

## PROFILI



Teorie & Oggetti delle Scienze Sociali 30



*Federico Batini, Simone Giusti, Paolo Jedlowski,  
Giuseppe Mantovani, Ludovica Scarpa, Andrea Smorti*

## Le storie siamo noi

*Gestire le scelte e costruire la propria vita con le narrazioni*

a cura di Federico Batini e Simone Giusti

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (Legge n. 633/1941: [http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633\\_41.html](http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html)). Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: [http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=legal](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal) L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli  
<http://www.liguori.it/>

© 2009 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati  
Prima edizione italiana Febbraio 2009  
Stampato in Italia da OGL - Napoli

*Batini, Federico* (a cura di):

***Le storie siamo noi***/Federico Batini, Simone Giusti (a cura di)

Napoli : Liguori, 2009

ISBN-13 **978 - 88 - 207 - 4687 - 2**

1. Pedagogia 2. *Storytelling* I. Titolo

*Ristampe:*

---

15 14 13 12 11 10 09 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

## Indice

- 1     *Prefazione*  
      di *Federico Batini e Simone Giusti*
- 3     Esperienza, narrazione e vita quotidiana  
      di *Paolo Jedlowski*
- 21    Dalla memoria autobiografica alla narrazione autobiografica: come  
      le narrazioni trasformano il sé  
      di *Andrea Smorti*
- 33    Posizionamenti narrativi e costruzione del sé  
      di *Giuseppe Mantovani*
- 41    Identità narrativa, immaginazione, finzione, fraintendimenti e men-  
      zogna  
      di *Ludovica Scarpa*
- 53    Leggere i classici con il cervello  
      di *Simone Giusti*
- 81    Verso una pedagogia dell'orientamento narrativo  
      di *Federico Batini*
- 123   *Gli Autori*





# Leggere i classici con il cervello

di *Simone Giusti*

## 1. Creativi, critici e teorici: il contributo della letteratura allo studio della narrazione

L'arte di raccontare storie, lo *storytelling*, ha assunto un ruolo fondamentale in molti settori professionali, nella vita politica e, naturalmente, nei *media* di massa, che ogni giorno dedicano migliaia di ore di trasmissione alla narrazione di storie quotidiane e 'reali', alla *fiction* narrativa, ecc. (Salmon, 2007). Politologi, giornalisti, consulenti, manager e formatori, ma anche sociologi, psicologi, neuroscienziati, economisti, fisici: dagli anni Novanta del Novecento all'interno di queste categorie si è cominciato a parlare in maniera inequivocabile e con maggiore o minore competenza di *storytelling*, pensiero narrativo, agenzie narrative. Alcuni studiosi parlano di una "svolta narrativa" nelle scienze sociali (Salmon, 2007, p. 8) avvenuta all'incirca nel 1995, coincidente con l'espansione dell'utilizzo di Internet e con i progressi delle nuove tecnologie.

In Italia lo psicologo Andrea Smorti nel 1994 presentava una rassegna accurata dei libri che avevano in qualche modo preparato la nascita di nuove piste di ricerca fondate sulla centralità della narrazione e del pensiero narrativo (Smorti, 1994). Nel 1998, due psicologi esperti di consulenza organizzativa pubblicavano un volume su *Formazione e narrazione* (Kaneklin, Scaratti, 1998) che ha aperto spazi di mercato a formatori-narratori e ad alla traduzione e scrittura di altri libri di *storytelling management* e di formazione professionale con approccio narrativo.

È attraverso la strada della narrazione che la letteratura entra decisamente tra le materie di studio del manager e, in generale, del lavoratore della società della conoscenza. Capita così di leggere libri sull'*humanistic management* e di frequentare blog in cui si parla di organizzazione aziendale e si rende omaggio al filologo Dante Isella, di recente scomparso<sup>1</sup>. Capita di incontrare dottori di ricerca in Lettere e Filosofia usciti dalla Scuola Normale

<sup>1</sup> <http://blog.humanisticmanagement.it/>.

Superiore di Pisa impegnati a vendere alle aziende servizi “narrativi”<sup>2</sup>, o di leggere un commento al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni e alle poesie di Trakl in un libro che si propone di formare i futuri manager italiani (Bogliari, 2008).

D'altronde, anche il semplice laureato in Lettere o l'insegnante di materie letterarie – se non addirittura gli studenti della scuola secondaria e dell'università, già immersi nel lessico della narratologia – di fronte al concetto di “narrazione” corrono con la mente alla lettura dei testi narrativi, allo studio delle fiabe e della loro “morfologia”, alla teoria letteraria e alla sua applicazione all'analisi testuale. Addirittura, potrebbero sentirsi esperti di narrazioni in quanto studiosi delle opere di Tzvetan Todorov e di Gérard Genette, di Peter Brooks e di Cesare Segre, o in quanto lettori di Dostoevskij, di Proust, di Cervantes e Manzoni, in quanto docenti impegnati per anni a spiegare ai propri alunni le funzioni della fiaba di Propp, la divisione in sequenze di un testo narrativo, la focalizzazione interna ed esterna, il discorso diretto, indiretto e indiretto libero, il sistema dei personaggi dei *Promessi sposi*.

Il collegamento tra *storytelling*, narrazione e letteratura è reso evidente anche dall'utilizzo che degli studi letterari fanno gli psicologi e i sociologi intenti a definire i caratteri fondamentali del pensiero narrativo e della narrazione nella vita quotidiana<sup>3</sup>. Lo psicologo americano Jerome Bruner, uno dei padri della psicologia culturale, quando, nel 2002, deve scrivere la prefazione all'edizione italiana del suo libro *La mente a più dimensioni* (Bruner, 1986), non può fare a meno di citare Eugenio Montale, Italo Calvino, Alberto Moravia e Leonardo Sciascia. Perché quando si vogliono studiare «i mezzi con i quali si costruisce la realtà, gli espedienti grazie ai quali vengono ‘realizzati’ mondi possibili, il modo in cui le comunità scientifiche promuovono, impongono e modellano la costruzione di mondi possibili da parte dei loro membri» (Bruner, 1986, p. xi), non si può non far riferimento «agli aspiranti inventori del possibile, che si chiamino James Joyce, Italo Calvino o Fëdor Dostevkij». E così in questo libro, che ha aperto molti orizzonti di ricerca in campo psicologico, antropologico, sociologico e giuridico, possiamo trovare tre argomentati e complessi saggi di letteratura (i primi tre capitoli, nei quali vengono illustrate le peculiarità del pensiero narrativo) e un'agguerrita conclusione dedicata a discutere di arte letteraria con due dei massimi critici del nostro tempo, George Steiner e Tzvetan Todorov:

<sup>2</sup> <http://www.storiadimpresa.it/>.

<sup>3</sup> Tra quanti, tra gli studiosi di altre discipline, si sono aperti agli strumenti, ai metodi e ai monumenti degli studi letterari, vale la pena citare almeno i casi degli autori presenti in questo libro: Andrea Smorti (2007), Paolo Jedlowski (2000) e Giuseppe Mantovani (1998, 2005).

In questo libro ho cercato di mettere a fuoco l'idea che la funzione della letteratura come arte è quella di aprirci ai dilemmi, alle ipotesi, alla vasta gamma dei mondi possibili a cui un testo può fare riferimento. Per rendere l'idea di un mondo meno fisso, meno banale e più suscettibile di "ri-creazione", ho usato l'espressione "mettere al congiuntivo". La letteratura "mette al congiuntivo", rende strano, fa sì che l'ovvio sia meno ovvio, l'inconoscibile meno inconoscibile e i problemi di valore più accessibili alla ragione all'intuizione. In questa luce, la letteratura è veicolo di libertà e di chiarezza, strumento dell'immaginazione e, anche, della ragione. È la nostra unica speranza nella notte lunga e buia in cui ci troviamo (Bruner, 1986, p. 192).

E se Bruner riesce a spaziare con grande audacia e competenza tra i vari campi degli studi letterari – dalla narratologia al decostruttivismo alla teoria della ricezione – e a utilizzare brani e letture critiche dei grandi autori della tradizione e della contemporaneità, non mancano studiosi che sentono l'esigenza di servirsi, nel loro discorso sulla narrazione, di specifici strumenti della narratologia e della linguistica (Jedlowski, 2000), o che fanno uso dei testi letterari o dei ragionamenti e dei racconti degli scrittori intorno ai loro testi e alla loro scrittura (Jedlowski, 2000; Smorti, 2007; Longo, 2008).

Più difficile è assistere ad un travaso in direzione contraria, dalle scienze umane agli studi letterari. Remo Ceserani nel 1999 aveva messo in luce come la scoperta del valore cognitivo della narrazione – avvenuta proprio attraverso la lettura di Bruner – «dà d'improvviso alla letteratura, che del raccontar storie si nutre, uno spazio di straordinaria importanza nella nostra vita mentale, e anche sociale e culturale (che forse noi studiosi di letteratura non ci saremmo aspettati), ma anche una notevole responsabilità» (Ceserani, 1999, p. 202). Ed è sempre Ceserani a notare per primo come il pensiero di Bruner comporti il riconoscimento da parte delle scienze umane del «ruolo fondamentale, formativo e conoscitivo, e di forte coinvolgimento etico ed estetico, svolto dal racconto e dalla rappresentazione immaginaria nelle società umane» (Ceserani, 1999, p. 392). Negli anni successivi il dibattito è proseguito al di fuori degli studi letterari, fino a quando lo stesso Tzvetan Todorov è intervenuto autorevolmente per dare uno scossone ai colleghi letterati (francesi e non solo) e, allo stesso tempo, per fornire una spiegazione storica al fenomeno della chiusura della letteratura e del suo insegnamento agli stimoli e ai bisogni provenienti dalle società contemporanee (Todorov, 2007).

Ma fermiamoci per adesso a constatare come gli studi letterari, con particolare riferimento alla narratologia e agli studi sulla poetica di Genette e dello stesso Todorov, abbiano conosciuto una diffusione "interdisciplinare" all'interno della comunità scientifica internazionale grazie all'interesse per la

narrazione che si è sviluppato nelle scienze umane e non solo. Altrettanto interesse hanno suscitato le stesse opere letterarie, divenute oggetto di studio e strumento di lavoro per ricercatori e professionisti, interessati tutti alle potenzialità cognitive o educative della lettura del testo narrativo.

## 2. Perdita d'aureola: la letteratura come negoziazione e interazione

Nel 1857, oltre centocinquanta anni fa, Charles Baudelaire pubblicava il suo libro più importante, *Les Fleurs du mal*, quello che Walter Benjamin considera l'ultimo libro di poesie che ha potuto conoscere un successo di massa, «l'ultimo testo di poesia lirica che abbia avuto una risonanza europea» (Benjamin, 1955, p. 128). Negli anni successivi, mentre continua a scrivere poesie e traduce i racconti di Edgar Allan Poe, Baudelaire scrive e pubblica su rivista delle brevi poesie in prosa – *petits poèmes en prose* – che avrebbero dovuto comporre un volume mai concluso e mai pubblicato in vita. Questi testi – che in italiano vengono tradotti generalmente con l'espressione *poemetti in prosa* – vengono pubblicati in volume nel 1869. Si tratta di cinquanta frammenti, racconti brevi o microsceneggiature che insieme compongono un affresco della città di Parigi.

Il testo numero XLVI racconta una storiella, messa in scena in forma di dialogo:

“Ehi! Cosa vedo? Voi qui, mio caro? Voi, in un posto così malfamato! Voi, il bevitore d'ogni quintessenza! Voi, il mangiatore d'ambrosia! Davvero, c'è di che sorprendersi”.

“Caro mio, voi sapete il mio terrore dei cavalli e delle vetture. Poco fa, mentre attraversavo il boulevard, di gran carriera, certo, saltellando qui e là nel fango, in mezzo a quel mobile caos dove la morte arriva al galoppo da ogni parte e simultaneamente, ecco che la mia aureola per un brusco movimento m'è scivolata dalla testa nel fango della carreggiata. E non ho avuto il coraggio di riprenderla, ma ho giudicato meno disdicevole perdere le mie insegne piuttosto che farmi rompere l'osso del collo. E poi, mi son detto, non tutto il male viene per nuocere. Adesso posso andarmene a zonzo in incognito, compiere basse azioni, darmi alla crapula come un qualunque mortale. Ed eccomi qui, proprio simile a voi, come mi vedete!”

“Ma almeno dovrete far mettere un avviso per questa aureola, o andare alla polizia o reclamarla agli oggetti smarriti”.

“Dio mio, no davvero! Mi trovo così bene qui. Soltanto voi mi avete riconosciuto. D'altra parte la dignità m'annoia. E poi penso con gioia che qualche poeta d'accatto la raccoglierà e se ne incoronerà impunemente. Far felice

qualcuno, che bello! Felice, e soprattutto capace di farmi ridere! Pensate a X., o a Z.! Sarebbe il colmo, no?”<sup>4</sup>.

Si tratta di una storia aperta a molteplici interpretazioni, che dice poco e lascia molto spazio al lettore. Siamo in città – siamo autorizzati a immaginare un boulevard parigino di metà Ottocento, e siamo autorizzati a pensare ad un poeta spaventato e tuttavia affascinato dalla folla, – e assistiamo all’incontro tra due persone. Sono due conoscenti: uno sappiamo con certezza essere un poeta, l’altro potrebbe essere un lettore, o comunque un amico, uno che è in grado di riconoscere il poeta anche senza la sua aureola. I due si incontrano in un luogo malfamato, che evidentemente non viene frequentato solitamente dai poeti “aureolati”. Il poeta, sorpreso a frequentare quell’ambiente, racconta una storia che sembra avere la funzione di giustificare la sua presenza in quel posto. Egli racconta di come, durante l’attraversamento di una strada fangosa e trafficata, abbia perduto l’aureola, segno visibile della sua condizione sociale di poeta. Il fatto non sembra turbare il protagonista, il quale, evidentemente sollevato di un peso, si diverte a pensare al momento in cui qualche suo collega meno riconosciuto troverebbe le insegne infangate per fregiarsene di fronte ai concittadini ammirati.

I critici letterari hanno letto la storia prestando attenzione ai suoi risvolti sociali e politici. La “perdita d’aureola” è divenuta per alcuni l’emblema delle avanguardie artistiche ed è stata ricondotta al marxismo: la poesia sarebbe una merce, un prodotto da vendere, mentre il poeta, privato del ruolo di vate, sarebbe un lavoratore, un venditore di forza-lavoro, che assume il ruolo di antagonista all’interno di un sistema regolato da leggi economiche (Curi, 1977, p. 11).

Se proviamo a leggere il testo all’interno del libro e, ancor più in generale, nel sistema letterario della seconda metà dell’Ottocento, colpiscono altri elementi. Innanzitutto il titolo, *Petits poèmes en prose* – Poemetti in prosa o Poesie in prosa – che mette in rilievo la particolarità del genere prescelto. Baudelaire, autore di poesie, quando pubblica questi testi sulle riviste tende a mettere in evidenza la diversità e allo stesso tempo l’affinità delle sue prose con le poesie. Innanzitutto i *petits poèmes en prose* trattano gli stessi temi delle poesie, mettono in scena gli stessi personaggi e gli stessi ambienti. Come le poesie delle *Fleurs du mal*, queste prose sono brevi, concise. E come nelle sue poesie, in questi testi Baudelaire ci parla in modo esplicito del poeta e della poesia. Si pensi alla famosa poesia *L’albatros*, dove il poeta è paragonato all’albatro, deriso dai marinai per la sua goffaggine quando si

<sup>4</sup> Traduzione di Gianni D’Elia (Baudelaire, 1869).

appoggia a terra e invece ammirato dagli stessi quando vola alto in mezzo alle nuvole. E si pensi a *Perdita d'aureola*, con un altro poeta alle prese con un contrasto, una dualità evidente: da una parte il caos della città, pericoloso ma affascinante coi suoi luoghi malfamati, dove ci si può mescolare con la folla anonima; dall'altra l'ordine di un mondo regolato da convenzioni, dove un'aureola è sufficiente a fare un poeta, ad elevare una persona al di sopra della folla anonima.

Tuttavia, nonostante le affinità, le poesie e i poemetti in prosa sono tra di loro radicalmente differenti almeno per un aspetto: le prime sono in versi, i secondi in prosa. È come se il poeta della nostra storia avesse scelto di rifugiarsi nell'anonimato della prosa. Non è forse il verso, l'a capo, la *versura*, il segno distintivo della poesia? Non potrebbe alludere proprio al verso, l'aureola del poeta? La vera scommessa del poeta, in questo caso, consisterebbe nel riuscire a fare della poesia senza il verso; fare della poesia, appunto, in prosa (Giusti, 2005).

La perdita dell'aureola coinciderebbe con la perdita del verso: una liberazione del poeta sia dalle rigide strutture compositive della poesia, sia, soprattutto, dagli automatismi comunicativi che esse rappresentano. Il poeta vero rifiuta cioè di essere un versificatore che soddisfa le aspettative dei lettori. Egli vuole invece scoprire nuove modalità di relazione col lettore, che deve stupirsi di trovare la poeticità altrove, in luoghi inconsueti e incredibili, come, ad esempio, nei bassifondi della prosa.

Una volta accettato che può esistere la poesia fuori dal verso si tratta di lavorare su quegli elementi che conferiscono gli effetti della poeticità. Essere poeti senza mostrarsi poeti. Ottenere un effetto sul lettore senza affidarsi a scorciatoie, senza confidare nell'esistenza di una poesia e di una poeticità al di fuori della mente del lettore. È il lettore che deve trovare la poeticità e la letterarietà nell'esperienza della lettura.

In questo testo – e nell'intera opera di Baudelaire – possiamo leggere questa transizione da un mondo in cui esistono la Poesia e la Letteratura ad un mondo in cui esistono dei testi che i lettori, attraverso la lettura, considerano poesia e letteratura.

Si potrebbe anche dire – usando la terminologia della teoria letteraria (Genette, 1991) – che con Baudelaire si passa da un regime costitutivo della letterarietà, tipico delle *poetiche essenzialiste* – le poetiche classiche, ad esempio, che sostengono una letterarietà per natura o per definizione, immutabile – ad un regime condizionale della letterarietà, dove la poeticità può essere stabilita solo da un giudizio di ordine estetico e quindi 'concordata' di volta in volta dall'autore e dal lettore (Genette, 1991). Accettare questo, esserne consapevoli, significa innanzitutto prendere in considerazione la presenza

attiva del lettore sulla pagina, accogliendone allo stesso tempo le capacità percettive e ricettive.

Privato dell'aureola, l'autore deve affidare al testo il compito di aprire una trattativa con il lettore concreto. Il lettore – l'*Hypocrite lecteur* – è necessario perché la letteratura esista, per la sua co-costruzione, per la definizione del quadro di valori e del sistema di significati che fanno sì che un'esperienza venga percepita come letteraria. «È la poesia (il testo) che agisce sul lettore: è il lettore che fa la poesia (il testo). L'autore ha il compito di mettere in moto il processo di reciproco riconoscimento della poesia nel lettore, del lettore nella poesia» (Giusti, 2005, p. 20). La letteratura diventa il luogo della trattativa e della negoziazione dei significati. E il poemetto in prosa intitolato *Perdita d'aureola* può essere il testo in cui diventa visibile e condivisibile questa condizione instabile e precaria del significato stesso. Perché se non ci si può fidare dell'aureola, se non possiamo dire con certezza che se quello con l'aureola è un poeta o un buffone mascherato da poeta, allora non ci possiamo fidare di nessun'altra parola, di nessun altro significato. Siamo chiamati a decidere ad ogni nuova lettura, ad ogni nuova esperienza.

### 3. Il versificatore e la scomparsa del lettore

Un poeta nel pieno della sua carriera di versificatore su commissione cerca un po' di sollievo alla fatica creativa rivolgendosi ad un abile rappresentante di commercio, venditore di macchinari futuribili, il quale sottopone alla sua attenzione uno strumento di recente invenzione. Si tratta di un versificatore automatico, in grado di produrre su richiesta qualsiasi tipo di componimento poetico: è sufficiente impostare l'argomento e regolare i registri (tono, stile, genere letterario, forma metrica e determinazione temporale).

Nonostante le perplessità della segretaria del poeta, dopo alcune stupefacenti prove di composizione il Versificatore viene acquistato. Il suo gradimento da parte del poeta è espresso con chiarezza nella chiusura del racconto:

Posseggo il Versificatore ormai da due anni. Non posso dire di averlo già ammortizzato, ma mi è divenuto indispensabile. Si è dimostrato molto versatile: oltre ad alleggerirmi di buona parte del mio lavoro di poeta, mi tiene la contabilità e le paghe, mi avvisa delle scadenze, e mi fa anche la corrispondenza: infatti, gli ho insegnato a comporre in prosa, e se la cava benissimo. Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Il racconto si intitola *Il versificatore* ed è raccolto in Levi, 1966.

Il racconto, opera di Primo Levi, mette in scena la metaforica uccisione dell'autore, che qui viene sostituito da una macchina capace di agire autonomamente, seppure secondo le indicazioni del proprietario e all'interno di determinati parametri e regole. Sembra che qui si realizzi, finalmente, il "sogno meccanico" di quei linguisti che perseguivano e perseguono l'ambizione di creare una macchina capace di tradurre testi da una lingua naturale ad un'altra. Il versificatore – che potremmo definire un traduttore intralinguistico – prende il posto dell'autore, al quale è sufficiente impostare le caratteristiche del testo da produrre per ottenere gli effetti desiderati. Col risultato di una drastica svalutazione della creazione artistica e, soprattutto, della costruzione di un patto tra l'autore e il testo, tra il testo e il lettore. Le forme della letteratura interessano solo in quanto vincoli capaci di stimolare la creazione del testo da parte della macchina. Una volta affidate alla mente del lettore, esse divengono un mero segnale di poeticità. Spetta al lettore decidere – sulla base delle proprie competenze – se il testo è letteratura o se, invece, ne è solo il simulacro.

Abbiamo visto con Baudelaire che la modernità ha ritirato all'artista, e in particolare al poeta, il mandato sociale. Abbiamo visto che la poeticità stessa non è più un carattere costitutivo dell'arte, determinato a priori dal genere prescelto o dall'autorevolezza del poeta: essa è divenuta *condizionale*, cioè negoziabile sulla base di caratteristiche testuali che l'autore propone ai suoi lettori, dai quali si attende una risposta attiva. Si è ormai passati dalle *poetiche essenzialiste* – le poetiche classiche, ad esempio, che sostengono una letterarietà per natura o per definizione, immutabile – alle *poetiche condizionaliste*, preoccupate non tanto di stabilire dove risieda la letteralità, bensì rivolte a stabilire «a quali condizioni, o in quali circostanze un testo può, senza modificazione interna, *diventare* un'opera» (Genette, 1991, p. 14).

Ai testi molto semplici che il poeta-artigiano e libero professionista di Levi propone ai suoi lettori-committenti è sufficiente indossare l'aureola del verso e della rima per apparire come poetici. Ma – sembra metterci sull'avviso Levi – se a quei lettori ingenui e certamente fuori dal tempo (estranei almeno alla corsa sfrenata della modernità e quindi disinteressati alla novità della poesia, al suo carattere ossimorico e polemico) per i quali sono sufficienti un pugno di rime e di ritmi strutturati secondo gli schemi più vietati della tradizione letteraria per far comparire l'aureola della Poesia, si sostituiscono dei lettori moderni, avvezzi a inseguire il nuovo e a negoziare con gli autori, con maggiore o minore benevolenza a seconda dei casi, l'attributo di 'poetico', allora tutto cambia. Perché il poeta apparirà veramente egli stesso come un versificatore, un facitore di versi, che ha raccolto dal



fango della strada l'aureola caduta dalla testa del Poeta per fregiarsene e imbrogliare gli sciocchi, ma che non può in alcun modo restaurare il ruolo perduto, recuperare un qualsiasi mandato sociale che non sia quello di occupare una nicchia di mercato mettendosi a disposizione di quanti hanno bisogno di consolazioni e viete certezze.

Insomma, il *Versificatore* oltre a mettere in scena la morte dell'autore sembra rappresentare anche la scomparsa del lettore, o almeno il disinteresse per i suoi atti di lettura. Siamo nel 1966, in un periodo in cui si fanno avanti i *nouveaux critiques* francesi, con Roland Barthes in primo piano. Sono anni in cui prendono forza alcune idee che avranno conseguenze durature nella nostra cultura e che sono alle fondamenta degli studi letterari che hanno portato all'elaborazione degli strumenti narratologici o semiologici.

In realtà il lettore concreto o empirico, ovvero il lettore "vero", colui che legge il libro, iscritto all'anagrafe, capace di leggere e scrivere, capace di compiere veri e propri atti di lettura, non è mai stato amato dai letterati. Nonostante l'appello di Baudelaire e, soprattutto, del suo maestro Edgar Allan Poe, che sull'effetto del testo sulla mente del lettore ha dedicato tutta la sua ricerca letteraria, gli studi letterari si sono concentrati sui messaggi, tralasciando la situazione comunicativa, ovvero la lettura empirica, l'esperienza della lettura.

Per la teoria letteraria nata dallo strutturalismo – che ha dato origine alla narratologia<sup>6</sup> – il lettore empirico è un vero e proprio intruso. Come ha ben sintetizzato Antoine Compagnon in un importante bilancio sulla teoria letteraria degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta,

La narratologia e la poetica, lungi dal favorire l'emergere di un'ermeneutica della lettura, quando è accaduto che nelle loro analisi tenessero conto del lettore si sono accontentate di un lettore astratto, o perfetto: si sono limitate a descrivere i vincoli testuali oggettivi che regolano la prestazione del lettore concreto, a condizione beninteso che egli si conformi a quanto il testo si aspetta da lui. Il lettore è allora una funzione del testo [...] (Compagnon, 1998, p. 153).

D'altronde, come ha scritto Jedlowski, 2000, p. 14: «la narratologia si occupa dei modelli logici operanti nei testi che chiamiamo "narrativi", e non della narrazione in quanto azione empiricamente osservabile». Il fatto

<sup>6</sup> Vista l'ampiezza della letteratura scientifica sull'argomento mi limito a segnalare i saggi fondamentali di Todorov, 1966 e Genette, 1972. Per un quadro generale si rinvia a Segre, 1985.

è che il modello comunicativo che sta alle fondamenta della riflessione di questi anni è un modello essenzialmente lineare, fondato sulla proposta di Jakobson, 1963, in cui abbiamo un mittente che invia un messaggio ad un destinatario. Si tratta di un modello che nella pragmatica della comunicazione – e da qui nelle scienze umane e in tutti i modelli organizzativi – è stato sostituito da modelli sistemici e interazionali (Watzlawick, 1967), che prevedono l'impossibilità di scindere mittente e destinatario<sup>7</sup>.

Sviluppando il modello lineare della comunicazione la teoria letteraria ha elaborato una sofisticata rappresentazione del testo narrativo, il quale riproduce al suo interno lo stesso schema: nel romanzo, ad esempio, c'è un narratore che “parla” – emette dei messaggi, degli enunciati – ad un narratario, che può essere esplicito (come nel caso del romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) o implicito. Narratore e narratario sono, appunto delle funzioni del testo, e nulla hanno a che vedere con l'autore e il lettore concreti.

A questo punto occorre mettere in evidenza una linea di demarcazione tra studi letterari e scienze umane, e tra studi letterari e prassi formative. Gli studi letterari si occupano del lettore implicito o del narratario. La scrittura creativa si occupa del lettore concreto. Gli studi letterari rimangono ancorati ad un modello lineare della comunicazione letteraria; le scuole di scrittura creativa, come le scienze umane, si riconoscono in un modello circolare, che vede l'autore impegnato a costruire testi che devono avere – e sperimentare nel lavoro di revisione – un effetto sulla mente del lettore. La psicologia della lettura (Levorato, 2000) si occupa – anche attraverso l'approccio sperimentale – degli effetti di lettura, dei processi inferenziali della mente.

Lo scrittore Primo Levi, attento suscitatore di sensazioni, pensieri ed emozioni nella mente dei lettori, che al dialogo coi lettori ha dedicato – in un grande sforzo pedagogico, attraverso i suoi libri, le interviste, gli incontri nelle scuole ecc. – tutta la sua esistenza di scrittore, con l'invenzione del suo versificatore ha colpito nel segno. È riuscito a profetizzare la realizzazione dei traduttori automatici e a raccontare la scomparsa dell'autore e del lettore dall'orizzonte culturale del suo tempo.

Baudelaire, che aveva rappresentato un modello della comunicazio-

<sup>7</sup> È fondamentale, per un approfondimento, prendere in considerazione il pensiero di Michail Bachtin, come segnala anche Jedlowski, 2000, pp. 24-25. Bachtin propone un modello comunicativo che mette al centro «l'evento sociale dell'interazione verbale, realizzato tramite una o più enunciazioni» (Bachtin, 1928, p. 91) e che vede nel filologismo, ovvero nella storica centralità attribuita al testo scritto, il danno peggiore inferito alla linguistica.

ne letteraria centrato sull'atto concreto della lettura, secondo il quale è la lettura l'atto di nascita della letterarietà, e non il testo in quanto essenza immutabile, sembra lontano. La sua preoccupazione di rinsaldare il legame tra autore e lettore attraverso la costruzione di un patto e la negoziazione dei rispettivi ruoli sembra superata dalla volontà di sciogliere ogni legame residuo.

#### **4. Da Stevenson a Todorov: i romanzi come strumenti cognitivi**

Gli scrittori, autori concreti, a volte parlano di sé, della propria scrittura e delle proprie letture. I loro scritti rivestono un grande interesse, oltre che per i critici letterari per gli studiosi della narrazione e per i 'comunicatori'. Robert Louis Stevenson, l'autore dell'*Isola del tesoro*, nel 1887 ha pubblicato uno straordinario documento sull'influenza esercitata dalla lettura sulla propria vita e sulla propria scrittura:

I libri che hanno esercitato una maggiore e più autentica influenza sono quelli di narrativa. Essi non vincolano il lettore a un dogma che poi scoprirà essere inesatto; non impartiscono una lezione che dovrà successivamente disapprovare. Quello che fanno è ripetere, riassetare, chiarire le lezioni della vita; essi ci liberano da noi stessi, ci costringono a fare conoscenza degli altri e ci mostrano il reticolo dell'esperienza non quale appare ai nostri occhi, ma attraverso un mutamento prospettico particolare, perché una volta tanto viene obliterato quel mostro distruttore che è il nostro ego (Stevenson, 1887, p. 1943).

L'autore si presenta in veste di lettore concreto e, con grande maestria, ci illustra propriamente il valore cognitivo e educativo della lettura dei romanzi. Stevenson, chiamato a parlare di libri, ci parla in realtà di libri e lettori, ovvero di atti di lettura, di effetti di lettura. E mette in evidenza alcuni degli aspetti tipici della comunicazione narrativa, quali ad esempio la costruzione di un legame empatico tra lettore e personaggi (ivi compreso il personaggio narratore) e, dunque, il decentramento del punto di vista. Stevenson sembra consapevole della radicale differenza tra un testo argomentativo, che vincolerebbe il lettore ad un dogma, ad una verità, e un testo narrativo, che va alla ricerca della verosimiglianza attraverso l'utilizzo di materiali da costruzione presenti nella mente del lettore. Si intravede, in filigrana, il poeta che ha perso l'aureola e cerca, quindi, di rendere verosimile – e non più vera – la poeticità della sua opera.

Stevenson anticipa in queste poche frasi molti degli argomenti che sa-

ranno sviluppati da psicologi, antropologi e sociologi della narrazione solo negli ultimi vent'anni. Non dagli studiosi di letteratura, i quali, sostiene ancora Todorov – che della categoria fa parte a pieno titolo – sembrano aver abbandonato proprio quel ruolo formativo della letteratura che tanto entusiasmava l'autore dell'*Isola del tesoro*.

Secondo Todorov (2007) la tesi secondo cui la letteratura non entra significativamente in relazione con il mondo, che è all'origine di una concezione chiusa e limitativa della letteratura, ha un'origine storica precisa che va al di là dello strutturalismo e del formalismo. Essa cresce in Europa durante l'età moderna, assume diversi aspetti ed è tuttavia riconducibile al passaggio, cruciale, da una concezione dell'arte come creazione o 'produzione' di opere d'arte ad una concezione dell'arte come contemplazione o 'ricezione' delle opere. Questo mutamento – che è alle fondamenta della nascita dell'estetica, verso il 1750 – produce una rivoluzione anche nell'insegnamento delle lettere. In Francia, cent'anni dopo, si passa da un insegnamento fondato sulla retorica (imparare a scrivere) ad un insegnamento che adotta la prospettiva della storia letteraria (si impara a leggere). Durante l'illuminismo e il romanticismo si afferma gradualmente l'idea dell'autonomia dell'opera d'arte – specchio dell'autonomia dell'individuo, – che tuttavia mantiene sempre un forte legame con il mondo. Le opere d'arte sono portatrici di una particolare conoscenza del mondo, distinta dalla conoscenza scientifica e portatrice di valori e di verità. Quella che Todorov chiama «la rottura definitiva» avviene solo all'inizio del XX secolo, ed è attribuita almeno parzialmente alle idee di Nietzsche, «che mette in discussione i fatti distinti dalle loro interpretazioni e l'esistenza della verità, qualunque essa sia» (Todorov, 2007, p. 57). È con i movimenti d'avanguardia, con il futurismo e l'astrattismo, con la lingua trasmentale di Chlebnikov e con il *ready made* di Duchamp, che si consuma la frattura tra una concezione intersoggettiva dell'arte e una concezione monista, dove l'opera è la pura manifestazione dell'individuo. In seguito alla prima guerra mondiale, poi, con la nascita dei totalitarismi e l'egemonia politica di una concezione dell'arte come strumento di propaganda controllato dal potere, si afferma, per reazione, il più estremo formalismo, inteso da Todorov, anche sulla base della propria esperienza personale, come una fuga, un mettersi al riparo dalla censura esercitata dai regimi. Oggi, soprattutto in Francia, assistiamo all'egemonia del nichilismo, del solipsismo e del formalismo nell'insegnamento, nel giornalismo letterario e nella produzione stessa di opere letterarie, improntate ad una concezione chiusa e limitata della letteratura.

Nella seconda parte del libro Todorov offre degli spunti, suggerisce soluzioni per recuperare la dimensione cognitiva della letteratura nell'inse-

gnamento. D'altronde, egli sostiene, i lettori non professionali conoscono il valore cognitivo della letteratura: «Il lettore non specialista, oggi come un tempo, non legge le opere letterarie per padroneggiare meglio un metodo di lettura, né per ricavarne informazioni sulla società in cui hanno visto la luce, ma per trovare in esse un significato che gli consenta di comprendere meglio l'uomo e il mondo, per scoprire una bellezza che arricchisca la sua esistenza; così facendo, riesce a capire meglio sé stesso» (Todorov, 2007, pp. 24-25). È a partire da questa idea di letteratura, che non si fonda sulla distinzione tra letteratura colta e letteratura popolare e che trova legittimazione nella funzione conoscitiva esercitata dalle opere e dalla loro lettura, che è possibile fare delle proposte riformiste:

La letteratura ha un ruolo vitale da giocare, ma può ricoprirlo solo se viene presa nell'accezione ampia e pregnante che è prevalsa in Europa fino alla fine del XIX secolo e che oggi è stata messa da parte, mentre sta trionfando una concezione assurdamente ristretta. Il lettore comune, continuando a cercare nelle opere che legge come dare un senso alla propria vita, ha ragione rispetto a insegnanti, critici e scrittori quando gli dicono che la letteratura parla solo di sé, o che insegna solo a disperare. Se non avesse ragione, la lettura sarebbe condannata a scomparire nel giro di breve tempo.

Come la filosofia e le scienze umane, la letteratura è pensiero e conoscenza del mondo psichico e sociale in cui viviamo. La realtà che la letteratura vuole conoscere è semplicemente (ma, al tempo stesso, non vi è nulla di più complesso) l'esperienza umana (Todorov, 2007, p. 66).

Infine, convinto che la letteratura agisca non tanto sui contenuti quanto semmai sul sistema percettivo dei lettori concreti e quindi, in profondità, sui loro processi cognitivi, Todorov indica i caratteri distintivi delle opere letterarie, cercando di integrare la lezione degli illuministi e dei romantici con le acquisizioni della filosofia contemporanea e – aggiungiamo noi – delle scienze umane.

Innanzitutto, come già si poteva intuire nel discorso di Stevenson, la letteratura fa vivere delle esperienze singolari. Rispetto alla filosofia e a tutti i linguaggi scientifici, che si fondano sulla ricerca di principi universali e sull'astrazione, la letteratura ha la particolarità di preservare la ricchezza e la diversità del vissuto (Todorov, 2007, pp. 66-67). I personaggi romanzeschi e le loro azioni, le loro parole, favoriscono lo sviluppo di specifiche modalità conoscitive. Qui Todorov, senza dare segno di conoscere questa tradizione di studi, fa pensare ad uno dei caratteri principali di quello che la psicologia chiama pensiero narrativo, che si distingue dal pensiero logico-paradigmatico anche per il suo essere ideografico e sintagmatico, piuttosto che nomotetico e paradigmatico (Smorti, 1994, pp. 92 e segg.).

È da tenere presente che il ricorso al particolare e, dunque, il ritorno alla narrazione, è al centro del dibattito sui metodi qualitativi nelle scienze umane ed in particolare in sociologia (Jedlowski, 2000).

In secondo luogo, la letteratura non afferma delle tesi, ma incita il lettore a formularne. «Descrivendo un oggetto, un avvenimento, un personaggio, lo scrittore non formula una tesi, ma stimola il lettore a farlo: propone e non impone, lasciandolo così libero e al tempo stesso invitandolo a essere maggiormente partecipe» (Todorov, 2007, p. 67). Anche queste ragioni, continua Todorov, la letteratura è in grado di sfuggire alle censure che si formulano sulle tesi formulate a chiare lettere: le verità sgradevoli – per il genere umano e per noi stessi – hanno più possibilità di accedere all'espressione e di essere intese in un'opera letteraria piuttosto che in un'opera filosofica o scientifica. Nella tradizione pedagogica italiana questo ragionamento è stato sostenuto dalla pedagogia narrativa, che vede nell'educatore una figura di un facilitatore di narrazioni, un esperto di processi narrativi che non entra nel merito dei contenuti delle narrazioni (Mantegazza, 1999 e Batini-Giusti, 2008).

Terzo punto: la letteratura ci guarisce dal nostro egotismo. Per definire il contributo della letteratura alla nostra comprensione del mondo, Todorov ricorre ad una espressione del filosofo Richard Rorty, che parla della letteratura come rimedio al nostro egotismo, inteso come illusione di autosufficienza. La lettura dei romanzi si avvicina all'esperienza dell'incontro con altri individui. Ciò che i romanzi ci donano non è un nuovo sapere ma una nuova capacità di comunicazione con esseri diversi da noi. In questo senso partecipano più della morale che della scienza.

A questo punto l'autore conclude con una constatazione assai significativa, che mette in discussione non poche certezze sviluppate dallo strutturalismo in avanti. «La frontiera – dice Todorov sempre seguendo il ragionamento di Rorty – separa il testo argomentativo non dal testo immaginifico [di finzione], ma da ogni discorso narrativo – fittizio o autentico che sia – non appena descrive un universo umano particolare, differente da quello del soggetto» (Todorov, 2007, p. 70).

L'opposizione tra testo argomentativo e testo finzionale riguarda il rapporto che si instaura tra testo e realtà: da una parte abbiamo un testo che si fonda sulla verità, dall'altra un testo che si fonda sulla verosimiglianza. Si tratta di una frontiera che si regge senza che sia necessario chiamare in causa autore e lettore, e che per questo è compatibile con un modello lineare della comunicazione. Per verificare se un testo è finzionale io posso interrogare il contesto.

La differenza tra argomentazione e narrazione, tra discorso argomen-

tativo e discorso narrativo, risiede invece nel funzionamento stesso della mente, e nel differente rapporto che si instaura tra mente e cultura.

Abbiamo già citato il fondamentale Bruner, 1986, che per primo opera una netta distinzione tra pensiero narrativo e pensiero argomentativo o logico-paradigmatico:

Incomincerò enunciando la mia tesi nel modo più semplice e diretto, riservandomi di esaminarne meglio in seguito il fondamento e le conseguenze. La mia tesi è questa: ci sono due tipi di funzionamento cognitivo, due modi di pensare, ognuno dei quali fornisce un proprio metodo particolare di ordinamento dell'esperienza e di costruzione della realtà. Questi due modi di pensare, pur essendo complementari, sono irriducibili l'uno all'altro. (Bruner, 1986, p. 15).

Il pensiero narrativo è alle fondamenta della comprensione delle azioni umane e delle loro intenzioni. Se con il pensiero argomentativo o logico-paradigmatico noi riusciamo ad occuparci – attraverso procedure atte ad assicurare la verificabilità referenziale e a saggiare la verità empirica – delle cause di ordine generale e del modo per individuarle, col pensiero narrativo siamo in grado di costruire storie, ovvero dare un senso alle azioni e alle intenzioni proprie dell'uomo (noi e gli altri) o a lui affini.

Per un romanziere il funzionamento del pensiero narrativo è evidente, e trova la sua massima realizzazione in uno dei principi fondamentali della scrittura creativa, che si può tradurre con il motto: “non dare giudizi, fai agire i personaggi”. Un narratore, grande o piccolo che sia, sa, o dovrebbe sapere, che se vuole che il lettore costruisca nella sua mente la storia, gli ambienti, deve lasciare spazio alla sua immaginazione, alla sua memoria, dalla quale devono essere recuperati – secondo un processo inferenziale (Levorato M.G., 2000) – i “materiali da costruzione” di quei mondi possibili<sup>8</sup> che ciascuno, a seconda dei propri materiali mnestici e dei propri bisogni, è in grado di edificare.

Recita un autorevole manuale di scrittura creativa che il più vecchio motto della scrittura è: «Non raccontare, mostra». In termini di caratterizzazione scenica significa che, invece di raccontare come sono i personaggi – ad

<sup>8</sup> Smorti, 2007, p. 143: «Ogni storia si situa all'interno di un “mondo possibile”. Può essere, questo, il mondo che noi abitualmente conosciamo, nel quale le mele cadono dagli alberi se sono mature e il legno galleggia sull'acqua, o un “mondo possibile” in cui queste e altre leggi della natura vengono violate. Riuscire a sapere qual è il “mondo possibile” all'interno del quale il narratore parla è uno dei principali compiti di chi ascolta, se vuole veramente capire. Una volta entrata in questo mondo, la persona cerca di ragionare in base a un principio di coerenza con le sue leggi e non con quelle che regnano in un altro mondo».

es. «Era malvagio», – bisogna rivelarli attraverso le loro azioni: «Prendeva a calci il suo cane tutte le mattine» (Levin D., 1996, p. 14). Solo in questo modo il testo lascia alla mente del lettore lo spazio necessario perché possa costruire un'immagine. Il lettore della seconda frase è molto probabilmente in grado di vedere un uomo. Ed è in grado di trarre da solo – come avrebbe desiderato Stevenson – la lezione più opportuna.

Ci dicono alcuni autorevoli neuroscienziati che questi processi mentali possono essere spiegati anche in termini di “imitazione” neurale. Essi sostengono che sia possibile una comprensione “diretta” degli altri, che si fonda non tanto su processi cognitivi quanto semmai sull'imitazione, da parte dei neuroni motori, delle azioni e delle intenzioni degli altri. Il comportamento degli altri, dopo essere stato registrato nei sistemi sensoriali, attiva le nostre rappresentazioni motorie o emotive che corrispondono ai comportamenti osservati. Il significato delle emozioni e delle intenzioni degli altri è quindi capito perché esso suscita in noi un'esperienza che già conosciamo (Rizzolatti-Vozza, 2007).

Il meccanismo dei neuroni specchio ci permette di capire che cosa fa o sente un'altra persona, e ci consente perfino di predire che cosa verosimilmente farà, ovvero che intenzioni ha.

Nella vita quotidiana ciascuno di noi simula continuamente le azioni altrui attivando le stesse aree del cervello che si attiverrebbero se compisse direttamente le azioni. Lo stesso accade quando ciascuno di noi ascolta o legge una storia: un romanzo, un racconto, una poesia narrativa, un qualsiasi testo in cui siano presenti almeno una voce e un punto di vista, dei personaggi che agiscono in un ambiente, operano delle scelte, manifestano delle intenzioni. Anche in quel caso i nostri neuroni specchio attivano i neuroni motori e fanno sì che il nostro cervello imiti le azioni dei personaggi. Lo ha ribadito di recente in un'intervista un altro neuroscienziato, Marco Iacoboni, che alla domanda “I neuroni specchio spiegano perché ai lettori piacciono le storie...” risponde:

Cerchiamo di validare da un punto di vista scientifico il fatto che quando sentiamo delle storie ci immedesimiamo tanto che quasi simuliamo di vivere noi stessi quelle storie. In un esperimento, quando alcuni pazienti leggono frasi che hanno a che fare con l'attività della bocca o della mano, si vede che attivano separatamente le aree del sistema motorio che hanno a che fare con la bocca e con la mano.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ti guardo quindi sono*, colloquio con Marco Iacoboni di Enrico Pedemonte, “L'Espresso”, 7 agosto 2008, pp. 94-95. È interessante notare il rapporto stretto tra le teorie linguistiche dei neuroscienziati – che spostano radicalmente l'attenzione dall'individuo alla relazione e



E Marco Rizzolatti, lo scopritore dei neuroni specchio, scrive in un libro divulgativo steso a quattro mani con Luisa Vozza:

Anche nella percezione dell'arte potrebbero essere implicati meccanismi specchio. Se per esempio osserviamo *La creazione di Adamo*, dipinta da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina, le posizioni plastiche delle figure di Dio e di Adamo sono talmente aderenti all'anatomia del corpo umano che è facile provare la sensazione di trovarsi in quelle stesse posizioni con il proprio corpo, com'è anche facile avere la percezione delle due dita che quasi si toccano. Sensazioni analoghe si possono provare anche leggendo un romanzo e immedesimandosi nelle azioni ed emozioni dei diversi personaggi. Le conoscenze sui neuroni specchio potrebbero essere utilizzate nella formazione di artisti e scrittori, i quali potrebbero creare opere d'arte e dell'ingegno ancor più capaci di suscitare empatia, emozioni e immedesimazione (Rizzolatti-Vozza, 2007, p. 104).

Potremmo dire agli aspiranti scrittori: lasciate spazio alla mente del lettore, lasciate che i lettori o gli ascoltatori simulino le azioni e le intenzioni dei personaggi, le rivivano, e così facendo apprendano, perché una volta che la catena di azioni e intenzioni si è fissata nel cervello potrà essere utilizzata ancora per costruire altre storie, altre simulazioni, altri mondi possibili.

## 5. Il conte di Montecristo: un esempio di critica pratica per l'orientamento narrativo

*Una buona educazione letteraria serve a muoversi con la mente sveglia e flessibile, i sensi affinati, le facoltà di interpretazione e confronto dialogico allenate, e anche la strumentazione più adatta, in quel grande "gioco di orientamento" che è la vita nelle nostre società postmoderne.*

Remo Ceserani

Nel 1844 Alexandre Dumas, scrivano, giornalista e scrittore di teatro, si afferma come grande romanziere. Ha quarantadue anni e pubblica gli otto volumi del romanzo *Les trois Mosquetaires, I tre moschettieri*. Nello stesso anno comincia ad uscire, a puntate, *Le Conte de Monte-Cristo*, portato a termine nel 1846. Quest'ultimo romanzo – radicalmente diverso dal primo – racconta la storia di un uomo che sta per raggiungere il successo e coronare i suoi sogni con il matrimonio della sua bellissima ed amata fidanzata. Poi,

vedono nei neuroni specchi le radici biologiche dell'intersoggettività – con le teorie di Bachtin, per il quale l'interazione verbale è la realtà fondamentale del linguaggio.

all'improvviso, come nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, qualcuno interviene per rovinare il lieto fine e, naturalmente, per riaprire i giochi della vita. Come Renzo e Lucia, dunque, Edmond Dantès – questo è il nome del protagonista del libro – riceve per mano del suo creatore una seconda possibilità, una seconda “adolescenza”. E, quindi, la possibilità di dilatare nel tempo e nello spazio la propria formazione.

Edmond Dantès, dunque, si sta per sposare quando alcuni soldati lo arrestano apparentemente senza motivo e lo rinchiudono in prigione. Qui – nonostante egli abbia la possibilità di parlare con un giudice che sembra disponibile ad ascoltarlo – viene privato del nome e diviene il «numero 34». Vi rimane per tredici anni, durante i quali ha modo di apprendere molte cose e di capire chi è stato a manovrare il destino contro di lui. Riesce a evadere e a entrare in possesso di un tesoro favoloso, che dà potere a chiunque sia in grado di utilizzarlo con accortezza e competenza. Viaggia per sei anni in Oriente, dove apprende l'arte di governare i rapporti umani. Infine, in quattro mesi decisivi per la sua esistenza decide di portare a termine il suo piano: premiare i suoi benefattori, coloro che hanno aiutato lui e i suoi parenti, e punire coloro che – per invidia o per gelosia – hanno causato le sue disgrazie. È così che, attraverso incontri burrascosi, travestimenti e rivelazioni straordinarie, quest'uomo incredibile riesce a riconquistare il suo nome e a riappropriarsi della sua identità: Edmond Dantès, Conte di Montecristo.

È una storia importante, che anche grazie alle numerose versioni cinematografiche, teatrali, radiofoniche e televisive (Batini-Giusti, 2008, pp. 137-38) si è diffusa in tutto il mondo e in tutte le fasce sociali. Una storia che può essere raccontata in molti modi, che lascia spazio a molte interpretazioni e che apre al lettore la possibilità di “imitare” o di “ricostruire” una grande varietà di azioni e intenzioni umane. Soprattutto, visto che si tratta di una storia di azione fondata soprattutto sul dialogo – poiché il Conte non è, come D'Artagnan, un uomo di spada, ma un uomo d'intelletto, capace di manipolare attraverso i discorsi e i mascheramenti – consente di mettere a fuoco molte delle potenzialità dell'interazione umana.

È una storia che molti conoscono, anche se in maniera superficiale. Spesso è ritenuta la storia di una vendetta, semplicemente. Ma è anche, se non soprattutto, la storia di una frattura (il fallimento, la dimenticanza, l'inconsapevolezza) e di una ricomposizione (la formazione ricevuta dall'Abate Faria, il viaggio in Oriente, i travestimenti, le ricompense e le vendette).

La storia del romanzo – naturalmente supportata dall'utilizzo di molti stralci del racconto, o, meglio, di uno dei tanti racconti che l'hanno narrata: film, sceneggiati ecc. – è alle fondamenta di un percorso di orientamento

narrativo<sup>10</sup> destinato ad adulti che tornano nella scuola pubblica per riprendere un percorso di istruzione interrotto.

Il romanzo diventa una narrazione-guida alla quale si agganciano attività didattiche – principalmente letture ad alta voce, giochi di ruolo, schede di autovalutazione, giochi di scrittura creativa – che traggono origine dall’interpretazione di alcune sequenze narrative considerate fondamentali per attribuire un senso all’intera storia e, dunque, ad esperienze analoghe che hanno bisogno di trovare a loro volta un significato.

Il percorso originario è strutturato in quattro incontri di quattro ore ciascuno. Nel primo incontro – *Il castello d’If* – si lavora sulle fratture intervenute nel percorso formativo e di vita al fine di evidenziare gli ostacoli e le capacità necessarie a superarli. Il secondo incontro, denominato *Il tesoro*, è finalizzato alla presa di consapevolezza delle risorse interne e delle opportunità esterne, mentre nel terzo – *Le maschere, gli incontri* – l’obiettivo è quello di incrementare le competenze di analisi di situazioni comunicative e relazionali. Nel quarto e ultimo incontro, che abbiamo chiamato *Il riconoscimento*, si lavora sulla capacità di decentramento e di lettura dei giudizi e delle emozioni (Batini-Giusti, 2008, p. 131).

Di seguito si traccia il percorso di lettura e interpretazione che ha portato all’elaborazione dei giochi e degli strumenti, che si configurano a loro volta come macchine narrative capaci di stimolare racconti, simulazioni e attribuzioni di significato.

### 5.1 *Il castello d’If: La perdita del nome*

Alla fine del quattordicesimo capitolo si legge che dopo una estenuante situazione di attesa, nella speranza di ricevere dall’esterno notizie o spiegazioni, Edmond «cominciò a dubitare dei suoi sensi, a credere che ciò che prendeva per un ricordo della sua memoria non fosse solo un’allucinazione della mente e che quell’angelo consolatore che era apparso nella sua prigione vi fosse disceso sopra le ali di un sogno» (Dumas, 1981, p. 158). Poi, d’improvviso, nella stessa pagina, a questo cedimento psicologico si associa un cambiamento ancora più grave:

<sup>10</sup> Sulla metodologia dell’orientamento narrativo si rinvia al capitolo del presente libro scritto da Federico Batini. Il percorso, che è stato realizzato nell’ambito di una sperimentazione promossa dall’Ufficio Scolastico Provinciale di Grosseto e presentato nella sede del convegno *Le storie siamo noi*, Grosseto-Arezzo, 20 e 21 aprile 2007, è pubblicato in Batini-Giusti, 2008.

Arrivò il nuovo governatore. Sarebbe stato troppo lungo per lui imparare a memoria il nome di tutti i suoi prigionieri, e si fece indicare soltanto i loro numeri. Questo carcere orribile si componeva di cinquanta celle. I loro occupanti furono chiamati con il numero della cella che abitavano, e il disgraziato giovane cessò di essere chiamato con il nome Edmond o con il cognome Dantès; venne chiamato il numero 34 (Dumas, 1981, p. 158).

Siamo ancora all'inizio del romanzo – che si articola in centodiciassette capitoli, – e il protagonista si trova a fare i conti con la solitudine e la disperazione di chi ha perso tutto e non sa più neanche cosa desiderare. Così, «esaurito il cerchio delle risorse umane», si rivolge a Dio con la preghiera. E in un soliloquio che a tratti somiglia al delirio, il numero 34 passa dall'ascetismo alla rabbia al desiderio del suicidio, raggiungendo uno stato di calma disperata: «Dantès guardò con calma al passato, con terrore al futuro, e scelse questo punto di mezzo che gli sembrò essere un luogo di asilo» (Dumas, 1981, p. 162). Poi, proprio quando la morte sembra prossima, nella cella egli sente un rumore – «Quel rumore giungeva proprio nel momento in cui ogni altro rumore cessava per lui» (Dantes, 1981, p. 164) – un rumore sordo che forse è l'indizio di una presenza umana. E ricomincia a sperare, a desiderare di incontrare questa persona, e poi a scavare con dei cocci di una brocca, fino a quando non incontra, finalmente, un uomo.

Ricominciamo dall'inizio e tentiamo di riassumere. Edmond ha un incidente. Sta per realizzare i suoi sogni, gli sembra di avere un futuro “facile”, di essere arrivato, quando ad un certo punto interviene qualcosa o qualcuno a interrompere il cammino tracciato. Dopo un anno di carcere è un uomo finito, incapace perfino di distinguere il ricordo dal sogno e, soprattutto, privo di un futuro, privato dell'identità che aveva fino a quel momento assicurato la sua stabilità, aveva garantito la sua continuità.

C'è stata una frattura. Un'interruzione. Può valere la pena discuterne, parlare di altre fratture, altre interruzioni. Raccontare altre storie. Il racconto di Edmond che diventa il numero 34 può essere il punto di partenza di altri racconti.

E dopo aver discusso e narrato può valere la pena riflettere su un fatto. Una volta incontrato l'Abate, Edmond ricomincia a parlare, a pronunciare il proprio nome e, soprattutto, a dialogare. Il suicidio si allontana. Ancora qualche capitolo e Edmond si renderà conto di aver voglia di trascorrere il resto della vita a ricucire quella frattura, a riannodare i fili spezzati, a ritrovare le voci che una volta potevano pronunciare il suo nome, Edmond Dantès.

## 5.2 *L'Abate Faria: gli ostacoli e le capacità*

La lettura ad alta voce del capitolo XVII, *La cella dell'Abate*, è un'impresa ardua, ma se affrontata con la dovuta calma può condurre a risultati importanti. Un personaggio quando compare nel proprio ambiente – la casa, la camera da letto, la cucina... – rivela di sé, in maniera pressoché immediata, i valori, i tratti di personalità, i gusti. Il personaggio che si muove fa delle scelte e scegliendo rivela molti aspetti di sé. Il personaggio che ha già scelto e ci mostra i risultati delle proprie scelte – i vestiti, i mobili, gli oggetti, i quadri, i colori... – ci mette a disposizione una grande quantità di stimoli narrativi, che si concretizzano in una serie di ipotesi, inferenze, attribuzioni di significato. Entrare nella cella dell'Abate Faria è come entrare nella casa di famiglia di una persona che abbiamo appena conosciuto. Siamo costretti ad abbandonarci alle centinaia di storie che quegli oggetti raccontano su chi li ha scelti.

Nel capitolo XVII accadono due cose fondamentali, che vale la pena evidenziare prima di andare avanti. Nella prima parte, Faria – un dotto italiano imprigionato nel castello da molti anni – racconta a Dantès la propria vita, e narrando mostra al giovane le sue invenzioni con le quali riesce, anche in carcere, a scrivere, a scavare, a cucire, ecc. È un passo importante, perché consente di portare avanti la riflessione avviata sulle “fratture” e sugli impedimenti che interrompono un cammino.

Ad un certo punto Edmond si ferma a riflettere sulla quantità di intelligenza che Faria ha dovuto impiegare per compiere le sue opere. Con un atteggiamento che sfiora l'insolenza, Edmond interroga l'abate: «Che cosa non avreste mai fatto se foste stato libero?». L'abate dà una risposta esemplare:

Forse nulla. L'eccezionalità delle mie capacità mentali si sarebbe volatilizzata in futilità. Occorrono le sventure per scavare certe miniere nascoste nell'intelligenza umana; occorre la pressione per far scoppiare le polveri. La prigionia concentrò in una sola direzione tutte le mie capacità fluttuanti qua e là; esse si urtarono in uno spazio ristretto e, come sapete, dall'urto dei nubi nasce l'elettricità dell'aria, dall'elettricità nasce il lampo, dal lampo la luce.

A partire da qui è possibile esplicitare gli ostacoli incontrati – ad esempio – nel proprio percorso formativo e professionale (le schede sono tratte da Batini-Giusti, 2008, p. 139-140).

Poi, dopo aver visto gli ostacoli ben in vista davanti a propri occhi, si può procedere alla ricostruzione di quelle capacità che ciascuno di noi ha sviluppato proprio nel tentativo di superare quelle difficoltà.

### GLI OSTACOLI

Arrestare significa principalmente «fermare», «interrompere», bloccare qualcuno o qualcosa durante il suo percorso verso una direzione. Ci si arresta per propria volontà o perché si incontrano degli ostacoli durante il percorso. Prova a dare un nome agli ostacoli che possono aver provocato in passato un arresto al tuo cammino.


Figura 1. Scheda "Gli ostacoli"

### LE CAPACITÀ

Gli ostacoli esterni possono anche — lo sostiene l'Abate Faria — dare un senso, una direzione a capacità che altrimenti rischiano di essere sprecate. La prigionia, dice l'Abate, «concentrò in una sola direzione tutte le mie capacità fluttuanti qua e là; esse si urtarono in uno spazio ristretto e, come sapete, dall'urto dei nubi nasce l'elettricità dell'aria, dall'elettricità nasce il lampo, dal lampo la luce».

Prova a dare un nome alle capacità che hai sviluppato a seguito degli ostacoli incontrati.

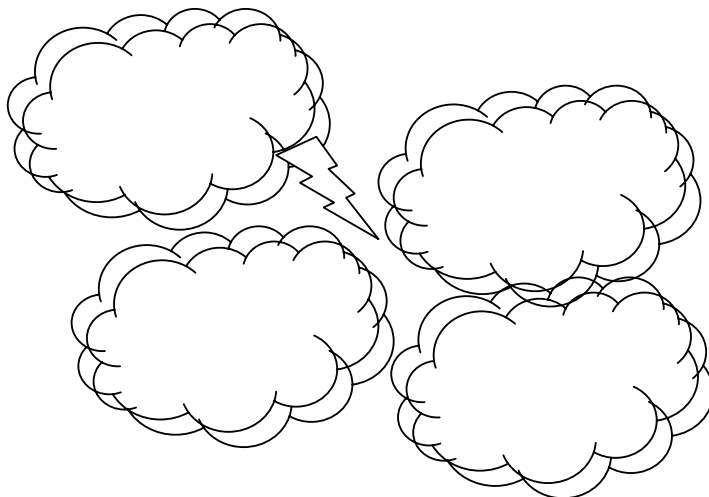


Figura 2. Scheda "Le capacità"

Nella seconda parte del capitolo, Dantès racconta a Faria la storia della sua vita. È un racconto breve, conciso, che contiene pochi elementi fondamentali: le traversate, l'incontro con Napoleone – la causa, inconsapevole, della sua sfortuna – lo sbarco a Marsiglia, l'incontro col padre, il pranzo di fidanzamento e infine l'arresto. Fine. Fine del passato e fine del futuro.

Il racconto per andare avanti ha bisogno in realtà di molti stimoli. Edmond non è in grado di trovare un senso alla sua vita dopo l'arresto. Per questo sta soffrendo. L'abate Faria lo aiuterà con uno straordinario colloquio, che si conclude con la "scoperta" dei responsabili dell'arresto di Edmond. È Edmond stesso a rinvenirli nella propria memoria e a rivelarli a se stesso. Erano sempre stati lì; mancava solo la capacità di mettere in ordine e di scegliere i fatti utili alla costruzione della scena. L'abate aiuta Edmond a formulare una teoria sulla sua esistenza. La teoria aiuta Edmond a scegliere, tra i milioni di percezioni vissute, proprio quelle che servono per dare un significato alla sua esperienza di carcerato. È la vita riacquista un senso (Dumas, 1981, pp. 195-203).

### 5.3 *Il tesoro è una risorsa*

Dopo la rivelazione, Edmond cambia completamente i suoi comportamenti. Comincia a meditare la vendetta; desidera avere un futuro. Per questo, probabilmente, decide di cominciare a studiare. Faria è una grande conversatore, un maestro, un uomo di grande cultura. Edmond sarà il suo allievo: «Infatti da quella sera i due prigionieri stabilirono un piano di educazione».

Edmond continua a non sapere niente del suo futuro. Non ha nessun elemento nuovo per capire cosa gli accadrà. Eppure adesso vive come se dovesse, un giorno, uscire da quel castello. Studia e apprende. Impara le lingue, i comportamenti della nobiltà, la matematica, il ragionamento filosofico, l'alchimia. Faria insegna a Dantès anche la mappa di un tesoro favoloso, che sarebbe nascosto in una grotta sull'Isola di Montecristo, davanti alla costa maremmana. È un tesoro talmente favoloso da apparire inverosimile. È un tesoro immaginario – nessuno lo ha mai visto – e comunque irraggiungibile. Fino alla fuga dal carcere, dopo tredici anni di prigionia. Finché, il giorno della morte di Faria, non riesce a fuggire sostituendosi al cadavere dell'amico. Verrà sepolto nel cimitero d'If, il mare. E a quel punto potrà andare a verificare l'esistenza del tesoro di Montecristo.

Attività	Durata	Obiettivi e modalità di svolgimento
La missione: il tesoro è un'opportunità	1h 30 min.	<p>Analisi delle risorse e delle opportunità rispetto a un compito (una missione). A partire dal caso dell'evasione di Dantès, il quale riesce a utilizzare a proprio vantaggio una serie di eventi fortuiti, e utilizzando la scheda «Opportunità e risorse», si invitano i partecipanti a discutere in piccolo gruppi sulla differenza tra <i>opportunità</i> (possibilità, occasione che proviene dall'esterno) e <i>risorsa</i> (dote, morale o intellettuale, o abilità a cui una persona può fare ricorso nell'affrontare le situazioni; insieme di mezzi, ecc.). Poi, sempre in piccoli gruppi, si invita a compilare la scheda, simulando una situazione analoga a quella di Dantès: «Avete appena ricevuto un tesoro, una grande quantità di denaro. Esso rappresenta un'opportunità per realizzare la vostra missione. Indicate la missione e poi, in relazione a essa, le risorse che il gruppo potrebbe mettere a disposizione per realizzarla».</p> <p>Nella fase di restituzione dei risultati è importante focalizzare l'attenzione sulla necessità di avere una «missione» (degli obiettivi) per percepire il tesoro come un'opportunità e, quindi, per poter utilizzare le proprie risorse. I tre elementi non sono separabili.</p>

Figura 3. Scheda progettazione attività (Batini-Giusti, 2008, p. 134)

Naturalmente, il tesoro viene trovato. Si tratta di un tesoro in grado di dare ad un uomo un potere enorme. È a questo punto che Edmond, forte della sua “teoria”, potrà «ritornare alla vita, fra gli uomini, e prendere il rango, l'influenza e il potere che in questo mondo danno le ricchezze, che sono la prima e la più grande delle forze di cui possa disporre la creatura umana» (Dumas, 1981, p. 289). E così Edmond può diventare il conte di Montecristo. Un uomo misterioso e coltissimo, dotato di forza, coraggio e grandi capacità pratiche. Un uomo intelligente, abile nei travestimenti e capace di manipolare tutti i suoi interlocutori attraverso la seduzione della parola. Un uomo che ha molto sofferto e molto studiato – sia pure in condizioni non proprio ortodosse – e che, dopo aver trovato un tesoro enorme, decide di continuare a imparare. Dopo aver visitato Marsiglia e constatato la morte del suo amato padre, il conte di Montecristo comincia un lungo viaggio che dovrà servire a completare la sua formazione.

#### 5.4 Un io molteplice: le conversazioni che cambiano la vita

Edmond Dantès agisce nel romanzo attraverso il dialogo, la conversazione condotta al fine di produrre cambiamento. Per questo si traveste, assumendo



di volta in volta le sembianze e i caratteri del personaggio che ritiene più adeguato alla situazione comunicativa. Perché Edmond ha appreso, grazie alle conversazioni con Faria, alle letture e ai viaggi in paesi lontani, a riconoscere le diverse situazioni, a considerare ogni particolare, a comportarsi in modo da ottenere dalle situazioni ciò che desidera.

<b><i>Il personaggio: L'abate Busoni</i></b>
<b>La finalità: PARLARE PER CONVINCERE: LA PERSUASIONE</b>
State tranquillo, Caderousse: io sono prete e le confessioni muoiono nel mio cuore. Ricordatevi che l'unico scopo è di eseguire fedelmente le ultime volontà del nostro amico: parlate dunque senza paura e senza odio, dite la verità, tutta la verità. Io non conosco e probabilmente non conoscerò mai le persone di cui mi parlerete; d'altronde sono italiano, non francese; appartengo a Dio e non agli uomini, e tornerò nel convento da cui sono uscito solo per compiere la volontà d'un morente.
<b><i>Il personaggio: Lord Wilmore</i></b>
<b>La finalità: PARLARE PER AIUTARE</b>
L'inglese entrò. Trovò il signor Morrel seduto a una scrivania, pallido, dinanzi alle cifre spaventose del registro dove stava scritto il suo passivo. Vedendolo, egli chiuse il registro, si alzò e gli porse una sedia; poi, quando si fu messo a sedere, sedette egli pure. I quattordici anni che erano passati l'avevano molto cambiato; non più trentaseienne all'inizio di questa storia, stava ora per toccare la cinquantina. I capelli erano diventati bianchi, la fronte era solcata da profonde rughe, effetto delle sue preoccupazioni, e lo sguardo, un tempo così fermo e risoluto, si era fatto vago e indeciso e sembrava sempre temere di doversi fissare su un'idea o su una persona. L'inglese l'osservò a lungo con un sentimento di curiosità mista a profondo interesse.
<b><i>Il personaggio: Sinbad il marinaio</i></b>
<b>La finalità: PARLARE PER AFFABULARE</b>
Io conduco la vita più felice che si possa sognare: una vera vita da pascià. Sono il re della creazione. Se mi piace un luogo ci resto, se mi annoia ne riparto; sono libero come gli uccelli; ho le ali come loro; le persone che mi circondano obbediscono ad ogni mio cenno. Ogni tanto mi diverto a burlarmi della giustizia strappandole un bandito che essa cerca o un criminale che insegue. E poi ho una mia propria giustizia, bassa e alta, senza proroghe e senza appelli, che condanna o assolve e che dipende solo da me. Ah se voi aveste gustato la mia vita non ne desiderereste mai altra! E non rientrereste più fra gli uomini, a meno che non aveste qualche grande progetto da realizzare.

Figura 4. *Scheda Maschere e incontri*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Allo scopo di lavorare sulla capacità di analisi delle situazioni comunicative, si invitano i partecipanti (in piccoli gruppi) a discutere le schede *Maschere e incontri*, ciascuna raffigurante un personaggio e una tipologia di comunicazione (*Parlare per convincere*, *Parlare per affabulare*, *Parlare per aiutare*), portando esempi personali per ciascuna situazione. Dopo aver scelto una scheda, il gruppo deve individuare il caso più significativo e descriverlo cercando di mettere in evidenza: la situazione comunicativa, gli obiettivi prefissati, le strategie messe in atto per raggiungere gli obiettivi, gli errori commessi (Batini-Giusti, 2008, p. 135-36).

Quasi tutto il romanzo è costruito intorno a incontri e colloqui che producono continui cambiamenti nelle persone. Il colloquio è l'azione principale del romanzo di Dumas. È per poter cambiare voce e punto di vista che Edmond assume maschere diverse. Attraverso il travestimento Edmond riesce a mettersi nei panni di personaggi molto diversi da lui. E riesce incredibilmente a renderli sempre credibili, verosimili e estremamente affidabili. Il conte di Montecristo, Simbad il marinaio, l'abate Busoni e lord Wilmore riescono a entrare in relazione con tutti i protagonisti della vicenda di Edmond. Sono interlocutori affidabili (Jedlowski, 2000), e come tali riescono a mettere in comune delle storie. Raccontano e ascoltano i racconti degli altri, che attraverso le storie raccontate rivelano il proprio passato e quello di Edmond; e tracciano il proprio destino.

Edmond riesce a capire gradualmente tutto il proprio passato, e quello di suo padre e dei suoi vecchi amici, e dei suoi nemici. La sua vendetta passa per la ricostruzione dettagliata di tutti i destini individuali di un gruppo di persone che si sono conosciute in gioventù e che, curiosamente, sembrano tutte aver reciso, per vari motivi, ogni legame con il passato.

Il conte di Montecristo si incarica di raccontare – a tutti – la storia per intero.

### 5.5 *Edmond Dantès, conte di Montecristo*

Non è mai piacevole, né tantomeno opportuno svelare il finale di un grande romanzo. Specie quando si tratta di un finale così poco spettacolare, eppure discusso e discutibile, manipolato dagli sceneggiatori che cercano di attualizzare la storia, o, piuttosto, di chiarirla a loro stessi e ai lettori-spettatori. La vendetta non è portata a termine, forse. Ci sono delle vittime. Ci sono delle persone felici.

Attività	Durata	Obiettivi e modalità di svolgimento
Edmond Dantès, Conte di Montecristo	1h 30 min.	Lettura della lettera di Edmond Dantès a Morrel (ultima pagina del libro): alla fine del suo percorso Edmond può di nuovo firmarsi col suo nome. I partecipanti sono invitati a focalizzare un'immagine precisa attraverso domande-stimolo: «Sei soddisfatto di te, appagato e riconosciuto da coloro che desideri ti riconoscano? Come ti vedi? In che situazioni ti trovi? C'è qualcuno intorno a te? Dove sei? A chi stai parlando?». Per aiutarsi possono utilizzare il fotolinguaggio o la scrittura. L'importante è che si arrivi a una breve narrazione di sé mentre si è orgogliosi di affermare il proprio nome in pubblico o davanti alle persone che riteniamo importanti.

Figura 5. *Scheda progettazione attività* (Batini-Giusti, 2008, p. 134)

Una cosa è certa: alla fine i conti tornano. La storia fila rapida, ed è possibile riassumerla in poche battute. È una storia facile, alla fine. Il percorso di formazione si è concluso, e si è concluso il processo di riconquista del proprio nome. Finalmente Edmond può scrivere il proprio nome con la soddisfazione di chi sa che sarà riconosciuto (e amato): Edmond Dantès, Conte di Montecristo.

### Riferimenti bibliografici

- Bachtin M., 1928, “Novejšie tecenia lingvističeskoj mysli na Zapade”, «Literatura i marksizm», 5, pp. 115-49; [trad. it. “Le più recenti tendenze del pensiero linguistico occidentale”, in Bachtin M., *Linguaggio e scrittura*, Roma: Meltemi, 2003].
- Batini F., Del Sarto G., 2005, *Narrazioni di narrazioni. Orientamento narrativo e progetto di vita*, Trento: Erickson.
- Batini F., Giusti S., 2008, *L'orientamento narrativo a scuola*, Trento: Erickson.
- Baudelaire Ch., 1869, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*, Paris: Levy; [trad. it. *Lo spleen di Parigi*, Torino: Einaudi, 1997].
- Benjamin W., 1955, *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; [trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 1955].
- Bogliari F. (a cura di), 2008, *Il grande libro della letteratura per manager. 50 opere lette in chiave d'impresa*, Milano: Etas.
- Bruner J., 1986, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge-London: Harvard University Press; [trad. it. *La mente a più dimensioni*, Bari-Roma: Laterza, 2003].
- Bruner J., 1990, *Acts of meaning*, Cambridge: Harvard University Press; [trad. it. *La ricerca del significato*, Torino: Bollati Boringhieri, 1992].
- Bruner J. (1996), *The culture of education*, Cambridge: Harvard University Press; [trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Milano: Feltrinelli, 1997].
- Calvino I., 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi.
- Ceserani R., 1999, *Guida allo studio della letteratura*, Bari-Roma: Laterza.
- Compagnon A., 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Seuil; [trad. it. *Letteratura e senso comune*, Torino: Einaudi, 2000].
- Curi F., 1977, *Perdita d'aureola*, Torino: Einaudi.
- Dumas A., 1981, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris: Gallimard; [trad. it. *Il conte di Montecristo*, Milano: Mondadori, 1984].
- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris: Seuil [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino: Einaudi, 1976].
- Genette G., 1991, *Fiction e diction*, Paris: Seuil; [trad. it. *Finzione e dizione*, Parma: Pratiche, 1994].

- Giusti S., 2005, *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano: Angeli.
- Giusti S., 2008, "Le competenze della letteratura", «Per leggere», 14, pp. 139-166.
- Giusti S., Batini F., Del Sarto G., 2007, *Narrazione e invenzione. Manuale di lettura e scrittura creativa*, Trento: Erickson.
- Iacoboni M., 2008, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Jakobson R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit; [trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1966].
- Jedlowski P., 2000, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano: Bruno Mondadori.
- Levi P., 1966, *Storie naturali*, Torino: Einaudi.
- Levin D., 1996, *Get that Novel Written! From initial idea to final edit*, Ohio: Writer's Digest Books; [trad. it. *Scrivere un romanzo*, Roma: Dino Audino].
- Lavorato M.G., 2000, *Le emozioni della lettura*, Bologna: Il Mulino.
- Longo G., 2008, *Il senso e la narrazione*, Milano: Springer-Verlag.
- Mantegazza R., 1999, *Un tempo per narrare*, Bologna: Emi.
- Mantovani G., 2005, *L'elefante invisibile. Alla scoperta delle differenze culturali. Nuova edizione*, Firenze: Giunti [I ed. Firenze: Giunti, 1998].
- Minghetti M., Cutrano F. (a cura di), 2004, *Le nuove frontiere della cultura d'impresa. Manifesto dello humanistic management*, Milano: Etas.
- Rizzolatti G., Vozza L., 2007, *Nella mente degli altri. Neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli: Bologna.
- Salmon C., 2007, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à former les esprits*, Paris: La Découverte; [trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma: Fazi, 2008].
- Segre C., 1985, *Avviamento al testo letterario*, Torino: Einaudi.
- Smorti A., 1994, *Il pensiero narrativo. Costruzione di storie e sviluppo della coscienza sociale*, Firenze: Giunti.
- Smorti A. (a cura di), 1997, *Il sé come testo*, Firenze: Giunti.
- Smorti A., 2007, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, Firenze: Giunti.
- Stevenson R.L., 1887, "Books Which Have Influenced Me", «British Weekly», 13 maggio; [trad. it. "I libri che hanno avuto influenza su di me", in *Romanzi raccontati e saggi*, Milano: Mondadori, 1982, pp. 1943-1950].
- Todorov T., 1966, "Les catégories du récit littéraire", «Communications» 8.
- Todorov T., 2007, *La littérature en péril*, Paris: Flammarion; [trad. it. *La letteratura in pericolo*, Milano: Garzanti, 2008].
- Watzlawick P., Beavin J.H., Jakson Don D., 1967, *Pragmatics of Human Communication*, New York: W.W. Norton; [trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma: Astrolabio, 1971].