



DIDATTICA DELLE LINGUE E DELLE LETTERATURE CLASSICHE

Liceo scientifico A. Messedaglia di Verona

COMPETENZA LETTERARIA

LEZIONE N° 5

La parabola dell'eroe nelle epiche di ieri e di oggi

attraverso il percorso di studio lo Studente acquisisce

- consapevolezza dell'evoluzione del genere epico e, al suo interno, della figura dell'eroe con sviluppo di competenze intertestuali;
- consapevolezza della presenza della letteratura latina come tradizione fondativa nella cultura europea moderna;
- consapevolezza delle trasformazioni nel tempo delle figure del mito;

Autori: C. Mizzotti, L. Olini, F. Valbusa

INDICE

Premessa	p. 3
1. Le origini: la nascita della letteratura latina di Claudia Mizzotti	p. 4
1.1 Lo sviluppo delle prime forme letterarie: modelli omerici e orizzonti ideali	p. 4
1.2 Sopravvivenze dell'epica: eroismi di ieri e di oggi	p. 9
2. La tragedia attica del V secolo di Lucia Olini	p.15
2.1 La nascita del teatro e della tragedia e la sua funzione sociale e politica	p.15
2.2 <i>Antigone</i> di Sofocle	p.16
2.3 A partire da Sofocle, vita e trasformazioni di un personaggio "senza morte"	p.17
2.4 Riflessioni sull'eroe tragico	p.21
3. L'epica virgiliana. Un nuovo modello eroico di Francesca Valbusa	p.22
3.1 Come una provocazione (Eliot, <i>What is a classic?</i>, 1944 e discussione), verso l'identità europea	p.22
3.2 Virgilio: la dea, la guerriera, la ninfa sorella (Diana, Camilla, Giuturna)	p.23
3.3 Tasso: Sofronia, l'innamorata, Clorinda, l'amazzone, e Gildippe, la sposa. La provocazione si complica. La molteplice natura delle combattenti, donne, guerriere ed amanti, si risolve nella spiritualità connessa alla matrice cristiana (conversione religiosa e sereno trapasso per Clorinda)	p.25
3.4 Il complesso ritorno del classico all'inizio dell'Ottocento: la femminilità che redime (Giulietta, La marchesa von O., la femminilità che uccide, Pentesilea di Kleist)	p.26
3.5 Civiltà come razionalità ed ordine. Competenza: identità europea	p.28
3.6 Considerazioni conclusive	p.29
4. La dissoluzione dell'epica a Roma di Lucia Olini	p.30
4.1 Ovidio: <i>In nova fert animus mutatas dicere firmas corpora...</i>	p.30
4.2 Lucano: <i>bella plus quam civilia...</i>	p.34
5. Note didattiche: progettazione e sviluppo della ricerca-azione	p.36

BIBLIOGRAFIA

p.39

SITOGRAFIA

p.41

FILMOGRAFIA

p.41

PREMESSA

Il tema è stato scelto in ragione della possibilità che esso offre di attraversare le tradizioni mettendo in relazione il mondo antico con lo sviluppo delle letterature moderne. Il profilo eroico che viene definito nell'epica classica ha costituito infatti un paradigma di riferimento per lo sviluppo delle letterature europee, non solo all'interno dei generi poetici narrativi (che pure hanno avuto ampia fioritura dal medio evo romanzo e fino a tutto il Cinquecento), ma anche nelle varie configurazioni del genere che, a partire dal Seicento, ha raccolto l'eredità della tradizione epico-cavalleresca e l'ha traghettata nella modernità, ovvero il romanzo¹.

Il presupposto culturale e didattico di questo progetto è la convinzione che lo studio del latino, fortemente ridimensionato nel Liceo scientifico e da più parti messo in discussione, sia una componente imprescindibile in una formazione scolastica che voglia rendere ragione dello sviluppo della storia culturale europea. La conoscenza, pur sommaria e generale, della lingua e della letteratura di Roma è necessaria dunque per acquisire le coordinate lungo le quali si è strutturato nei secoli il nostro immaginario.

La letteratura latina, nata da un grande processo di acculturazione, è stata così affrontata nella sua specifica valenza dialogica di crocevia tra il patrimonio fondativo della grecità e la modernità europea. Questa prospettiva ha rafforzato la considerazione della letteratura come un *corpus* vivo e in perenne trasformazione, e ha permesso di introdurre la dimensione dell'intertestualità come costitutiva dello specifico letterario.

Il lavoro si è sviluppato parallelamente nelle tre classi del triennio, individuando per ognuna di esse un *focus* specifico:

- Nella classe terza è stata indagata la fase di formazione delle coordinate dei generi, in relazione ai modelli greci. La ricerca intorno all'identità eroica non è stata limitata all'epopea, ma si è estesa anche ai personaggi della tragedia, con moduli dedicati alla tragedia attica del V secolo, all'*Antigone* di Sofocle e alla sua permanenza nella letteratura e nella riflessione della modernità. Lo studio della formazione nell'antichità dell'identità eroica ha dato anche spessore storico-culturale agli accenni alla rifondazione dell'epica nel Medio Evo romanzo, indispensabili per comprendere lo sviluppo del poema sul duplice versante epico e cavalleresco nel Rinascimento.
- Nella classe quarta si è presa in considerazione soprattutto l'opera virgiliana; si è studiata poi l'evoluzione del genere epico al tramonto del Rinascimento, si è approfondita l'analisi dei personaggi femminili.

¹ Per il ritorno, pur straniato, di moduli epici nel romanzo moderno, basti ricordare il saggio di E. Raimondi sul viaggio di Renzo nei *Promessi Sposi*, nel quale le vicissitudini del personaggio vengono lette sullo sfondo di una paradossale *Odissea* antieroica (Raimondi E. (1974), *La ricerca incompiuta*, in *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino, pp. 173 e ss.).

- Nella classe quinta si è affrontata la dissoluzione del genere epico e dei suoi presupposti ideologici nella letteratura latina, concentrando l'attenzione in particolare su due momenti: l'epica metamorfica e in movimento di Ovidio, e l'epica tragica di Lucano.

Importante esempio di dialogo intertestuale dai molti volti è stato il confronto con le narrazioni antieroidiche della contemporaneità e la riflessione sul bisogno di eroi espresso dalla società odierna.

1. L'epica alle origini della letteratura latina

di Claudia Mizzotti

L'epica è, insieme alla tragedia, il genere letterario più solenne e importante; l'epica è il genere fondativo della letteratura occidentale con Omero nell'ambito greco, ma all'epica spetta un primato anche nel mondo romano, e poi in quello romanzo.

Le ragioni di un ruolo così importante nelle origini delle letterature sono da una parte da attribuire all'irriducibile necessità di raccontare propria dell'uomo² e dall'altra sono da riconoscere nell'esigenza, all'origine di ogni nuova civiltà, di fissare il sistema di valori che la caratterizza con uno strumento come la narrazione, cioè con una confezione solenne e contemporaneamente facilmente accessibile da tutti i membri della comunità.

1.1 Lo sviluppo delle prime forme letterarie latine : fra modelli omerici e orizzonti ideali

All'inizio del corso di letteratura latina di alcune classi terze (3B, 3D, 3H), si è dunque pensato di procedere a un'indagine specifica sull'epica e sulla figura dell'eroe epico in quanto paradigma di comportamento a partire da Omero, i cui poemi erano già stati oggetto di letture antologiche nel biennio: Omero risulta infatti modello imprescindibile per l'epica latina, anche in considerazione dell'influenza che il mondo greco, secondo un processo di acculturazione, ha esercitato su quello romano.

Attraverso lavori di approfondimento affidati a gruppi di lavoro, si è chiesto ai ragazzi di delineare le caratteristiche proprie del genere epico (seguendo la lezione di Michail Bachtin³) nonché di definire i tratti tipici che, all'interno di *Iliade* e di *Odissea*, assumeva l'eroe protagonista (Achille da una parte, Odisseo dall'altra), di quali valori era latore. La ricerca non ha trascurato anche le altre numerose figure eroiche, che, soprattutto nell'*Iliade*, il poema collettivo, circondano il principale attore e sono titolari di particolari virtù. La forma che si è chiesto di dare alla ricerca sviluppata è stata quella dell'esposizione accompagnata da uno strumento di presentazione multimediale. Poiché il lavoro è stato svolto in classi parallele, una classe suddivisa in gruppi ha avuto il compito di

² 'Storytelling animal' è definito l'uomo in un recente saggio che unisce letteratura e neuroscienze: Gottschall J. (2014), *L'istinto di narrare*, Torino, Bollati e Boringhieri. Attenzione è stata dedicata anche al canale dell'oralità, così importante per la tradizione epica.

³ Cfr. Lakács G. e Bachtin M. (1979), *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi.

introdurre l'altra classe terza all'argomento, prima che lo studio venisse affrontato sui manuali in adozione e sui materiali messi a disposizione attraverso la piattaforma di *e-learning moodle*.

Una volta conclusa questa prima fase, l'attenzione si è spostata dal mondo greco a quello romano. La derivazione greca del genere epico è evidente fin dalla sua prima attestazione a Roma: l'*Odusia* di Livio Andronico. Trattandosi di una versione latina dell'*Odissea* della quale sono superstiti solo pochissimi frammenti, le insegnanti hanno provveduto preliminarmente a sensibilizzare gli studenti su due problemi metodologici di rilievo nello studio delle manifestazioni letterarie arcaiche delle civiltà antiche, ovvero:

- a) Il problema della tradizione dei testi e della letteratura per frammenti: dell'intera letteratura latina si è conservata una parte minima. Inoltre, la letteratura antica è a noi giunta quasi esclusivamente per tradizione indiretta, attraverso trascrizioni d'età medievale. Nel migliore dei casi si possiedono le trascrizioni dell'intera opera di un autore in molte versioni e la filologia ha il compito di ripristinare il testo nella redazione più fedele all'originale. Ma spesso così non è avvenuto, soprattutto nel caso del periodo arcaico della letteratura latina: ci sono autori di cui conserviamo pochi frammenti dall'intero *corpus* delle loro opere, per tradizione indiretta (perché qualche autore successivo ha ritenuto di citarli letteralmente) oppure perché fortunatamente qualche papiro (quindi per tradizione diretta) è giunto a noi. Tutta l'epica latina arcaica si è conservata in modo del tutto frammentario, estremamente lacunoso.
- b) Il problema della traduzione: Livio Andronico introduce nella versione latina del poema omerico cambiamenti rilevanti con lo scopo di romanizzare il testo, di adeguarlo al gusto e alle consuetudini romane. L'operazione di tradurre è assimilabile ad una vera e propria metamorfosi, come sostiene Maurizio Bettini⁴ proprio in relazione alla traduzione 'artistica' realizzata da Livio Andronico. Il gesto del traduttore è del resto sempre un gesto di responsabilità, di apertura e di accoglienza di una cultura diversa, in cui non sempre ci si può dimenticare della propria realtà. Sull'importanza dell'operazione cognitiva del tradurre per aprirsi all'altro, come atto di resistenza alla separazione fra le diverse culture, si sono condivisi alcuni interventi di carattere divulgativo, come ad esempio quello di Luciano Canfora, *Chi non traduce rinuncia a pensare*⁵ oppure quello di Claudio Magris, *Tradurre è trovare la nota giusta*⁶.

⁴ Bettini M. (2012), *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino, pp. 55-56.

⁵ L'articolo, uscito sul supplemento del "Corriere della sera", "La lettura", è disponibile all'indirizzo <http://lettura.corriere.it/chi-non-traduce-rinuncia-a-pensare/> (ultima consultazione 30/03/2016). Sul tema lo stesso Canfora si è speso ad una tavola rotonda al Salone internazionale del libro di Torino nel maggio 2014.

⁶ Sul "Corriere della sera" del 6 agosto 2012 (ora all'indirizzo http://www.corriere.it/cultura/12_agosto_06/magris-tradurre-trovare-nota-giusta_25b86e16-dfcb-11e1-a2e0-2a62fa6322b0.shtml, ultima visita 3.4.2016).

Similmente a quanto avvenuto nella prima fase relativamente all'epica greca, ad un gruppo di studenti è stato dunque affidato lo studio autonomo dell'autore Livio Andronico, da operarsi attraverso il testo in adozione opportunamente integrato con materiali (testi e studi critici) forniti dalle docenti, tali da dare particolare rilievo ai due problemi (a e b) sopra evidenziati. Il compito affidato doveva concretizzarsi in un'esposizione destinata ai compagni della propria classe e della classe parallela, allo scopo di introdurre lo studio autonomo da parte di ciascuno dell'autore in esame.

Gli allievi hanno organizzato la loro esposizione, accompagnata con una presentazione,

- dedicando uno spazio limitato all'incerta biografia di Livio Andronico (sottolineando tuttavia l'origine modesta e tarantina, quindi magnogreca, del poeta);
- spiegando la scelta di proporre ai Romani l'*Odissea* rispetto all'*Iliade*, giustificandola soprattutto con le caratteristiche del protagonista, molto vicine a quelle di Enea capostipite dei Romani: entrambi forti e perseguitati dal destino, guerrieri e navigatori, figure paradigmatiche per la civiltà romana che stava combattendo per il controllo del Mediterraneo;
- presentando alcuni frammenti superstiti dell'*Odusia*, in relazione con l'originale greco: in particolare *Odussia*, fr. 1, 3, 16 Traglia, posti in corrispondenza rispettivamente con Omero, *Od.* I,1; I, 64; VI, 142. Il confronto ha fatto emergere i tratti peculiari della metamorfosi traduttiva operata da Livio Andronico, allo scopo di adeguare il modello alla mentalità propria dei lettori romani.

Nevio, secondo una prassi ben nota nell'epica post-omerica, preferisce la storia al mito e compone un *Bellum Poenicum* conferendo una dimensione eroica a vicende avvenute pochi decenni prima: egli, infatti, narra in versi la prima guerra punica mentre si sta combattendo la seconda. In ragione di questa circostanza, abbiamo indicato al gruppo di studenti incaricato di svolgere il lavoro di studio e presentazione dell'autore di verificare l'intento dell'opera che, presumibilmente, non forniva una ricostruzione disinteressata del recente passato nazionale. Si trattava, dunque, di valutare il rapporto tra letteratura e potere. Un secondo gruppo di studenti ha realizzato l'esposizione dedicata a Nevio, utilizzando per la preparazione, oltre ai manuali in adozione, alcune edizioni critiche dei frammenti superstiti dell'opera di Nevio⁷.

Nel loro lavoro, rispettando le consegne dei docenti, gli studenti hanno evidenziato:

- l'influenza esercitata su Nevio dalle tradizioni preletterarie latine, quali gli *elogia*, le *laudationes funebres* e i *carmina convivalia*, che determinano il carattere fortemente

⁷ Mariotti S. (2001), *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Bologna, Patron e Flores E. (2012), *Cn Nevi Bellum Poenicum: introduzione, edizione critica e versione italiana*, Napoli, Liguori.

nazionale del *Bellum Poenicum*; del resto, latino è anche il verso saturnio usato nella composizione del poema;

- i chiari intenti patriottici dell'opera, che non può considerarsi una ricostruzione esatta e disinteressata del passato, ma è animata da chiari intenti patriottici, celebrativi e propagandistici: nel momento di massima difficoltà della seconda guerra punica, quando Roma si vedeva direttamente minacciata dall'esercito cartaginese guidato da Annibale, Nevio compone la sua opera con l'intento di ricordare ai Romani, celebrando la vittoria nella prima guerra punica, che già una volta si sono mostrati capaci di sconfiggere il pericoloso nemico;
- la compresenza di una sezione storica, allo scopo di narrare le vicende della prima guerra punica, e di una sezione mitologica, la cosiddetta archeologia, ovvero la narrazione dei miti delle origini e della fondazione di Roma, quest'ultima caratterizzata da uno stile più solenne e inserita, secondo la tecnica alessandrina dell'*ékphrasis*, come digressione che ha inizio con la descrizione del tempio di Zeus Olimpo ad Agrigento, sul cui frontone occidentale era raffigurata la caduta di Troia;
- l'assenza di un eroe eponimo: l'eroe non è un essere superiore ai suoi cittadini, e l'unica forma di eroismo, alla portata di tutti, consiste nell'anteporre sempre l'interesse collettivo a quello personale; il sacrificio è sentito come un dovere indiscutibile che non dà diritto a nessuna ricompensa particolare, ma serve a evitare la vergogna.

A testimonianza in particolare di quest'ultima caratteristica, sono stati proposti alcuni frammenti (Nevio, *Bellum Poenicum*, fr. 3, 37, 46 e 47 Traglia).

Ennio nacque in una città non greca ma messapica, *Rudiae*, in una zona ellenizzata e si vantava di possedere "*tria corda*", tre cuori, per la sua conoscenza di ben tre lingue: latino, greco e osco. Era uno scrittore che oggi definiremmo 'migrante', ma leale ed entusiasta di quanto stavano costruendo i Romani, i vecchi colonizzatori. Militava in Sardegna nella seconda guerra punica fra gli ausiliari quando lo notò Catone il Censore e lo portò nell'Urbe. Ma lo stesso Catone, che era un conservatore, quando Ennio chiese la cittadinanza romana, gliela negò. Un intellettuale calabrese, così imbevuto di tradizione greca, era giudicato alla stessa stregua di un invasore culturale, molto pericoloso. Il nuovo fa sempre paura. Soprattutto se questo nuovo viene dall'esterno. Dopo qualche anno, grazie agli amici Scipioni, ottenne anche la cittadinanza romana e la cominciò a sfoggiare con

orgoglio, senza però perdere la consapevolezza dell'importanza delle proprie origini⁸: in un famoso frammento scrive infatti *nos sumus Romani, fuimus ante Rudini*⁹.

Ennio non coltivò solo il genere epico, così come Livio Andronico e Nevio, del resto, ma fu certamente più versatile dei suoi predecessori, più letterariamente fecondo e fu, soprattutto, un intellettuale integrato, vicino agli uomini di potere e sensibile alla funzione civile e propagandistica che la parola letteraria veniva assumendo nella società romana.

Al gruppo di studenti che ha curato la presentazione è stato dunque raccomandato di evidenziare i rapporti di Ennio in particolare con la *nobilitas* senatoria¹⁰, l'ampiezza dei interessi culturali e letterari; degli *Annales* dovevano essere presentati il contenuto e le soluzioni formali; inoltre doveva esser documentata la presenza di figure eroiche con precisi riferimenti ai testi superstiti, nonché la funzione civile del poema, che si impose come modello poetico ed etico finché non fu spodestato dall'*Eneide* di Virgilio.

I ragazzi, anche traendo vantaggio dai lavori precedentemente svolti dai compagni, hanno realizzato esposizioni chiare ed efficaci, accompagnate da strumenti di presentazione sintetici, ma molto utili ai compagni per fissare i concetti chiave su cui avrebbero dovuto concentrare la loro attenzione nello studio individuale. Dal punto di vista della poetica è emersa con chiarezza l'innovazione portata da Ennio nella poesia epica grazie alla sua profonda conoscenza dei modelli greci, in particolare ellenistici: per questo, a differenza di Livio Andronico, Ennio invoca nel proemio le Muse greche¹¹ e non ha alcun pudore ad ammettere una sorta di investitura poetica da parte di Omero, che gli sarebbe apparso in sogno¹² per rivelargli la trasmigrazione della sua anima in lui¹³: per questo Ennio si guadagnò l'appellativo di *alter Homerus*. In un poema che copriva l'intera storia di Roma e che arrivava a narrare anche la seconda guerra punica, sono numerose le scene di combattimento, ricche di particolari macabri di gusto espressionistico¹⁴: esse attraevano il pubblico e evidenziavano lo spregio del pericolo da parte dei guerrieri di Roma. I versi di Ennio trasudano patriottismo: egli non esalta la guerra, di cui anzi dipinge gli orrori, ma la *virtus romana*: la grandezza di Roma è incarnata dai soldati, ma soprattutto dai suoi generali, che non possiedono solo coraggio e forza fisica, ma anche saggezza e intelligenza. *Unus homo nobis cunctando restituit rem. / Noenum rumores ponebat ante salutem;/ ergo postque magisque viri nunc gloria claret:* con

⁸ Sulla disponibilità culturale verso l'altro del mondo Roma, si veda ad esempio (di facile lettura e comprensione benché accurata) l'*Introduzione* a Bearzot C. (2012), *I Greci e gli altri: convivenza e integrazione*, Ed. Salerno, Roma, pp. 7-12.

⁹ Ennio, *Annales*, fr.240 Traglia.

¹⁰ Ennio ebbe l'onore di essere sepolto nella tomba della famiglia degli Scipioni.

¹¹ Ennio, *Annales*, fr.1 Traglia.

¹² Ivi, fr.2-3 Traglia.

¹³ Il prodigio da una parte è di matrice letteraria (callimachea), dall'altra è testimonianza degli interessi filosofici (pitagorici) di Ennio: del resto questo aspetto era sottolineato ampiamente da Italo Lana. Le potenti immagini cosmologiche saranno modello per i poeti successivi (ad esempio per Lucrezio).

¹⁴ Ennio, *Annales*, fr. 383 e 404 Traglia.

questi versi, citati da Cicerone¹⁵, Ennio esalta la figura di Quinto Fabio Massimo. Naturalmente Ennio non manca di celebrare il vincitore di Zama, Scipione l'Africano, al quale aveva dedicato anche un carme polimetro intitolato *Scipio. Quam tantam statuam faciet populus Romanus, / quamue columnam, quae te res gestasque loquatur? Scipio inuicte; Vel tu dictator uel equorum equitumque magister / esto uel consul; Desine Roma tuos hostis*¹⁶. Infine Marco Fulvio Nobiliore, il protettore di Ennio, doveva essere il protagonista della pagina finale del poema, che si sarebbe concluso con la conquista di Ambracia (*Ambracia* è anche il titolo di una *praetexta* dello stesso Ennio) e con il trionfale ritorno a Roma nel 187 a.C. del generale vincitore con le statue delle Muse sottratte alla città conquistata. Ennio esaltando i valorosi e nobili condottieri, eroi storici della conquista romana, compie una scelta opposta sia a quella di Nevio che a quella di Catone il Vecchio, il quale nella sua opera storica, le *Origines*, aveva ommesso di citare i nomi dei generali aristocratici, preferendo ricordare l'eroismo dell'elefante Siro o del un semplice tribuno, Cedicio¹⁷.

1.2 Sopravvivenze dell'epica: eroismi di ieri e di oggi

A distanza di tempo, in primavera, dopo che anche nel percorso di storia della letteratura italiana si è studiato il poema epico-cavalleresco (nell'età dell'Umanesimo solo per cenni e in modo più approfondito con Ariosto nel Rinascimento maturo), si è ritenuto di proporre un'incursione di tipo verticale nella contemporaneità a partire da alcune provocazioni. Che fine ha fatto l'epica? Chi sono i nostri eroi? Come vengono raccontati e costruiti? Quali valori incarnano? Che rapporti intrattengono con l'azione, intesa anche come uso della forza, allo scopo di raggiungere degli obiettivi personali o collettivi?

I ragazzi sono stati naturalmente avvertiti che l'epica come genere letterario ha concluso la sua parabola nel Seicento; le istanze narrative necessarie all'uomo anche per esprimere i valori della società in cui vive sono state raccolte prevalentemente da un altro genere letterario, largamente diffuso, cioè il romanzo. Questo non esclude che oggi ci siano altre forme di narrazione che sfruttano anche nuovi strumenti di comunicazione, e non si limitano dunque solo al canale verbale (testi iconici, testi filmici, testi musicali, testi multimediali) e che conservano traccia di elementi epici.

Sono stati schematicamente richiamati i caratteri dell'epica (verso solenne, linguaggio alto-mimetico, presenza dell'eroe eponimo, passato epico nazionale, intervento della divinità e distanza epica assoluta).

¹⁵ Cic., *De senectute* 10.

¹⁶ Ennio, *Annales*, fr.7-6-5-8 Traglia.

¹⁷ Cat., *Origines* fr. 88 Cugusi Sblendorio.

Per aprire l'indagine, sono state proposte alcune due di carattere divulgativo: M. Bettini, *Il nuovo bisogno di eroi: l'epica non muore mai*¹⁸ e M. Revelli, *Eroi: perché il mondo ha bisogno di quegli uomini speciali*¹⁹. Sono quindi stati invitati a riferire in quali ambiti toccati dalla loro esperienza di lettura, ma non solo, avessero rintracciato elementi che si potessero definire "epici" al fine di rispondere alle domande sopra riportate. Il confronto è stato differito in modo tale che ciascuno potesse riflettere sulla questione e portare un proprio contributo circostanziato raccogliendo e ordinando informazioni. Tutti dovevano portare almeno un esempio recente e di cui avessero avuto esperienza diretta ed essere in grado di presentarlo e discuterlo.

La restituzione in classe ha fatto emergere molte situazioni di sopravvivenza dell'epica, evidenziando un quadro di fenomeni e di esperienze condivise davvero ricco e caratterizzato dalla transmedialità: il discorso epico, infatti, sembra reggere davvero bene alla crossmedialità, alla permeabilità dei vari media comunicativi oggi così pervasivi.

Si è ritenuto utile aggregare gli esempi riferiti di affioramento di istanze epiche in aree omogenee, ovvero

- l'area fantastica: il genere *fantasy*, tra le pagine dei libri o sugli schemi cinematografici, è molto popolare fra gli studenti. Tutti conoscono la saga di Harry Potter, molti amano un classico del genere come la trilogia del *Signore degli anelli* di J. R.R. Tolkien, una notevole diffusione hanno anche opere o cicli di opere di autori ben noti ai cultori del genere (Licia Troisi²⁰, Terry Brooks²¹, Christopher Paolini²², Ric Riordan²³, Stephenie Meyer²⁴). Alcuni degli elementi tipicamente epici sono stati facilmente individuati dai ragazzi: la distanza temporale assoluta, la presenza del sovrannaturale (spesso la magia sostituisce il classico intervento della divinità), le genealogie complesse dei personaggi e le espressioni formulari («Aragorn, figlio di Arathorn, sovrano di Gondor...»), l'eroe, spesso eponimo, che persiste in un ciclo di narrazioni. Il fatto che molti protagonisti del *fantasy* siano adolescenti caratterizza come romanzi di formazione queste storie, che sollecitano i giovani lettori ad

¹⁸ L'articolo, apparso su "Repubblica" il 5.12.2012, è disponibile all'indirizzo

http://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/12/05/news/il_bisogno_di_eroi_l_epica_non_muore_mai-48122625/ (ultima consultazione 5.4.2016).

¹⁹ Anche in questo caso si tratta di un articolo apparso su "La Repubblica" il giorno 12.12.2013 e ora consultabile all'indirizzo <http://download.repubblica.it/pdf/diario/2013/12122013.pdf> insieme ad un pezzo di M. Bettini intitolato *Vite sospese tra cielo e terra*.

²⁰ Sul sito ufficiale della giovane e feconda scrittrice si trova la bibliografia completa: <http://www.liciatroisi.it/libri/> (ultima visita 8.4.2016).

²¹ Questo è l'indirizzo del sito ufficiale dell'autore in versione italiana: <http://www.bluedivide.it/> (ultima consultazione 8.4.2016).

²² Questo il sito italiano dell'autore della saga di *Eragon*: <http://www.ragonitalia.it/christopher-paolini/> (ultima consultazione 8.4.2016).

²³ Molto popolare fra i giovanissimi, ha scritto i romanzi che hanno per protagonista Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo. Più informazioni sul sito ufficiale: <http://www.rickriordan.com/> (ultima consultazione 8.4.2016).

²⁴ Stephenie Meyer è l'ideatrice della saga di *Twilight*. Il sito ufficiale quest'indirizzo: <http://stepheniemeyer.com/> (ultima visita 8.4.2016).

identificarsi con il personaggio principale, positivo, in lotta con forze negative di varia origine e natura. La dimensione fantastica si apre spesso a contaminazioni con altri ambiti propri della 'paraletteratura', come quello sentimentale o quello gotico;

- l'area distopica: i recentissimi *bestseller* distopici *Hunger Games*²⁵ e *Divergent*²⁶, con le loro protagoniste giovani ed eroiche alle prese con governi autoritari che controllano la vita di ogni singolo uniformandolo e punendolo duramente per ogni sua diversità, hanno reso molto popolare questo tipo di narrazione. Qualche studente conosceva anche la distopia a fumetti costituita da una *graphic novel* di Alan Moore, *V for vendetta*, che risale alla metà degli anni Ottanta del Novecento e che è considerata ormai un classico²⁷. Anche l'ultimo romanzo di Niccolò Ammaniti, *Anna*²⁸, è una struggente storia di amore fraterno fra adolescenti che si muovono in uno scenario distopico, fra i giovani sopravvissuti ad un'epidemia che ha estinto la popolazione adulta e che distruggerà ogni forma di vita sulle soglie della maturità. Alcuni ricordavano *La strada*, romanzo d'ambientazione apocalittica capolavoro di Cormac McCarthy²⁹, vincitore del Pulitzer nel 2007 e divenuto film nel 2009, storia di un padre e di un figlio in un'America sopravvissuta ad una non meglio precisata catastrofe. Questi riferimenti hanno consentito di riflettere non solo sui tratti di sapore epico passati nelle narrazioni distopiche (la collocazione cronologica e spaziale indefinita, la lotta dell'eroe o dell'eroina contro forze esterne superiori negative, spesso di origine umana e non divina, che rendono incerto il loro destino), ma anche sull'origine e l'evoluzione del genere, con un'attenzione particolare alla figura di George Orwell, che pubblicò *1984* all'indomani della seconda guerra mondiale (1949), dopo l'esperienza dei totalitarismi, e di Ray Bradbury, autore di *Fahrenheit 451* (1953), un inno alla libertà che attraverso la lettura si può acquistare;
- l'area supereroistica: il mondo dei supereroi dei fumetti americani ha un legame intuitivo con l'epica classica, ma ci sono studiosi che hanno dedicato un'analisi approfondita³⁰ alla questione. Nati in America, i super-eroi costituiscono di fatto una mitologia recente e popolare per una nazione giovane. Molti supereroi americani possiedono esattamente gli attributi delle divinità e degli eroi antichi. Alcuni supereroi hanno svolto un ruolo storico importante, come nel caso di Capita America, per far emergere uno spirito nazionale (si

²⁵ Suzanne Collin è autrice di una trilogia che comprende: *Hunger games* (2008), *La ragazza di fuoco* (2009) e *Il canto della rivolta* (2010), ambientati nello stato postapocalittico di Panem, in un'area geografica corrispondente agli Stati Uniti. I tre romanzi hanno ispirato i film *Hunger Games*, *Hunger Games: La ragazza di fuoco* e *Hunger Games: Il canto della rivolta I e II*, usciti a partire dal 2012 e tutti diretti da Francis Lawrence.

²⁶ Il romanzo di Veronica Roth è uscito in lingua originale nel 2011 ed è diventato film nel 2014.

²⁷ Moore A. (testo) e Loyd D. (2015), *V for vendetta*, trad. Rizzi L., Lion, Novara; il film omonimo è uscito nel 2005, sotto la direzione di J. MecaTeigue, con sceneggiatura dei fratelli Wachowski.

²⁸ Ammaniti N. (2015), *Anna*, Einaudi, Torino.

²⁹ McCarthy C. (2010), *La strada*, Einaudi, Torino.

³⁰ Ad esempio, Santi F. (2013), *Aspettando Superman. Storia non convenzionale dei Supereroi*, Gaffi, Roma.

ricorda che anche l'epica classica dava un contributo importante per la costruzione della nazione): Capitan America, ad esempio, uno dei personaggi dei fumetti più longevi e più popolari fra i ragazzi³¹, nasce nel 1941; Steve Rogers è un immigrato in difficoltà che incarna il sogno americano: accolto prodigiosamente si trasforma in un paladino della libertà e della democrazia in opposizione all'Europa imperialista e bellicosa. Si è osservato come, svestiti i panni del supereroe, i vari Clark Kent (Superman), Bruce Wayne (Batman), Steve Rogers (Capitan America), siano persone miti, insicure e vulnerabili: la debolezza che limita il personaggio e lo mette in una situazione di pericolo fa risaltare ancora meglio la sua superiorità morale, oltre che fisica, nei momenti di difficoltà. Negli ultimi anni si è notato un processo di umanizzazione dei supereroi, non più esenti da comportamenti discutibili: ne è un esempio una *graphic novel* nota ai ragazzi, *Watchman*³², volta a demitizzare i supereroi classici. Ai ragazzi è stata proposta la visione del film di G. Salvatores *Il ragazzo invisibile*³³ (2014), interessantissima via italiana al fantasy super-eroistico di matrice statunitense.

- l'area delle epopee di viaggio: il tema del viaggio caratterizza il poema epico fin dalle sue prime manifestazioni. Eroi viaggiatori sono Odisseo ed Enea, e il loro viaggio per mare assume carattere metaforico, rappresentando le difficoltà del cammino della vita. Ai ragazzi non è sfuggito il legame tra quei viaggi antichi e tanti viaggi di oggi, suggerito anche da alcune narrazioni in bilico tra *fiction* e *non fiction*: Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli* del 2010 (ma anche *Per il resto del viaggio ho sparato agli indiani* del 2007), Eric-Emmanuel Schmitt, *Ulisse da Bagdad* del 2011, Giuseppe Catozzella, *Non dirmi che hai paura* (2014), Pierdomenico Baccalario, *Non tutti i giorni sono dispari* (2014). In tutte queste narrazioni il protagonista è un migrante bambino che sfida le avversità più crude, purtroppo non sempre riuscendo vincitore, perdendo l'innocenza, se non addirittura la vita, in una lotta dispari contro l'ingiustizia del mondo.
- l'area del romanzo storico contemporaneo: così come il poema epico post-omerico e latino ha preferito accantonare la mitologia e raccontare snodi storici fondamentali per la costruzione dell'identità nazionale, anche il romanzo ha una sua declinazione non solo fantastica, ma anche storica. Esistono peraltro romanzi storici finzionali, in cui personaggi d'invenzione si muovono in uno scenario storico precisamente definito, oppure ricostruzioni

³¹ *Capitan America : civil war* è film atteso nelle sale nella tarda primavera del 2016, dopo il successo riscosso nel 2012 dal film *Avengers*, di cui Capitan America era co-protagonista.

³² Moore A. e Gibbons D. (2009), *Watchman*, trad. Curtarelli M., Lion, Novara (l'edizione originale è uscita a puntate fra il 1986 e il 1987).

³³ La vicenda narrata nel film *Il ragazzo invisibile* è diventata *graphic novel*: pubblicata da Panini Comics nel 2015 con testi di D. Cajelli, in tre albi, sviluppa filoni narrativi che vanno oltre l'intreccio della pellicola e si collocano in ambienti distopici. Infine romanzo: A. Fabbri, L. Rampoldi, S. Sardo, già autori della sceneggiatura del film, hanno pubblicato a stampa la storia del film, curando in modo particolare la caratterizzazione dei personaggi minori. Per maggiori informazioni sull'operazione, si può consultare il sito <http://www.ilragazzoinvisible.it/index.php> (ultima consultazione 8.4.2016) per apprezzare l'emergere di forme narrative fluide e semi-aperte, la creazione di "ecosistemi narrativi" in cui media e linguaggi diversi partecipano alla costruzione di ambienti narrativi transmediali.

romanzate delle vicende di personaggi realmente vissuti (*non fiction-novel*)³⁴. La narrazione storica contemporanea assume spesso caratteri epici: l'esperienza di lettura degli studenti non era qualificata per arrivare a definire quest'ambito specifico e si è resa dunque necessaria la mediazione dell'insegnante, in particolare per introdurre il romanzo neostorico italiano³⁵ che intrecciando storia e finzione riscrive una sorta di contro-storia del passato più o meno recente³⁶, focalizzandosi su personaggi marginali, introducendo punti di vista inattesi o trascurati, allo scopo di porre una critica ai luoghi comuni di oggi attraverso il disvelamento del passato. Il fenomeno più rilevante è noto come *New italian epic*, che è anche il titolo di un saggio-manifesto di Wu Ming 1³⁷. In particolare, a proposito dell'eroe, Luther Blissett, collettivo che poi ha assunto il nome di Wu Ming, scrive:

L'eroe popolare, pur derivando dall'eroe delle mitologie classiche, non corrisponde più al *topos* di colui che "s'avventura oltre il mondo del quotidiano, in una regione di meraviglie soprannaturali, dove s'imbatte in potenze favolose e vince una battaglia decisiva, dopodiché, torna da questa misteriosa avventura recando in sé il potere di fare del bene agli altri uomini" (Joseph Campbell, 1949). No, l'eroe popolare è una leggenda *vivente*, la sua lotta non è un'allegoria del ritirarsi nella psiche, bensì ha luogo nel "mondo del quotidiano", o perlomeno in una sua versione idealizzata. Che quest'eroe sia realmente esistito o meno, i racconti delle sue gesta sono sempre stati materia di manipolazione collettiva, per dare una speranza di rivalsa e una temporanea consolazione a una limitata *Gemeinschaft*, il più delle volte una classe contadina oppressa da tiranni e feudatari di origine straniera.³⁸

La presenza di eroi di questo tipo, che si circondano certamente di un'aura epica nella loro gesta di resistenza, si trovano nei romanzi *Q*³⁹, *Manituana*⁴⁰ e *L'armata dei sonnambuli*⁴¹, ambientati in luoghi ed epoche storiche differenti, ma caratterizzati dalla corallità e dalla presenza di uomini qualunque che assurgono alla statura eroica⁴².

Lo sviluppo di una discussione sulla persistenza di elementi epici nelle narrazioni di oggi ha permesso di:

- dimostrare la persistenza di motivi propri della tradizione classica, che hanno tuttavia acquisito nuove forme;

³⁴ In verità è ampiamente praticata anche la contaminazione, spesso volutamente artificiosa, delle due varianti.

³⁵ Benvenuti G. (2012), *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, Roma.

³⁶ Un ruolo di rilievo in quest'ambito spetta ai post-coloniali, che introducono un'analisi delle conseguenze attuali delle politiche di assoggettamento e di marginalizzazione che hanno caratterizzato un lunghissimo periodo della nostra storia.

³⁷ Wu Ming 1 (2008), *New italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino. *On-line* si trova la versione 2.0 del saggio all'indirizzo http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (ultima visita 8.4.2016).

³⁸ Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica (Release 2.0)*, all'indirizzo http://www.lutherblissett.net/archive/478_it.html (ultima consultazione 8.4.2016).

³⁹ Luther Blissett (1999), *Q*, Einaudi, Torino (qui in *download* gratuito. http://www.wumingfoundation.com/giap/?page_id=6338, ultima visita 8.4.2016).

⁴⁰ Wu Ming (2007), *Manituana*, Einaudi, Torino (stesso indirizzo della nota precedente per ottenere copia digitale gratuita).

⁴¹ Wu Ming (2014), *L'armata dei sonnambuli*, Einaudi, Torino (qui il *download*: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=20879>, ultima visita 8.4.2016).

⁴² Per una critica del fenomeno, si veda Scarpa T., *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, in http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf (ultima consultazione 12.4.2016).

- aggiungere nuove motivazioni per lo studio della letteratura latina, ora avvertita come fondativa della cultura moderna in modo concreto, a partire da esperienze degli alunni e poste in confronto con elementi propri del percorso di studio;
- condividere esperienze di lettura, ampliando gli orizzonti conoscitivi e suscitando curiosità in ordine a nuove letture di testi oltre il canone e dentro la realtà;
- apprezzare la diversità dei linguaggi che, pur sfruttando diversi mezzi e canali, condividono tratti che riconosciamo come 'epici';
- cercare di ricostruire un quadro della letteratura che si sta producendo in questi anni, caratterizzata dalla contaminazione dei generi e dalla convivenza di operazioni commerciali di basso profilo (ma di grande attrattiva per i giovani) insieme a rivisitazioni impegnate degli archetipi più tradizionali⁴³.

Il clima in cui si è voluta mantenere la discussione è stato volutamente disteso, cercando di valorizzare il ruolo di *passeur* che ciascuno studente coinvolto e l'insegnante stesso venivano assumendo nel dialogo:

Passeur [...] è ben più di un ruolo, è un modo di essere, un comportamento. I *passeur* sono curiosi di tutto, leggono tutto, non si accaparrano niente e trasmettono il meglio al maggior numero di persone. [...] *Passeur* è il professore di lettere la cui lezione ti fa venire voglia di correre subito in libreria. E costui non si limita a insegnare letteratura francese in Francia, l'italiana in Italia o la tedesca in Germania, ma apre tutte le frontiere letterarie, dà accesso all'Europa, al mondo, all'umanità e a tutte le epoche della letteratura.⁴⁴

La conclusione del dialogo svolto a più voci è stata la sistemazione in aree del materiale narrativo individuato e la costruzione condivisa e consapevole di un elenco di letture estive di sapore epico da affrontare nel passaggio fra la classe terza e la classe quarta, per essere pronti a riconoscere qualcosa di familiare anche quando si dovrà continuare a studiare lo sviluppo del genere epico affrontando la lettura di Virgilio, consapevoli insomma che «ogni scrittore crea il suo predecessore», come scriveva Jorge Luis Borges, e che, come aggiungeva Roland Barthes «ogni testo è un intertesto; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili, sotto forme più o meno riconoscibili, i testi della cultura precedente e i testi della letteratura circostante; ogni testo è un nuovo tessuto di vecchie citazioni»⁴⁵, cui fa eco Genette: «L'ipertestualità è, a suo modo, una forma di *bricolage*. [...] L'arte di 'fare il nuovo col vecchio' ha il vantaggio di creare oggetti più complessi e più avvincenti dei prodotti 'fatti apposta': una funzione nuova si sovrappone e si intreccia a una struttura vecchia, e la dissonanza tra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme»⁴⁶.

⁴³ Sull'argomento si vedano Donnarumma R. (2014), *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna e Ricci L. (2013), *Paraletteratura*, Carocci, Roma.

⁴⁴ Pennac D. (2015), *Una lezione d'ignoranza*, Astoria, Milano.

⁴⁵ Barthes R. (1988), *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino p. 235.

⁴⁶ Genette G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, p. 468-71 *passim*.

2. La tragedia attica del V secolo

di Lucia Olini

Abbiamo ritenuto indispensabile inserire nel curriculum di letteratura latina la conoscenza dei modelli greci, che hanno influenzato in gran parte i generi attraverso i quali si è sviluppata la letteratura a Roma. Un modulo dedicato specificamente alla tragedia attica, tuttavia, non si giustifica solo per questa evidenza storico-archeologica, ma anche per una ragione culturale, che investe la tradizione della letteratura e del pensiero europei: è superfluo infatti ricordare che l'esperienza della tragedia ha determinato la strutturazione di figure e moduli dell'immaginario anche moderno, così come i temi e le problematiche della tragedia sono stati oggetto di indagine filosofica e hanno concorso a elaborare le coordinate per lo sviluppo della psicologia e dell'antropologia.

Lo studio della tragedia è stato orientato ad un esito coerente con il tema scelto per lo svolgimento del progetto: la riflessione sull'evoluzione del personaggio e del profilo eroico dall'epica alla tragedia nel mondo greco, al fine di acquisire delle nozioni e delle categorie funzionali allo studio consapevole della letteratura latina, soprattutto degli sviluppi che l'epica percorre dall'età arcaica al poema di Virgilio e, successivamente, nei diversi processi di trasformazione del genere oltre il classicismo augusteo.

Dopo una fase di introduzione alla tragedia, necessaria a porre le coordinate, si è scelto di concentrare l'attenzione sull'opera di Sofocle, in ragione della ricchezza problematica che presenta, e della ampia possibilità di attualizzazioni intertestuali.

Il lavoro si è articolato secondo un procedimento preferibilmente induttivo, atto a sollecitare uno studio critico: dopo aver fornito le informazioni essenziali e gli strumenti indispensabili per una lettura consapevole, abbiamo dunque proposto alle classi i testi, per ricavare dalla analisi e dalla discussione su di essi le riflessioni, la ricostruzione dei percorsi di rielaborazione intertestuale, le ragioni storico-culturali della presenza dei classici nella modernità.

2.1 La nascita del teatro e della tragedia e la sua funzione sociale e politica.

Nelle classi terze coinvolte nel progetto è stato presentato il teatro attico del V secolo: è stato ricostruito il contesto, al fine di far comprendere, attraverso la necessaria distanza straniante, il significato dell'esperienza teatrale in quel mondo, organizzato secondo strutture politiche sociali e religiose lontanissime da quelle della società attuale. Integrando la duplice accezione di "teatro" come luogo e come genere letterario, sono stati sottolineati i seguenti aspetti:

- legame con il contesto politico dell'Atene democratica del V secolo;
- organizzazione degli eventi teatrali secondo precisi rituali;

- coinvolgimento della collettività e cooperazione delle diverse magistrature;
- concomitanza con le feste religiose;
- relazione con i culti di Dioniso;
- valenza politica ed educativa del teatro;
- specificità della tragedia;
- caratteristiche della ricezione teatrale: azione “rappresentata”, ruoli degli attori e del coro;
- modalità di coinvolgimento degli spettatori: la catarsi;
- struttura del teatro e organizzazione degli spazi;
- presentazione dei più importanti teatri del mondo greco.

Nella presentazione della tragedia sono stati sottolineati i seguenti aspetti:

- rapporto con il mito;
- i temi della tragedia;
- struttura, integrazione delle diverse parti, funzione del coro;
- finalità della tragedia e catarsi;
- l’allestimento dello spettacolo;
- gli attori, funzione delle maschere;
- i più grandi poeti tragici e le loro opere.

2.2 *Antigone di Sofocle*

Si è passati poi ad approfondire l’opera di Sofocle, e l’*Antigone* in particolare. È stato contestualizzato l’autore, sono state ricordate le innovazioni che egli ha apportato alla tragedia (aumento a tre del numero di attori, aumento dei coreuti a quindici). Si è evidenziato come tali innovazioni siano funzionali ad incrementare la problematicità del teatro sofocleo, superando una prospettiva semplicemente dualistica nell’affrontare i conflitti. Si è quindi approfondita la complessità dell’eroe di Sofocle, individuo in crisi, alle soglie di una perdita di ancoraggi politici e spirituali, ma per questo anche capace di annunciare l’avvento di nuovi orizzonti di pensiero⁴⁷.

Nell’affrontare *Antigone* sono stati evidenziati i seguenti aspetti:

- il tema della sepoltura contestata e le sue valenze etiche;
- il confronto di posizioni e le ragioni di Antigone e Creonte⁴⁸;

⁴⁷ «Le strutture della vita comunitaria sono in crisi, e presto entreranno in agonia; e il dramma sofocleo proietta l’ombra di un presentimento che anticipava la fine di un sistema di valori e di sicurezze», D. Del Corno, *La letteratura greca. Storia e testi*, vol. 2. L’età classica. Il V secolo, Milano, Principato, 2003, p. 125; «Sofocle sentiva come il mondo fosse percorso e dominato da forze incomprensibili e prevaricanti, da un mistero insondabile; e tuttavia all’irrazionalità del destino egli intende contrapporre un altro mondo, al cui centro sta l’uomo», ivi, p. 126.

⁴⁸ «Da un lato, dunque, una duplice sconfitta. Dall’altro il contrasto irrisolvibile che assolutizza le due posizioni. Ed è la conciliazione impossibile che porta il contrasto medesimo a riproporsi e a riproporre sempre lo stesso quesito», M.G.Ciani, *Introduzione*, in Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2000, p. 12.

- la legge della città e la legge del *ghénos*;
- le relazioni tra i personaggi: Antigone e Ismene, Creonte e Emone, Creonte e Tiresia;
- il primo stasimo: la visione dell'uomo nel cosmo.

2.3 A partire da Sofocle, vita e trasformazioni di un personaggio “senza morte”

Dopo aver chiarito che l'*Antigone* non è un testo come un altro dei tanti che l'antichità ci ha lasciato, ma, come scrive Steiner: «È una delle azioni durature e canoniche nella storia della nostra coscienza filosofica, letteraria e politica»⁴⁹, è stato avviato un approfondimento sulla presenza di Antigone nella cultura europea, a partire dagli albori dell'età romantica. In epoca moderna infatti la fortuna della “tragedia perfetta” di Sofocle e della sua protagonista data dalla fine del Settecento. Mentre la sensibilità barocca e neoclassica aveva identificato il mondo greco soprattutto nei poemi omerici, il XIX secolo trova l'essenza della grecità nella tragedia ateniese, per diverse ragioni: a partire dalla Rivoluzione francese il tema della libertà umana, a confronto con il destino e con le regole sociali, diventa centrale, come pure l'attenzione alla condizione della donna. In relazione a queste circostanze Steiner legge la grande fortuna di *Antigone* negli ultimi due secoli:

Più di ogni altra tragedia greca superstite [...] l'*Antigone* di Sofocle drammatizza l'intreccio del pubblico e del privato, dell'esistenza individuale e di quella storica. La storicizzazione dell'individuo è stata la verità dominante e l'eredità fondamentale della Rivoluzione Francese»⁵⁰.

L'eroina di Sofocle è quindi, insieme a poche altre figure archetipiche, un vero personaggio “senza morte”, capace di dare vita, da 2500 anni, a un'inesausta tradizione di riscritture e reinterpretazioni.

Il viaggio intertestuale di Antigone ha preso le mosse da un sintetico accenno alla lettura classica di Hegel, che vede nello scontro tra Antigone e Creonte l'opposizione insanabile di due ordini ugualmente legittimi: lo stato e la famiglia: Creonte tutela la legge positiva e l'ordine costituito, Antigone difende la legge del *ghénos*, degli affetti e del sangue.

Passando poi alle riletture nel Novecento, è stato considerato innanzitutto il ritorno di Antigone nel contesto tragico della seconda guerra mondiale, nell'opera di Jean Anouilh e in quella di Bertold Brecht.

Anouilh ha dato rilievo, insieme al dramma di Antigone, anche a quello di Creonte. La sua *Antigone* è stata scritta nel 1942, nel pieno della guerra, quando la Francia subisce l'occupazione tedesca sotto il governo di Vichy, la Resistenza sta organizzandosi e domina un'atmosfera cupa. Il dramma di Anouilh risente di questo clima, la sua ambientazione è attualizzata e i due protagonisti assumono chiaramente le vesti delle due parti che si fronteggiano in quel momento nel paese lacerato. Creonte è un politico esperto, un uomo di governo realista e disposto ai compromessi, non è un tiranno, è

⁴⁹ G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003, 1990¹, p. 9.

⁵⁰ Ivi, p. 21.

concreto, svolge le sue mansioni politiche come un “lavoro”. Ha buon senso e cerca di dissuadere Antigone dai suoi propositi. È un uomo pratico, banalizza il significato del gesto di Antigone, denigra Eteocle e Polinice, dipingendoli come due giovani ambiziosi e meschini, corrotti e viziosi: “due teppistelli”.

L’Antigone di Anouilh possiede tratti psicologici nuovi e originali rispetto al personaggio sofocleo: è scontroso e ribelle, manifesta le inquietudini e il bisogno di approvazione tipici dell’adolescenza. La sua battaglia per dare sepoltura a Polinice si trasforma in una battaglia per l’affermazione di se stessa, nel gesto dell’adolescente che si immola per i suoi ideali; la paura della morte la fa vacillare e incrina la certezza dei suoi propositi. Alla fine ne emerge un destino sacrificale, attraverso il quale Antigone appare come una dei tanti innocenti che nella storia hanno dovuto subire la prepotenza del potere.

Anouilh ha dovuto aspettare due anni il visto della censura tedesca e, quando nel 1944 l’opera viene rappresentata davanti ad un pubblico misto di francesi e tedeschi, i due gruppi si identificano rispettivamente in Antigone (che lotta per i suoi diritti) e in Creonte (che difende l’ordine e ha la meglio). La posizione di Antigone quindi alla conclusione del dramma risulta dominante; così accade nella maggior parte delle tante riscritture: questa figura ritorna sempre attuale in ogni contesto in cui vi siano discriminazioni razziali, politiche, religiose, come emblema di tutte le minoranze oppresse che rivendicano i propri diritti.

Brecht scrive la sua *Antigone* nel 1947. Nel mondo tedesco la tragedia di Sofocle ha avuto ampia fortuna a partire dall’importante traduzione che ne ha fatto in epoca romantica il poeta Hölderlin, nel 1804. Anche Brecht rielabora il dramma a partire da lì; egli assume il conflitto radicale tra Antigone e Creonte, ma lo trasferisce nell’attualità rivisitandone e semplificandone i termini. Non ci sono nel suo dramma leggi in contrapposizione, non c’è una ragion di stato plausibile: Creonte è un tiranno sanguinario e assetato di potere, che piega il diritto alla forza: ha intrapreso una guerra contro Argo per impossessarsi delle sue miniere di bronzo, a questo fine sacrifica tutta la gioventù di Tebe; i suoi nipoti Eteocle e Polinice non lottano fra loro, ma entrambi nella guerra di rapina dello zio: Eteocle muore in battaglia, divenendo così un “eroe”, Polinice tenta di fuggire e muore disertore. Antigone diviene quindi la vittima che soccombe di fronte ad un potere sanguinario e tirannico, che non ha nessun aspetto di legittimità. Il conflitto sofocleo si è estremizzato ed esasperato, ma «diritto naturale e diritto positivo sono sopraffatti dal terzo, nuovo diritto, frutto dell’imperialismo moderno»⁵¹.

La figura di Antigone, nonostante i suoi 2500 anni, sembra godere di un’eterna giovinezza: la sua capacità di generare pensiero è inesauribile. Il viaggio intertestuale si è inoltrato quindi verso due riletture più recenti, la prima di poco precedente e la seconda di poco successiva all’ingresso nel

⁵¹ Ciani, cit., p. 18.

nuovo Millennio. Si tratta dei testi *La tomba di Antigone*, della filosofa di origine spagnola Maria Zambrano⁵² e *Antigone*, della giovane scrittrice napoletana Valeria Parrella⁵³. Entrambi i testi, molto diversi per contesto e scrittura, adottano la forma teatrale delle origini.

L'accesso a queste due riscritture è stato introdotto da alcune osservazioni tratte dalla riflessione su *Antigone* di Judith Butler e di Salvatore Natoli.

In anni recenti la filosofa americana Judith Butler ha presentato una nuova immagine della giovane principessa tebana. Violenta e testarda non meno di Creonte, Antigone - a partire dalla etimologia del suo nome: anti-generazione - non ha affatto il senso della famiglia: lei, semmai, sceglie la parentela con i morti, e non vuole difendere la pace contro la guerra o il principio femminile contro quello maschile. Muovendo da questi presupposti, la filosofa sviluppa un'interessante attualizzazione della tragedia, attraverso la quale legge la crisi delle relazioni e delle identità che connota il nostro presente.

Il filosofo Salvatore Natoli rimedita il conflitto tra le posizioni di Antigone e Creonte approfondendo le rispettive ragioni⁵⁴. La "pietà" di Antigone, a ben vedere, non è solo il retaggio della religione arcaica della stirpe in opposizione alle leggi dello stato, ma è la pietà come tale, come dimensione propria dell'umanità, e dunque costitutiva dello stato stesso in quanto prodotto della civiltà umana. Quando Antigone dichiara: "Io sono nata per l'amore, non per l'odio", tocca proprio questa dimensione profonda dell'umanità, quella della pietà. Scrive Natoli:

Non solo Antigone è una figura politica, ma in lei vi è un sentimento universale della pietà che deve impregnare la città, affinché sia buona. E questo perché, come dice il verso, "se il buono e il cattivo non sono alla pari dinanzi agli inferi allora non c'è più giustizia". In effetti, non è tanto una legge meramente arcaico-familiare quella che fa dire ad Antigone che Polinice deve essere sepolto, ma il morto, in quanto tale, cade nella dinamica della vita e della morte, quindi sotto la giurisdizione della *physis*, a cui la città si deve inchinare. Quindi è la *pietas* per tutte le creature, che è un sentimento di religione profondo, non arcaico. L'uomo è fatto di miseria, e se non si custodisce, se non c'è un reciproco comprendersi, non c'è neanche la ragione stessa della città. Ecco perché Antigone si mette da un punto di vista superiore⁵⁵.

Valeria Parrella rivisita la vicenda di Antigone e ne attualizza la problematicità interrogativa calandola entro un tema di grande attualità, soggetto ad un acceso dibattito critico: quello dell'eutanasia. La scrittrice, laureata in lettere classiche, compie un'operazione raffinata: il testo antico viene recuperato con precisione filologica e diviene una formidabile chiave per affrontare la complessità delle questioni etiche ed antropologiche che il progresso tecnologico propone alla nostra riflessione. In una struttura testuale che riproduce quella della tragedia sofoclea, si

⁵² L'opera, scritta nel 1967, tradotta in italiano la prima volta nel 1995 da Franco Ferrucci, è stata di recente ripubblicata, ancora per la cura di Ferrucci, SE, Milano 2014.

⁵³ Einaudi, Torino 2012.

⁵⁴ S. Natoli, *Libertà e destino nella tragedia greca*, Brescia, Morcelliana, 2002.

⁵⁵ Ivi, pp. 107-108.

fronteggiano le ragioni di Antigone e quelle del “Legislatore”: il drammatico confronto del II Episodio esprime il conflitto concettuale e etico insolubile: Antigone si appella alla *libertà* e alla *ricerca della verità*, il Legislatore rivendica a suo merito di aver dato alla città l’*ordine* che è la condizione grazie alla quale si può realizzare la ricerca di Antigone. La discussione conduce i due interlocutori al cuore del dissidio, la relazione misteriosa tra la vita e la morte: Antigone, memore della pienezza vitale di Polinice prima dell’incidente che lo ha costretto a sopravvivere grazie a una macchina, difende la pietà del suo gesto:

La vita è un soffio che esce, signore, non uno che entra. Io questo so, e non mi pento di quello che ho fatto⁵⁶.

Il Legislatore rivendica la necessità di governare il destino (Ananke) con la legge prodotta dal Diritto, che lui stesso stabilisce, e denuncia la autoesclusione di Antigone dal mondo delle divinità olimpiche, che governano la città, in favore delle divinità degli inferi, depositarie del mistero che segna il passaggio dalla vita alla morte:

Antigone, nipote mia, ne ho visti tanti morire sul campo di battaglia, a tanti io stesso ho dato il colpo di grazia, siano stati essi feroci combattenti nemici o fedeli generali al mio fianco. Ma questa morte di cui parli tu, la morte di Polinice è altra cosa, è questione di Ade, l’unica divinità con la quale sembri avere più confidenza tu che Persefone. E con Ade io ti sposerò, tu promessa sposa di mio figlio Emone, applicando la legge su di te e condannandoti, Antigone. Io legislatore ti condanno al carcere, e che sulle tue vesti sia ricamato *fine pena: mai*⁵⁷.

Quando Antigone sceglie volontariamente le ali di Thanatos per liberarsi dal carcere, si congeda da Emone con una lettera (che chiude la tragedia), nella quale invoca un nuovo futuro, che solo la capacità di sognare potrà portare alla città:

Serve cercare a lungo e con grande disposizione d’animo, cercare nella notte fonda e immobile quell’unica persona che, fremito alle palpebre, inizi ora a sognare: è solo da un sogno nuovo che può principiare il futuro⁵⁸.

Maria Zambrano scrive nel 1967 l’opera *La tomba di Antigone*, testo singolare, che coniuga il saggio filosofico con la forma teatrale, secondo le modalità espressive della filosofia “poetica” che connotano la scrittura della grande pensatrice spagnola. La Zambrano rilegge il testo sofocleo in una chiave esistenziale e da una prospettiva femminile. Pur assumendo la problematicità tragica del testo di Sofocle, la filosofa ne altera radicalmente l’esito, partendo non dal conflitto con Creonte, ma dalla tomba nella quale Antigone si trova imprigionata. Attraverso la visita dei diversi

⁵⁶ Parrella, *Antigone*, cit., p. 40.

⁵⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁸ Ivi, p. 97.

personaggi Antigone ripercorre la sua storia e da questa riflessione nasce una nuova vita generata dalla conoscenza. La tomba quindi diventa il luogo non della morte ma del rinnovamento e della rinascita⁵⁹.

2.4 Riflessioni sull'eroe tragico.

Dallo studio del teatro di Sofocle e dall'indagine sulla complessità del personaggio di Antigone, ancora capace di inquietare i lettori e gli interpreti dopo 2500 anni, risulta un approfondimento sullo statuto del personaggio eroico, che, nel passaggio dall'epica alla tragedia, si arricchisce di sfaccettature nuove. Il percorso che abbiamo scelto di seguire è stato, come già detto, di tipo euristico: non abbiamo dunque premesso le coordinate teoriche, ma abbiamo piuttosto indotto gli studenti ad interrogare i testi e a metterli in relazione. Il passaggio da una cultura della vergogna ad una cultura della colpa e della responsabilità è così emerso dalla ricchezza problematica del dialogo tragico, attraverso il quale si disegnano i profili di personaggi alle prese con la strutturazione di una autonoma capacità decisionale.

Importanti sul tema le osservazioni di Jean-Pierre Vernant, che sottolineano la necessità di mantenere una capacità di “guardare discosto” nell'accostarsi all'antico:

La volontà non è un dato della natura umana. È una costruzione complessa, la cui storia appare altrettanto difficile, molteplice, incompiuta di quella dell'io con cui essa è in gran parte solidale. Bisogna dunque guardarci dal proiettare sull'uomo greco antico il nostro sistema attuale di organizzazione dei comportamenti volontari, le strutture dei nostri processi decisionali, i nostri modelli d'impegno dell'io nelle azioni⁶⁰.

Le riscritture moderne hanno l'effetto di illuminare zone fino a quel momento in ombra dei testi antichi, confermandone l'inesauribile potenzialità semantica. Ma ancor più efficace può risultare l'operazione didattica se le diverse voci si fanno dialogare. Se il dramma della Parrella ha attualizzato il conflitto tra il tutore della legge e guardiano della collettività e la seguace di una diversa legge dell'amore, l'opera della Zambrano sembra concentrare piuttosto l'attenzione sul concetto stesso di *pietas*, come spiega Natoli, approfondendo le ragioni di Antigone:

In effetti, non è tanto una legge meramente arcaico-familiare quella che fa dire ad Antigone che Polinice deve essere sepolto, ma il morto, in quanto tale, cade nella dinamica della vita e della morte, quindi sotto la giurisdizione della *physis*, a cui la città si deve inchinare. Quindi è la *pietas* per tutte le creature, che è un sentimento di religione profondo, non arcaico. L'uomo è fatto di miseria, e se

⁵⁹ Un'interessante lettura del testo della Zambrano in Irene Moraglio, *La tomba de Antigona: Maria Zambrano, tra filosofia e teatro*, <http://www.cristinacampo.it/public/irene%20moraglio%20la%20tomba%20di%20antigone.maria%20zambrano%20tra%20poesia%20e%20teatro.pdf>.

⁶⁰ J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976, p. 30.

non si custodisce, se non c'è un reciproco comprendersi, non c'è neanche la ragione stessa della città. Ecco perché Antigone si mette da un punto di vista superiore⁶¹.

Lo spessore del personaggio tragico, che ha nutrito della sua linfa tanta parte della modernità, risulta quindi proprio da una conflittualità irridimibile per il nostro razionalismo di matrice illuministica, ma assunto in atto dallo scrittore antico. Ancora Vernant ha chiaramente individuato l'aporia:

La colpevolezza tragica si costituisce così in un confronto costante fra l'antica concezione religiosa della colpa, macchia legata a tutta una stirpe, che si trasmette inesorabilmente di generazione in generazione in forma di un'ate, di una follia inviata dagli dei, e la nuova concezione messa in atto dal diritto, in cui il colpevole si definisce come un individuo privato che, senz'esservi costretto, ha scelto deliberatamente di commettere un delitto. Per uno spirito moderno, queste due concezioni paiono escludersi radicalmente. Ma la tragedia, pur contrapponendole, le raccoglie in equilibri diversi, da cui la tensione non è mai totalmente assente perché nessuno dei termini di questa antinomia scompare del tutto. Operando a un duplice livello, decisione e responsabilità rivestono, nella tragedia, un carattere ambiguo, enigmatico; si presentano come problemi che restano continuamente aperti perché non comportano una risposta fissa ed univoca⁶².

3 L'epica virgiliana. Un nuovo modello eroico

di Francesca Valbusa

3.1 Come una provocazione (Eliot, *What is a classic?*, 1944 e discussione), verso l'identità europea.

Se "classico" è da considerarsi quel testo i cui echi permangono al di là dell'epoca storica in cui è stato concepito e composto e se quell'opera è "classica" perché può essere affrontata, per temi e valori formali, da persone colte e meno colte, pochi libri possono definirsi "classici" quanto l'*Eneide* virgiliana. Oggi poi, di fronte all'impegno che i repentini mutamenti in ogni campo pongono di fronte agli adolescenti che si apprestano ad affrontare, tra tante difficoltà, una vita complessa, i personaggi del grande poeta mantovano propongono modelli umani e caratteristiche che, senza risultare mai opprimenti per la loro esagerazione, stimolano alla speranza di fare qualcosa di buono, inducono ad uno sguardo e ad un comportamento responsabile e civile, colpiscono, senza violenza, chi tradisce le regole scritte e non scritte di una civile e responsabile convivenza tra popoli.

Si leggano, a tal proposito, tra gli innumerevoli interventi di letterati e studiosi, le parole che Thomas Stearns Eliot pronunciò a Londra durante la seconda guerra mondiale a proposito dell'*Eneide*: "Insomma, senza l'applicazione costante della misura classica, di cui siamo debitori a Virgilio, più che a qualsiasi altro poeta, tenderemo a diventar provinciali. E per "provinciale" intendo qualcosa di più di quello che trovo nelle definizioni dei vocabolari. Intendo qualcosa di più, per esempio, che la "mancanza di cultura o di vernice mondana della capitale", benché senza

⁶¹ S. Natoli, cit. pp. 107-108.

⁶² J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, cit. pp. 60-61.

dubbio Virgilio appartenesse talmente alla metropoli da far sembrare un po' provinciale ogni poeta successivo anche di pari statura; come intendo qualcosa di più che "ristretto di cultura e fede religiosa"[...] Intendo anche alterazione dei valori (escluderne alcuni ed esagerarne altri), derivante non dall'aver poco viaggiato per il mondo, ma dall'applicare all'esperienza umana totale criteri normativi acquisiti in un'area limitata; il che porta a scambiare il contingente con l'essenziale, l'effimero con l'eterno.[...] E' un provincialismo non di spazio, ma di tempo: per il quale la storia non è che la cronaca delle invenzioni umane via via superate e messe da parte; per il quale il mondo è proprietà esclusiva dei vivi, e i morti non ne possiedono azioni. La minaccia che si annida in questa storia di provincialismo è che possiamo diventare provinciali tutti assieme – tutti i popoli del globo; e a coloro che non intendano farsi provinciali non resta che farsi eremiti.[...] Noi abbiamo bisogno di ricordare a noi stessi che come l'Europa è un tutto (e ancor oggi, sempre più mutilata e sfigurata quale sta diventando, l'organismo da cui deve svilupparsi ogni più alta armonia del mondo), così la letteratura europea è un tutto i cui vari membri non possono godere buona salute se un'unica corrente sanguigna non circola per tutto il suo corpo"⁶³.

Virgilio dunque, importante come il sangue che circola nelle vene degli uomini, di tutti gli uomini, vincitori e vinti, il mite poeta che dalla Roma lontana parla ai giovani dei loro problemi con la misura e l'attingibilità dei grandi. Virgilio che, come il sangue, si rinnova costantemente nel trovare le risposte ad una serie di temi sempre attuali come la legittima aspirazione alla pace e alla giustizia, la riflessione sull'ingiustizia della guerra e della morte prematura, la sofferenza, la compartecipazione e, non ultima, la commozione.

3.2 Virgilio: la dea, la guerriera, la ninfa sorella (Diana, Camilla, Giuturna)

Tra i personaggi virgiliani dell'*Eneide* sicuramente più studiati vi sono il protagonista/attante e la sua *pietas*, l'innamorata antagonista, Didone, il giovane Turno, più di altri icona di violenza e furore; ad essi, talvolta, nell'economia scolastica in classe quarta liceale, si tendono a sacrificare le storie minori. In verità la misura virgiliana, il suo sentimento delicato della vita, le connotazioni sentimentali ed umane più sincere si ritrovano nei giovani guerrieri di cui il poeta ci racconta le vicende dopo la catabasi e la svolta del celebre libro VI del poema. In particolare, tra i *tristes*, introdotta da lutti *ante diem* di altri eroi giovinetti di indimenticabile e tenera innocenza, tra la guerra che infuria nelle terre del Lazio, ed ella stessa anticipazione della fine di un popolo, la *virgo bellatrix* Camilla, valorosa figlia del re dei Volsci, ben si presta ad un percorso che dalla figura dell'amazzone si voglia avventurare fino ai primi anni del 1800, passando necessariamente dalla rielaborazione geniale in chiave religiosa di Torquato Tasso nella *Gerusalemme liberata*, per concludersi con due opere chiave del Romanticismo europeo: *La marchesa von O* e *Pentesilea* di H. von Kleist.

⁶³ Eliot Th. S. (1986), *What is a classic?*, in *Opere*, Bompiani, Milano, p.957

Nello svolgimento di tale itinerario nella letteratura europea i ragazzi hanno lavorato in prima persona con approfondimenti, proposte di discussione, lavori scritti singoli e di gruppo, rielaborazioni individuali.

L'ipotesi di lavoro è stata sperimentale, si è cercato di far emergere, concretamente, la presenza di alcuni distintivi caratteri delle figure virgiliane in ciascuna delle opere studiate. Si sono quindi ricercati tali caratteri nel testo del poeta mantovano.

Prerequisiti: i ragazzi sanno mediamente riconoscere le forme latine con testo a fronte, sanno tradurre i passi più semplici dal latino in italiano, comprendono e commentano scelte diverse di traduttori diversi (per l'*Eneide* in particolare le due traduzioni classiche di Luca Canali e di Rosa Calzecchi Onesti); senza troppi tecnicismi leggono, suddividono, analizzano un testo, anche di discreta complessità, sanno studiare autonomamente argomenti letterari che sono in grado di confrontare tra loro, riescono a contestualizzare collegando i temi e i linguaggi di discipline diverse, come la storia dell'arte, la storia e la filosofia, compiono inferenze corrette.

Testi: Virgilio, *Eneide*, libro XI, vv. 535 – 689, in italiano; libro XI, 762 – 831, in latino; libro XII, 845 – 886, in italiano; libro XII, vv. 926 – 952.

Lo studio della vicenda del personaggio di Camilla è stato preceduto da alcuni approfondimenti, presentati come relazioni di gruppo preparate a casa, sulla reale importanza della donna romana, eventuale lettrice dei versi presi in esame, in età augustea e sulla figura dell'amazzone Penthesilea, cui la giovane donna guerriera è molto simile sia per coraggio che per ardore in battaglia. Una brevissima incursione storico-antropologica ha riguardato la dea Artemide e le "orsette di Diana", sue seguaci (Maurizio Bettini, *Limina*, vol. 2, pag.407, La Nuova Italia).

A tale lavoro preliminare è seguita un'analisi in classe, avviata dall'insegnante e poi continuata, sempre per gruppi, del testo virgiliano, suddiviso in tre sequenze: il prologo in cielo in cui Diana cacciatrice si preoccupa per la sorte della sua pupilla e ne narra alla ninfa Opi l'infanzia favolosa e selvaggia, le scene di battaglia che mettono in luce il sarcasmo della giovinetta nell'apostrofare i nemici, la morte dignitosa e lucida del personaggio. Per la lettura ed analisi dell'ultima parte ho messo a punto anche un questionario grammaticale e stilistico del testo (aggettivazione, metafore, similitudini, contrapposizione anche lessicale tra la perfidia di Arrunte e l'ingenuità di Camilla...) per facilitarne e verificarne la comprensione.

In particolare, per la lettura della parte che concerne l'infanzia favolosa dell'amazzone, si è utilizzato lo studio di Vladimir Propp sulla morfologia della fiaba. Gli alunni hanno applicato la teoria delle funzioni e ne hanno anche discusso i limiti, rispetto ad un approccio più classico, verificandoli "sul campo".

Poiché un verso identico al v. 831, *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*, siglerà l'intero poema, quando il *fervidus* eroe della *pietas* si troverà di fronte il giovane Turno ed affonderà nel suo

corpo la spada perché il destino di Roma si compia, si sono collegati i due episodi e si è attribuita la rilevanza che merita, nell'economia del libro XII, al personaggio della ninfa Giuturna, sorella di Turno che piange prevedendo la morte del fratello, raggiunta da una delle Dire, sinistre divinità apportatrici di morte e di rovina, e maledice l'immortalità che Giove le ha donato dopo averla sedotta. La fanciulla, disperata, si nasconde nella sua fonte, simbolo estremo dello smarrimento dell'uomo di fronte all'incombere del Fato.

3.3 Tasso: Sofronia, l'innamorata, Clorinda, l'amazzone, e Gildippe, la sposa. La provocazione si complica. La molteplice natura delle combattenti, donne, guerriere ed amanti, si risolve nella spiritualità connessa alla matrice cristiana (conversione religiosa e sereno trapasso per Clorinda).

Sicuramente influenzato dalla Camilla virgiliana, Torquato Tasso si riserva un posto particolare nella ripresa della figura dell'amazzone, incarnata in più personaggi femminili della *Gerusalemme liberata*. La rapidità incalzante con cui il poeta latino aveva rappresentato le scorribande di Camilla nel campo nemico e la baldanza del suo comportamento si ritrovano, fin dalle prime apparizioni, anche in Clorinda, uno dei guerrieri più prestigiosi dei Mori, vanamente amata dal cristiano Tancredi, come è noto. Meno frequente è invece soffermarsi con gli studenti sulle eroine cristiane, vera novità del poema di Tasso.

Individuati i passi del poema che trattano del timido e pudico eroismo di Sofronia e delle eroiche gesta di Gildippe, accanto al fedele sposo Odoardo, ho assegnato la loro lettura ad alcuni studenti che hanno proposto dei lavori di gruppo in *power point*, accompagnati da analisi testuale, qualche brano musicale ed un apparato iconico. Un gruppo ha affrontato il problema dei miti matriarcali, Amazzoni e Lemnie, per approfondire l'approccio precedente piuttosto informativo, vedi par.2, con qualche pagina di carattere antropologico. Ho riservato a più di una lezione frontale lo studio della figura di Clorinda sia per la sua complessità che per cercar di tirare le fila di un discorso culturale che si è rivelato complesso proprio strada facendo. Infatti Tasso, se da un lato riprende l'eredità virgiliana e non dimentica il valore originario del mito delle amazzoni, donne che vivevano innaturalmente separate dagli uomini ed erano crudelissime e mutilate, dall'altro deve fare i conti con la fede religiosa e la verosimiglianza storica, nonché con la sua turbata sensualità. Inoltre il contesto è molto mutato, gli infedeli sono sentiti come dei nemici da convertire e la bellezza della donna è un pericolo o una colpa, a seconda dei casi. L'eroina tassesca compare a Tancredi per la prima volta al bordo di una fonte, due canti dopo è l'innamorato inconsapevole che ne libera la luminosa e preziosa bellezza facendole sbalzare l'elmo dal capo: la superiorità della donna nella battaglia d'amore è fuori di dubbio. Clorinda è un'infedele, è donna, è una donna che combatte. Dunque l'Amazzone di Tasso non può che risolvere la sua triplice natura in un orizzonte di "tragico cristiano", nella spiritualità della conversione religiosa e del trapasso sereno verso l'Eterno. Non è

un caso che delle tre eroine oggetto di studio si salvi solo Sofronia, la fidanzata di Olindo, e che Gildippe perisca tra le braccia del marito.

Ripresa del mito dell'amazzone, dunque? Certamente ripresa, ma anche suo estremo sacrificio: "Sia le Amazzoni sia le Lemnie, inoltre, erano comunità di sole donne: in nessuno dei due racconti, quindi, le donne regnano su una società normalmente composta di uomini e donne, come dovrebbe accadere in una società patriarcale. Per di più, se il regno delle Amazzoni è indeterminato nel tempo, quello delle Lemnie è determinato ad un periodo per così dire patologico della vita del gruppo, e come tale è destinato a sparire non appena, con gli uomini, si presenta la possibilità di tornare alla normalità."⁶⁴

Torquato Tasso dunque, alle soglie inquiete della modernità, normalizza l'eccezione dell'amazzone riconducendola al tempo stesso alla vera fede cristiana. Se il ritorno del classico, con la prepotente anomalia della guerriera pagana, avrebbe potuto turbare la cultura di un' Europa alle prese con il conflitto tra Riforma e Controriforma, la geniale ed artisticamente compiuta soluzione di Tasso riporta provvisoriamente una riconciliazione nel nome della fede.

3.4 Il complesso ritorno del classico all'inizio dell'Ottocento: la femminilità che redime (Giulietta, *La marchesa von O.*, la femminilità che uccide, *Pentesilea* di Kleist)

"Getta in pasto ai cani quella virago affinché sia punita per aver forzato la natura femminile", secondo Ditti Cretese i soldati greci che assistevano allo scontro tra Achille e Pentesilea avrebbero gridato queste parole in direzione dell'eroe⁶⁵.

Heinrich von Kleist compone la sua *Pentesilea* tra il 1807 e il 1808 nella Berlino occupata dai francesi, tra Jena e Wagram, dalle vittorie del Bonaparte è gettato nel più nero sconforto. L'età di Kleist è l'epoca delle grandi rivoluzioni e dei mutamenti politici e sociali, il mondo manifesta impulsi di grande violenza, sebbene ci si interroghi su sommi ideali quali uguaglianza, giustizia, libertà, fraternità. Kleist ha appena interrotto un fidanzamento poco prima del matrimonio, si sa inoltre che le guerre incidono pesantemente e con violenza il loro marchio sui corpi delle donne. In Europa velocemente muta il ruolo pubblico della donna assieme al suo vissuto privato ed alle sue relazioni. La scelta di leggere con i ragazzi di quarta due opere di Kleist che pongono al centro due problematiche figure femminili quasi gemelle, deriva proprio dalle analogie tra l'oggi e l'età in cui l'artista visse, oltre che dall'attualità della sua fervida volontà di rappresentare, in forma drammatica nella *Pentesilea*, in forma narrativa nella *Marchesa von O.*, i suoi rapporti ed il suo disagio di fronte allo sgretolarsi delle convenzioni e all'avanzare ineluttabile del nuovo.

Abbiamo iniziato con la lettura individuale della *Marchesa von O.* e con una discussione in classe sul lungo racconto che ha visto i ragazzi confrontarsi animatamente, e per me in modo inatteso, data

⁶⁴ Cantarella E. (1985), *L'ambiguo malanno, "I miti patriarcali"*, Einaudi, Torino.

⁶⁵ Graves R. (1979), *I miti greci*, Longanesi, Milano.

la supposta inattualità del testo. In seguito, divisi per gruppi, gli alunni hanno raccolto informazioni (ho fornito alcuni volumi dell'opera di Philippe Ariès e Georges Duby, *La vita privata, dall'Impero romano al Novecento*, Editori Laterza, già usata per precedenti approfondimenti e molto utile) sul periodo storico, sulla vita privata alle soglie del 1800, sul ruolo della donna nella società, sugli ambienti domestici, case di città e ville, sull'avvento della sessualità e le regole del matrimonio, sulle prime tracce dell'emergere dell'individuo come identità corporea e i primi sintomi della sofferenza e dell'ansia individuali (la clorosi delle giovinette, l'isteria femminile, la disapprovazione sociale, l'alcolismo).

In particolare, data la complessità e l'originalità inattuale del testo, si è proceduto alla lettura e al commento in classe della *Pentesilea*.

In seguito ho focalizzato l'attenzione sia sulle strutture narrative, particolarissime nell'autore, sia sulle tematiche proposte dai due testi.

Strutture narrative

1. Distinzione e categorizzazione dei generi novella sentimentale e dramma;
2. Costruzione dell'intreccio, reticenza e recupero dell'evento censurato;
3. Sistema dei personaggi;
4. Punto di vista e voce narrante;
5. Spazio e tempo;
6. Il registro tragico e patetico.

Su ciascuno dei punti ho assegnato, di volta in volta, delle esercitazioni svolte sia a casa che in classe, sia singolarmente che in gruppi. Siamo passati poi ad una lettura più in profondità dei due testi, sempre accostati e sempre tenuti, fin qui, in parallelo.

“Pentesilea e Giulietta sono sorelle, anche se nella prima – quando si ridesta insanguinata e assente – ogni ricomposizione è impossibile; nell'altra, Giulietta, la rivelazione porta a una corsa in belle stanze verso un casto letto in cui febbricitante imparerà a pensare “innanzi tutto a sé”. La nostra Marchesa ha trovato sulla strada del suo desiderio non l'Achille prodigiosamente opaco di Pentesilea, ma l'amato fin troppo consapevole, al quale, per esser maschio, cultura e convenzioni consentono di non temere la verità degli istinti, tanto da riconoscerla come segno d'un legame da ritessere ostinatamente, salvando/non salvando Giulietta dalla cognizione di sé”.⁶⁶ Dall'acuta osservazione di Rossana Rossanda si inferisce che i due testi, in molti passaggi tematici risultano speculari, per cui l'analisi di alcuni aspetti contenutistici è proseguita intrecciandoli.

Analisi tematica

1. Il rapporto tra individuo e convenzioni sociali, tra individuo ed autorità;
2. Violenza, ribellione e scelta;

⁶⁶ Dall'*Introduzione* di Rossana Rossanda a *La marchesa di O.*, Marsilio, Venezia, p. 17.

3. L'eros alle radici dell'essere;
4. La strada della vita(Giulietta) e la strada della morte(Pentesilea).
5. Conflittuale rapporto tra uomo e donna.

“Ho portato a termine la *Pentesilea*...E' vero c'è dentro la mia più intima natura... tutta la sozzura e a un tempo lo splendore dell'anima mia”⁶⁷. Il mito greco è completamente rovesciato.

3.5 Civiltà come razionalità ed ordine. Competenza: identità europea.

Il grande Wolfgang Goethe, che nello stesso 1808 pubblicava il *Faust*, anch'esso un diabolico patto, non accetta la componente ambigua e distruttiva della *Pentesilea* di Kleist, rifiuta la sua irriducibilità alla forma, il dramma in XXIV scene è infatti irrepresentabile. Da questo punto di vista Kleist porta alle estreme conseguenze uno dei caratteri più originali dell'opera virgiliana, l'Amazzone. Mentre il poeta latino si arresta sgomento di fronte a ciò per cui non ha parole, la morte in giovane età nel rifiuto totale della femminilità, l'autore tedesco varca quel limite e cerca di dare forma ad istanze inconscie, terribile abitatore delle stanze sotterranee della coscienza fino agli archetipi. Nella vicenda moderna di Giulietta, al contrario, l'inconscio chiede di entrare nella realtà rappresentabile non attraverso la spaesante morte di *Pentesilea*, bensì tramite il torpore ambiguo del sonno in cui il Conte appare come un angelo quando incarna il demonio e come un demonio quando si presenta per riparare il torto compiuto sotto le spoglie di un angelo. Il tema romantico del sogno si presta dunque alla successiva interpretazione, cent'anni più tardi, di Freud. Esso, come è noto, prenderà il nome di inconscio e si manifesterà, talvolta indomabile demone, altre volte superabile doppio della vita, negli studi della psicanalisi, che segneranno gran parte del '900 europeo.

In *La morte di Virgilio*, Hermann Broch descrive Virgilio morente, che sorveglia la cassa dei rotoli del poema che non ha potuto ultimare. Sa che l'*Eneide* è una grande opera d'arte, ma, in quegli ultimi momenti della vita, gli sembra inadeguata per trasmettere le sensazioni di quella nuova umanità che, tra i confini dell'Impero, sta formandosi. Tale dolorosa e lucida consapevolezza lo porta a dire, alla presenza dello stesso Imperatore e dei suoi amici più cari Tucca e Vario, “Bruciate l'*Eneide!*”.

Lo stesso Augusto gli chiede il perché, dato che il fine del poema gli sembrava “la conoscenza della vita”. Replica il poeta mantovano: “No, la conoscenza della morte”. Risponde Augusto: “La morte appartiene alla vita, chi conosce la vita, conosce anche la morte”. Virgilio conclude: “No, soltanto colui che conosce la morte, conosce anche la vita”⁶⁸.

Con Broch, dunque, potrebbe dirsi che Kleist, tornando sul classico, abbia cercato di varcare il limite stesso che, in punto di morte, il mite poeta mantovano identifica come la soglia che egli stesso non è riuscito a superare, se non mediante lo strumento – per la verità da lui stesso avvertito

⁶⁷ Dall'*Introduzione* di Ervino Pocar a Von Kleist H. (1979), *Pentesilea*, Guanda, Milano, p.11.

⁶⁸ Broch H. (1962), *La morte di Virgilio*, Feltrinelli, Milano.

come inautentico – della dottrina orfico-pitagorica della metempsicosi, che nel VI Libro del poema non fornisce risposte convincenti sul piano umano e spirituale.

3.6 Considerazioni conclusive.

Premesso che il problema meriterebbe un approfondimento e forse un percorso di acquisizione di competenze autonomo, i ragazzi hanno manifestato interesse per alcuni aspetti della declinazione in chiave cinematografica del personaggio dell'amazzone. Durante il periodo dell'autogestione, su mia indicazione, hanno visto e commentato, con l'ausilio di un breve glossarietto di linguaggio cinematografico da me fornito, due film di Ridley Scott, *Blade runner* e *Soldato Jane*. Si tratta di due opere assai disuguali per qualità sulle quali si è articolato un dibattito non irrilevante, in particolare sulla rappresentazione della figura femminile. Alcuni alunni si sono soffermati sull'opera di Quentin Tarantino, *Kill Bill*, volume 1 e volume 2, altri hanno analizzato alcune storie tratte da *Sin city* di Frank Miller come narrazione di femminilità vendicatrice e violenta. Altri ancora hanno proposto qualche disegno su tavola in via di ultimazione con immagini di donne guerriere.

A tal proposito vorrei proporre alcune considerazioni complessive sulle modalità di una didattica sperimentale e laboratoriale come quella praticata attraverso il percorso intrapreso. A mio avviso esso richiederebbe un più attivo coinvolgimento complessivo di ciascun docente dell'intero Consiglio di classe: come è possibile infatti parlare di pittura, scultura, filosofia, storia del costume, fumetto senza attivare linguaggi specifici, settoriali abilità, riflessioni complessive e condivise?

Propongo un esempio chiarificatore e specifico poiché in stretta relazione con il percorso proposto. Il percorso intrapreso ha condotto sino all'inizio dell'Ottocento, proponendo una riflessione conclusiva su Kleist, e, nello specifico, sulla figura della donna-guerriero. Come noto, però, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento il tema del rapporto uomo-donna è stato declinato anche come una delle modalità delle relazioni tra gli opposti. È così, ad esempio, nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, così come nelle riflessioni del 'primo' Schelling. Sul piano propriamente letterario, inoltre, potrebbe citarsi il caso delle goethiane *Affinità elettive*, testo certamente difficile, che tuttavia riprende e sviluppa alcune intuizioni di carattere chimico, relative alle 'affinità elettive' degli elementi chimici. Si tratta, per altro, di spunti presenti anche nella riflessione filosofica di Schelling, il quale – come noto – ragiona di chimismo e di magnetismo.

È del tutto evidente che lo sviluppo di questi aspetti del tema richiederebbe il fattivo intervento degli insegnanti di storia, di filosofia e delle materie scientifiche. D'altra parte, su questo terreno potrebbe proporsi anche un ulteriore motivo di riflessione, capace di tenere assieme discipline umanistiche e discipline scientifiche, la cui separazione – prodottasi ad inizio Seicento – non pare

ancora definitiva alla fine del XVIII secolo, come dimostra il *Newtonianesimo spiegato alle dame* di Francesco Algarotti.

Se – come si è tentato di fare – ci si propone il potenziamento delle competenze autonome, connesse ad un lavoro di ricerca-azione, appare ineludibile il coinvolgimento di tutti gli insegnanti del C.d.C. D'altra parte, è il concetto stesso di competenza che, arrischiandosi in una innovativa sfida di progettualità educativa, richiede il contributo di tutte le conoscenze e le abilità che il Consiglio è in grado di mettere in campo.

4. La dissoluzione dell'epica a Roma

di Lucia Olini

La classe 5B, che partecipa al progetto, ha affrontato l'anno scorso la lettura integrale dell'*Eneide*, e gli studenti hanno svolto, individualmente o a gruppi, approfondimenti sui singoli libri. La riflessione sull'opera virgiliana è stata agganciata al percorso all'interno della letteratura del Rinascimento, e questo lavoro in parallelo ha permesso di approfondire le tecniche dell'intertestualità e di studiarne il significato culturale e artistico.

Riprendere il “filo” dell'evoluzione del genere quest'anno significava quindi ripartire dal modello canonico di Virgilio e dalle sue coordinate strutturali e ideologiche, ed in relazione ad esse studiare le modalità nelle quali il genere si è sviluppato, dall'età augustea all'età imperiale.

Poiché è impossibile, per ragioni di tempo, percorrere tutto lo sviluppo della letteratura latina fino al tardo-antico, il percorso pensato include solo i due autori pienamente “canonici”, Ovidio e Lucano, ma la riflessione sull'evoluzione del profilo eroico si riverbera anche sugli esiti interessanti che mostrano due opere diversissime, benché classificabili entro una medesima categoria: il singolare romanzo di Petronio e quello non meno complesso di Apuleio.

4.1 Ovidio: *In nova fert animus mutatas dicere firmas corpora...*

A breve distanza dalla celebrazione del principato compiuta da Virgilio con l'*Eneide*, appare a Roma un'opera assai distante dal modello virgiliano, esempio di un'epica che guarda agli archetipi esiodei piuttosto che a quelli omerici, e che assume con consapevolezza critica la lezione della poesia ellenistica. La contestualizzazione storica e culturale è importante nel presentare le *Metamorfosi* di Ovidio, poema che racconta una storia universale attraverso l'instabilità delle forme e il mutamento. Non solo, infatti, Ovidio si allontana dai principi poetici dell'opera virgiliana, ma toglie la centralità, nella sua narrazione, a Roma, la cui storia è solo un segmento di una storia molto più ampia. Ovidio sembra mantenere solo due tratti dell'epica, le ampie dimensioni e l'esametro, per il resto la sua opera segna una dissoluzione del genere, all'insegna del mutamento perenne che governa non solo la vita del cosmo, ma anche quella della poesia e dei suoi generi. A

distanza di pochi anni dall'*Eneide*, Ovidio dialoga insomma con il poema augusteo destreggiandosi con disinvoltura tra emulazione e distanza, come sottolinea Alessandro Perutelli:

Ai contenuti corrisponde il linguaggio destinato a differenziarsi profondamente da quello epico e sublime. Pensare alle *Metamorfosi* semplicemente come a un poema epico è prospettiva inadeguata [...]. Le *Metamorfosi* non prolungano la linea dell'epos romano arcaico, bensì si collegano chiaramente a una linea alternativa, che trova nella poesia ellenistica il principale punto di riferimento. [...] Le *Metamorfosi* venivano dopo l'*Eneide*. Anche se cronologicamente vi si potesse inserire nel mezzo qualche poema epico per noi perduto, Ovidio era ben consapevole che il confronto doveva essere con Virgilio, e a tale confronto non si sottrasse, anzi pensò di perseguirlo con l'impegno di far sempre qualcosa di diverso dal suo ingombrante predecessore.⁶⁹

Vi sono nel testo ovidiano alcuni casi che mostrano con evidenza la relazione ambivalente con Virgilio. L'esempio di Orfeo è il più noto. L'episodio del libro XI dialoga con quello del IV delle *Georgiche*, ma, mentre in Virgilio prevale l'intensità patetica della storia, Ovidio sembra puntare piuttosto al *mirum*. Il *mirum* tuttavia non significa assoluto dominio dell'irrazionalità⁷⁰: ancora Perutelli individua nello sforzo di rendere il miracolo il più possibile plausibile, la peculiarità straordinaria dell'arte ovidiana:

Affiora così un paradosso che definisce una parte fondamentale della poetica delle *Metamorfosi*, La celebrazione del miracolo non corrisponde a una visione propriamente miracolistica dell'universo, ma costituisce spesso il tramite di una sua razionalizzazione che si esplica a più livelli e si incrocia coi significati più vari.⁷¹

Tale prospettiva rende ragione anche della precisione didascalica con la quale il poeta rappresenta i passaggi delle trasformazioni, e trova corrispondenza nella capacità "visiva" della scrittura ovidiana. Né va tralasciato l'uso accorto e efficace degli strumenti più fini della retorica⁷².

Il tema e la struttura del poema ne determinano l'orizzonte ideologico anche rispetto all'identità eroica. Non ci sono eroi in primo piano nelle *Metamorfosi*, poiché a dominare è il racconto: è su di esso e sulla tensione irrefrenabile della mutazione che si concentra l'energia espressiva del poeta. Tale caratteristica connota le *Metamorfosi* sia rispetto ai modelli che rispetto alla tradizione successiva:

Il poema è essenzialmente una narrazione di eventi prodigiosi, non una celebrazione di singole personalità. Questa è la distanza profonda che separa le *Metamorfosi* sia dall'epica antica che dal grande romanzo borghese dell'Ottocento e del Novecento.⁷³

⁶⁹ A. Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, Introduzione a Ovidio, *Opere*, II, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino 2000, pp. XII-XIII. L'intero saggio di Perutelli propone importanti indicazioni di lettura.

⁷⁰ Il discorso di Pitagora alla fine del poema, per quanto privo di grande rigore filosofico, può tuttavia essere inteso come una volontà da parte del poeta di assicurare una garanzia razionale alla sua costruzione.

⁷¹ Ivi, p. XV. Al confronto dei due passi relativi ad Orfeo Perutelli dedica le pp. XIII-XV del suo saggio. Gli esempi della distanza della narrazione ovidiana dal *pathos* con il quale Virgilio partecipa delle sofferenze dei suoi personaggi sono vari: particolarmente significativo quello della disperazione di Cerere che vaga alla ricerca della figlia (V, 437 e ss.): nulla nella descrizione di questa ricerca della partecipazione commossa e intima che sa esprimere in analoghe circostanze Virgilio.

⁷² Ancora Perutelli mostra come in Ovidio si riveli con evidenza un processo di progressiva intensificazione "espressionistica" dello stile, che porterà agli esiti dell'oltranza espressiva dell'età neroniana, in particolare di Seneca tragico e Lucano. Se nell'epica arcaica la retorica sosteneva i momenti di particolare intensità espressiva soprattutto attraverso le figure di suono, nel gusto asiatico dell'età neroniana saranno soprattutto l'iperbole e il paradosso a produrre tali effetti; e Ovidio apre tale strada (cfr. Perutelli, cit., pp. XXXI e ss.)

Perfino la celebrazione di Augusto che alla fine del poema segue il catasterismo di Cesare⁷⁴ prende le distanze dal Virgilio, e sembra preludere all'epica critica dell'età neroniana:

Il gesto va dunque considerato in una prospettiva ancora una volta allargata al periodo neroniano: Ovidio dà inizio in questo modo a quell'antivirgilianismo, che troverà la massima espressione in Lucano. Con le *Metamorfosi* comincia la nuova stagione della poesia epica latina, quella più votata allo sperimentalismo e al rifiuto della tradizione⁷⁵.

Dopo una presentazione complessiva dell'opera, che rendesse ragione delle coordinate sinteticamente ricordate, anche per il poema di Ovidio, come per quello di Virgilio, è stata proposta alla classe la lettura integrale del testo in traduzione italiana. Alcuni passi sono stati letti ed analizzati insieme in latino.

Come chiave di accesso al testo ovidiano, gli studenti hanno letto il saggio di Italo Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*⁷⁶. In esso Calvino valorizza nel poema ovidiano la capacità di abbattere i confini tra tutte le forme dell'esistente, e ne individua la cifra poetica nella rapidità del racconto e in una inesauribile accumulazione:

Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare. È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento. L'*horror vacui* domina sia lo spazio che il tempo⁷⁷.

Il saggio offre punti di vista singolari per l'approccio all'opera di Ovidio, proponendo, ad esempio, un'intertestualità ardita quando accosta la capacità descrittiva del poeta latino alla scrittura rigorosa di Robbe-Grillet⁷⁸.

Dopo questo approccio generale al testo, è stato affidato agli studenti un lavoro di approfondimento su alcuni dei miti più famosi, da svolgere a coppie o singolarmente. Tale lavoro doveva avere esito in una presentazione ai compagni. Con la classe è stato concordato uno schema di presentazione da rispettare, articolato nei seguenti punti:

1. Contestualizzazione dell'episodio
2. Descrizione sintetica della metamorfosi, indicazioni delle finalità

⁷³ Ivi, p. XXXVI.

⁷⁴ *Metamorfosi*, XV, 745 e ss.

⁷⁵ Perutelli, cit., pp. LXVIII-LXIX.

⁷⁶ Il saggio è del 1979, ed è stato pubblicato, con il titolo, *Gli indistinti confini*, come introduzione a Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1979. Ora si legge anche nella raccolta *Classici*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 904-916.

⁷⁷ Ivi, pp. 910-911.

⁷⁸ «La scrittura d'Ovidio [...] conterrebbe in sé il modello o almeno il programma del Robbe-Grillet più rigoroso e freddo. Va da sé che una tale definizione non esaurisce quel che possiamo cercare in Ovidio. Ma l'importante è che questo modo di designare *oggettivamente* gli oggetti (animati e inanimati) corrisponde alla sola, certa filosofia della *Metamorfosi*: "quella della unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi"», ivi, p. 914.

3. Selezione all'interno dell'episodio di un passo (almeno 10-15 versi) da analizzare in latino, con particolare attenzione al lessico
4. Origine del mito, eventuali fonti
5. Presenza del mito nella tradizione successiva (arti figurative, musica ecc)
6. Approfondimenti, commento personale, valutazione (con utilizzazione di testi critici)

Sono stati scelti i seguenti miti:

- Il mito del diluvio
- Apollo e Dafne
- Fetonte
- Eco e Narciso
- Piramo e Tisbe
- Perseo e Andromeda
- Bacco e Sileno
- Medea
- Dedalo e Icaro
- Filemone e Bauci
- Ercole
- Orfeo e Euridice
- Mida
- Peleo e Teti
- Ifigenia
- Achille e Cigno
- Armi di Achille; Aiace e Ulisse
- Enea
- Pitagora
- Apoteosi di Cesare e Augusto

Le presentazioni e le esposizioni degli studenti sono state valutate secondo i seguenti parametri, concordati in anticipo con la classe:

- Impostazione del lavoro
- Gestione dei tempi
- Qualità dell'esposizione: chiarezza, lessico appropriato, completezza
- Qualità della presentazione: chiarezza ed efficacia

- Chiarezza nella spiegazione e nell'analisi del mito
- Intertestualità e transcodificazione
- Approfondimenti critici e riflessione

Il lavoro è stato svolto con interesse e i risultati conseguiti sono stati positivi per quasi tutti gli studenti. Da un più generale punto di vista formativo l'incontro con l'opera ovidiana ha offerto agli studenti molteplici opportunità di approfondimento: innanzitutto sui percorsi intertestuali, considerando la presenza intensa delle *Metamorfosi* anche nelle letterature moderne; in secondo luogo sulla modalità attraverso le quali i generi attraversano la storia della cultura, trasformandosi in relazione ai diversi contesti e alle contaminazioni cercate o occasionali.

Da ricordare, infine, le competenze metodologiche e riflessive che il lavoro ha rafforzato: l'impostazione euristica e collaborativa ha consolidato l'autonomia, con esiti in alcuni casi eccellenti; la richiesta di concludere la lettura del testo in una produzione e in un'esposizione ha migliorato le capacità di sintesi, di organizzazione critica del sapere, di espressione.

4.2 Lucano: *bella plus quam civilia...*

Anche per accostarsi al poema di Lucano il termine di confronto è stato l'*Eneide*. Il *Bellum civile* si propone programmaticamente, sin dai primi versi, come un'opera problematica ed eversiva rispetto allo statuto del genere. Dopo una breve contestualizzazione e la lettura del proemio, l'opera di Lucano è stata presentata attraverso delle coordinate che ne evidenziassero la complessità. Sono stati quindi indicati gli elementi caratterizzanti rispetto alla tradizione epica, sottolineando gli aspetti di distacco dal codice omerico-virgiliano, e di continuità con le innovazioni già introdotte da Ovidio:

- la scomparsa dell'intervento degli dei (e dunque del classico apparato ad essi connesso, a partire dai *concilia deorum*);
- la presenza, per contro, di un soprannaturale magico-stregonesco, che, se risponde da un lato al gusto "asiano" del tempo, concorre parimenti a dipingere un clima da catastrofe tragica;
- l'atteggiamento razionalistico nell'osservare e descrivere i *mirabilia* della natura: ad es. nel l. IX Lucano attribuisce la presenza infestante dei serpenti nel deserto della Libia al sangue stillante dalla orribile testa di Medusa, tagliata da Perseo, ma dichiarando che si tratta di una *vulgata fabula*⁷⁹;

⁷⁹ *Cur Libycus tantis exundet pestibus aer /fertilis in mortes, aut quid secreta nocenti / miscuerit natura solo, non cura laborque / noster scire valet, nisi quod vulgata per orbem / fabula pro vera decepit saecula causa, Bellum civile, IX, 619-623.* Alessandro Perutelli propone un'interessante osservazione su aspetti intertestuali, a proposito di questo passo: «Analogamente Lucano si sofferma compiaciuto a descrivere i particolari macabri dell'assalto dei serpenti ai soldati di Catone durante la marcia nel deserto: anche la natura e i suoi accadimenti sono visualizzati nei loro effetti patetici. Vale in questo senso confrontare le rappresentazioni di Ovidio, che pure aveva fatto del mirum un tramite fondamentale per esercitare fascino sul lettore. Il meraviglioso del poeta augusteo si inserisce in un ordine cosmico quasi provvidenziale, per Lucano è un elemento di caos inquietante, terribile, tale da sconvolgere un riflessione sull'essere dell'universo.

- la scelta di un tema adatto alla tragedia più che all'epopea: le guerre addirittura “più che civili”, che richiamano il fratricidio, peccato originale di Roma⁸⁰, sono tema estraneo agli statuti epici, come ricorda Aristotele nella *Poetica*;
- l'avvento del principato non celebrato, ma presentato piuttosto come frutto di uno *scelus*, un *nefas*: il Fato provvidenziale di Virgilio lascia il posto a quella che Emanuele Narducci ha definito “provvidenza crudele”⁸¹; in conseguenza di ciò, anche i valori vengono capovolti: è il *furor*, non la giustizia, a determinare lo sviluppo della storia, e a imporre a Roma la tirannide;
- la presenza di un costante richiamo antifrastico all'*Eneide*: il modello è rovesciato attraverso una raffinata tecnica allusiva. Esempi di ciò si trovano nelle profezie: diversamente dall'*Eneide*, la *Pharsalia* presenta profezie di morte e sventure, emblematico ne è l'episodio terribile della *nekyomanteia* (corrispondente strutturalmente alla catabasi di Enea).

Specificata attenzione è stata riservata alle modalità con le quali Lucano affronta i personaggi: nel *Bellum civile* manca un eroe positivo protagonista. Cesare è personaggio grandiosamente negativo, *flagrans cupidine regni* (VII 240): lo caratterizzano *hybris* e empietà, ha i tratti di un tiranno crudele e la sua ira sconfinata in un *furor* disumano e irrazionale. Egli si fa così strumento di un Fato avverso a Roma. Pompeo è *magnus*, ma, come la grande quercia che lo rappresenta, è ormai in declino. Perseguitato dal Fato, è l'unico personaggio dotato di un'evoluzione interiore, che percorre un itinerario tragico: dal colmo della *felicitas*, cade verso la catastrofe e la rovina. Catone è il personaggio più positivo, che incarna la figura del sapiente stoico, ma la *sapientia* non si armonizza con la volontà del Fato, non c'è più alcuna fiducia in un piano provvidenziale di razionalità e giustizia. Il *sapiens* conserva la sua *virtus*, che, in opposizione agli dei e al destino, ha come unico referente la coscienza individuale. Catone riconosce la sconfitta: “*inanem prosequar umbram*”⁸² dice, e il poeta sottolinea sin dall'inizio che le qualità etiche e politiche non lo salveranno: *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*⁸³.

Manca nel poema una visione filosofica unitaria: per traendo tanti spunti dallo stoicismo, Lucano ne rinnega uno dei capisaldi, cioè la fiducia in un *logos* provvidenziale:

A reggere il mondo (o, per meglio dire, a devastarlo) è piuttosto una forza malefica, che sembra coincidere, non senza vistose oscillazioni, ora con un Fato oscuramente crudele, ora con la Fortuna capricciosa e mutevole (la *Tyche*), ora con una perversa volontà degli uomini e degli dei. Ma le

Anche in tal senso la posizione del poeta iberico è strettamente connessa alla crisi della sua epoca», A. Perutelli, *Epica e poesia didascalica*, in Citroni, Fedeli, Paduano, Perutelli, *La poesia latina. Forme, autori, problemi*, a c. di F. Montanari, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1991, p. 40.

⁸⁰ Cfr. *Nec gentibus ullis / credite, nec longe fatorum exempla petantur: / fraterno primi maduerunt sanguine muri. / Nec pretium tanti tellus pontusque furoris / tunc erat: exiguum dominos commisit asylum. / Temporis angusti mansit concordia discors, / paxque fuit non sponte ducum...*, *Bellum civile*, I, 93-99.

⁸¹ Cfr. E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Giardini, Pisa 1979.

⁸² *Bellum Civile*, II, 303.

⁸³ Ivi, I, 128.

stesse divinità, che non mancano sovente di apparire puri *topoi* della tradizione poetica, vengono a fasi alterne violentemente accusate o disperatamente negate di fronte all'irrompere di un cieco Caso: *sunt nobis nulla profecto / numina; cum caeco raptantur saecula casu, / mentimur regnare Iovem* («Certamente non abbiamo dei, / perché intere generazioni governa il cieco caso; / mentiamo che Giove esiste»: VII, 445-447)⁸⁴

Tale prospettiva radicalmente negativa ha indotto alcuni studiosi a sostenere che il vero argomento della *Pharsalia* sia la fine del mondo.

Diversamente da quanto fatto con il poema ovidiano, la lettura del *Bellum civile* è stata limitata a una scelta antologica minima, per ragioni di tempo e di economia didattica. Gli aspetti ricordati dell'opera hanno tuttavia permesso di dare una prospettiva significativa alla dimensione intertestuale e alla riflessione sull'evoluzione del genere, anche attraverso il confronto con passi significativi dell'*Eneide*. In modo ancor più paradossale che nel caso delle *Metamorfosi*, il *Bellum civile* si mette sulle tracce del grande modello virgiliano, a testimonianza della natura dialogica della letteratura, che si rivela più profonda proprio laddove sembra essere più forte il conflitto:

Al di là delle incongruenze, tutta l'impostazione ideologica si configura come un rovesciamento di quella virgiliana e quindi di quella augustea che vi era rappresentata. Virgilio condiziona moltissimo Lucano, soprattutto nella forma dell'espressione e in quella del contenuto. Ma raramente come in questo caso un rapporto letterario è caratterizzato dall'antagonismo e dal rovesciamento pressoché sistematico di ogni elemento presente nel modello. Questo vale per la singola espressione o immagine, ma anche per le idee portanti e i motivi che sottendono la narrazione. Così al trionfo della *pietas* si contrappone quello dell'*impietas*, ai fatti che conducono alla gloria romana, quelli che, malgrado il contraddittorio elogio iniziale di Nerone, conducono alla soppressione della *libertas*: i valori augustei ne escono completamente rovesciati⁸⁵.

5. Note didattiche: progettazione e sviluppo della ricerca-azione

Hanno partecipato al progetto tre classi terze (3B, 3D, 3H), una classe quarta (4H) e una classe quinta (5B). Le docenti coinvolte sono state Claudia Mizzotti (classi 3D e 3H), Francesca Valbusa (classe 4H), Lucia Olini (classi 3B e 5B).

Il lavoro è stato progettato e sviluppato dalle tre docenti in costante collaborazione, e nella prospettiva dell'intero triennio, facendo attenzione quindi agli aspetti di raccordo e di continuità tra le classi, per cinque delle quali si prevede una prosecuzione nei prossimi anni. Anche per la quinta, come già scritto, il percorso fa seguito a quanto fatto l'anno scorso. La continuità è un aspetto significativo dell'approccio didattico applicato, secondo il quale la costruzione di competenze è frutto di un percorso coerente che si sviluppa lungo tutto l'itinerario scolastico, il triennio per lo studio letterario in particolare.

⁸⁴ G. Pontiggia, M.C. Grandi, *Letteratura latina. Storia e testi*, Principato, Milano 1998, vol. 3, p. 62.

⁸⁵ A. Perutelli, *Epica e poesia didascalica*, cit., p. 40.

Non è questa la sede per presentare diffusamente la didattica per competenze, ma è opportuno richiamarne in modo estremamente sintetico alcuni requisiti indispensabili. Va fugato innanzitutto un equivoco che tarda a scomparire dalla scuola, secondo il quale acquisire l'ottica delle competenze significherebbe porre in secondo piano le conoscenze e i contenuti. È vero piuttosto il contrario: la competenza non consiste semplicemente in un "saper fare", ma si costruisce all'interno dei saperi e va intesa come la mobilitazione di abilità e conoscenze in situazione, cioè, come scrive il sociologo svizzero Philippe Perrenoud, "*la capacità di agire efficacemente in una situazione data, capacità che si fonda su alcune conoscenze, ma non si riduce ad esse*"⁸⁶. L'integrazione di conoscenze e competenze è dunque presupposto teorico fondamentale.

L'approccio per competenze, poi, prevede la centralità dei discenti e l'attenzione ai processi di apprendimento. Ciò significa passare da una scuola centrata sulle discipline e sui docenti ad una scuola centrata sugli apprendimenti: questo comporta una serie di conseguenze molto rilevanti da un punto di vista metodologico, oltre che culturale. L'insegnante, cioè, non è più solo il depositario del sapere da trasmettere, ma assume anche il ruolo di promuovere le attività di ricerca e di mobilitare curiosità e iniziativa, di creare un contesto di apprendimento dinamico, in cui il rapporto con il sapere sia euristico e dinamico. Le responsabilità di docenti e studenti vanno dunque chiamate a collaborare nell'ottica del comune obiettivo di costruire conoscenza.

Altro aspetto ormai comprovato dalla letteratura sulle competenze e sui modelli di apprendimento è quello del *cooperative learning*: ben lungi dall'essere solo una formula di moda, la costruzione cooperativa del sapere garantisce un apprendimento soddisfacente, consapevole e critico, molto più di quanto poteva darsi nell'insegnamento trasmissivo tradizionale.

Giova ricordare che anche il lavoro dei docenti trae vantaggio dall'acquisizione di modalità collaborative che superino la tradizionale autoreferenzialità, non solo in nome degli ovvi benefici del dialogo culturale, ma anche perché la moltiplicazione e l'incrocio dei punti di vista permette un'analisi approfondita delle azioni didattiche e dei risultati conseguiti. Non per nulla l'osservazione incrociata è un momento strutturato e importante della ricerca azione, e spesso può suggerire strategie di miglioramento anche per affrontare problemi significativi singoli o di classe.

Un aspetto particolarmente delicato della didattica per competenze è la valutazione. Ad essa abbiamo dedicato sempre attenzione, e abbiamo seguito l'orientamento di diversificare le prove, e di proporre quando possibile compiti che richiedessero, oltre al possesso di nozioni, anche forme di riappropriazione critica. Anche per il latino riteniamo che le attività di lettura e analisi non debbano essere disgiunte dalle attività di rielaborazione e di scrittura. Particolarmente proficuo, inoltre, anche in virtù della marcata strutturazione retorica delle forme letterarie e dei generi nella

⁸⁶ Ph. Perrenoud, *Costruire competenze a partire dalla scuola*, Roma, Anicia, 2010, p. 8. Pellerey, richiamato da M.Castoldi in *Progettare per competenze*, Roma, Carocci 2011, p. 22, definisce la competenza come la «capacità di far fronte a un compito, o a un insieme di compiti, riuscendo a mettere in moto e a orchestrare le proprie risorse interne, cognitive, affettive e volitive, e a utilizzare quelle esterne disponibili in modo coerente e fecondo».

letteratura latina, è stato il lavoro di riflessione metaletteraria e metalinguistica. La valutazione delle prove è sempre stata fatta ricorrendo a parametri precisi, concordati e spesso costruiti insieme alle classi. L'ottica verso la quale ci siamo orientate è stata quella della valutazione formativa, una valutazione cioè strettamente integrata nei processi di apprendimento, e non meramente sanzionatoria. Fino ad ora sono state somministrate prove sulle singole tappe del percorso, eventuali verifiche sommative verranno proposte alla conclusione dell'anno, anche allo scopo di giungere ad una sintesi autocritica del lavoro svolto.

Bibliografia

- Ammaniti N. (2015), *Anna*, Einaudi, Torino
- Ariès P. e Duby G. (1990), *La vita privata*, Laterza, Bari, voll. 1 e 4
- Barchiesi A. (1989), *L'epos*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, I: La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1989, pp. 115-142
- Id. (1994), *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Bari, Laterza
- Bearzot C. (2012), *I Greci e gli altri: convivenza e integrazione*, Ed. Salerno, Roma
- Benvenuti G. (2012), *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, Roma
- Barthes, R. (1988), *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino
- Bettini M. (2012), *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino
- Bettini M. e Lentano M. (2015), *Il mito di Enea*, Einaudi, Torino
- Broch H. (1962), *La morte di Virgilio*, Feltrinelli, Milano
- Calvino I. (1994). *Gli indistinti confini*, in *Ovidio, Metamorfosi*, Torino, Einaudi. Ora si legge anche nella raccolta *Classici*, in *Calvino I., Saggi 1945-1985* (1995), Mondadori, Milano, pp. 904-916.
- Canali L. (2007), *Virgilio*, Bompiani, Milano
- Cantarella E. (1995), *L'ambiguo malanno*, Einaudi scuola, Torino
- Castoldi M. (2011), *Progettare per competenze*, Carocci, Roma
- Ciani M.G. (a c. di) (2000), *Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia
- Citroni M., Fedeli P., Paduano G., Perutelli A. (1991), *La poesia latina. Forme, autori, problemi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- Citton Y. (2013), *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Alegre, Roma
- Conte G.B. (2007), *Virgilio, l'epica del sentimento*, Einaudi, Torino
- Del Corno D. (2003), *La letteratura greca. Storia e testi*, Principato, Milano
- Donnarumma R. (2014), *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna
- Eliot T.S. (1986), *Opere*, Bompiani, Milano
- Flocchini N. (1968), *Ab urbe condita, Storie e leggende della Roma antica*, Mursia, Milano
- Flores E. (2012), *Cn. Nevii Bellum Poenicum: introduzione, edizione critica e versione italiana*, Liguori, Napoli
- Genette G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino
- Gottschall J. (2014), *L'istinto di narrare*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- Graves R. (1979), *I miti greci*, Longanesi, Milano
- von Kleist (1979), *Pentesilea*, introduzione di Ervino Pocar, Guanda, Milano
- von Kleist H. (1989), *La marchesa di O.*, con la prefazione di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia
- Lukács G. e Bachtin M. (1979), *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi

- Luther Blisset (1999), Q, Einaudi, Torino
- Mariotti S. (2001), *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Patron, Bologna
- McCarthy C. (2010), *La strada*, Einaudi, Torino
- Miller F., *Sin City*, vol. 6: *Alcool, pupe & pallottole*, Dark Horse Comics
- Moore A. (testo) e Gibbons D. (2009), *Watchman*, trad. Curtarelli M., Lion, Novara
- Moore A. (testo) e Loyd D. (2015), *V for vendetta*, trad. Rizzi L., Lion, Novara
- Narducci E. (1979), *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Giardini, Pisa
- Natoli S. (2002), *Libertà e destino nella tragedia greca*, Morcelliana, Brescia
- Newark T. (1991), *Donne guerriere*, Fratelli Melita Editori
- Paduano G. (2008), *La nascita dell'eroe*, Milano, Rizzoli
- Parrella V. (2012), *Antigone*, Einaudi, Milano
- Pennac D. (2015), *Una lezione d'ignoranza*, Astoria, Milano
- Perrenoud Ph. (2010), *Costruire competenze a partire dalla scuola*, Anicia, Roma
- Perutelli A. (2000), *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, Introduzione a Ovidio, *Opere*, II, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino, pp. XII-XIII.
- Perutelli A. (2000), *La poesia epica latina*, Roma, Carocci
- Pontiggia G., Grandi M.C. (1998), *Letteratura latina. Storia e testi*, Principato, Milano
- Raimondi E. (1974), *La ricerca incompiuta*, in *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino
- Raja A., L'amore funesto di Penteseilea, "il manifesto", martedì 2 settembre 1986, pag. 11
- Ricci L. (2013), *Paraletteratura*, Carocci, Roma
- Ruffaldo E e Sani A., *Il cinema delle idee*, Loescher, Torino
- Santi F. (2013), *Aspettando Superman. Storia non convenzionale dei Supereroi*, Gaffi, Roma Ciani
- Vernant J.P., Vidal-Naquet P. (1976), *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino
- Wu Ming (2007), *Manituana*, Einaudi, Torino
- Wu Ming 1 (2008), *New italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino
- Wu Ming 2 (2009), *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, pp. 126-199.
- Wu Ming (2014), *L'armata dei sonnambuli*, Einaudi, Torino
- Wu Ming 2 (2014), *L'utile per iscopo? la funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Guaraldi, Rimini
- Zambrano M. (2014, 1967¹), *La tomba di Antigone*, a c. Ferrucci F., SE, Milano

Sitografia

Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica (Release 2.0)*, all'indirizzo http://www.lutherblissett.net/archive/478_it.html (ultima consultazione 8.4.2016).

Marenco G., *Storie di donne guerriere*, all'indirizzo

http://www.cittafutura.al.it/web/_pages/detail.aspx?GID=32&DOCID=5395 (ultima consultazione 12.4.2016)

Moraglio I., *La tumba de Antìgona: Maria Zambrano, tra filosofia e teatro*,

<http://www.cristinacampo.it/public/irene%20moraglio%20la%20tomba%20di%20antigone.maria%20zambrano%20tra%20poesia%20e%20teatro.pdf> (ultima consultazione 12.04.2016)

Scarpa T., *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresìa*, in

http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf (ultima consultazione 12.4.2016)

Filmografia

Formigli C. (2014), *Donne curde combattenti a Kobane*, intervista su La7d

Salvatores G. (2014), *Il ragazzo invisibile*

Scott R. (1982), *Blade runner*

Id. (1997), *Soldato Jane*

Tarantino Q. (2003), *Kill Bill*, volume 1

Id. (2004), *Kill Bill*, volume 2