

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232299>

Le sorprese della divulgazione

Lucia Rodler

Abstract • Da circa trent'anni la critica letteraria vive una crisi identitaria e funzionale, riconosciuta dai maggiori protagonisti (Cesare Segre, Marco Santagata, Mario Lavagetto, Giulio Ferroni). È soprattutto una questione di linguaggio, come sappiamo dalla pragmatica del filosofo Herbert Paul Grice, che vedrebbe ancora disattese le quattro massime conversazionali proposte per una comunicazione efficace (modo, relazione, quantità, qualità).

Negli ultimi tempi, anche sul modello della storia, la critica letteraria sta iniziando a ragionare sulla comunicazione pubblica della letteratura: quali linguaggi devono essere adottati perché i testi tornino a dare emozioni? L'adattamento linguistico dei classici può essere utile? E in quali forme?

Parole chiave • Divulgazione letteraria; Traduzione endolingvistica; Adattamenti letterari e transmediali.

Abstract • For the past thirty years or so, literary criticism has been experiencing an identity and functional crisis, which has been recognized by major protagonists (Cesare Segre, Marco Santagata, Mario Lavagetto and Giulio Ferroni). It is above all a matter of language, as we know from the pragmatics of the philosopher Herbert Paul Grice.

In recent times, also modeled after history, literary critics are beginning to think about the public communication of literature: what languages need to be adopted for texts to become emotional again? Can linguistic adaptation of the classics be useful?

Keywords • Literary popularization; Reformulation; Literary adaptations; Visual storytelling.

Ledizioni 

Le sorprese della divulgazione

Lucia Rodler

I. Premessa

Sempre e dovunque si parla oggi di “narrazione”: in politica, ad esempio, il termine “ideologia” o il sintagma “punto di vista” sono superati e sostituiti appunto da narrazione, nuova o per lo meno alternativa. Di là della moda gli studi di paleo-narratologia hanno dimostrato che narrare è una attività di primaria importanza per gli esseri umani (Casadei, 2018; Cometa, 2017; Smorti, 2023). Sin dalle origini della storia, la nostra specie ha avuto bisogno di raccontare e ascoltare storie per interpretare se stessa e la realtà grazie a parole ordinate, con un prima e un dopo, una causa e un effetto, una trama, insomma. Narrare costituisce dunque una fondamentale attività sociale e ogni cultura ha affidato al racconto, al mito, alla leggenda, il senso dei valori comuni. Proprio grazie alle parole possiamo comunicare chi siamo stati, chi siamo e chi vorremmo essere, con le emozioni che tutto ciò comporta. E abbiamo modelli illustri a cui ispirarci, dai Vangeli al *Decameron* alle *Mille e una notte*, racconti di salvezza diversi, ma tutti straordinariamente efficaci.

Questione di comunicazione. Le emozioni non dipendono solo dai contenuti. Anzi, già nel Cinquecento in Italia risulta centrale il problema del linguaggio, cioè della comunicazione pubblica. Nel *Cortigiano* di Baldassar Castiglione, tanto per ricordare un caso illustre, Pietro Bembo propone di imitare i grandi autori toscani del Trecento; Ludovico di Canossa consiglia invece di attenersi all’uso contemporaneo per evitare l’affettazione e la ricercatezza. Lo storytelling deve arrivare al popolo, direbbe oggi, con discorsi ordinati e parole chiare, provenienti da ogni parte dell’Italia e anche dall’estero: “bisogna dispor con bell’ordine quello che si ha a dire o scrivere; poi esprimerlo ben con le parole: le quali, s’io non m’inganno, debbono esser proprie, elette, splendide e ben composte, ma sopra tutto usate ancor dal popolo” (Castiglione, 1987, p. 90). Pochi lo hanno ascoltato, almeno a leggere Ruggero Bonghi che, in *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, individua almeno tre ragioni della distanza tra gli autori e i lettori, ancora nell’Ottocento: un italiano artificioso, “insopportabile” rispetto alla lingua “viva, compita, spontanea, reale che è parlata davvero”; l’incapacità dei letterati di comprendere i “bisogni delle menti moderne”, cioè di “vivere nel momento e sentire con una continua esperienza cosa sia l’uomo nella vita reale, e quali le abitudini del suo cuore e della sua mente, e come intenda lo *spirito* e cosa gli paia *grazia*, e che è quello che è *serio* per lui”; e, infine, l’ignoranza delle letterature straniere, molto più leggibili rispetto alla tradizione nostrana (Bonghi, 1971, p. 74). Insomma una questione di comunicazione ha impedito alla letteratura di essere veicolo di diffusione culturale. E la critica non ha fatto meglio: altro che diventare l’“anello tra quelli che scrivono e quelli che leggono”, come sperava Bonghi! (Bonghi, 1971, p. 79). Ancora intorno agli anni Novanta del Novecento e nel nuovo millennio, la questione resta aperta: Cesare Segre (1993), Marco Santagata (1995), Mario Lavagetto (2005), Giulio Ferroni (2019) sono alcuni nomi autorevoli che hanno denunciato la difficoltà di un mestiere sempre più riservato agli addetti ai lavori e dunque sostanzialmente inutile.

Questione di autenticità. Almeno dal punto di vista delle emozioni, che interessano in questa sede, il problema è anzitutto il seguente: chi deve essere se stesso in letteratura? Gli elementi della comunicazione sono l’autore, il testo e il lettore, cui si aggiunge il critico, cioè colui che comunica il testo a pubblici diversi nel tempo. Lasciando da parte l’autore,

di cui si è detto altrove (Rodler, 2023), focalizziamo l'attenzione sul testo. Se è un classico, il suo messaggio attraversa i secoli, ha precisato Italo Calvino (1981). Ma è ancora così? Cioè i classici possono essere letti e compresi senza interventi di divulgazione? Insomma, vanno bene solo un Dante o un Machiavelli in originale o anche gli adattamenti? Dipende dai destinatari, certamente, ma anche da una riflessione sul concetto di autenticità, proposta dal sociologo francese Gilles Lipovetszky:

Ciò che è autentico non è necessariamente buono, e l'inautentico non è sempre da scartare. Se l'autenticità non rappresenta l'ideale supremo né un rimedio miracoloso per tutti i nostri mali, si tratta di relativizzarne la portata, di "disincantarla", senza per questo rinunciare a ribadire la sua irriducibile legittimità morale (Lipovetszky, 2022, p. 22).

Senza dubbio, infatti, è legittimo leggere un testo del passato nella sua versione autentica, filologicamente accertata. Ma non è "sempre da scartare" una lettura diversa, customizzata al lettore non specialista, magari grazie a un critico esperto di comunicazione pubblica, a un divulgatore umanistico che voglia diffondere la sorpresa dei classici nel tempo del selfie, delle webcam, di Instagram, di Facebook, di Snapchat, cioè nel tempo in cui poche parole e molte immagini esprimono la vita degli individui. Certo, così facendo, si sacrifica l'autenticità del testo a favore di quella del lettore. Sarebbe invece meglio che lettori e lettrici si sforzassero di leggere lo stile e la storia dei classici, cercassero cioè non solo il piacere facile ma l'impegno e lo studio. Si potrebbe dunque ancora promuovere l'analisi del testo, l'approfondimento strutturalista e narratologico che ha dominato il Novecento. Certo, ma per chi? L'elitarismo è il pericolo della letteratura, ha scritto Tvetan Todorov (2008) a inizio millennio. Allora bisogna scegliere: si vuole la conferma di pochi lettori già interessati alla letteratura o la sorpresa di molti lettori che avvicinano i classici adattati e poi magari si incuriosiscono anche ai testi autentici? Qui sosteniamo che valga la pena perseguire il secondo obiettivo e lo analizziamo grazie alle analisi linguistiche di Herbert Paul Grice (1993) e alle riflessioni sociologiche di Massimiano Bucchi e Brian Trench (2016).

Massime ed emozioni. Nel decalogo di Bucchi e Trench, la parola chiave "divulgazione" realizza nella storia diverse forme di comunicazione: per lungo tempo, a partire dal Settecento, ha dominato il *deficit model*, cioè la trasmissione unilaterale (*top down*) dello scienziato a un pubblico incompetente, o il *dialogue model*, ancora riservato a una élite. Con il nuovo millennio si affermano invece i concetti di *Engagement* o PEST ("public engagement with science and technology"), a indicare una disseminazione che cattura l'attenzione dei non-specialisti, e di *partecipazione* quando la comunicazione sollecita l'impegno cooperativo e la ricerca perché è "science-in-the-making" e non "ready-made science" (scienza finita). Per la letteratura e le Humanities non va diversamente: la didattica trasmissiva risulta insoddisfacente e si sperimentano nuove forme di comunicazione pubblica della cultura. Per disseminare i classici, ad esempio, ci paiono utili le quattro "massime conversazionali" di Grice: bisogna essere informativi (quantità), dire la verità (qualità), essere pertinenti (relazione), e sempre perspicui e ordinati (modalità). Questo "galateo della buona educazione conversativa" (Moro, 1993, p. 22) richiede anzitutto attenzione al contesto di enunciazione, all'"implicatura conversazionale", che è, nel nostro caso, la divulgazione umanistica dei classici.

Prendiamo allora tre autori di "successo" in diversi secoli – Dante, Machiavelli, Eco – e vediamo come sono stati presentati ai pubblici, termine che va declinato al plurale (secondo le indicazioni di Bucchi e Trench) perché include individui differenti per età, genere, cultura, paese, continente. Si impone anzitutto la categoria della modalità (per riprendere Grice): come essere chiari, rispettando sia il testo di partenza che i pubblici di arrivo? Come

generare sorpresa e curiosità, cioè quelle emozioni universali che accompagnano i tempi della fruizione per Meir Sternberg (1978)? Bucchi e Trench avvertono i comunicatori: non bastano le competenze specifiche; bisogna creare collegamenti con diverse discipline e insieme evitare ambiguità, prolissità e disordine. Tre *case studies* permettono di comprendere la difficoltà della divulgazione dei classici e la validità delle massime di Grice: il testo tradotto (massima della relazione), il testo raccontato (massima della quantità), il testo illustrato (massima della qualità).

2. Il testo tradotto, ossia della relazione

La massima della relazione sembra facile: basta conoscere bene una materia, intercettare le esigenze dei fruitori e offrire loro conoscenze appropriate. Ecco, appunto, ma cosa significa? Grice fa un esempio non verbale: “Se sto mescolando gli ingredienti per un dolce, non mi aspetto che mi passi un buon libro e neppure un guanto da forno (anche se quest’ultimo può essere un contributo appropriato in una fase successiva)” (Grice, 1993, p. 62). Quindi, se presento il *Principe* di Machiavelli a un lettore o a una lettrice che conosce poco la letteratura italiana del Cinquecento devo rispettare i tempi di apprendimento e dunque aggiornare la lingua (già lo suggeriva Ludovico di Canossa). Ecco perché scelgo la traduzione endolinguistica o “riformulazione”, per usare la definizione di Roman Jakobson (1966, p. 57), proposta nell’edizione del cinquecentennale, curata da Gabriele Pedullà, insieme a Carmine Donzelli (2013). Il testo è accompagnato da una ricca introduzione di Pedullà, *L’arte fiorentina dei nodi*, che così inizia:

Il *Principe* è anzitutto l’opera di uno sconfitto. Quando Machiavelli inizia a lavorarci, tra l’estate e l’autunno del 1513, ha quarantaquattro anni, e nei precedenti dodici mesi ha sperimentato il tracollo della repubblica di Firenze, la fuga improvvisa del proprio protettore politico (il gonfaloniere di giustizia Piero Soderini) e la cancellazione della milizia popolare alla quale per otto anni aveva consacrato gran parte delle sue energie. Da quel momento le sventure si erano susseguite a un ritmo sempre più vertiginoso: la perdita dell’ufficio, il confino in campagna, l’accusa di aver partecipato a una congiura contro i Medici appena rientrati in città, la prigionia, la tortura (Pedullà, 2013, p. V).

L’*incipit* biografico cattura piacevolmente l’attenzione del lettore che avverte forse empatia e certo curiosità verso un autore classico in dimensione umana. Non per caso la narrazione biografica viene oggi rilanciata in ambito storico e letterario in quanto esperienza individuale, veicolo di emozioni. Accanto all’autore, anche il testo ha una sua densità antropologica perché introduce dentro un secolo in cui “gli uomini credevano normalmente all’esistenza degli spiriti, in cui il mondo era interpretato ancora secondo i principi della fisica aristotelica, in cui la paura della dannazione eterna era costante per la maggior parte della popolazione, in cui si riteneva che il corso delle stelle potesse influenzare il destino degli astri, in cui esistevano giorni fausti e giorni infausti per compiere determinate azioni, in cui la guerra era un’esperienza costante...” (Pedullà, 2013, p. CXVII). Insomma, anche senza intenzione divulgativa, l’edizione curata da Pedullà intercetta gli interessi contemporanei per gli studi culturali (e non solo letterari); e procede per aggiunzione, con soluzioni adeguate ai diversi pubblici. L’introduzione ripercorre la storia della critica e analizza il testo dal punto di vista storico-letterario, retorico e tematico; il commento approfondisce questioni linguistico-etimologiche, storico-antropologiche e filologico-intertestuali; e il testo del Cinquecento è accompagnato dalla traduzione nella pagina a fronte. Tutto per tutti.

D'altronde il curatore contrasta le scorciatoie, a partire dal modo riduttivo con cui numerosi passi del *Principe* sono ricordati perché “facilmente aforizzabili”:

Se il *Principe* è il libro di Machiavelli di maggior successo nei secoli, ciò dipende sicuramente dalla illusione che le sue pagine forniscano al lettore alcune massime senza tempo, capaci di funzionare in ogni possibile situazione: massime che nella gran parte dei casi si riducono al principio generale secondo cui, per ottenere il successo, è necessario ignorare qualsiasi precetto morale. Il gran numero di adattamenti del *Principe* prodotti soprattutto in area anglosassone – il *Principe* per i manager, il *Principe* per i lobbisti di Bruxelles, il *Principe* per le mamme, il *Principe* per gli innamorati... – si fondano su questa inscalfibile convinzione. Come se il trattato di Machiavelli potesse riassumersi in dieci o venti celebri aforismi.

Un simile atteggiamento ha sicuramente contribuito alla diffusione delle idee di Machiavelli ma ha anche favorito gli equivoci e i fraintendimenti (Pedullà, 2013, p. XIX).

Così Pedullà mette in guardia anche dai rischi della divulgazione: semplificazioni e fraintendimenti banalizzano l'autenticità di un testo che va, invece, letto per intero, magari con l'aiuto della traduzione di Carmine Donzelli, accompagnata da una *Nota alla traduzione in italiano moderno*, che ripercorre la storia del suo lavoro. Siamo nella redazione di Einaudi, a metà degli anni Settanta, e Donzelli pone a Corrado Vivanti, uno dei maggiori studiosi di Machiavelli, una serie di domande coraggiose:

non varrebbe la pena di affrontare – per questo, più ancora che per tanti altri classici della nostra prosa letteraria più alta – la questione alla radice? Quanti lo hanno letto per davvero, il *Principe*? E che cosa effettivamente ne hanno capito? Non finisce, l'aura di sacralità che circonda questo classico della politica, col rinchiuderlo in una ferrea morsa di incomprendimento? Come si può avvicinare veramente il lettore italiano moderno all'italiano di Machiavelli – uno dei punti più alti nella storia della nostra prosa civile? E gli altri – gli inglesi, gli americani, i francesi, i tedeschi, i giapponesi: non sarà che dovendolo necessariamente leggere in traduzione, i lettori colti del resto del mondo finiscono con il conoscere questo libretto molto di più e molto meglio di quanto lo conosciamo noi? (Donzelli, 2013, p. CXI).

Per Donzelli la risposta è quella di “imbastire una traduzione in italiano moderno”; Vivanti risponde con un “fammici pensare” che tiene conto anche di altri dubbi di Donzelli: come si può pensare di mettere le mani sopra lessico, grammatica, sintassi, ritmo e stile di Machiavelli senza “ottenere un fatale effetto di banalizzazione”? e come sciogliere le frasi e le parole su cui pesano cinquecento anni di interpretazioni critiche? Dopo la scomparsa di Vivanti, Donzelli prova da solo a riscrivere il *Principe* per facilitare la lettura e scoraggiare la selezione di “singoli precetti” (Donzelli, 2013, p. CXII): “per un lettore italiano colto, il problema non è, non può essere, di *sostituire* al testo la traduzione moderna; il problema è di *arrivarci*, al testo machiavelliano” (Donzelli, 2013, p. CXII, corsivi nel testo). Si tratta dunque di una questione di relazione, per dirla con Grice, nel duplice senso del testo e dei pubblici: per risultare pertinente presso destinatari differenziati, anche giovanissimi (“Ho pensato moltissimo, nel fare questa traduzione, a mia figlia Anna e ai suoi compagni di liceo. Se la leggeranno anche loro, ne sarà valsa davvero la pena”, ivi, p. CXIII), Donzelli dota la traduzione di “una sua autonomia”, ma sempre in contatto “diretto” con il testo a fronte, di cui mantiene anche la “misura”, la “quantità” delle parole: in questo modo il lettore fa esperienza di “quanto siano ancora vive la grammatica e la sintassi del segretario fiorentino”. Una scelta analoga riguarda il lessico: “la scommessa è tradurre la parola con una parola” e chiedersi, ogni volta, “se si poteva *non tradurre* la parola in questione; se la si poteva lasciare, facendo meglio lavorare il contesto della frase a valorizzarla,

a spiegarla” (ivi, pp. CXII-CXIII). Due passi famosi (tratti dai capitoli XVIII e XXV) consentono di farci un’idea della riformulazione:

Dovete adunque sapere come e’ sono dua generazioni di combattere: l’uno, con la legge; l’altro, con la forza. Quel primo è proprio dell’uomo; quel secondo, delle bestie. Ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo: pertanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo. Questa parte è sutta insegnata alli principi copertamente da li antichi scrittori, e’ quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezza bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l’una e l’altra natura; e l’una senza l’altra non è durabile.

Concludo adunque che, variando la fortuna e’ tempi e stando li uomini ne’ loro modi ostinati, sono felici mentre concordano insieme e, come e’ discordano, infelici. Io iudico bene questo, ch’e’ sia meglio essere impetuoso che rispettivo: perché la fortuna è donna, e è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla; e si vede che la si lascia più vincere da questi che da quegli che freddamente procedono; e però sempre, come donna, è amica de’ giovani perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano.

Dovete dunque sapere che ci sono due modi di combattere; l’uno con le leggi; l’altro con la forza. Il primo è proprio dell’uomo; il secondo, delle bestie. Ma siccome il primo molte volte non basta, è opportuno ricorrere al secondo: perciò a un principe è necessario sapere usare bene sia la bestia che l’uomo. Questo punto è stato insegnato ai principi in modo velato dagli scrittori antichi, i quali hanno raccontato come Achille e molti altri principi furono dati da allevare al centauro Chirone, perché li mantenesse sotto la sua disciplina. Il che – avere per precettore qualcuno che è mezza bestia e mezzo uomo – non vuol dire altro se non che un principe deve sapere adoperare l’una e l’altra natura; e che l’una senza l’altra non può durare (Machiavelli, 2013, pp. 211-213).

Concludo quindi che, siccome la fortuna cambia i tempi, mentre gli uomini restano caparbiamente legati ai loro modi, essi sono fortunati quando le due cose concordano, e sfortunati appena discordano. Peraltro io credo sia meglio essere impetuoso che prudente: giacché la fortuna è donna, e se la si vuole metter sotto, bisogna picchiarla e farle forza; ed è evidente che si lascia conquistare più da quelli che fanno così che da quelli che procedono pacatamente; e perciò, in quanto donna, è sempre amica dei giovani, perché sono meno prudenti, più feroci, e con maggiore audacia la comandano (ivi, pp. 301-303).

Le scelte conservative garantiscono la relazione con il *Principe* autentico e insieme le massime conversazionali di Grice: la riformulazione è informativa, affidabile, perspicua e pertinente. Così il lettore legge la traduzione, comprende i contenuti, si stupisce forse per la leggibilità e si incuriosisce magari al testo cinquecentesco che può anche approfondire grazie alle ricchissime note. Il solo punto debole di questa ricchissima edizione è la mole:

468 pagine possono infatti spaventare lettori ormai abituati a testi brevi e immediati.¹ E sarebbero difficilmente applicabili a testi più voluminosi, come la *Divina Commedia*.

2. Il testo raccontato, ossia della sineddoche

Per rendere avvicinabile la *Commedia* di Dante bisogna anche ragionare in termini di quantità di informazioni da fornire al lettore. Altrimenti, per Grice, si rischia di creare delusione. L'esempio è sempre illuminante: "Se qualcuno mi sta aiutando a riparare un'auto, mi aspetto che il suo contributo sia né più né meno di quanto è richiesto. Se, ad esempio, a un certo punto ho bisogno di quattro viti, mi aspetto che me ne passi quattro, non due o sei" (Grice, 1993, p. 62). Fuori dalla metafora, la scelta non è facile e dipende dall'idea di sineddoche in possesso del critico. *Il viaggio di Dante* di Emilio Pasquini (2015), ad esempio, ricorda un poco l'*Orlando furioso* raccontato da Italo Calvino del 1967, esperienza di divulgazione radiofonica del poema, in prosa (di Calvino) e in versi (di Ariosto). Nell'*Introduzione* Pasquini ragiona proprio in termini di parte per il tutto: manca l'autografo di Dante, mancano notizie circa le modalità di diffusione del poema, mancano certezze su numerosi eventi biografici, soprattutto dopo il 1302, cioè dopo l'esilio. Insomma Dante e la *Commedia* sono materiali di un tutto perduto. Ma Pasquini non riempie i vuoti; propone invece il poema «in una prosastica riscrittura moderna» accanto a una serie di miniature tratte da manoscritti trecenteschi. Così la *Commedia* viene «tradotta canto per canto in un riassunto fedele, intramezzato da citazioni di terzine che nel loro insieme costituiscono una miniantologia dei passi più significativi o memorabili del poema». Il destinatario dell'antologia è «un pubblico che non abbia ancora il coraggio di affrontare direttamente e per intero le difficili e complesse volute del testo dantesco. Lo scopo è naturalmente quello di suscitare la curiosità di accedere all'originale» (Pasquini, 2015, pp. 9-10). A tal fine Pasquini condivide informazioni chiare e comprensibili con coloro che sono interessati alla *Divina Commedia* ma temono la difficoltà linguistica. Il risultato è eccellente: precisione, accessibilità linguistica e gradevolezza.

Nel 2017, un altro dantista, Marco Santagata, pubblica *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*. Il critico non spiega le sue scelte che, comunque, sono principalmente due: raccontare il testo originale in prosa, senza interrompere la lettura con la citazione di terzine originali, e aggiungere in corsivo le spiegazioni e gli approfondimenti che un tempo erano posti in nota. Così, ad esempio nell'*incipit* dell'*Inferno*:

A trentacinque anni Dante perse la strada maestra e si ritrovò, di notte, in una foresta fitta e spaventosa. Non sa dire come e perché si fosse perduto: in quel momento, infatti dormiva troppo profondamente.

Dante, dunque, sta riferendo un sogno. Quando il sonno è profondo, insegna Aristotele, non si producono sogni o se ne producono solo di confusi, mentre diventano più limpidi, e perciò restano impressi nella memoria, a mano a mano che il sonno si purifica.

Dante, però, ricorda che sul fare del giorno, dopo aver vagato tutta la notte, era capitato ai piedi di un colle i cui fianchi erano illuminati dai primi raggi del sole.

Sorgeva l'alba del 25 marzo 1300 (Santagata, 2017, p. 7).

¹ La «Nuova edizione annotata» del *Principe* di Machiavelli (2022), curata da Pedullà senza la traduzione di Donzelli, conta circa 670 pagine. Per una sintesi di metodo, cfr. Pedullà, 2022. Più in generale cfr. Stoppelli, 2014.

Nello stesso punto Pasquini seleziona le tre memorabili terzine iniziali e commenta una miniatura con queste parole: «Dante immagina di essersi smarrito di notte in una selva tenebrosa, quasi trascinatovi da un letargo dell'anima: la figura qui sopra [...] mostra l'autore addormentato, che rivive come in sogno quello smarrimento. È la primavera del 1300 e lui ha trentacinque anni» (Pasquini, 2015, p. 13). Entrambe le versioni funzionano ma Pasquini può davvero essere letto da tutti, secondo l'intenzione espressa nell'*Introduzione*; Santagata richiede un lettore più colto che conosca Aristotele o abbia l'autonomia per saltare le parti evidenziate in corsivo che segnalano l'intervento interpretativo.

Accanto alla selezione sicura di passi e immagini significative proposta da Pasquini, al commento snello e puntuale di Santagata, è uscita da poco *La 'Commedia' di Dante raccontata da Claudio Giunta*. Si tratta di un racconto particolare già dal titolo, che coinvolge in prima persona il critico,² e dall'*Introduzione*, destinata anzitutto a lettori giovani e ironici:

Perché mai dovrete leggere la *Commedia*, questo libro lungo, difficile, remoto da noi nella sua visione del mondo, e che ha anche il difetto di essere scritto in versi?

Perché in fin dei conti – una volta messe da parte le illusioni, le distrazioni – la vita è una cosa seria, soprattutto perché si conclude con la morte. Così, prima o poi, forse a sedici anni, forse un po' più avanti, vorrete riflettere anche voi seriamente sulla vostra vita e su questo suo increscioso dettaglio, la morte, e sulle tante profonde domande che esso porta con sé: Dio esiste? Cosa succede, dopo? Come si dovrebbe condurre la propria esistenza? Qual è la colpa più grave? Qual è la virtù più importante? Il male commesso verrà punito? I buoni verranno premiati? Rivedremo mai le persone che amavamo e che non ci sono più?

Questa riflessione potreste volerla fare insieme a un uomo geniale che domande del genere se le è poste sette secoli fa, dando le sue risposte – risposte che in parte assomigliano alle nostre e in parte no – e riuscendo a formularle attraverso una visione di stupefacente originalità e bellezza, e attraverso parole che, specie se avete la fortuna di conoscere bene l'italiano, vi faranno spesso scuotere il capo per la meraviglia e per la commozione. Sette secoli fa un essere umano che parlava la nostra lingua ha visto, e ha saputo dire. Se farete lo sforzo di ascoltarlo, da questo sforzo uscirete cambiati (Giunta, 2023, p. 13).

Il tono appassionato, provocatorio e paradossale, prosegue nelle *Brevissime istruzioni per l'uso di questo libro*, dove Giunta afferma la scarsa utilità di molte informazioni su personaggi, canti e interpretazioni. Per “attraversare” la *Commedia* occorrono invece una selezione corposa di versi, con parafrasi e commento, e un racconto del viaggio che completa la lettura per sineddoche:

Godetevi il viaggio. La *Commedia* è una delle più belle invenzioni dell'umanità, e per entrarci dentro ci sono un mucchio di cose che *non* è necessario sapere o ricordare. [...] Importante è avere ben presente, capire che la *Commedia* non è una gimkana tra i canti, più o meno sempre gli stessi (primo, terzo, quinto, sesto, decimo...), ma un libro che ha un suo sviluppo, una sua coerenza interna, e che perciò va, se non letto integralmente, almeno attraversato dall'inizio alla fine. Importante è anche leggere i versi, perché una buona metà della meraviglia della *Commedia* sta nel modo in cui Dante mette insieme le parole, nel modo in cui le parole, e le rime in particolare, suonano. “Disteso in prosa”, ha scritto una volta Alberto Savinio, “*Amor ch'a nullo amato amar perdona* non si ricorderebbe più. [Il verso] rende memorabile anche

² Anche i titoli dei capitoli sono diversi: Pasquini sceglie di riferirsi solo a “Canto I” e così via; Santagata aggiunge un sottotitolo: “Canto 1. Nella selva del peccato”; Giunta inventa i titoli e precisa tra parentesi il numero del canto: “Perdersi, disperarsi, ritrovare la strada (canto I)”. Sull'importanza didattica delle emozioni della lettura (anche tradotta e adattata) sono fondamentali Giusti, 2018 e 2023.

ciò che naturalmente non è tale”. A chi non sa l’italiano, a chi legge Dante in traduzione, o in una parafrasi, sfugge questa bellezza, perciò molto spesso quando dice “che bello!” mente oppure esagera (un po’ come mentiamo noi quando magnifichiamo il nostro Shakespeare letto in traduzione italiana).

Dunque non siate pigri: leggete la spiegazione, leggete la parafrasi che ho messo accanto ai versi di Dante, ma leggete anche i versi; se non lo fate, vi perdete delizie come “Cred’io ch’ei credette ch’i’ credesse” o come “sì che di lontano / conobbi il tremolar dela marina”. *Cosicché da lontano riconobbi il tremolio prodotto dalle onde del mare* fa un altro effetto, non è vero? È perché Savinio aveva ragione (Giunta, 2023, p. 15).

La lunga citazione permette di conoscere il metodo del racconto di Giunta che varia la quantità dell’informazione offerta a potenziali lettori e lettrici: bisogna, ad esempio, “togliere” alcuni versi (che pure generano l’emozione della “meraviglia”) e invece “aggiungere” gli apparati esplicativi e quei riferimenti intertestuali che il critico ritiene utili alla comprensione del testo e dell’autore. Qui ci sono Savinio e Shakespeare; più avanti ricorrono Flaubert, Stendhal, Manzoni, Conrad, una serie di “spiriti magni” evocati per dialogare con gli autori della propria biblioteca, prima ancora che con la biblioteca di Dante. Si smarrisce forse l’autenticità del testo a favore di quella del critico? Può darsi. Resta il fatto che il racconto dell’*Inferno* è efficace e si integra con una parafrasi puntuale. Il V canto (intitolato *Amare, tradire, pentirsi*), ad esempio, inizia così:

“Ci sono persone che non si sarebbero mai innamorate se non avessero mai sentito parlare d’amore”. È un aforisma di un moralista francese vissuto più di tre secoli dopo Dante, François de La Rochefoucauld, ma è un buon viatico alla lettura del quinto canto dell’*Inferno*: vedremo tra poco perché.

Per ora diamo di nuovo la parola a Dante, entriamo con lui nel secondo girone, che è quello dei lussuriosi. (Giunta, 2023, p. 61).

Più avanti, la famosa similitudine tra le anime trasportate dal vento e le colombe attiva il riferimento alla lirica *Domenica mattina* di Wallace Stevens, di cui Giunta cita alcuni versi senza che ci sia una relazione documentata tra i due poeti: “bisogna resistere alla tentazione di attribuire agli scrittori che leggiamo tutta la nostra scienza di topi di biblioteca: e del resto Stevens non era un devoto di Dante come Eliot e Pound”. E aggiunge: “non c’è niente che unisca questi due grandi poeti, la loro visione del mondo non potrebbe essere più diversa, se non appunto questo minimo fatto: aver notato il volo planare dei colombi, e averne conservata l’immagine nella memoria”. In modo simile il critico apre ogni canto al dialogo con scrittori canonici (Flaubert, dopo qualche riga) o pop (Frank Zappa, sempre nel V canto) in modo da stimolare una lettura attiva e divergente. Naturalmente c’è anche una parafrasi puntuale, chiara e pertinente, ad esempio a proposito dell’amore di Francesca e Paolo:

Nella seconda parte del dialogo con Dante, Francesca spiega infatti che questa passione a lungo tenuta nascosta è scoppiata per colpa di un libro. C’era già evidentemente, tra di loro, *qualcosa*, ma si trattava di un’attrazione taciuta, dissimulata anche a sé stessi. Poi un giorno... (vv. 115-38):

Poi mi rivolsi a loro e parla’ io;
e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri
a lacrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo di dolci sospiri,
a che e come concedette Amore

Poi mi rivolsi verso di loro, e parlai,
e cominciai a dire: “Francesca, le tue sofferenze
mi addolorano e m’impietosiscono
tanto da farmi piangere. Ma
dimmi: all’epoca dei dolci sospiri [cioè

che conosceste i dubbiosi disiri?”. E quella a me: “Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria: e ciò sa ’l tuo dottore. Ma, s’a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice. Noi leggevamo un giorno, per diletto, di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e senza alcun sospetto. Per più fiate li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse: quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante, questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi baciò tutto tremante. Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo avante”.

quando non vi eravate ancora detti che vi amavate], in che modo Amore fece sì che voi vi rendeste conto del desiderio che vi legava?”. E Francesca: “Non c’è niente di peggio che ricordarsi della felicità quando si è infelici: e lo sa bene la tua guida, Virgilio. Ma se ti sta tanto a cuore sapere quale fu l’origine del nostro amore, ti risponderò mescolando parole e lacrime. Un giorno noi due leggevamo per divagarci la storia dell’amore di Lancillotto [*per la regina Ginevra*]; eravamo soli, e non sospettavamo affatto ciò che sarebbe accaduto tra noi. La lettura di quel libro fece sì che più volte ci guardassimo negli occhi e impallidissimo; ma a farci cedere fu un punto preciso del racconto: quando leggemmo la scena in cui quel nobile amante [*Lancillotto*] bacia il desiderato sorriso di Ginevra, costui [*Paolo, che è lì accanto a Francesca*], che rimarrà con me per l’eternità, tremando mi baciò la bocca. Galeotto fu il libro, e il suo autore: quel giorno non proseguimmo la nostra lettura” (Giunta, 2023, pp. 68-69).

Diversamente dalla riformulazione di Machiavelli (un testo a fronte autonomo e completo), la parafrasi di Dante riguarda una serie di passi, scelti anche in base alla rilevanza critica. In questo caso è centrale il rapporto tra lettura ed emozioni, così raccontato da Giunta:

Dobbiamo immaginare Paolo e Francesca da soli, in una stanza, mentre leggono “per diletto” le avventure e la storia d’amore di Lancillotto e Ginevra. [...] Un libro. Ricordate l’aforisma di La Rochefoucauld che ho citato sopra? L’uomo è un animale mimetico, non solo per ciò che riguarda i comportamenti sociali ma anche le passioni, i sentimenti. Ci innamoreremmo, se non ci avessero parlato dell’amore? O detto altrimenti, perché ci innamoriamo?

La prima risposta che viene in mente è: perché è un istinto naturale. [...] La seconda risposta è invece: perché abbiamo imparato che esiste o può esistere un legame sentimentale tra persone che non sono unite da un vincolo naturale, come quello che sussiste tra genitori e figli, e noi *imitiamo* questo legame sentimentale, questo amore di cui abbiamo letto nei libri. Un sentimento come l’amore, stando a questa seconda risposta, non è soltanto il riflesso di una disposizione naturale, ma risponde anche a stimoli culturali, e dato che la cultura ha una storia anch’esso ne ha una. *Amare*, nel Medioevo, sotto l’influenza di storie come quella di Lancillotto e Ginevra, non è la stessa cosa che amare oggi, sotto l’influenza dei modelli di amore propagandati dal cinema, o dalla musica pop, o dai social network. Ma oggi come allora è legittimo ritenere che nella passione amorosa esista una componente culturale, una pressione ambientale (pressione che si esercita attraverso l’arte, e oggi soprattutto attraverso i *media*) che facilita l’innamoramento, che ci porta, inconsciamente, a volerci innamorare ‘come tutti gli altri’ (Giunta, 2023, pp. 69-70).

Il rischio di questo tipo di narrazione è quello di offrire troppe viti (per riprendere la metafora di Grice), generando un racconto confusivo. Certo, non è facile rispettare l'autenticità di un testo scorciato, presentare un autore in modo semplice ma non semplicistico e diffondere un classico a pubblici sempre più diffidenti verso la tradizione umanistica e attratti dal codice visivo.

3. Il testo illustrato, ossia della metonimia

Negli ultimi tempi alcuni classici sono diventati dei *graphic novel*, cioè dei libri figurativi destinati a tutti e non solo ai “nativi visuali” degli ultimi decenni del secolo scorso. La forza del *visual storytelling* agisce sulla qualità della comunicazione, per dirla con Grice che così chiarisce i rapporti tra i parlanti: “Mi aspetto che il contributo dell'altro sia autentico. Se ho bisogno dello zucchero da mettere nella torta che mi sta aiutando a preparare, non mi aspetto che mi passi il sale; se ho bisogno di un cucchiaino, non mi aspetto un finto cucchiaino di gomma” (Grice, 1993, 62). A prima vista, nel caso dei classici, l'adattamento transmediale comporta un rischio di deformazione molto più evidente rispetto al testo tradotto e al testo raccontato, le altre due forme di diffusione qui considerate. Non si agisce solo sulla relazione o sulla quantità, ma si procede per metonimia, cioè si avvicina un testo dagli effetti visivi che genera. Come restare autentici quando si cambia medium? Come evitare di offrire il sale invece dello zucchero?

Forse, il punto forte del *visual storytelling* consiste nella capacità degli icono-narratori di rafforzare quelle “reticenze, ambiguità e indeterminatezze” che sempre caratterizzano un testo in rapporto al lettore (Calabrese, Zagaglia, 2017, p. 44). Questo significa conoscere approfonditamente l'opera di partenza e ascoltarne i silenzi, sempre in empatia con il pubblico. Lo spiega bene l'illustratore statunitense Peter Kuper che, in *Arte di tenebra*, introduzione al *graphic novel Cuore di tenebra* (adattamento del romanzo di Joseph Conrad), racconta il metodo con cui ha avvicinato un “punto di riferimento culturale” del diciannovesimo secolo:

Una delle sfide principale dell'adattamento a fumetti di un'opera in prosa è determinare quando sono i disegni a poter parlare e quando il testo sia invece fondamentale. Iniziai a concentrarmi sui passaggi chiave, decidendo cosa doveva rimanere e cosa potevo invece sorvolare senza tradire le fondamenta della storia (Kuper, 2021, pp. XIX-XX).

Non è una questione di quantità (taglio qui e non lì), ma un equilibrio tra la qualità visiva e la qualità narrativa di ogni racconto. E, a proposito della prima, il rischio del deforme, dell'inautentico, del caricaturale consiste proprio nelle immagini, “scorciatoie visive per rappresentare emozioni” e “linguaggio del corpo” (nel caso di Conrad-Kuper i corpi degli Africani). Per fortuna l'espressione grafica è metonimia: “l'artista non solo raffigura qualcosa, ma esprime nel contempo un'interpretazione visiva del mondo, con uno stile di disegno che implica un'ontologia del rappresentabile o del visualizzabile” (Gardner, 2011, p. 65). Ontologia è termine importante perché lascia intendere che il disegno non è solo effetto della ricezione di un testo, ma anche una decisiva causa del modo con cui un testo viene letto. Infatti, davanti a un *graphic novel*, il fruitore vive la simultaneità spaziale di *ballons*, vignette, cornici, strisce, interstizi - elementi ereditati dal fumetto - che deve riorganizzare nella linearità cronologica degli eventi raccontati. Già questo sforzo ci dice che il *graphic novel* non è la banale volgarizzazione di un classico, ma una nuova risorsa fluida, flessibile e originale che esercita la percezione spazio-temporale e aiuta la diffusione umanistica.

A questo punto, per riprendere la questione di autenticità posta all'inizio di questo contributo, è importante ricordare che i nuclei generativi della diffusione dei classici sono differenti nei tre esempi qui analizzati: la traduzione concentra lo sforzo sul testo, la narrazione mette in primo piano le scelte del critico (in dialogo con l'autore), la rimediazione si rivolge al lettore, fruitore cooperativo, naturalmente abituato a riempire i vuoti di una narrazione, ma qui più a rischio di passare il sale invece che lo zucchero, per dirla con Grice, cioè di dimenticarsi del testo originale, più marginale rispetto ai due modi precedenti. Che cosa succede ad esempio nel recente incontro tra il fumettista erotico Milo Manara e un classico del secondo Novecento come *Il nome della rosa* di Umberto Eco? Edito da Oblo-mov, la casa editrice, diretta dall'artista Igor e parte di La Nave di Teseo (fondata proprio da Umberto Eco nel 2015), *Il nome della rosa* di Manara-Eco è una trasposizione fedele del romanzo del 1980, in due volumi. Manara rispetta l'originale, presente con citazioni letterali, e offre il suo punto di vista su personaggi e ambienti. Già nel primo libro affascinano i volti espressivi di protagonisti e non, e l'incanto animato degli spazi. Il frate Guglielmo da Baskerville, ad esempio, mostra sul viso le emozioni causate dal compito che deve sciogliere tra le mura del monastero; e così anche Salvatore e Dolcino, storie nelle storie cui Manara ha dato largo spazio. Riuscitissimi sono inoltre i luoghi: gli interni (la cucina, la biblioteca, il refettorio, lo scriptorium e i passaggi segreti del monastero benedettino), gli esterni (visti dall'alto, attraversati in mezzo alla neve o ricordati nelle parole dei singoli personaggi, deserti o affollati, a colori più o meno vivi, secondo il fine gusto di Simona Manara, figlia di Milo) e le scene oniriche che fanno pensare ai mostri di Hieronymus Bosch, suggerendo l'idea di un Medioevo fantastico. Si tratta insomma della messa in pagina di una visione complessa del Medioevo che appartiene al romanzo storico e post-moderno di Eco e che Manara ha aggiornato in modo insieme filologico e creativo, facendo proprie le parole dell'abate Abbone: "il libro è creatura fragile, soffre l'usura del tempo"; per averne cura bisogna difenderlo "dalle forze dell'oblio, nemico della verità" (Manara, Eco, 2023, p. 20). Ormai lo abbiamo capito: la diffusione umanistica salva i testi dall'oblio, preserva il nucleo di autenticità (testo originale) dell'inautentico (testo tradotto, raccontato, illustrato) perché accetta che le storie vengano raccontate in modo diverso rispetto al passato. E in questo modo cerca di applicare un'idea di letteratura definita in modo illuminante da Federico Bertoni:

l'idea che la letteratura sia una formazione discorsiva calata nel materiale della storia, in continua evoluzione, che svolge funzioni congiunturali e non incarni valori assoluti. Una materia viva, metamorfica, bisognosa di qualcuno che le ponga nuove domande e la faccia parlare, che al limite sappia usarla, piegarla, metterla in attrito con il reale e declinarla nel presente della nostra esperienza (Bertoni, 2013, p. 5).

Ci pare che le varie forme di divulgazione umanistica dei classici possano contribuire alla "concezione laica, dinamica e vitale" della letteratura su cui riflette Bertoni, rinnovando in un certo senso l'appello di Ruggiero Bonghi. Anche quando generano critiche e dissensi, gli adattamenti suggeriscono che la letteratura customizzata è piacevole, utile ed emozionante. Perché allora non impegnarsi in una nuova *public literature*? Mutuo il termine dalla storiografia che, a partire degli anni Settanta del Novecento (Bertella Farnetti, Bertucelli, Botti, 2017), si è interrogata sulla comunicazione non specialistica della storia e che oggi in Italia dispone anche di un utile manifesto da cui propongo alcuni passi, applicabili anche alla letteratura:

La *public history* è una preziosa risorsa per la coesione sociale favorendo la comprensione e l'incontro fra persone di differente provenienza, di generazioni diverse e con memorie talvolta contrastanti.

[...]

I *public historian* operano affinché i risultati e le metodologie della ricerca storiografica siano conosciuti da un pubblico più ampio e sperimentano pratiche di comunicazione e ricerca che possono anche produrre originali avanzamenti nel sapere storico proprio grazie all'interazione con il pubblico.

Per i *public historian* è imprescindibile considerare i pubblici, specialisti e non, sia come interlocutori privilegiati sia come possibili protagonisti di originali pratiche di ricerca, contribuendo a restituire agli storici e alla storia un ruolo centrale nell'interpretazione della società contemporanea (Tucci, 2018).

Comprensione, incontro, pubblici, ma anche ricerca, avanzamenti del sapere e ruolo della cultura umanistica dovrebbero diventare le parole-chiave della comunicazione della letteratura. Purtroppo non è ancora così o per lo meno non abbastanza, anche se dovrebbe essere ormai chiaro che rivolgersi solo a colleghi o alla comunità degli studenti di lettere significa ridurre la letteratura all'irrelevanza culturale e civile. Certo, ci si deve anche chiedere se la chirurgia ricostruttiva proposta dalla *public literature* produce autenticità o artificio (per riprendere Lipovetzky), cioè se il "classico che voglio" rispetta il testo originale o lo tradisce con prodotti ridondanti, confusivi, deformi. Ma quale alternativa esiste? In che modo si può trovare un linguaggio comune tra lo stile singolare, privato, di un autore del passato, quello istituzionale, specialistico, della critica letteraria per addetti ai lavori e quello del pubblico cui già pensava nel Cinquecento Ludovico di Canossa? La diffusione dei classici vorrebbe essere una nuova modalità, comune e partecipata, per emozionarsi grazie a 'una' letteratura che, sia pure tradotta, raccontata o illustrata, trasmette sempre 'la' letteratura.

Bibliografia

- Bertella Farnetti P., Bertucelli L., Botti A. (a cura di) (2017), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano, Mimesis.
- Bertoni F. (2013), *L'educazione letteraria. Appunti di un insegnante del XXI secolo*, "Between", III, 6, pp. 1-25, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1018/804>, ultimo accesso: 19 giugno 2023.
- Bonghi R. (1971), *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia: lettere critiche* (1855), a cura di Villa E., Milano, Marzorati.
- Bucchi M., Trench B. (2016), *Science Communication and Science in Society: A Conceptual Review in Ten Keywords*, "Tecnoscienza. Italian Journal of Science & Technology Studies", 7, 2, pp. 151-168.
- Calabrese S., Zagaglia E. (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- Calvino I. (1970), *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino, Einaudi.
- Casadei A. (2018), *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore.
- Castiglione B. (1987), *Il libro del Cortegiano* (1528), a cura di Carnazzi G., Milano, BUR.
- Cometa M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Cortina Editore.

- Conrad J. (2021), *Cuore di tenebra*, adattato da Kuper P., Latina, Tunué.
- Donzelli C. (2013), *Note alla traduzione in italiano moderno*, in Machiavelli N. (2013), pp. CXI-CXIV.
- Ferroni G. (2019), *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno editrice.
- Gardner J. (2011), *Storylines*, “SubStance”, 40, I, pp. 53-69.
- Giunta C. (2023), *La Commedia di Dante raccontata da Claudio Giunta, Inferno*, Milano, Feltrinelli.
- Giusti S. (2018), *Tradurre le opere, leggere le traduzioni*, Torino, Loescher.
- (2023), *Didattica della letteratura italiana, la storia, la ricerca, le pratiche*, Roma, Carocci.
- Grice P. (1993), *Logica e Conversazione* (1989), Bologna, Il Mulino.
- Italia P., Pinotti G., a cura di, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Roma, Bulzoni.
- Jakobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- Kuper P. (2019), *Arte di tenebra*, in Conrad J. (2021), pp. XVII-XXIII.
- Lavagetto M. (2005), *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi.
- Lipovetsky G. (2023), *La fiera dell'autenticità*, Venezia, Marsilio.
- Machiavelli N. (2013), *Il Principe*, traduzione a fronte in italiano moderno di Donzelli C., Introduzione e commento di Pedullà G., Roma, Donzelli.
- (2022), *Il Principe*, Nuova edizione annotata con introduzione e commento di Pedullà G., Roma, Donzelli.
- Manara M., Eco U. (2023), *Il nome della rosa*, I, Milano, Oblomov.
- Moro, *Introduzione all'edizione italiana*, in Grice (1993), pp. 9-25.
- Pasquini E. (2015), *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia*, Roma, Carocci.
- Pedullà G. (2013), *L'arte fiorentina dei nodi. Introduzione*, in Machiavelli N. (2013), pp. V-CVIII.
- (2013), *Nota al commento*, in Machiavelli N. (2013), pp. CXV-CXXI.
- (2022), *Il Principe di Niccolò Machiavelli. Una nuova edizione annotata e commentata*, “Le parole e le cose². Letteratura e realtà”, <https://www.leparoleelecose.it/?p=44823>, ultimo accesso: 19 giugno 2023.
- Rodler L. (2023), *Con altre parole. La divulgazione umanistica*, Venezia, Marsilio.
- Santagata M. (1995), *Italianistica in crisi*, “La Rivista dei Libri”, V, 4, pp. 30-31.
- (2017), *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Milano, Mondadori.
- Segre C. (1993), *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi.
- Smorti A. (2022), *Storytelling. Perché non possiamo fare a meno delle storie*, Bologna, il Mulino.

- Sternberg M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore (MD)-London, Johns Hopkins University Press.
- Stoppelli P. (2014), *Tradurre i nostri classici in italiano di oggi, fra filologia ed editoria*, in Italia P., Pinotti G., a cura di, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 149-158.
- Todorov T. (2008), *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.
- Tucci W. (2018), *Il manifesto della Public History italiana*, “AIPH, Associazione Italiana di Public History”, <https://aiph.hypotheses.org/3193>, ultimo accesso: 19 giugno 2023.