

# Per il verso giusto: la lettura della poesia e la comunicazione in ambito socio-educativo

Simone Giusti<sup>1</sup>

*Proteggimi dal dimenticare, proteggimi dal non sapere, / dal non aver sentito, ascoltato, visto, guardato. / Favorisci in me il pensiero, non sia mai ferito. / Possa lo spazio che ho dentro la testa essere scontento, / perché troppo vuoto anche nell'ultimo giorno.*

Roberta Dapunt

## 1. Un'idea di poesia

All'inizio degli anni Settanta del Novecento, in un periodo storico di rottura con il passato, alla fine del cosiddetto miracolo economico, durante il quale la società italiana si trasforma rapidamente, con conseguenze straordinarie sull'ambiente sociale, sui costumi, sul paesaggio e sugli stili di vita, anche la poesia deve trovare una sua nuova collocazione, un nuovo ruolo, che non può essere più quello che aveva nel mondo precedente al consumismo e alla comunicazione di massa. Questi ultimi fenomeni, infatti, sembrano svuotare la realtà e far perdere di sostanza la vita quotidiana, non consentendo più agli individui di sperimentare un'esistenza autentica.

Il poeta Andrea Zanzotto così descrive il suo «mondo attuale» in un suo articolo del 1973, intitolato *Infanzia, poesia, scuoletta (appunti)*:

1 Professore a contratto di Didattica della letteratura italiana - Università degli Studi di Siena.

ribollente di aggressività compressa e insieme in continua eruzione ma paralizzato nell'equilibrio del terrore, schiacciato dall'eccesso di popolazione a sua volta aggravato dal patologico moltiplicarsi dei bisogni senza senso, mentre per larga parte dell'umanità stremata dalla fame non resta che brandire la roncola fanoniana. Intanto, come avviene in tutti gli altri settori scientifici e tecnologici, le scienze umane accumulano ed incalzano; e se ne ha una vertigine in cui, mentre vengono destituite di fondamento tutte le formulazioni note dell'umano, non ne appare nessuna che sia veramente integrale e persuasiva. Si crea un paesaggio di faglie e di esplosioni, di strutture vacue e audaci a un tempo, di verità esaltanti e insieme di gessoso disincanto. L'age of anxiety diviene l'età della nevrosi e poi della psicosi, che si presentano lesive eppure in qualche modo fruste, devitalizzate; le stesse forze innovatrici, inibite, tendono a ridursi a un discorso frantumato in una miriade di dogmi contrapposti, a movimenti di fibrillazione. La massa, tra il fumo dei lager nazisti e il fumo delle avvelenate città-lager, ormai finisce per sentire sé stessa come insensata proliferazione e neoplasia, come inquinamento che è causa di ogni altro inquinamento (Zanzotto, 1999, pp. 1179-1180).

Allo scopo di recuperare una dimensione autentica del linguaggio e della poesia, lo stesso poeta cerca con ogni mezzo di superare i limiti del significato delle parole, che è acquisito attraverso la cultura e, quindi, è soggetto all'inquinamento ambientale causato dai mass media, ricorrendo invece al suono delle parole e alla loro forma, ai giochi di parole, alle allitterazioni: la faccia esterna dei segni linguistici, i significanti scollegati dai significati.

Le frasi delle sue poesie di questo periodo sono aperte, scollegate tra di loro dal punto di vista grammaticale, e anche per questo non parafrasabili. Tuttavia, non si tratta di una scrittura automatica come quella surrealista, poiché ogni testo ha una coerenza tematica e ogni parola e frammento di frase rimane all'interno dello stesso campo semantico e non è mai completamente arbitrario. Con un po' di sforzo, leggendo e rileggendo il testo, è possibile individuare tracce di senso e formulare ipotesi sui significati possibili.

### 1.1 *Un esempio: lettura di Oltranza, oltraggio*

Prendiamo il primo testo del libro *La beltà* (1968), intitolato *Oltranza, oltraggio*: più che un'opera compiuta, come siamo abituati a considerare una poesia, potremmo considerarlo il risultato di una ricerca linguistica ancora in corso. È come se il poeta, che è uno degli scrittori più colti del suo tempo, avesse disimparato a parlare e, nello sforzo di trovare il senso delle sue parole e del suo stesso parlare, si fosse messo a imparare di nuovo, ricominciando dal balbettio del bambino che ancora sta provando i suoni, o dai tentativi dell'afasico, che per un qualche trauma ha perso l'uso del linguaggio e ha difficoltà a trovare le parole.

La poesia tratta il tema anticipato dal titolo, ovvero l'eccesso, la dismisura, qualcosa che va oltre il limite delle possibilità del poeta stesso, che sta per dire qualcosa a cui non è in grado di dare un senso. Le parole sono associate e tenute insieme, prima ancora che in base al loro significato o alla loro funzione nella frase, dal loro suono. Gli spazi bianchi stanno a indicare la presenza di vuoti o silenzi tra le parole. La sintassi è quasi assente, mentre hanno un ruolo importante i diversi tipi di allitterazione, che in assenza di legami logici hanno la funzione di tenere insieme le diverse parti del testo. La poesia ha un andamento circolare, le parole iniziali tornano alla fine.

#### OLTRANZA OLTRAGGIO

*Salti saltabecchi friggendo puro-pura  
nel vuoto spinto outré  
ti fai più in là  
intangibile – tutto sommato –  
tutto sommato  
tutto  
sei più in là  
ti vedo nel fondo della mia serachusascura  
ti identifico tra i non i sic i sigh  
ti disidentifico  
solo no solo sì solo  
piena di punte immite frigida  
ti fai più in là*

*e sprofondi e strafai in te sempre più in te  
fotti il campo  
decedi verso  
nel tuo sprofondi  
brilli feroce inconsutile nonnulla  
l'esplosente l'eclatante e non si sente  
nulla non si sente  
no sei saltata più in là  
ricca saltabecante là*

*L'oltraggio*

Il soggetto del discorso, che non è ben identificato, insegue un “tu” femminile che sfugge alla comprensione e che non è definibile, ma che un lettore e una lettrice di poesia lirica italiana potrebbero essere portati a far coincidere con la poesia stessa o almeno con il suo principio ispiratore. Il tu femminile, che sia Beatrice, Laura o Clizia, è trasfigurazione della donna amata e, anche, scaturigine, occasione e motore stesso del fare poesia.

In questa poesia il «tu» oggetto della ricerca è oltre il limite, inafferrabile (salta, saltabecca, frigge), e quando sembra essere a portata della vista e viene «identificato», subito viene «disidentificato»: si allontana, sparisce. È un «nonnulla», certo, cosa da poco, insignificante, ma è anche «inconsutile», composta di un pezzo unico di stoffa, senza cuciture, come la veste di Cristo, che nella teologia cristiana simboleggia l'unità e l'indivisibilità della Chiesa, ed è «im-mite», non mite, crudele, feroce, e «frigida», fredda, priva di calore e di passione.

Che consista proprio in questa fuga l'offesa arrecata all'io lirico, l'oltraggio di cui si allude nel titolo? «Oltraggio» è la parola usata da Dante quando, alla fine del suo viaggio attraverso il Paradiso, giunge di fronte alla luce divina e afferma di non poter mostrare con le parole ciò che vede, perché la memoria non può resistere a qualcosa di così eccessivo: «*il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio*» (*Paradiso*, XXXIII, 55-57). La memoria del poeta è sopraffatta da una visione tanto sublime, che va oltre le sue facoltà ricettive e non può essere tradotta in parole. Ricorrendo proprio a questa parola, Zanzotto fornisce alla

memoria del lettore la possibilità di richiamare un significato più puntuale e situato del concetto di offesa, che può dunque essere interpretata come l'effetto di un eccesso, un andare oltre la capacità stessa dell'umano. L'entità femminile, «tu» grammaticale e donna-poesia, si muove davanti all'io immobile che osserva e ascolta. Sono movimenti di allontanamento, sussultori e repentini, accompagnati da un'improvvisa emissione di luce, un'esplosione muta o, comunque, inudibile, forse perché lontanissima.

Le parole e le frasi che compongono la poesia sono tutto ciò che rimane di un'esperienza che sembra collocarsi al di là delle possibilità stesse del linguaggio, che viene messo alla prova. Possiamo assistere, così, allo sforzo di trovare le parole per dire qualcosa che già in partenza si è consapevoli essere oltre le possibilità del linguaggio, che si esprime attraverso balbettii, ripetizioni, salti logici. Eppure il compito di chi legge è quello di non arrendersi, e, fidandosi del suo interlocutore – che in questo caso è uno dei più grandi poeti del Novecento, – mettersi pazientemente in ascolto. Chi voglia affrontare la lettura di questa poesia, come delle altre dello stesso libro, deve necessariamente avere un atteggiamento che potremmo definire professionale, da esperto della lettura di poesia, che di fronte alle difficoltà di comprensione cerca di capire il funzionamento del testo, il suo scopo più generale, accettando la possibilità di non capire, rimandando a un'altra lettura, ad altre letture e approfondimenti, il momento della comprensione, che potrebbe anche non arrivare mai.

## 1.2 *L'uso letterario del testo*

Ci sono, dunque, alcune caratteristiche testuali che sembrano determinare o comunque guidare l'atteggiamento di chi legge. L'opera, che per esistere ha bisogno di essere realizzata attraverso l'atto di lettura, è un oggetto linguistico che, dal momento stesso in cui entra in contatto con chi legge (o ascolta), dà vita a una relazione, un dialogo fecondo, capace di rinnovare ogni volta l'idea stessa di letteratura, ricreandola attraverso l'esperienza. Il testo letterario, d'altronde si distingue dagli altri testi non per delle caratteristiche che esistono in sé e che sono valide per ogni persona, in qualsiasi gruppo sociale

e momento storico. Un testo è letterario dal momento in cui viene utilizzato in un modo particolare, che solitamente definiamo “estetico”, capace di attivare o mobilitare alcune risorse cognitive di cui le persone sono dotate e che vengono stimulate dall’incontro con quello specifico oggetto linguistico.

Prendiamo il caso della poesia, le cui caratteristiche sembrano ricordarci che la lingua può essere usata in modi e per scopi davvero particolari, che molto si allontanano dall’esperienza linguistica quotidiana e che, proprio per questo, ci possono aiutare a mettere in evidenza alcuni aspetti meno evidenti del linguaggio e delle sue potenzialità.

Il filosofo e teorico della letteratura Jean-Marie Schaeffer ha notato come, per esempio, in una comunicazione pragmatica l’atto di comprensione verbale si basa su un principio di economia, per cui ciascuno cerca di «*comprendere il più rapidamente possibile, con il minor dispendio di energia attenzionale*» (Schaeffer, 2014, p. 84). In una comunicazione quotidiana non ci soffermiamo sul valore materiale – essenzialmente sonoro e ritmico – delle parole, mentre siamo molto interessati a capire prima possibile quali sono le intenzioni di chi parla, cosa vuole da noi, quali informazioni possono esserci utili. La poesia, invece, comporta un sovraccarico attenzionale che – spiega Schaeffer – «produce anche un ritardo di categorizzazione, ovvero un ritardo nell’attività di sintesi ermeneutica», per cui accettiamo di non capire subito, rimandando il momento della comprensione e prolungando così il trattamento del messaggio. La poesia, rispetto al testo pragmatico, orale o scritto che sia, richiede e ottiene un grande investimento in termini di attenzione. Un investimento apparentemente antieconomico, che viene ricompensato sul piano emotivo e che, alla fine dei conti, deve essere riconosciuto come piacevole e dotato di un qualche valore.

Prendiamo due caratteristiche tipiche della poesia tradizionale: il ritmo e la rima. Abbiamo visto che in Oltranza, oltraggio non sembrano ricorrere forme metriche della tradizione, e la rima – il monosillabo «là», e altre parole intere ripetute – non contribuisce a dare una struttura al testo. I finali ossitoni, tuttavia, nota Stefano Dal Bianco nel suo commento alla poesia,

intensificano l'andamento "nevoso" e monadico dei versi, che è caratteristica tipica di La Beltà, ognuno dei quali sembra rispondere a un impulso energetico suo proprio, quasi per stizza o disperazione (Zanzotto, 1999, p. 1487).

Ogni verso sembra un'entità a sé, da pronunciare con una forte pausa finale. I versi possono essere "misurati" secondo i criteri della metrica – senario + settenario il primo, poi un settenario tronco, eccetera, – ma quel che conta è la versificazione in sé, la presenza di un a capo visibile, che chiede agli occhi di fare con calma, soffermandosi sui confini di ogni riga.

Per quanto sia difficilmente riconducibile ai modelli tradizionali, in questo testo il livello sonoro e ritmico del discorso gioca un ruolo importante, che spinge chi legge – ammesso che sia disposto a insistere, a portare avanti lo sguardo sul testo – a rallentare, e ad attivare modalità attenzionali inconsuete.

Abituati a trattare i messaggi linguistici nel modo più rapido ed efficace possibile, prestando attenzione all'identificazione differenziale dei fonemi e senza fare troppo caso alle informazioni che riguardano il suono delle parole, – è sufficiente distinguere un suono da un altro, evitando di confondere /b/ e /p/, /a/ e / /, per non incorrere in errori di comprensione, – di fronte a una poesia accade di incantarsi su una sequenza come questa:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che 'n mille dolci nodi  
gli avvolgea, / e 'l vago lume oltra misura ardea / di quei begli  
occhi, ch'or ne son sí scarsi» (Petrarca, Rvf, 90), o, anche,  
«Così nel mio parlar voglio esser aspro / com'è ne li atti que-  
sta bella petra, / la quale ognora impetra / maggior durezza  
e più natura cruda, / e veste sua persona d'un diaspro (Dante  
Alighieri, Rime, 1).

In prima battuta, è probabile che sia il suono – l'aspetto esteriore, concreto, materiale – ad attirare la nostra attenzione. È la nostra memoria a breve termine che reagisce al susseguirsi e al ripetersi di sequenze di suoni e di lettere che risuonano nell'aria e nel corpo. Riconosciamo una struttura ritmica e metrica solo se riusciamo a mettere in relazione i diversi stimoli sonori grazie alla nostra memo-

ria a breve termine, che ha una durata limitata e che, dunque, non riesce a percepire una ripetizione se non a distanza ravvicinata. Siamo coinvolti dall'alternarsi di sillabe toniche e atone – *Così nel mio parlàr voglio esser àspro*, il cui ritmo può essere tradotto con lo schema – + – + – + – + – –, con un andamento che possiamo definire giam-bico, – e dal ripetersi dello stesso andamento da una riga all'altra, andando a formare i versi (in questo caso endecasillabi e settenari), tenuti insieme dalle rime (*impetra* con *petra*, *diaspro* con *aspro*, con la memoria che si muove a ritroso e poi, una volta intuito il funzionamento del testo, si crea delle aspettative). Anche nella lingua di ogni giorno sono presenti fenomeni del genere, che tuttavia tendono a passare inosservati, rimanendo a un livello che può essere definito preattenzionale.

Adesso concentriamoci sul significato della frase: *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Dal momento in cui cerchiamo di comprendere il testo, attiviamo la memoria a lungo termine, che interagisce con le parole e le frasi per dare vita a quello che chiamiamo, appunto, il significato, frutto dell'incontro tra l'esperienza di chi legge e le informazioni linguistiche fornite dal testo. È un processo incrementale, che probabilmente inizia con quel pronome «mio», che consente di mettere in scena una persona che parla, un io narrante. È un io che *vuole*, vuole *essere* qualcosa o qualcuno attraverso il suo *parlare*. C'è il *mio parlare*, messo in primo piano grazie all'anticipazione a inizio frase, e c'è il voler *essere aspro*, duro. Per capire abbiamo bisogno di lasciare per un attimo da parte la materialità delle parole per prestare attenzione ai loro rapporti logici e alle rappresentazioni che riusciamo a evocare più o meno consapevolmente, a una velocità che sfugge sicuramente al nostro controllo. Memoria a lungo e a breve termine lavorano fianco a fianco per esplorare tutte le possibilità del testo, dando valore alla sua sostanza sonora e a quella semantica, tra loro indissolubilmente intrecciate.

Quel che interessa rilevare, in questa sede, è la natura del testo: un dispositivo che attiva una certa modalità attenzionale, uno stile cognitivo particolare, che Schaeffer definisce «polifonico», poiché per mettere a frutto le potenzialità estetiche del testo presta attenzione a una pluralità di elementi che solitamente non interagiscono tra di loro, e «divergente», perché, lo abbiamo visto, esige una de-

viazione parziale dell'attenzione verso dei tratti linguistici che generalmente sono trascurati e rimangono a un livello pre-attenzionale.

Il concetto è illustrato distesamente da Schaeffer in questa pagina di *Piccola ecologia degli studi letterari*:

Per rimanere nell'ambito della poesia, il fatto di accordare una profonda attenzione alla sostanza sonora, alle rime o ai ritmi, si traduce in un prolungamento del trattamento cognitivo, che sfocia in un sovraccarico attenzionale (rispetto alla situazione standard). Viene in genere confermato che il costo di questo sovraccarico è compensato dal particolare piacere provocato, nella maggior parte degli esseri umani, dai giochi di assonanze e di rime, dalla musicalità dei ritmi, dai giochi metaforici, ecc. Questo piacere sembra risalire alla prima infanzia: esso ha un ruolo importante nella dinamica di apprendimento della lingua da parte del bambino. Ma il prolungamento del trattamento del segnale linguistico, a causa della massimizzazione dell'investimento attenzionale, non produce soltanto un sovraccarico attenzionale, produce anche un ritardo di categorizzazione, ovvero un ritardo nell'attività di sintesi ermeneutica (accettiamo di non comprendere "subito"). E questa categorizzazione ritardata è sempre vissuta come una dissonanza, essendo il contraltare del principio di economia che ricerca invece la consonanza cognitiva. La capacità di un individuo di mostrare una profonda attenzione alla materialità sonora di un testo è quindi proporzionale alla sua capacità di sopportare le situazioni di categorizzazione ritardata. Un simile ritardo ha in effetti una contropartita positiva: più la categorizzazione (che corrisponde al trattamento semantico del messaggio) è ritardata, più la quantità di informazione sensoriale precategoriale accessibile aumenta, e quindi, più pienamente la forma sonora è sperimentata. Abbiamo così constatato che meno un lettore si affida alla codifica fonetica nel trattamento linguistico, ovvero più sale rapidamente verso il livello della sintesi semantica, e meno è sensibile alle rime e ai ritmi (e quindi anche alla poesia). Alcuni lettori accettano di investire attentamente il livello fonetico, di «scendere» al livello della sonorità non codificata, così come altri trattano il livello fonetico con il pilota automatico, per risalire più rapidamente a una categorizzazione semantica (Schaeffer, 2014, pp. 85-86).

Il livello precategoriale è il livello del trattamento di uno stimolo o di un segnale che non è ancora analizzato secondo un sistema discontinuo, che lo classificherà con altri elementi dello stesso tipo. Si legge in (Schaeffer, 2014, p. 85) che «il flusso sonoro di un enunciato è precategoriale, la sua scomposizione discontinua in fonemi lo trasforma in fatto categorizzato (i fonemi definiscono classi di equivalenza di suoni)». Nella comunicazione verbale tipica delle interazioni quotidiane, l'informazione sensoriale precategoriale degli enunciati sfugge all'attenzione degli interlocutori, che sono interessati a quegli elementi che consentono loro di comprendersi.

### 1.3 *Di fronte al paziente afasico*

Che sia per questo, infine, che non tutte le persone sono pronte a sobbarcarsi la fatica della lettura della poesia? Di sicuro, questo modo di pensare al testo poetico dovrebbe spingerci a prendere in considerazione, nella didattica della letteratura, l'opportunità di educare chi legge a non esigere una comprensione rapida, né a ricorrere alla scorciatoia della parafrasi. Così come siamo disposti, noi ascoltatori di musica appassionati della forma canzone, a imparare a memoria e a cantare testi ancora non pienamente compresi nel loro significato, dovremmo favorire un uso analogo del testo poetico, da tenere pronto in memoria, sul tavolo, in uno scaffale, purché sia a portata di mano, pronto a essere rivisitato, ripercorso, ricaricato.

Ma la lezione fondamentale che si può derivare da questo modo di pensare la poesia e la letteratura – una visione funzionalista e relazionale della produzione letteraria (Spinazzola, 2001, p. 43), che pone al centro dell'attenzione il lettore e la lettrice come collaboratore o cooperatore, collaboratrice o cooperatrice dell'opera e di chi l'ha prodotta – è la centralità che deve essere assegnata, nella didattica della letteratura, alla disponibilità a rimandare il momento della comprensione senza mai rinunciare all'impresa, nel rispetto dei diversi stili cognitivi e delle condizioni materiali in cui avviene la fruizione.

È l'atteggiamento che dovrebbe tenere un professionista del settore socio-sanitario di fronte a un paziente afasico, che ha perso, forse momentaneamente, l'uso della parola: senza mai perdere la pazienza,

senza dare per scontato che non c'è niente da capire, è necessario mettersi in ascolto prestando attenzione allo sguardo del paziente, alle sue espressioni facciali, dandogli la possibilità di scrivere, se è in grado di farlo, o di disegnare, di gesticolare. Le sue possibilità di esprimersi dipendono anche dall'atteggiamento dell'interlocutore, che ha il compito, con il suo ascolto comprensivo e mai impaziente, di creare le condizioni affinché qualcosa accada.

Anche a scuola, come in ogni altra situazione comunicativa, la possibilità di comunicare, ovvero di rendere comuni e condivisibili le informazioni o, anche, di comprendersi reciprocamente, è strettamente collegata all'accettazione dell'altro, ovvero ad uno stato emotivo prima che cognitivo di «*decentramento dall'io*» (Mizzau, 1974, p. 76). Perché sia possibile comunicare, quindi instaurare rapporti di dialogo e di ascolto, c'è sì bisogno di una verbalizzazione che tenga conto dell'universo linguistico dell'interlocutore (una codificazione adeguata del messaggio), ma è anche necessaria una disponibilità più profonda di fiduciosa accettazione dell'altro:

Chi non è disposto ad accettare emotivamente la diversità dell'altro erigerà inevitabilmente barriere a livello comunicativo, si trincererà dietro il non ascolto, poiché ai suoi occhi, l'ascolto sarebbe già una capitolazione nei confronti del proprio interlocutore (Baldini, 1988, p. 29).

L'ascolto e la comprensione dell'altro non sono semplicemente una asettica e metodologicamente impeccabile decodificazione semiotica dei suoi discorsi, ma una vera e propria «*esperienza del tu*» (Freire, 1971), fondata sul riconoscimento della propria e altrui determinazione storica e del fatto di essere qualcuno perché gli altri sono e perché noi siamo per gli altri. Entrare in comunicazione con gli altri significa, in questo senso, riconoscerli nella loro irriducibilità e unicità.

Sottolineare l'importanza dell'ascolto e del dialogo all'interno del processo educativo significa privilegiare una concezione problematizzante e non depositaria dell'educazione, accettando che ciascuno dei partecipanti al processo di apprendimento – sotto lo sguardo attento dell'insegnante che ascolta, – sia necessario o necessaria all'esi-

stenza della comunità, i cui membri, ormai lo abbiamo capito, sono legati da rapporti di reciprocità. E significa anche tenere ben presente che la didattica della letteratura, per mettere a frutto le potenzialità delle opere, non deve dimenticare di promuovere un clima d'aula, un atteggiamento, uno stile di vita centrato sull'ascolto, sull'attesa, sulla disponibilità a incontrare l'altro.

## 2. Esercizi e suggerimenti operativi con la poesia

Questa idea di poesia ha alcune conseguenze sull'uso della poesia nei contesti di apprendimento formali e non formali. Ci affidiamo ancora alle parole di Zanzotto, pronunciate in risposta a un suo intervistatore, per suggerire una pratica didattica centrata sul corpo a corpo con la poesia, evitando pratiche come la parafrasi e l'analisi del testo.

La parafrasi nella didattica della poesia ha un ruolo di strega, perché, ove non appaia in un larghissimo contesto di altri elementi, distrugge la possibilità di apprezzare i valori del «corpo» della poesia, appunto quei fattori fonico-ritmici in cui si evidenzia la forza espressiva della lingua. E ogni poesia ha una lingua che è sua: ricrea da capo a fondo la realtà della lingua. Ebbene, devo dire che se nella scuola la poesia non viene proposta e accettata così giocosamente e nel campo di questa empatia ritmica, magari per semplice passatempo, forse è meglio che non se ne legga (De Luca, 1987).

Di seguito si propongono due attività, una per l'apprendimento formale e una per il non formale, che si basano su questo approccio.

### 2.1 *Un'attività didattica per l'istruzione professionale*

Questa attività è pensata per l'insegnamento di Lingua e letteratura italiana nella scuola secondaria di secondo grado, in particolare per gli Istituti Professionali dell'indirizzo Servizi socio-sanitari.

| Attività                            | Tempi   | Modalità di somministrazione   |
|-------------------------------------|---------|--|
| Introduzione                        | 15 min. | <p>Letture ad alta voce di un passo di Tullio De Mauro in cui il processo di comprensione è paragonato a un'arrampicata in montagna.</p> <p><i>«Il movimento della ricezione si sviluppa in modo simile a chi saggia ed esplora gli appigli per salire su un albero o, in montagna, su una parete: scorgiamo e scegliamo un appiglio o un appoggio, protendiamo una mano o un piede, sagliamo la sicurezza di presa o di appoggio e, se possiamo fidarci, scegliamo e proviamo un secondo appiglio, poi un terzo, un quarto, secondo ordini che solo le circostanze suggeriscono, e proviamo a sollevarci e, se tutto va bene, andiamo allora alla ricerca di un quinto punto di appoggio e di presa, più in alto, abbandoniamo (proviamo ad abbandonare) uno dei primi quattro, sagliamo il nuovo, ci affidiamo ad esso, sollevandoci. Così ci arrampichiamo, per ipotesi, tentativi, ritorni, nuove partenze e il cammino di ciascuno è solo uno dei possibili per arrivare più in alto» (T. De Mauro, <i>Qualche ipotesi sulla comprensione degli enunciati</i>, 1993).</i></p>   |
| Un'arrampicata su una parete ripida | 45 min. | <p>L'insegnante propone un esercizio di lettura finalizzato alla comprensione della poesia <i>Oltranza oltraggio</i> di Andrea Zanzotto. La poesia viene fornita senza note. È importante che l'insegnante stimoli lo sforzo di ciascuno, fornendo gradualmente informazioni che aiutino i partecipanti ad "arrampicarsi" sul testo.</p> <p>La poesia tratta il tema anticipato dal titolo, l'oltranza e l'oltraggio, ovvero l'eccesso, la dismisura, qualcosa che va oltre il limite delle possibilità del poeta stesso, che sta per dire qualcosa a cui non è in grado di dare un senso.</p> <p>Le parole sono associate e tenute insieme, prima ancora che in base al loro significato o alla loro funzione nella frase, dal loro suono. Gli spazi bianchi stanno a indicare la presenza di vuoti o silenzi tra le parole. La sintassi è quasi assente, mentre hanno un ruolo importante i diversi tipi di allitterazione, che in assenza di legami logici hanno la funzione di tenere insieme le diverse parti del testo. La poesia ha un andamento circolare, le parole iniziali tornano alla fine.</p> <p>Il tema della poesia è definito dal titolo, <i>Oltranza oltraggio</i>, che indica l'esagerazione, l'eccesso, e anche l'offesa che l'esagerazione provoca. Il testo, che non ha un significato chiuso e definitivo, richiede di essere esplorato attraverso molte riletture; le singole parole esigono una riflessione approfondita, che può essere aiutata da alcuni suggerimenti dell'insegnante.</p> |

|                             |                |  |
|-----------------------------|----------------|--|
| <p>Di fronte all'afasia</p> | <p>45 min.</p> | <p>L'insegnante sottolinea come sia possibile, in questa poesia, assistere allo sforzo di trovare le parole per dire qualcosa che già in partenza si è consapevoli essere oltre le possibilità del linguaggio. Ci sono balbettii, ripetizioni, salti logici. Eppure il compito del lettore è quello di non arrendersi, e, fidandosi del suo interlocutore – che in questo caso è uno dei più grandi poeti del suo tempo, – mettersi pazientemente in ascolto. Chi voglia affrontare la lettura di questa poesia, e delle altre dello stesso libro, deve necessariamente avere un atteggiamento che potremmo definire professionale, da esperto della lettura di poesia, che di fronte alle difficoltà di comprensione cerca di capire il funzionamento del testo, il suo scopo più generale, accettando la possibilità di non capire, rimandando a un'altra lettura, ad altre letture e approfondimenti, il momento della comprensione, che potrebbe anche non arrivare mai. Dopo questa introduzione è importante mettere a confronto questo atteggiamento di chi legge poesia con quello che dovrebbe avere un professionista del settore socio-sanitario quando si mette in ascolto di una persona che, per un qualsiasi motivo, ha difficoltà a esprimersi in modo comprensibile.</p> <p>I partecipanti sono invitati a gruppi di tre, a rispondere a svolgere il seguente compito. “Se, per esempio, ti trovassi di fronte a una persona colpita da afasia, la quale non riesce a trovare le parole per dire quel che vorrebbe esprimere, che balbetta, incespica, parla in modo confuso, cosa faresti? Ciascuno indichi tre comportamenti che ritieni corretti e tre scorretti, portando esempi concreti. Scegliete i tre comportamenti che ritenete più significativi e presentateli agli altri gruppi.”</p> <p>L'insegnante raccoglie e classifica i comportamenti alla lavagna e li analizza insieme ai partecipanti.</p> |
| <p>Conclusione</p>          | <p>15 min.</p> | <p>Compilazione di un cartellone con i risultati del breve percorso. Lettura ad alta voce della poesia <i>Oltranza, oltraggio</i>.</p>   |

## 2.2 *Circoli di studio per professionisti del socio-sanitario*

Il circolo di studio è uno degli strumenti più utili a favorire la partecipazione attiva dei cittadini, soprattutto se nascono in autonomia, a partire dall'iniziativa di un gruppo di persone accomunate dai medesimi bisogni formativi. Un circolo di studio centrato sulla lettura di poesie – una lettura svincolata da ogni pretesa di vago accrescimento culturale, focalizzata sulla condivisione della fatica di comprendere – si presta allo sviluppo di competenze ermeneutiche e sociali fondamentali all'esercizio delle professioni socio-sanitarie.

Di seguito si propone una scheda elaborata allo scopo di innescare e favorire attività di autoformazione in un circolo di studio animato da un tutor.

### *Scheda - L'impiccato di Sylvia Plath*

#### **IL TESTO PER I PARTECIPANTI**

**tradotto da Giovanni Giudici (Plath, 1998):**

*Per le radici dei capelli mi afferrò un qualche dio.  
Ai suoi azzurri volt mi rattroppii come un profeta del deserto.*

*Le notti sgusciarono via come palpebre di lucertola:  
Un mondo di vani giorni bianchi in una buca senz'ombra.*

*Una noia d'avvoltoio mi appuntava a quest'albero.  
Farebbe anche lui come me, se lui fossi io.*

#### **L'ORIGINALE IN LINGUA INGLESE:**

*The Hanging Man. By the roots of my hair some god got hold of me.  
/ I sizzled in his blue volts like a desert prophet. // The nights snapped  
out of sight like a lizard's eyelid: / A world of bald white days in a shadeless socket. // A vulturous boredom pinned me in this tree. / If he were I, he would do what I did.*

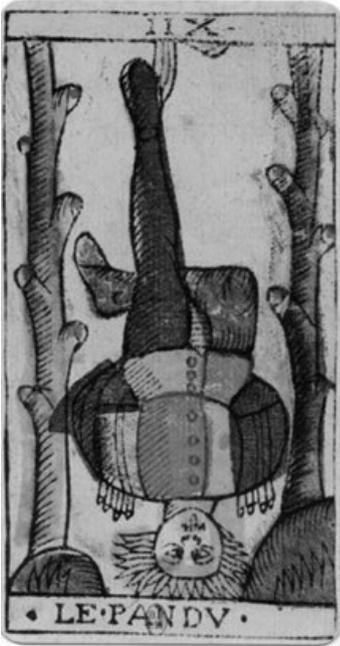
## MATERIALI PER IL/LA TUTOR

### IL MOTIVO DELLA SCELTA

L'impiccato mette in scena l'esperienza dell'elettroshock attraverso un'immagine ispirata a una carta dei tarocchi, nella quale è raffigurato un uomo appeso per un piede, a testa all'ingiù, coi capelli dritti che formano una specie di aureola intorno alla testa.

### APPIGLI PER LA COMPrensIONE

A. *Un'immagine: l'impiccato dei tarocchi.*



B. *Note al testo:*

- *azzurri volt:* scariche elettriche di colore azzurro.
- *mi rattroppii:* sono rimasto rigido e contratto. Nel testo originale, in lingua inglese, si legge "I sizzled", che significa esattamente "io friggevo" o "io sfrigolavo".

- *vani*: vuoti, inutili.
- *una noia d'avvoltoio*: una noia rapace, minacciosa, come quella di un essere superiore che per combattere la noia gioca crudelmente con le creature più deboli.
- *mi appuntava*: come un insetto con una spilla.
- *quest'albero*: l'albero a cui l'impiccato è appeso.

### C. *Una guida per il mondo narrato*

Il poeta parla come se fosse l'impiccato delle carte dei tarocchi. Fulminato da un dio, come se fosse un profeta nel deserto, rimane attonito e trascorre il tempo in un giorno eterno, sempre illuminato. Il dio sembra solo annoiato, non ha un motivo per tenerlo appeso all'albero. E anche se il dio fosse al posto dell'impiccato, anche se l'impiccato fosse dio, non cambierebbe niente.

### D. *Un collegamento: l'esperienza dell'elettroshock*

Nel romanzo *La campana di vetro*, Sylvia Plath (Plath, 1979) affida alle parole della protagonista – Esther, una ragazza della provincia americana affetta da psicosi – il racconto della sensazione provata durante e dopo il primo elettroshock: «*Poi qualcosa calò su di me e mi atterro' e mi scosse come la fine del mondo. Iiiiiiiiiii strideva attraverso l'aria crepitante di luce azzurra e ad ogni scoppio una gran scossa mi colpiva così che credevo che le mie ossa si sarebbero spezzate e la linfa ne sarebbe fluita fuori come da una pianta spaccata in due. Mi chiedevo quale terribile colpa avessi mai commesso. (...) mi sentivo opaca e sconfitta. Ogni volta che tentavo di concentrarmi, il pensiero mi sfuggiva, come un pattinatore in uno spazio immenso e vuoto, che piroettava da solo, come assente.*» (Plath, 1979, p. 85). Questo brano, che descrive in modo realistico l'esperienza, chiarisce alcuni aspetti della poesia: la luce azzurra, lo sfrigorare delle scariche elettriche e, soprattutto, la sensazione di vuoto e di sconfitta provata dopo la terapia elettroconvulsivante.

### E. *Un esercizio di empatia*

La poesia mette in scena un'esperienza forte, traumatica, che per essere rappresentata e condivisa con qualcuno attraverso il linguaggio ha bisogno di trovare esempi, analogie, condizioni simili. Immagina

di essere tu l'impiccato, la vittima, il paziente sottoposto alla terapia elettroconvulsivante. Annota le tue impressioni, trova altri esempi per definire il tuo stato d'animo e condividili con gli altri. Scegli gli esempi, i paragoni, le metafore che ti sembrano più efficaci tra quelle condivise.

## Riferimenti bibliografici

- Baldini M. (1988). *Educare all'ascolto*. Brescia: La Scuola.
- Batini F., Capecchi G. (2005). *Strumenti di partecipazione. Metodi, giochi e attività per l'empowerment individuale e lo sviluppo locale*. Trento: Erickson.
- De Luca (1987). Anche la poesia ha un corpo. In *Italiano e oltre*, 5: 233-237.
- Freire P. (1971). *Pedagogia degli oppressi*. Milano: Mondadori (ed. or. 1968).
- Giusti S. (2016). *Cambio verso. La poesia che ci serve per sopportare l'Italia*. Firenze: Effequ.
- Giusti S. (2017). *Aiutanti di mestiere. Manuale di sopravvivenza per assistenti sociali*. Pisa: Pacini.
- Mizzau M. (1974). *Prospettive della comunicazione interpersonale*. Bologna: Il Mulino.
- Plath S. (1979). *La campana di vetro*, trad. it. di Daria Menicanti. Milano: Mondadori.
- Plath S. (1998). *Lady Lazarus e altre poesie*, trad. it. di Giovanni Giudici. Milano: Mondadori.
- Schaeffer J.-M. (2014). *Piccola ecologia degli studi letterari. Perché e come studiare la letteratura*, trad. it. di M. Cavarretta. Torino: Loescher (ed. or. 2011).
- Spinazzola V. (2001). *La modernità letteraria*. Milano: Il Saggiatore.
- Zanzotto A. (1999). *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.