Piras A., 257 e n
 Piromalli A., 82
 Pirovano L., 169n, 170n
 Pistelli E., 220n
 Pitigrilli, pseudonimo di Segre D., 81
 Pivetta O., 407
 Placanica A., 351n
 Platone, 23-25, 118, 191, 303, 398 e n
 Plauto, 167
 Plimpton G., 307n, 310n
 Plozio Gallo L., 162n, 163 e n, 164
 Podhoretz N., 305 e n
 Poirier R., 114n
 Polacco M., 17n, 132n, 241n, 242n
 Policastro G., 273n
 Politkovskaja A., 100
 Poliziano A., 55
 Pompeo G., 81n
 Pontano G., 33 e n, 36 e n, 37 e n
 Porcelluzzi A., 319n
 Porty R., 304n
 Pound E., 61 e n
 Pozzi G., 212n
 Praz M., 158 e n
 Premuda M.L., 382n, 383n
 Prezzolini G., 231
 Prisciano, 169n
 Privitera G.A., 110n
 Probo M.A., 167

Providenti E., 132n, 238n, 239n, 240n, 375n
 Puchner M., 335n
 Pugliarello M., 167n
 Pupo I., 246n, 367 e n, 375n

 Quilici F., 158 e n
 Quintiliano, 164n, 165 e n, 166 e n, 167-169, 170n, 171
 Quondam A., 50n, 215n

 Raboni G., 295n
 Raffo S., 78n
 Raimondi E., 43n, 125n, 188, 189 e n, 207n, 210n, 254n, 258n, 301 e n, 322n, 323n, 351n, 403 e n
 Rasy E., 78n
 Ratzinger J., 180n
 Rayneri G., 282n
 Razetti M., 194n
 Rea D., 88
 Reagan R., 183
 Recalcati M., 403n
 Regoliosi M., 33n
 Rella F., 132n
 Renzo C., 217n
 Ricci C., 378 e n,
 Ricci Gramitto C., 366
 Riccobono M., 293n
 Rice E.F., 40n
 Rico F., 30 e n
 Ricoeur P., 123n, 127n, 130n, 134n, 325n
 Ries J., 325n
 Righini M., 406n
 Rigoni Stern M., 88
 Ritter J., 330 e n
 Riva E., 137n
 Riva G., 174n, 393n
 Rizzi E., 150n
 Rocca A., 341n
 Roda V., 216n
 Rodari G., 138
 Romano L., 81n

 Roncaglia A., 102n
 Rosen L.D., 303n
 Ross C., 185n
 Ross J.A., 153n, 154 e n, 155 e n
 Rossi F., 293n
 Roth P., 86 e n
 Rousseau J.J., 118, 151
 Ruozzi G., 401n, 410n
 Rushdie S., 104
 Russo E., 46n, 48n, 209n, 210 e n
 Russo L., 162n, 166n

 Saba U., 390, 392
 Sabbadini R., 31n
 Sacerdoti N., 341n
 Sacchi G., 46n
 Sacchetti F., 55
 Sada E., 193n
 Sade D.A.F., marchese di, 124, 125 e n
 Saffo di Mitilene, 266, 284n
 Said E.W., 114 e n, 160 e n
 Saint Non, J.C.R. de, abate di, 153n
 Salabè C., 335n
 Salah A., 123n
 Salibra E., 217n
 Salinari C., 378 e n
 Salutati C., 34
 Salvarani L., 214n
 Sand George, pseudonimo di Dupin A.A.L., 80n
 Sandrini G., 268n
 Sanna M., 59n
 Santagata M., 15n
 Santi M., 227n
 Santoro M., 81
 Sapegno N., 378
 Saponaro D., 237n
 Sarpi P., 63
 Sartre J.P., 315n, 323n
 Sassatelli M., 151n
 Savettieri C., 276 e n
 Saviano R., 98-107
 Scaffai N., 151 e n, 152, 336n
 Scaglia G., 47

Scaraffia G., 274n
 Scarpa D., 84 e n, 85n, 87 e n, 88, 89 e n, 90 e n
 Scarpati C., 44n
 Schembari A., 260n
 Schimera R., 10
 Schinaia C., 276 e n
 Schliephake C., 335n
 Schopenhauer A., 241e n, 243, 244 e n, 245
 Sciascia L., 88, 245n, 247-262, 388-396
 Sclarandis C., 401n
 Scognamiglio R., 93n
 Scorsoni M., 52n
 Scotellaro R., 88
 Scoto L., 46n
 Scotto di Luzio A., 137n
 Scuderi A., 114n
 Scurati A., 282n
 Secchi Tarugi L., 39n, 40n
 Segre C., 15n, 124 e n, 125n
 Semeraro A., 153n
 Seneca, 34, 139, 163n, 340 e n, 341n
 Serafini C., 368n
 Serao M., 237
 Sereni V., 88
 Serianni L., 42 e n, 143 e n
 Serkowska H., 96n, 273n
 Serrano J., 260n
 Servio M.O., 167
 Settembrini L., 58
 Shakespeare W., 76, 109, 120
 Sichera A., 238n, 240n, 241n, 242n, 244n
 Siciliano E., 405
 Silone I., 157 e n
 Simmel G., 151
 Simone R., 320 e n
 Simonetta S., 217n
 Simonetti G., 96, 284n
 Simoni R., 372 e n
 Singleton C.S., 13 e n, 177n
 Sini C., 118n, 330n
 Sinisgalli L., 390
 Sinopoli F., 118n
 Sipala P.M., 241n
 Siti W., 5, 6 e n, 106, 107 e n, 123 e n, 125n, 129 e n, 130, 406n, 273-83, 284-291
 Šklovskij V., 112, 113 e n
 Sofocle, 109, 120
 Somigli L., 227n
 Sontag S., 97, 98n, 114-117, 120
 Snell B., 326 e n
 Spaliviero C., 193n, 205 e n
 Spedicato P., 305n
 Spencer H., 239
 Spinola V., 49
 Spitzer L., 178n
 Squillacioti P., 259n
 Stagnitti B., 78n
 Stampa G., 83
 Stasi B., 23n, 128 e n, 130n, 145n
 Steiner G., 254 e n
 Stella Galbiati G., 53n
 Stevenson Hinde J., 330n
 Stigliani T., 46
 Stoppelli P., 294n
 Stroppa S., 34n
 Stussi A., 298n
 Sue E., 120
 Sulpicio Apollinare, 167
 Suolahti J., 164n
 Svetonio, 164
 Svevo I., 142, 144-148, 226, 228, 229, 230n, 231 e n, 234, 235, 321
 Swinburne H., 154 e n
 Tagliente F., 135
 Talamo G., 136n
 Tamaro S., 281n
 Targioni Tozzetti G., 359
 Tasso T., 5, 44 e n, 45 e n, 47n, 49, 54, 55, 352
 Tatasciore E., 217n
 Tateo F., 29 e n, 33n, 37n, 40n
 Taviani F., 126n, 128n, 230n, 365n

Taviani G., 273n
 Tavoni M.G., 217n
 Tejada F.E. de, 39n
 Tellini G., 401n, 410n
 Teone di Smirne, 170n
 Terenzio Afro, 167, 168
 Terracini B., 132n
 Tesauro E., 210n
 Tesich S., 183
 Thibodeau T.M., 173n
 Tibullo, 340 e n,
 Ticcianti S., 231n
 Tinelli G., 275n
 Titinio, 163n
 Todorov T., 124 e n, 126 e n, 302 e n
 Tognini M., 303n
 Tommaso apostolo, santo, 183, 191
 Toppan L., 263n, 269n
 Toracca T., 227n
 Torraca F., 22n
 Torriani M.A., 78-80
 Torsello L., 237n
 Tortora M., 227 e n, 228n, 229n, 314n,
 319 e n, 350 e n, 378 e n
 Tosatti A., 273n
 Tozzi F., 226, 228-230, 232 e n, 233 e
 n-235
 Traina A., 222n
 Traina G., 247n, 251n, 260n, 393n,
 Tramice G., 218n
 Treherne M., 172n, 177n
 Tricomi A., 98n
 Turner W.M., 149
 Tutu D., 104

 Ungaretti G., 142, 146

 Vagad G.F. de, 39
 Vaihinger H., 19
 Valentini P., 143n
 Valerio S., 77n, 185, 217n
 Valesio P., 29n
 Valla L., 30-32
 Valvo A., 162n

 Van den Bergh C., 10, 391
 Van den Bossche B., 352n
 Van Gennep A., 328n
 Vannucci P., 217n
 Vanorio M.L., 307n
 Vanvolsem S., 352n
 Varaldo A., 237
 Varvaro A., 294n
 Vattimo G., 304n
 Vecellio V., 247n, 250n
 Vecce C., 38 e n
 Venturi G., 379n, 382n
 Venturi M., 282n
 Venturini M., 241n
 Verga G., 229, 230, 232 e n, 356-364,
 375
 Vergerio P.P., 51, 52
 Vernant J.P., 329 e n, 334 e n
 Veronese G., 33n
 Vescovo P.M., 209n
 Vettori P., 53
 Viart D., 309n
 Vicari Fabris E., 306n
 Vicentini C., 239n
 Vicinelli A., 216n, 224n
 Vico G., 59 e n, 60 e n, 63, 66
 Villa C., 15n
 Villalta G.M., 263n
 Villaroel G., 375n
 Vinci S., 281n
 Vinella M., 134n
 Virgilio Marone P., 19, 34, 139, 167,
 169, 179 e n, 180, 263, 264
 Vitale M., 341n
 Vittorini D., 376n
 Volcacio Sedigito, 167
 Volpone A., 227n
 von Haller A., 150 e n

 Weber R., 305n
 Wehle W., 348 e n
 West S., 110n
 Wilson E.O., 335 e n
 Wilson T.W., 145, 148

Wittgenstein L., 93, 316, 317n

Wolfe T., 304

Woolf V., 316 e n

Yehoshua A., 123 e n

Zaccaria G., 194n

Zacchino V., 39n

Zalateo G., 166n

Zambon P., 78n

Zampa G., 341n

Zangrilli F., 132n

Zannoni P.A., 81n

Zanzi L., 150 e n, 151 e n

Zanzotto A., 88, 263-272

Zappulla Muscarà S., 239n, 372n

Zarella F., 355 e n

Zatti S., 194n, 198, 200, 201n

Zhenzhao N., 184

Zippel G., 31n

Zollino A., 23n

Zovatto P., 78n

Zuccala B., 347n

Zuliani L., 294n, 299n

Atti della Summer School
Etica e didattica della letteratura
Le responsabilità della *fictio* nella *post-truth era*
<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/etidilett>
© 2023 Università del Salento