
9. Competenze letterarie e competenze digitali: il *continuum* possibile

di Paolo Giovannetti

Premetto che non intendo avanzare una proposta didattica, non voglio suggerire percorsi strutturati in modo rigoroso, anche perché di certi argomenti non so (più) molto. Né mi sento in grado di svolgere ragionamenti approfonditi circa l'insegnamento per competenze. Mi sembra peraltro che il dibattito in corso, i lavori fatti dai docenti che aderiscono a *Compita* siano molto utili poiché stanno rinnovando discorsi da troppi anni irrigiditi. Dopo che nuove forme di storicismo e di ermeneutica avevano rimpiazzato i metodi emergenti fra anni Settanta e Ottanta, vale a dire dopo che i Novanta avevano inaugurato un ventennio di ripresa delle "grandi narrazioni" del nostro passato letterario (con una forte sottolineatura delle questioni legate al canone, e dunque alla tradizione come valore), forse *ora* si può cominciare a intravedere qualcosa di nuovo, di maggiormente orientato verso lo studente e verso l'uso che del letterario si può fare, e si fa, in tanti domini della cosiddetta vita reale. In soldoni: a fianco della "coscienza critica" (l'obiettivo primario delle didattiche *mainstream*), ora pare che si possa pensare anche ad altro: diciamo, a un lettore consapevole, pur se eclettico se non proprio ibrido. Un lettore che percepisca la letteratura all'incrocio di pratiche molto varie e magari contraddittorie, e tuttavia sensibilmente più vive di quelle frequentate da quel vecchio-giovane umanista, condannato al Dante-centrismo, cui tanti miei colleghi hanno guardato negli ultimi quattro-cinque lustri. Ma altro non so dire, il mio è tutto un forse; sarebbe velleitario se prendessi una posizione troppo netta. Leggo i documenti che circolano, ascolto le relazioni di chi collauda nuove ipotesi didattiche, e cerco di imparare.

Vorrei piuttosto provare a riflettere sulla nozione di *continuum*: sulla possibile (anzi per me del tutto necessaria) apertura della didattica letteraria a quelle che provvisoriamente chiamerò "competenze digitali". Su questo argomento troppo spesso circolano opinioni a mio avviso riduttive, quasi che tra universo

delle attività tradizionali e universo delle attività digitali esistesse una netta separazione. Tanto più che, come tutti sanno, a tale separazione sovente si accompagna una barriera di tipo generazionale: da un lato, la tradizione scolastica, il mondo delle madri e dei padri, ancorati alla cultura del libro tipografico; dall'altro, i saperi bradi delle nuove generazioni sempre più orientate al digitale, e anzi ormai totalmente composte di nativi digitali (sintagma dietro il quale si nasconde qualcosa di vagamente apocalittico e forse minaccioso, a me sembra). La cultura come eredità, la storia, la consapevolezza, *versus* la fluidità dei nuovi media, l'eterno presente, l'assenza di memoria. Banalità che tutti conosciamo, ma che risuonano anche in ambiti accademici e sedicenti scientifici - oltre che nelle chiacchiere da bar o da salotto televisivo.

Per provare a definire la mia posizione, vorrei intanto proporre tre esempi tratti dalla mia esperienza di insegnante.

Da ormai un decennio tengo in università dei laboratori di scrittura, sia creativa sia argomentativa. Uno dei sintomi di scarsa alfabetizzazione che sempre più mi lascia perplesso, perché con gli anni non pare regredire (affligge in forme anche gravi almeno un quinto dei miei studenti), è l'analfabetismo "da tastiera": l'incapacità di digitare un testo in forma graficamente accettabile. Mancata conoscenza dei tasti delle vocali accentate e delle virgolette alte; ignoranza dell'uso di *ctrl* e *alt* e delle spaziature convenzionali (specie davanti ai segni d'interpunzione); oltre a decine di impacci nelle più elementari operazioni richieste da un programma di videoscrittura (formatare un paragrafo, inserire una nota, gestire gli elenchi puntati ecc.). Ultimamente, mi preoccupano sempre più i casi delle persone che non usano del tutto l'apostrofo (!). Ovviamente, come tutti sanno, la tastiera a cui oggi si è più abituati è quella dello smartphone; e nel mondo di WhatsApp e degli SMS certe libertà sono consentite. Ma insomma: i miei studenti hanno passato un Esame di Stato che prevede la produzione di un testo scritto le cui caratteristiche grafiche di base si suppone siano state rispettate. E il punto è proprio questo, ahimè: la scuola si ostina a *non* prendere atto che nella "vita reale" (dicevo) ormai nessuno scrive più testi di media complessità su colonne di fogli a protocollo. La scuola *non* insegna a usare un computer per scrivere. Laddove il mondo del lavoro e, prima ancora, l'università danno per scontato che *quello* sia l'ambiente in cui si deve innanzi tutto operare quando si intende mettere nero su bianco il proprio pensiero.

E così un quasi-sessantenne umanista come il sottoscritto (che al limite può fregiarsi della patente di *nativo televisivo*) per una cinquantina di ore accademiche l'anno deve anche dispensare pillole di conoscenze digitali a platee di nativi digitali.

Non solo. Di recente ho avuto modo di rinforzare la mia autostima informatica svolgendo un compito che all'inizio mi sembrava impraticabile.

Da un po' di tempo a questa parte mi capita di comprare libri di lavoro, soprattutto volumi in inglese, in formato digitale utilizzando la piattaforma di Amazon e quindi leggendo i testi con l'e-reader Kindle (o se del caso su computer). Il fatto è che i volumi acquistati in questo modo non sono prestabili, perché Kindle vincola la licenza ai dispositivi registrati a nome dell'acquirente. La cosa costituisce un problema abbastanza grave, soprattutto perché non posso condividere certi libri scientifici con i miei collaboratori. Nell'inverno 2013-2014, più di un mio studente "smanettone" mi aveva confidato che in realtà c'è un modo per annullare il DRM (Digital Rights Management) che grava sul testo elettronico: e infatti qualcuno si era impegnato a studiare la faccenda e a suggerirmi come agire. In particolare, un allievo della laurea magistrale in Televisione, cinema e new media (per intenderci, uno che gestisce con la massima naturalezza i più complessi software di montaggio) sembrava sempre sul punto di studiare la procedura e comunicarmi le sue scoperte. Ma niente da lui mi proveniva; e anzi avevo la sensazione che, in realtà, non sapesse proprio che pesci pigliare.

Così, una domenica mattina ho provato a indagare io la questione, utilizzando i soliti banali strumenti della rete (navigazioni sempre più mirate a partire da Google): e - il fatto mi sembra tuttora quasi incredibile - nel giro di un paio d'ore ero in grado di liberare i file Kindle dal "lucchetto" DRM, convertendoli in formati, come per esempio ePub, leggibili attraverso programmi che in rete si trovano facilmente, a titolo gratuito. Per cinque minuti mi sono sentito una specie di hacker! Solo per cinque minuti, dico, perché in effetti non c'è nulla di irregolare e criminoso in quello che ora sono in grado di fare: al punto che l'operazione avviene attraverso la registrazione (tramite numero di serie) del dispositivo di lettura da me utilizzato. Ma tant'è: un vecchietto che batte un giovane sul campo delle competenze digitali. O qualcosa del genere¹.

Terzo esempio. In un libro di narratologia che ho scritto qualche anno fa, dovendo esemplificare i modi di analizzare un personaggio finzionale, mi ero impegnato a elencare - quasi all'impronta - i tratti caratteristici di Gertrude, la monaca di Monza dei *Promessi sposi*. Una volta terminata questa parte del lavoro, mi sono però reso conto che tendevo a sottolineare in modo quasi scandaloso la sensualità del personaggio, anche nel suo aspetto esteriore. E ciò è in evidente contrasto con la descrizione contenuta nel romanzo (siamo nel cap. IX), dove il narratore insiste sull'immagine di una giovane preco-

1. Fino almeno al maggio 2014, questa descrizione è plausibile: attualmente (settembre 2014) la nuova versione di *Calibre* (il software che consente appunto di manipolare il formato dei libri elettronici) consente la conversione di cui qui si tratta, ma senza alcuna procedura aggiuntiva. A conferma, dunque, della legalità dell'operazione.

cemente sfiorita, che nell'abbigliamento e in particolare nella gestualità denuncia un degrado morale. Perché, dunque, istintivamente erotizzavo così tanto il corpo di Gertrude? Le risposte possibili sono molte; ma è indubbio che in questo mio comportamento *cochon* ero aiutato anche dalla fisionomia della prima monaca di Monza in cui mi ero imbattuto. Infatti, se il romanzo l'ho letto a 15 anni, a circa 8 (tra il 1965 e il 1966) avevo visto in televisione almeno una parte dello sceneggiato televisivo diretto da Sandro Bolchi. E - lo si può verificare dando un'occhiata alla fig. 1 - la Gertrude impersonata da Lea Mas-sari non è priva di sensualità.



Figura 1

L'evidente maschilismo (ahimè) della mia osservazione può essere contro-bilanciato almeno in parte dalla constatazione - diverse donne da me interpellate l'hanno confermato - che il don Rodrigo creato dalla interpretazione di Luigi Vannucchi nel medesimo sceneggiato televisivo (cfr. fig. 2) risultava in effetti molto meno *villain* di quello schiettamente manzoniano: tanto avvenente e ambigualmente tenebroso è l'attore che lo impersona!



Figura 2

Ma, in definitiva, cosa succedeva al docente che stava lavorando a un serio libro di narratologia? Costui incorreva niente meno che in un fraintendimento tipico della cosiddetta civiltà dell'immagine: vale a dire, anteporre un'esperienza visiva a quella squisitamente tipografica caratteristica della letteratura; più esattamente, produrre cognitivamente una sintesi mentale di due attività semiotiche in astratto distinte ma nei fatti *convergenti* - quella appunto audiovisiva e quella di natura gutenberghiana.

Di nuovo, l'esponente di un vecchia generazione assume un comportamento supposto giovanile: quasi che il professor Paolo Giovannetti per un attimo avesse fatto il verso a quei ragionamenti transmediali che oggi osserviamo soprattutto negli utenti di internet o, peggio, in quei fruitori *naïfs* di tanti moderni racconti i quali - poniamo - rimbalzano fra le tre specie di *Gomorra* - libraria, cinematografica e televisiva - passando il tempo a farsi non utilissime domande circa la fedeltà delle "trasposizioni".

La verità - con ogni evidenza - è che tutti noi, cittadini vecchi e giovani di un mondo globale ormai in rete, facciamo parte di una cultura transmediale, tutti partecipiamo di una medesima vita estetica ibrida, in cui saperi vecchi, nuovi e futuribili si mescolano in maniera inestricabile. Elevare steccati non fa altro che produrre false coscienze, atteggiamenti difensivi e conservatori che ci impediscono di prendere atto di molte nuove competenze liminari. Anche e magari soprattutto perché in questo quadro, come abbiamo peraltro in parte visto, può capitare che il vecchio si ribalti nel nuovo, e viceversa.

Un sintomo a mio avviso istruttivo di questa situazione, che può apparire paradossale perché riconosce a chi di letteratura si occupa competenze anche

avanzate, è fornito dal diagramma (l'albero) dell'intermedialità (fig. 3)². È qui visivamente restituita la varietà di significati che solitamente attribuiamo a parole come *intermedialità*, *transmedialità*, *crossmedialità* (a parte sta il più univoco *multimedialità*), che a volte sono usate come sinonimi intercambiabili, altre volte sono contrapposte in maniera non chiarissima. Osserviamolo brevemente; da parte mia non c'è alcuna ambizione di esaustività – com'è ovvio.

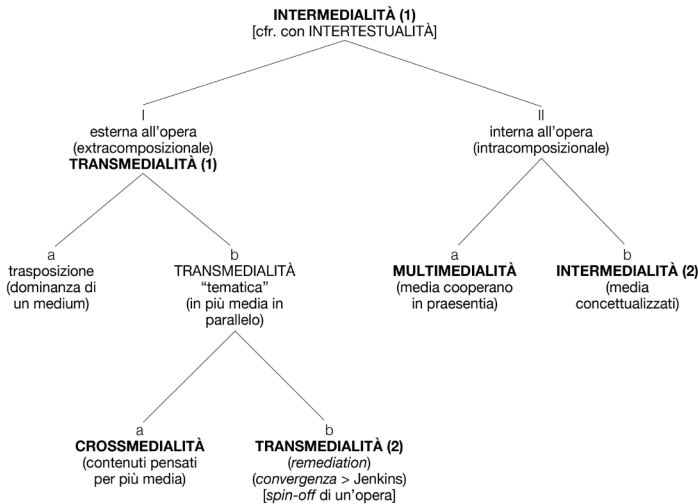


Figura 3

Come si vede, la relazione fra media che può costituire un'opera (non solo letteraria, va da sé), dunque l'intermedialità nella sua accezione più generale, implica innanzitutto che ci si chieda se il rapporto in questione avvenga esternamente all'opera (cioè metta in relazione fra loro testi diversi), oppure internamente ad essa. Nel secondo caso (ramo a destra della prima diramazione), si definisce una modalità intracompositiva, vale a dire differenti media si integrano nel testo: o in senso letterale, come accade nella multimedialità in cui suoni, parole, immagini ecc. scorrono in parallelo, tipicamente secondo la modalità wagneriana del *Gesamtkunstwerk*; oppure in senso più concettuale, che si dà per lo più quando un'opera nomina un testo realizzato da un altro medium (un romanzo che cita un film, ad esempio, o viceversa), ma anche quando si fa uso di una tecnica solitamente associata a un medium differente (si pensi a certi "stacchi di montaggio" del romanzo moderno, per contratto intesi a imitare il cinema).

2. Da: P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 251.

Nel caso invece delle relazioni extracompositive, il problema è distinguere tra la dinamica tipica dell'adattamento, della trasposizione, da quella invece caratteristica della transmedialità come oggi viene intesa. Se intorno al primo punto non c'è molto da dire (il film tratto da un racconto o da un romanzo, e viceversa, l'opera lirica che si rifà a una novella, ecc.), intorno al secondo il discorso rischia di essere interminabile. Sulla scia della riflessione in particolare di Henry Jenkins e del suo notissimo *Cultura convergente*, l'ambito della transmedialità è visto come il luogo in cui un contenuto narrativo fluttua modulandosi contemporaneamente su più piattaforme mediali, e rendendosi al contempo disponibile alle più svariate modificazioni, in particolare da parte del pubblico, che è in grado di ri-mediare, ri-declinare assiduamente il contenuto diegetico originario. Ovviamente, la distinzione tra i due momenti, trasposizione e transmedialità, non è così rigida; e anzi è evidente che alcuni dei fenomeni transmediali di cui ci si occupa in particolare oggi in Italia (i casi, dico, di *Romanzo criminale* e di *Gomorra*) hanno ancora molto a che fare con le dinamiche tipiche dell'adattamento di un libro a un testo secondo. Ma è anche vero che la pressione dei pubblici della rete e la proliferazione di metamorfosi mediali (è annunciato, per esempio, un *Romanzo criminale* americano, nella forma di una nuova serie TV) rendono lo scenario della transmedialità sensibilmente diverso da quello cui eravamo abituati, prima di internet (per così dire). Da questo punto di vista è significativa la variante della cosiddetta crossmedialità: termine con il quale si possono designare quei fenomeni di transmedialità che, almeno inizialmente, vengono pilotati da una particolare strategia aziendale, allorché per esempio si organizza la campagna di marketing di un nuovo prodotto che viene raccontato attraverso molteplici media (spot televisivo, YouTube, portali, social media; ma anche giornali cartacei, affissioni, ecc.).

Appunto: è un discorso complesso e proverbialmente in progress. Ma un'evidenza dovrebbe saltare all'occhio dell'italianista, in genere del docente di letteratura. L'intermedialità è parente strettissima dell'intertestualità (e, in questo senso, potremmo persino tirare in ballo l'ipertestualità nell'accezione che Gérard Genette ha adottato nel suo *Palimpsestes*). Cioè, il quadro concettuale generale in cui il diagramma appena visto si inserisce deve molto al campo letterario: dunque, lo si gestisce con maggior facilità se si posseggono le competenze radicate in un sistema di saperi di cui noi siamo (o dovremmo essere) i principali detentori.

In quest'ultimo senso, anzi, proprio i docenti di letteratura possono muovere le più decise obiezioni a un uso troppo disinvolto del concetto di transmedialità. A ben vedere, il mito classico è un esempio di transmedialità quasi perfetto: niente come le favole antiche, infatti, si rende tanto docilmente disponibile alle metamorfosi propiziate dalle materie e forme dell'espressione

in cui i contenuti via via si manifestano (racconto orale o scritto, teatro, pittura, scultura, musica...). Nella mitologia, come tutti sappiamo, la stessa favola appare incerta: ogni mito si palesa in versioni anche molto differenti fra loro, che convivono concedendosi docili a continue ri-mediazioni. Ma anche in anni molto più vicini a noi, già nell'Ottocento romanzi di successo potevano andare incontro ad appropriazioni transmediali, manifestando fenomeni simili a quelli dell'odierna *fan fiction*. Un caso interessantissimo e forse, a ben vedere, non così noto (almeno presso chi questo romanzo dovrebbe insegnare) è offerto dai *Promessi sposi*: di cui, già a partire dal 1827, si diede una gran quantità di riscritture - e non solo di parodie - in ambiti disparati. L'evento forse più curioso è il ricevimento in maschera che si tenne a Milano all'inizio del 1828 a casa Batthyany: quel 30 gennaio così vicino all'uscita del romanzo vide alcuni benestanti milanesi precocemente pronti a travestirsi da personaggi dell'opera manzoniana.

Nondimeno, i fenomeni di transmedialità odierni si fanno sempre più complessi. Un paio di esempi possono forse illustrare la specificità del fenomeno. Si pensi intanto che la breve saga di *Matrix* (1999 e 2003) non si è conclusa in un film per il cinema, ma in un videogioco che ne ha costituito la remediation, vale a dire *Enter the Matrix*, uscito nel 2003. E si rifletta sul destino di Barney Stinson, uno dei personaggi della fortunatissima serie TV *How I Met your Mother*, conclusasi nel 2014. Barney non solo ha vissuto una vita propria come detentore di un blog (<http://www.barneystinsonblog.com/>), ma è diventato, sempre in quanto personaggio, autore di un paio di libri (*The Bro Book* e *The Playbook*), peraltro citati all'interno della serie (instaurando con essa, dunque, una relazione di intermedialità). Sono fenomeni sostanzialmente nuovi, a me sembra: e comunque il fatto che rappresentino una specie di norma pubblicamente condivisa è il principale sintomo della condizione storicamente e mediaticamente *altra* in cui viviamo.

Che tutto si stia complicando in maniera imprevedibile è dimostrato dagli sviluppi di certe serie televisive, anche in termini di intreccio e di rapporto con le competenze del pubblico. Tutti sanno che la forma stessa del modo di raccontare di *Lost* (tanto temporalmente intricata, anzi cervellotica, da avere incoraggiato gli autori ad adottare il neologismo *flashpresent* per descrivere un salto temporale che non è né *flashback* né *flashforward*: né analessi né prolessi) è cresciuta su se stessa, quasi avvitanandosi, grazie alla collaborazione in rete di tanti spettatori che si prestavano a rilanciare il gioco delle provocazioni cronotopiche messe in campo dagli autori. Anche qui, non sono impossibili paragoni con i vecchi romanzi a puntate: la cui fortuna di pubblico induceva gli scrittori a riprendere o modificare le opere nelle direzioni suggerite dai destinatari. Ma l'*overflow* mediale che discende dal successo dei pro-

dotti TV recenti ha una stupefacente pervasività anche in termini di varietà di forme (fate un giretto nelle settemila e passa pagine di *Lostpedia*: http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page, e vedrete...). Ciò insomma induce a parlare di una sostanziale mutazione di orizzonte, di un inedito paradigma, di cui urgono - e proprio da parte nostra - letture e analisi coraggiose.

Cosa che qui, naturalmente, non posso fare. A volte, comunque, il gioco della ri-mediazione prende strade per lo meno curiose, mette in gioco un intreccio di competenze che sfugge al controllo degli stessi autori. Uno dei piccoli capolavori della televisione (italiana) degli ultimi tempi è senza dubbio costituito dalle due stagioni di *Romanzo criminale* (2008-2009 e 2010). Tra l'altro, varrebbe la pena mostrare come il rapporto tra la storia "vera" della banda della Magliana e le tre specie di fiction che ha ispirato solleciti considerazioni molto interessanti intorno alla valorizzazione degli specifici mediali. Ad esempio, la vecchia idea macluhaniana che la televisione ben più del cinema ecciti un tipo di realismo potrebbe essere confermata dall'uso persino eccessivo del romanesco proprio nella *mediation* di *Romanzo criminale* per piccolo schermo (come poi, con effetti peraltro ancor più intensi e caratterizzanti, sarà fatto con il dialetto napoletano per il *Gomorra* televisivo). E, tra gli "effetti di reale" a cui si sono sentiti vincolati gli sceneggiatori, c'è - già nella prima puntata della serie - una sorta di resoconto finzionale del giorno della morte di Giordiana Masi, in quel funesto 12 maggio 1977 quando la polizia di Francesco Cossiga in occasione di una manifestazione indetta dal Partito radicale pianificò infiltrazioni, tra i manifestanti, di agenti armati travestiti da militanti del movimento. In realtà, chi abbia ucciso Giordiana, ancora oggi non si sa: in perfetto stile "misteri italiani". Una (brutta) storia tutto sommato nota, comunque.

Dunque, tra il minuto 9.40 circa e il minuto 12.40 circa, 180 secondi del primo episodio della prima stagione ci presentano il commissario Scialoja che dapprima è coinvolto nelle manifestazioni di piazza proprio in quel giorno della primavera romana, e poi è addirittura presente sul ponte Garibaldi, dove davvero fu colpita Giordiana Masi. Il corpo esanime della giovane appare presidiato da agenti della polizia (nella realtà storica, però, la ragazza moribonda fu subito trasportata in ospedale). La sequenza culmina (cfr. fig. 4) nello sguardo in soggettiva di Scialoja che sul luogo stesso del delitto "scopre" due poliziotti con barbe, capelli lunghi e abiti da estremisti di sinistra, uno dei quali armato. Gli sceneggiatori si sono rifatti alle documentazioni fotografiche di quella giornata: la fig. 5 è probabilmente la più nota, e contiene gli stessi elementi della fiction (un poliziotto camuffato, con la pistola in mano, che interagisce con un collega).



Figura 4



Figura 5

Ora, nessuna delle persone a cui ho mostrato questa velocissima sequenza (oltre ai miei studenti, un gruppo di docenti non giovanissimi, e anzi spesso miei coetanei) è stata in grado di capire a che cosa si riferiscono le immagini. Suppongo pertanto che una percentuale risibile del pubblico televisivo di *Romanzo criminale* abbia colto l'esatto valore di queste allusioni (al di là di un'atmosfera genericamente "anni '70" o magari "anno '77"...). Così che la nozione stessa di competenza necessaria alla comprensione di un testo mediale in questo caso risulta molto dubbia.

È necessario trarre qualche conclusione, sia operativa sia teorica. In senso strettamente didattico, a me sembra che la scuola dovrebbe tenere maggiormente conto dell'esistenza della transmedialità, di un'esperienza che di fatto coinvolge sia docenti sia alunni e che, soprattutto, ha da molto tempo modificato la percezione della letteratura. Le proposte che si potrebbero avanzare sono numerose. Fra le più suggestive e insieme facili da realizzare, suggerisco la creazione di gruppi di lettura (di classe) dislocati in rete. Stiamo leggendo "a casa" un romanzo e in uno spazio che potrebbe configurarsi come un blog mettiamo in comune le reazioni alle pagine che a mano a mano attraversiamo: impressioni, attese, frustrazioni, e così via. A me sembra che se il/la docente gestisse bene l'intervento, questa potrebbe essere una valida occasione per cogliere il senso anche delle non-letture, delle letture eluse. Non so se qualcuno l'abbia mai fatto: ma sarebbe ora di preoccuparsi di classici come *I promessi sposi* o *I Malavoglia* che una quota temo altissima (forse maggioritaria) di studenti della scuola secondaria superiore *finge* di aver letto.

Più banale apparentemente ma il più delle volte efficace è la produzione, con gli strumenti che ormai molti possiedono (le videocamere dei cellulari e certi programmini di montaggio), di filmati che abbiano a tema i contenuti letterari, narrativi e non solo, del programma scolastico. Certo, ne derivano anche delle goliardate: ma insomma portare YouTube (o Facebook o Instagram) in classe può produrre esiti positivi, se non altro perché consente di prendere le distanze da certe logiche di autorappresentazione (il virus del *selfie* - dico), mettendo le "spontanee" competenze medialità dei ragazzi al servizio di una realtà terza.

L'altra questione su cui vorrei che si ragionasse didatticamente riguarda l'insegnamento letterario del secondo Novecento e del Duemila. Sono da parecchio tempo convinto che il periodo che va dagli anni Cinquanta del secolo scorso a oggi imponga una riddiscussione di tutti o quasi i parametri metodologici che solitamente impieghiamo. Troppe emergenze hanno sconvolto e sconvolgono l'orizzonte ermeneutico tanto degli insegnanti quanto dei discenti: non solo la transmedialità; ma anche i dibattiti sugli studi culturali, postcoloniali e di genere (*gender*), sull'interculturalità, e così via. Il letterario della contemporaneità galleggia entro un mare che un po' ne minaccia l'esistenza, un po' lo eleva a culmine e quasi compimento di una conoscenza autentica del mondo. Si vive dentro una contraddizione. La dichiarata, persino minacciata, scomparsa del medium che lo incarna (il libro) si affianca alla sua valorizzazione negli ambiti più impensati (si pensi al dibattito intorno allo *storytelling*). La letteratura come espressione di una distinzione sociale, ma anche di una discriminazione: la natura "occidentale" e "settentrionale" dei testi che dobbiamo insegnare emerge per contrasto a fronte di un Sud del

mondo inevitabilmente escluso, anzi alienato da valori che non gli appartengono; e che nessuno peraltro proclama più come universali. E così via.

Del resto, il fatto stesso che un canone accettato relativo alla letteratura italiana dopo il 1950 praticamente non esista, è la prova più evidente che qualcosa è cambiato, che una cesura attraversa la nostra tradizione. È necessario che la scuola ne tenga conto. Come tutti sappiamo, Sereni, Caproni, Luzi, Zanzotto sono - scolasticamente parlando - quasi degli sconosciuti; mentre nel campo del romanzo il secondo Novecento ha due soli nomi sicuri, quelli di Gadda e Calvino (e lascio da parte i dubbi circa la "natura" secondonovecentesca di Gadda...). Né si tratta solo di problemi di tempi, di un programma che non si riesce mai a finire. È evidentissimo che una tradizione del secondo Novecento non prende forma; e che il canone è talmente sgranato da apparire qualcosa di diverso, una mera elencazione di nomi cui non corrisponde una gerarchia di valori.

Di qui, la proposta di considerare la letteratura degli ultimi sessant'anni come il luogo di una negoziazione il più possibile aperta. La classe quale comunità interpretativa prende atto di una condizione incerta, e decide di lavorare alla costruzione di un percorso. L'insegnante si sa in crisi, denuncia la *défaillance* propria e, in genere, del gruppo intellettuale cui appartiene, chiedendo agli allievi di conquistare insieme a lui un senso per definizione parziale, limitato, privo di altre ambizioni che non siano quelle di tracciare un itinerario condiviso dai membri della comunità-classe.

Sono ormai molti anni che in questi miei ragionamenti mi ricollego al pensiero di un giovane comparatista canadese, Bill Readings, morto nel 1994, che in un libro uscito postumo (*The University in Ruins*, 1996) cercò di descrivere il nesso tra la perdita di valore che affligge le istituzioni educative e i margini di manovra che ai docenti e agli studenti tuttavia si offrono. Proprio la crisi dei *grand récits* - dichiara Readings - deve incoraggiare un diverso protagonismo di base: la natura interminabile della relazione, i limiti stessi della nostra interpretazione della letteratura (e del mondo) ci spingono a elaborare un "processo dissenziente", una forma di dialogismo il più possibile aperto e, in senso lato, democratico.

In definitiva, molti aspetti della crisi del letterario sono inevitabili. Ignorare certi processi avrà come unica vera conseguenza il fatto che le trasformazioni avverranno senza di noi, emarginandoci più di quanto già non siamo. Riconoscerci deboli è la nostra forza, probabilmente. D'altronde, il tragitto problematico che in questo modo inventiamo non è privo di fascino. Attraversare tante questioni al momento ancor poco chiare senza l'assillo di concludere, accettando la necessaria apertura delle conoscenze, non costituisce affatto una prospettiva cupa, disforica. Nell'esperienza di molti docenti che scelgono di ibridare e condividere con l'altro i contenuti delle proprie discipline prendono forma momenti di vero piacere dell'insegnare. E perché privarsene, dunque?