

# Una carpa al giorno a Walden Pond

Claudia Correggi

Il cinema non può cambiare il mondo, ma può crearlo.

Bernardo Bertolucci

## 1. Come insegnare poesia nel Vermont e diventare un mito (mentre farlo a Roma o Milano non garantisce gli stessi risultati)

Un insegnante di Lettere in Italia negli ultimi 25 anni, così come viene proposto dai *media*? Tra un Silvio Orlando di buon cuore che salva casi disperati, districandosi tra scuole fatiscenti e macerie morali<sup>1</sup>, e una Veronica Pivetti frizzantina più dedita a coadiuvare nelle indagini poliziesche fascinosi ispettori in giubbotti di pelle<sup>2</sup>, si inserisce come ultima arrivata la Luciana Litizzetto di *Fuori registro*. Presentata con tutte le caratteristiche della prof disillusa, ma comprensiva, impegnata in continue schermaglie in una sala insegnanti popolata da colleghi serpenti impietosamente caratterizzati, tempo per insegnare ne rimane poco. Le lezioni rimangono sullo sfondo, secondo la convenzione alimentata dalla letteratura del settore.

Mai visto uno/a fare il suo mestiere<sup>3</sup>.

L'unico che esula dallo stereotipo è Michele Placido in *Mery per sempre* nella sua indimenticabile lettura di *Er padre de li santi* di Belli davanti alla sgangherata platea dei ragazzi del carcere minorile Malaspina di Palermo.

Nel recente *Il rosso e il blu* di Giuseppe Piccioni invece Scamarcio è un giovane supplente di Lettere spesso ripreso mentre spiega doverosamente, ma senza tante scintille, ed è al prof di Arte Roberto Herlitzka che va la palma per la lezione più bella, quella su Classicismo e Romanticismo: per ascoltarla torna sui banchi di scuola una ex alunna che se l'era persa perché assente.

Per gli sceneggiatori e registi italiani la scuola è solo un dispositivo metaforico per parlare d'altro, un'ambientazione vantaggiosa per le possibilità narrative che offre, vista la ricchezza di relazioni che vi si intrecciano; la sua

---

<sup>1</sup> Cfr. *La scuola* di Daniele Luchetti, 1992.

<sup>2</sup> Cfr. la serie televisiva *Provaci ancora prof!* Trasmessa da Rai 1 dal 2005.

<sup>3</sup> Cfr. a proposito Rossetti, 2012.



specificità non interessa e non viene ritenuta interessante, l'insegnante (solitamente di Lettere) che insegna non gode di nessun *appeal*.

Il dilemma sorge davanti alla constatazione di un ineludibile dato di fatto: spesso gli autori delle sceneggiature di questo genere di nicchia, ma non troppo, lo scolastico, sono o sono stati insegnanti, vedi i vari Starnone, Oggero, Lodoli; nei testi però raramente attingono al loro patrimonio esperienziale per valorizzarlo, ma vittime di una rimozione autolesionista e di un automatismo ormai trentennale, esasperano il tono apocalittico e moralistico, da 'Socrate decaduto' (De Propriis 2012: 1405).

Un'analoga ricognizione nella produzione americana rivela con evidenza che per ricoprire il ruolo d'insegnante vengono scelti attori di grande richiamo, innanzitutto prestanti e affascinanti (o almeno così catalogati nei repertori del *casting*): Harrison Ford in *Raiders of the Lost Ark* (1981, è pur sempre un professore di Archeologia!), Michelle Pfeiffer in *Dangerous minds* (1995), Ryan Gosling in *Half Nelson* (2006), Adrien Brody in *Detachment* (2012).

Li si vede lavorare in classe con gli studenti, spiegare concetti complessi, usare le vaste lavagne alle loro spalle per proporre schemi e citazioni, leggere classici<sup>4</sup>, sebbene afflitti più dei colleghi italiani (forse siamo solo in ritardo di qualche anno) da oscuri malumori, tossicodipendenze varie, cupi ricordi infantili. Su tutti spicca per forza di sedimentazione nell'immaginario il Robin Williams in *Dead Poets Society*.

1990. È la fine di gennaio quando il film esce nelle sale italiane, mentre negli USA, come d'abitudine, le uscite cinematografiche stagionali risalgono all'inizio dell'estate precedente. Fatichiamo a reggere il fuoco di fila degli eventi che si susseguono in rapida successione tra le due uscite: primo viaggio negli Stati Uniti di un segretario del PCI; proposta da parte dello stesso di cambiare nome e simbolo del partito; abbattimento del muro di Berlino, prima clamorosa tappa di un inarrestabile processo di globalizzazione già sommessamente avviato da almeno un decennio; e, dato di rilievo per il nostro discorso, entrata in scena della 'Pantera', movimento studentesco che aggrega università e scuole superiori nella protesta.

Gli studenti campeggiano sulla cresta dell'onda comunicativa.

Il terreno è pronto.

---

<sup>4</sup> In *Detachment* Adrien Brody, supplente in una scuola pubblica, nella scena finale legge *La caduta della casa Usher*, mentre nei titoli di coda è riportata la frase di Albert Camus che ispira il titolo: «and never have I felt so deeply at one and the same time so detached from myself and so present in the world». In un'intervista su Youtube il regista spiega che il film racconta una storia 'from Detachment to Attachment'.

In questo scenario denso di conflittualità generazionale, quando per la prima volta un *social network*, 'Occupanet', viene usato con finalità politiche e diffonde nel mondo le immagini di quel che accade in Piazza Tienanmen, quando il debutto di *Blob* priva per sempre lo sguardo dello spettatore televisivo dell'innocenza primigenia, affinando competenze decostruzioniste ed interpretative, l'impatto del film è potente.

Quel che colpisce è una narrazione ostentatamente classica, una storia alla Dickens, con protagonisti drammaticamente scolpiti, un messaggio vigorosamente libertario, ma depotenziato dall'ambientazione anni Cinquanta, volutamente cautelativa. Un preludio al '68 che si carica di riflessioni e revisioni su quanto è seguito.

Lo *script*, per il quale lo sceneggiatore Tom Schulman vince l'Academy Award, è noto: in un contesto scolastico improntato al più raggelante tradizionalismo, la Welton Academy nel New Hampshire, anno 1959, un carismatico insegnante di Letteratura inglese, John Keating, introduce metodi didattici innovativi e poco ortodossi; adorato dagli studenti, osteggiato dai colleghi e dall'*establishment*, costretto infine ad andarsene, nella sua battaglia per la strenua difesa dell'individualismo più appassionato lascerà sul campo vittime ed eroi.

Per Schulman è la prima sceneggiatura, ma per capire il suo grado di coinvolgimento nell'industria hollywoodiana è utile sapere che nello stesso anno, il 1989, egli porta a termine un altro colpo di grande successo, intervenendo sulla stesura originale di *Honey, I Shrunk the Kids*, accentuando gli aspetti comici di un testo nato come dramma.

L'ispirazione per il personaggio di Keating gli deriva da esperienze personali con insegnanti che hanno lasciato un segno nella sua formazione, in particolare un docente di teatro, Harold Clurman, fondatore con Lee Strasberg e Stella Adler del Group Theatre:

Era così appassionato riguardo al teatro che, ogni volta che assistevamo ad un suo seminario sulla recitazione o sulla regia teatrale, ricevevamo questa incredibile ispirazione che ci spingeva ad uscire fuori e fare qualcosa, come formare una compagnia teatrale, o altro. (Benvegnù 1997: 117)

Questo aspetto teatrale dell'insegnamento trova nel film il suo interprete ideale in Robin Williams, perfetto qui nel tenere a bada l'abituale tendenza al gigionismo, lasciata a briglia sciolta solo nei monologhi dove riproduce con ironia le interpretazioni istrioniche di Laurence Olivier, Marlon Brando e John Wayne che 'fanno' Shakespeare.

Per il regista questo non è il primo film di ambientazione scolastica: nel 1975, quando vive e lavora ancora in Australia, il suo secondo lungometraggio *Picnic at Hanging Rock* racconta la misteriosa scomparsa di due studentesse ed un'insegnante di un college femminile, nel giorno di San Valentino nel 1900, durante una gita alla maestosa montagna del titolo, senza offrire soluzioni illuminanti, anzi accentuando l'enigmaticità della vicenda di cronaca, elaborata per la memoria collettiva come un vero e proprio mito moderno dal romanzo omonimo di Joan Lindsay, pubblicato nel 1967, alla base della sceneggiatura del film.

La fervida natura incandescente del paesaggio australiano, enfatizzata dal magnetismo della roccia vulcanica sembra scatenare forti tensioni erotiche miste a devozione ed ammirazione tra un'insegnante e una studentessa, qui rovesciate di segno, e contrastare il rigido cerimoniale all'interno del collegio che ne disciplina la sensualità affiorante. Il regista, non ancora trasferitosi ad Hollywood, è molto sensibile al tema del contrasto tra natura e cultura, un suo *leitmotiv* presente in immagini ricorrenti, l'alzarsi in volo di stormi di uccelli selvatici per esempio, l'indugio quasi lenticolare sulla vegetazione, rintracciabili anche in *Dead Poets Society*, dove la *wilderness* latente nel paesaggio e nell'interiorità dei personaggi, esplosiva nella fase adolescenziale, è inflessibilmente addomesticata dall'istituzione scolastica con parole d'ordine ribadite nei rituali pubblici: 'Tradition, Honor, Discipline and Excellence', antifrasticamente trasformate dai ragazzi in 'Travesty, Horror, Decadence and Excrement'.

Nel microcosmo ordinato della comunità scolastica, dove il fine educativo di casta non consente deroghe a regole e precetti, tutto funziona secondo le norme del più rigido pragmatismo fino all'arrivo di un elemento destabilizzante, l'insegnante di Letteratura, che scardina la tradizione, dissolve saperi consolidati, fa vacillare i pilastri sociali e familiari non con bottiglie Molotov o minacciose rivendicazioni, ma grazie allo studio della poesia.

Il pubblico risponde in massa alla sapiente alchimia che dosa con efficacia da *Studios* i vari elementi del film, il successo è planetario e trasforma la pellicola in un classico.

Che non ci convinse del tutto.

Costituivamo forse un pubblico difficile, ipercritico. Quello che ci irrita soprattutto, ora come allora, è commuoverci nostro malgrado. Ed al finale del film, con i ragazzi in piedi sui banchi che recitano «O Captain! my Captain» come canto di congedo rivolto all'insegnante estromesso, risulta ben difficile resistere; insindacabilmente può essere inserito tra quello di *Spartacus* ed il più recente del *Gladiatore*.

Il messaggio è libertario, e noi cosa avremmo dovuto amare di più dei messaggi libertari?

Ma non ci convinse.

È lo stesso Peter Weir ad aiutarci a chiarire la nostra diffidenza:

Uscì in un clima politico particolare. È post-'68. Nella sua concezione più ampia *L'attimo fuggente* supporta l'individuale. Il 1968 era tutto basato sulla comunità, il gruppo, particolarmente quelli di sinistra. I giovani che hanno visto *L'attimo fuggente* non avevano sentito molto spesso il punto di vista individuale spiegato in modo poetico. Io penso che il tipo di personalità artistica è intrinsecamente individuale, per definizione. Non sono mai a mio agio con gli artisti che si uniscono ad un qualsiasi tipo di causa, perché penso: che peccato in breve tempo il loro talento scomparirà [...] Gli artisti di sinistra sono un cimitero di carriere fallite, o di spettacolari debutti nel cinema, letteratura o altro. La personalità artistica non appartiene a nulla... [...] In Francia, a Parigi, e in un certo senso anche a New York, in tempi recenti gli artisti hanno unito le loro forze in quello che era visto come il modo 'politicamente corretto'. *L'attimo fuggente* non era politicamente corretto. Particolarmente essendo ambientato in una scuola esclusiva, per giunta solo per maschi. (Benvegnù 1997: 120)

Non libertario, individualista. Allora sembrava una colpa. Non avevamo ancora sentore della deriva che, attraverso un processo di inarrestabile privatizzazione delle esistenze e sbriciolamento degli spazi comuni, anche mentali, avrebbe reso l'individuo un despota assoluto e solitario sul trono del suo 'privato', scalzato Edipo nella rappresentazione metaforica delle dinamiche psichiche, per sostituirlo con Narciso.

Tutto il film è costruito sul magnetismo intenso che il professor Keating sprigiona leggendo e commentando testi poetici, intessendo un dialogo fecondo e ininterrotto con i ragazzi, dalle aule alle passeggiate nei boschi incantevoli del Vermont, durante le partite di pallone scandite dal sottofondo della musica di Beethoven, lasciando trapelare un indistinto affetto per le loro peculiarità ed una profonda capacità di osservazione psicologica.

Ma condizionati come eravamo dal filtro di una formazione ideologica sospettosissima, quell'insegnante così brillante e carismatico ci sembrò pericoloso e, nella sua eccedenza performativa, autoritario: anche il fascino e l'empatia possono diventare strumenti di prevaricazione in un rapporto educativo necessariamente non tra pari; proprio là dove l'istituzione è più suadente smaschera il suo paternalismo.

In realtà il film veicola un messaggio non individualista, ma romantico in prospettiva diacronica (come allora si diceva), peculiarmente americano in prospettiva sincronica.

Romantico nel senso più scolastico del termine, passionalità emotiva in chiaro scuro, lotta titanica contro forze avverse destinata alla sconfitta finale.

Individualista senza dubbio, come denunciano gli autori citati come numi tutelari, Whitman e Thoreau, esponenti di quello che Matthiessen<sup>5</sup> definisce il 'Rinascimento americano' ovvero il 'club dei Trascendentalisti' sviluppatosi a metà dell'Ottocento, che influenzò anche posizioni politiche ed esperimenti sociali; tra i più noti la comune agraria di 'Fruitlands' ad Harvard fondata da Amos Bronson Alcott, il padre della Louisa May di 'Piccole donne'; i suoi adepti, autonominatisi 'the consociate family', rifiutano il commercio e la proprietà privata, non si cibano di carne e adottano un rigido sistema di norme igienico-alimentari.

Nelle principali opere di Ralph Waldo Emerson, il maggior esponente teorico del Trascendentalismo, emerge quanto il tema dell'individuo e del suo rapporto con la comunità sia ricorrente: *Society and Solitude*, *Self-reliance*, *The conduct of life* sviscerano concetti di grande rilevanza in un linguaggio che mescola spesso nebulosamente parole chiave di primigenia elementarietà: amicizia, doni, superanima. Le strette maglie dell'ortodossia puritana cominciano ad allentarsi e lasciano filtrare nuove idee:

Le vecchie usanze stavano perdendo terreno. Al loro posto si diffuse tra la gente una sorta di tenerezza, che non si era mai fatta notare prima. I bambini, che in passato venivano repressi e tenuti in disparte, adesso erano coccolati e adulati [...] Sembrava una guerra tra intelletto e sentimenti; una frattura nella natura che divise ogni chiesa della cristianità in papisti e protestanti; il calvinismo in Vecchie e Nuove scuole; i Quaccheri in Vecchi e Nuovi; portò nuove divisioni in politica, e una nuova consapevolezza riguardo le questioni della temperanza e della schiavitù. La chiave di volta del periodo stava nella nuova coscienza di sé dello spirito. Gli uomini diventavano più intellettuali e inclini alla riflessione. C'era una coscienza nuova. La generazione precedente era stata convinta che la felicità consistesse nel raggiungere una splendida prosperità sociale, e pertanto aveva sacrificato senza eccezione il cittadino allo Stato. Lo spirito moderno, diversamente, credeva che la nazione esistesse in funzione dell'individuo, per la protezione e l'educazione di ogni uomo. Questa idea, rozzamente espressa nelle rivoluzioni e nei movimenti nazionali, si delineava molto più precisamente nella mente del filosofo: l'individuo è il mondo. (Emerson 2008: 86)

---

<sup>5</sup> Su Matthiessen vedi Placido 1984: 113.

La sostanza romantica della riflessione trascendentalista si rafforza con la pubblicazione nel 1829 del testo di Coleridge *Aids to Reflection*, la cui influenza non si limita a dare consistenza teorica alle posizioni antirazionaliste degli autori americani, ma risulta anche fondamentale per l'introduzione di un lessico adeguato al messaggio individualista; appaiono così termini quali oggettivo, soggettivo, psicologico, intuitivo, autocosciente, con occorrenze numerose soprattutto nelle opere di Emerson, che afferma «In tutte le mie conferenze e discorsi ho insegnato una sola dottrina, quella dell'infinità dell'uomo privato» (Matthiessen 1954: 20) – e – «La vita consiste in ciò che l'uomo pensa nel corso della giornata» (Matthiessen 1954: 23).

L'organicità del movimento trascendentalista trova conferma nella pubblicazione ravvicinata, tra il 1850 ed il 1855 di alcune opere tra le più significative della letteratura americana, *The Scarlet Letter*, *The House of the Seven Gables*, *Moby-Dick*, *Walden*, *Leaves of Grass*, delle quali Matthiessen analizza il substrato ideologico, la nascente democrazia, e poetico.

Nelle riflessioni di Emerson e Thoreau, in particolare, emerge il tema del genio individuale, tardivamente acquisito dagli autori americani, anche questo di chiara matrice romantica, identificato con il poeta, unico possibile interprete dello stretto legame tra Parole e Cose, fino alla loro sovrapposizione, trasformato in un veggente dall'intuizione, divenuta oggetto di una venerazione con sfumature mistiche:

Non abbiamo ancora avuto in America un genio dall'occhio di tiranno, che riconoscesse il valore del nostro incomparabile materiale [...] Le cataste di tronchi rotolanti sui fiumi, le tribune oratorie, la politica, la pesca, i negri e gli indiani...il commercio del nord, le piantagioni del sud, le pianure occidentali, l'Oregon, il Texas, non hanno ancora avuto cantori. Eppure l'America, ai nostri occhi, è un poema: la sua ampia geografia ci abbaglia la mente, e non per molto dovrà attendere il suo metro (Matthiessen 1954:48)

L'enfatizzazione dei processi espressivi, assai vaghi nella loro definizione, pone dal punto di vista teorico la questione del loro rapporto con la tradizione:

Non si vede come valga la pena di porre tanta cura nella esecuzione di una qualsiasi impresa intellettuale o estetica o civile, quando di lì a poco il sogno verrà disperso e ci ritroverà sbalzati in seno al potere universale. (*Ibid.*: 44)

Dietro tanta ostentata sicumera ideologica si nasconde l'angoscia dell'influenza, ovvero la 'melanconia per il fallimento della priorità immaginativa' (Bloom 1988: 164) contro la quale Emerson ingaggia una battaglia che proclama,

senza tema di trionfalismi, la celebrazione dell' eloquenza del singolo poeta, energia alimentata da forze dionisiache che ne fa ogni volta un pioniere.

Questo il poeta celebrato da Emerson. E questo il *milieu* culturale sotteso alla sceneggiatura. Il professor Keating usa la poesia come arma di liberazione contro le ottuse convenzioni della scuola, le vecchie abitudini che perpetuano adesioni meccaniche alle norme consolidate, le inibizioni che gravano sui singoli e ne impediscono la crescita interiore, assumendo il ruolo di un apprendista stregone (Morsiani 2011: 22) che scatena forze incontrollabili che gli sfuggono di mano.

Seguendo il suo esempio il gruppo degli studenti più infervorati riporta in vita la *Dead Poets Society*, una setta clandestina dedita al culto della poesia, fondata da Keating durante i suoi anni da studente alla Welton Academy. La scena della fuga notturna verso la grotta dove si svolgerà la prima riunione della società segreta, è tra le più suggestive del film per la tensione della cospirazione, il cupo paesaggio, l'interno misterioso dell'antro, riconosciuto da quel momento in poi come uno spazio di libertà antitetico alle soffocanti stanze del college, dove per esempio è possibile danzare balli tribali, recitare versi, portare ragazze.

Nella guerra di liberazione contro ogni condizionamento il più debole soccombe, Neil. Grazie all'influenza dell'insegnante scopre la sua forte vocazione per il teatro ed esprime pervicacemente l'intenzione di allontanarsi dalla strada scelta per lui dal rigido padre che non è disposto a transigere; nel conflitto che ne deriva Neil, troppo fragile per opporsi alla volontà paterna, affronta il suicidio. La sua morte ricompatta la comunità che estromette il professore.

Il *plot* narrativo riproduce uno schema collaudato, singolo *vs* tutti, utilizzato dallo stesso Weir più volte nei suoi film e che trova la sua apoteosi nella fuga di Truman dal set televisivo dove vive intrappolato fin dalla nascita.

Un altro film è rivelatore del debito culturale di Weir al Rinascimento americano, *Mosquito coast*, ovvero il racconto di un tentativo utopistico di riscoperta dell'essenza americana in una *wilderness* intoccata, fuori confine, nell'Honduras più incontaminato. Allie Fox, il protagonista, come Thoreau, cerca un nuovo inizio nel rifiuto esplicito della società urbana industrializzata, ma il suo progetto che è anche politico, fallisce.

Thoreau ritorna in *Dead Poets Society*, Thoreau il disobbediente che mette in pratica il credo emersoniano, spesso fumosamente espresso, spingendone all'estremo limite le premesse individualiste e libertarie, andando a vivere nei boschi:

But men labor under a mistake. The better part of man is soon plowed into the soil for compost. By a seeming fate, commonly called necessity, they are employed. (The Thoreau Reader)



Diversa la posizione di Thoreau, l'allievo, rispetto a quella del maestro, Emerson, sul valore da attribuire alla cultura del passato, di cui egli riconosce il valore tesaurizzato nei libri.

Questa fiducia nella cultura intesa come autentica espressione dello spirito umano, fluidamente inserita nel ciclo naturale della storia, induce ad una altissima considerazione della poesia, strumento di affrancamento dalle catene del meccanicismo industriale e mercantile. Anche il rifiuto del lavoro va inteso in questa direzione, come scelta di autoaffermazione libertaria a costo della rinuncia del superfluo. Il professor Keating che è, come Weir e Schulman, imbevuto di Thoreau consegna ai ragazzi questa fede nelle potenzialità libertarie della poesia:

One does not read poetry because it is cute. One reads poetry because is a member of the human race, and human race is filled with passion! Medicine, Law, Banking – these are necessary to sustain life. But poetry, romance, love, beauty – these are what we stay alive for...Poetry is rapture, lads. Without it we are doomed<sup>6</sup>.

Una delle premesse del suo percorso didattico, sempre in linea con il credo emersoniano, è l'invito ad una autonoma interpretazione del testo poetico che non tenga conto di suggerimenti critici ufficialmente riconosciuti.

È un invito perentorio, trasmesso con veemenza, in una scena paradigmatica per comprendere quella che abbiamo chiamato l'eccedenza performativa di Keating. Ad uno studente, Neil, viene richiesto di leggere il primo paragrafo della prefazione del manuale *Understanding Poetry* di J. Evans Pritchard, professore emerito:

To fully understand poetry, we must first be fluent with its meter, rhyme and figures of speech, then ask two questions: 1) How artfully has the objective of the poem been rendered and 2) How important is that objective? Question 1 rates the poem's perfection; question 2 rates its importance. And once these questions have been answered, determining the poem's greatness becomes a relatively simple matter. If the poem's score for perfection is plotted on the horizontal of a graph and its importance is plotted on the vertical, then calculating the total area of the poem yields the measure of its greatness. A sonnet by Byron might score high on the vertical but only average on the horizontal. A Shakespearean sonnet, on the other hand, would score high both horizontally and vertically, yielding a massive total area, thereby revealing the poem to be truly great. As you proceed through the poetry in this book,

---

<sup>6</sup> Cfr. il sito Jorn K. Bramann, "Philosophical Films", <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/forum15.htm>.

practice this rating method. As your ability to evaluate poems in this matter grows, so will, so will your enjoyment and understanding of poetry.

La scena è sapientemente costruita per arrivare attraverso un attento dosaggio dei dettagli alla *climax* finale. Durante la lettura un Keating apparentemente attento, ma sornione, incomincia a fischiettare mentre sembra che si accinga seriamente a riprodurre sulla lavagna l'astruso schema interpretativo proposto da Pritchard, così i ragazzi più solerti estraggono righelli e matite per prendere diligentemente appunti e disegnare il modello ad assi cartesiani illustrato nel paragrafo. Al termine della lettura esplode in un giudizio severo ed irriguardoso sul metodo Pritchard – 'Excrement'- ed ordina agli studenti, stupefatti e non abituati a tanta irruenza cattedratica, di strappare le pagine appena lette – 'Rip it out!.'

Stupefatti siamo anche noi, per motivi diversi: difficile immaginare in un film italiano questo indugiare della sceneggiatura per diversi minuti su questioni così specialistiche, addentrandosi in una polemica sui metodi interpretativi della letteratura.

Il film mostra un insegnante che fa davvero il suo mestiere, vale a dire deposita nell'immaginario una figura professionale convincente. Lo può fare solo perché protetto dall'*enclave* del sistema scolastico americano privato alla fine degli anni Cinquanta? Il dubbio rimane, anche perché non abbiamo la possibilità di un'analoga ambientazione in un film italiano: la scuola, in Italia, nella finzione e nella realtà, rimane prevalentemente pubblica.

Ma fra gli insegnanti di Lettere sparsi fra gli spettatori che decretarono il successo del film si insinuò un altro motivo di costernazione: la ridicolizzazione del metodo Pritchard, bollato per la sua astrusa pedanteria, non andava a colpire il lavoro che la maggior parte di loro stava svolgendo in classe, coadiuvato dai manuali di allora? Analizzare e dissezionare il testo poetico non era il *diktat* imperante? Di grafici simil-Pritchard non erano costellati i loro testi? Forse privi dell'ossessione valutativa, un dettaglio tipicamente anglosassone, comunque convinti dell'efficacia della rappresentazione grafica come strumento esemplificativo per l'analisi del testo, dopo un attento conteggio delle figure retoriche, delle parole chiave, delle rime.

## 2. "Ce n'è anche qui de' poeti"

Per capire quale fosse il clima 'ermeneutico' risulta interessante per il suo valore di testimonianza diretta la lettura degli interventi di alcuni poeti alla tavola

rotonda "La poesia e la scuola", ospitata dal mensile *Poesia* (n.39, 1991), un anno dopo l'uscita del film.

Il punto di partenza della discussione è capire come mai la frequentazione con la poesia, presente nei programmi di tutti gli ordini scolastici, non sia in grado di produrre un pubblico che le rimanga affezionato anche dopo la scuola. Tutti gli interventi evidenziano la presenza e persistenza di errori/luoghi comuni che, nonostante i riconosciuti tentativi di modernizzazione attuati negli ultimi decenni (riferiti ad allora), riscontrabili nei libri di testo e nei programmi stessi, trovavano ancora spazio nell'approccio al testo poetico.

Innanzitutto l'equivoco insito nelle equazioni semplicistiche: spontaneità uguale poesia, lingua allo stato informale uguale poesia, alimentato forse proprio dall'aggiornamento teorico che aveva fatto proliferare, soprattutto nella scuola dell'obbligo, ma in misura minore anche nel biennio della scuola superiore, l'illusione di una possibilità dell'insegnamento della poesia attraverso l'uso smodato della tecnica compositiva, con l'inevitabile apparato di giochi linguistici e *nonsense*, laboratori di smontaggio e rimontaggio dei testi, alimentando così uno stereotipo di vecchia data, seppure già parodiato da Manzoni<sup>7</sup>, fondato sull'idea che la poesia sia una bizzarria, un modo eccentrico di usare il linguaggio. Un altro fraintendimento diffuso consiste nel presentare la poesia come espressione/esplosione dell'emotività del poeta, confinandola così nel limbo delle esperienze irripetibili, eccezionali, non comunicabili, o comprensibili soltanto ai pochi eletti dotati, per così dire, di capacità medianico-sensitive adeguate, mentre ai più è concesso un timido accostarsi, un fuggevole tocco. È questo un malinteso che trova riscontro anche nel tema dell'universalità del linguaggio poetico, se presentato, come spesso ripetono gli studenti nel loro interesse immediato, come la possibilità che esso offre di essere interpretato secondo le categorie del libero arbitrio, dell'impressione contingente, della libertà soggettiva, col rischio di creare una *forma mentis* nel lettore tale da indurlo a ricercare nella poesia niente altro che se stesso, vanificandone così la grande ricchezza comunicativa, la forza di affabulazione. Dalle dichiarazioni dei poeti intervenuti nel dibattito (Donatella Bisutti, Roberto Denti, Cecilia Ghelli, Valeria Poggi, Giancarlo Pontiggia, Maria

---

<sup>7</sup> " «To'» disse Renzo: «è un poeta costui. Ce n'è anche qui de' poeti: già ne nasce per tutto. N'ho una vena anch'io, e qualche volta ne dico delle curiose ... ma quando le cose vanno bene». Per capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere che, presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. Tanto quel guastamestieri del volgo è ardito a manomettere le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato! Perché, vi domando io, cosa ci ha che fare poeta col cervello balzano?» (Manzoni 1993).

Pia Quintavalla, Mario Santagostini) emergono diversi auspici e varie indicazioni di percorso che vorrebbero suscitare un incontro davvero proficuo tra testo poetico e lettore.

Vengono qui enumerate mantenendo la loro natura di suggerimenti sparsi, non elaborati in un discorso sistematico, così come compaiono nel testo: introdurre la poesia come una delle definizioni base della lingua; non insegnare la poesia, leggerla; puntare non sull'insegnamento della poesia, ritenuto impossibile, ma sull'educazione alla poesia, cercando di palesarne il legame profondo con la vita; abituare i giovani lettori a cimentarsi con la propria capacità di formulare giudizi estetici, ad avere fiducia, grazie all'offerta di un metodo interpretativo, nella propria consapevolezza critica; ribadire la natura complessa della poesia, come risultato di una esperienza intellettuale, come discorso eminentemente storico-culturale; non trascurare la sua natura etica, come costume del pensiero, verbalizzazione di strutture psichiche archetipiche. Alla domanda iniziale sul perché la scuola non riesca a formare lettori di poesia risponde così Pontiggia:

La risposta a me pare molto più semplice di quello che non sembri: perché la poesia è una lettura faticosa, difficile, che seleziona i suoi lettori. Per questo credo che la scuola abbia una funzione straordinaria, perché continua la trasmissione di un genere che altrimenti resterebbe ignoto alla maggior parte dei lettori, proprio perché la lettura della poesia è un'esperienza troppo aspra, troppo complessa e anche troppo dolorosa perché possa essere sviluppata spontaneamente da tutti. Anche per questo sono contrario a quello che diceva Bisutti a proposito del fatto di far leggere a tutti la poesia. Se la cosa funzionasse davvero, significherebbe che alla poesia è successo qualche cosa di strano. ("La poesia e la scuola" 1991: 11)

### 3. "Food for worms"

Invece il professor Keating immerso nella carezzevole luce dorata dell'ottimismo Hollywoodiano, dove non vige la lucida consapevolezza di Pontiggia, mosso da una commovente fiducia nelle potenzialità ricettive degli adolescenti fa leggere poesie a tutti, anzi a tutti gli studenti della sua classe presso la Welton Academy nel Vermont, collegio riservato ai rampolli di una *elite*, non dimentichiamolo.

Il primo testo proposto è una poesia di Robert Herrick sul tema della fugacità della giovinezza, *To the Virgins, to make much of time*, letta davanti alle foto che riprendono gli studenti degli anni passati, ormai trasformati in *food for worms*:

Gather the rosebuds while ye may,  
Old time is still a-flying;  
And this same flower that smiles today,  
To-morrow will be dying

L'insegnante costruisce ad arte una suggestiva situazione drammatica per una provocatoria lezione sul tema del *tempus edax*, semplificando certo il significato dell'invito oraziano, svincolandolo da Orazio e dalle diatribe filologiche, ma consegnandolo ad una platea planetaria enfatizzato dalla sua icasticità espressiva:

Did most of them not wait until it was too late before making their lives into even one iota of what they were capable? In chasing the almighty deity of success did they not squander their boyhood dreams? Most of those gentlemen are fertilizing daffodils now. However, if you get very close, boys, you can hear them whisper. Go ahead, lean in. Hear it? *Carpe Diem*, lads. Seize the day. Make your lives extraordinary! (Bramann 2004)

Le letture poetiche continuano sia in classe, sotto il nume tutelare di Whitman il cui ritratto è appeso sopra la cattedra, sia al di fuori delle lezioni, nella grotta Indiana, dove le sessioni della setta segreta vengono aperte ogni volta dalle parole di Thoreau:

I went to the woods because I wished to live **deliberately**, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear, nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to route all that was not life [...] (Bramann 2004)

Si susseguono Tennyson, Byron, Raymond Calvert, Abraham Cowley, Vachel Lindsay, autore di una ballata sospetta in quanto a correttezza politica, *The Congo (A study of the Negro Race)*, che i ragazzi intonano con ritmo cadenzato, trasformandola in un inno tribale; poi Shakespeare, Frost.

Ma fra tutti i testi di questo canone *sui generis* due vengono prescelti dagli studenti come inni ufficiali, uno è *carpe diem* gridato come motto propiziatorio prima di imprese audaci, e l'altro è «suck out all the marrow of life» di Thoreau, uniti entrambi da un destino inevitabile: diventare vittime di semplificazioni,

come si è detto, ma proprio in virtù di un fraintendimento di fondo entrare nell'immaginario, vincolati da un'affinità concettuale tutta da dimostrare.

La dichiarazione di principi di Thoreau deve la sua incisività alla scelta accurata dei termini, secondo Matthiessen anche dal punto di vista sonoro, e quasi sillabico; voluta è la posizione di *deliberately*, prima parola molto estesa della frase seguita dalla pausa della virgola, così che la pronuncia sia lunga e lenta; voluta è la scelta del verbo di azione (*to front*) che conferisce drammaticità al messaggio e rinvia alla sfumatura di concretezza insita nelle sue asserzioni: «Fatti che la mente ha percepito, pensieri che il corpo ha pensato: con questi io ho a che fare». Ma se questa idea di fisicità energica connota le formulazioni teoriche disseminate in ordine sparso nelle opere di Thoreau, da esse emerge anche una chiara e ribadita idea di purezza, di castità programmatica, di rinuncia ascetica. Quindi risulta un vero fraintendimento l'uso del suo «suck out all the marrow of life» come invito alla ricerca di un appagamento edonistico nella sensualità. Quello che Thoreau intende è un appagamento di diverso genere, come spiega in questo brano di *Walden*:

Once it chanced that I stood in the very abutment of a rainbow's arch, which filled the lower stratum of the atmosphere, tinging the grass and leaves around, and dazzling me as if I looked through colored crystal. It was a lake of rainbow light, in which, for a short while, I lived like a dolphin. If it had lasted longer it might have tinged my employments and life. As I walked on the railroad causeway, I used to wonder at the halo of light around my shadow, and would fain fancy myself one of the elect.

È una comunione mistica con la natura, favorita da un regime di vita rinunciatario e dimesso, ma ricco di letture e molto produttivo dal punto di vista intellettuale; in *Walden* vengono citati più volte Ovidio, Catone, il cui *De re rustica* viene usato da Thoreau come manuale di coltivazione, Tibullo, Claudiano e Omero.

L'attenzione di Thoreau si rivolge ad ogni aspetto del paesaggio che lo circonda, ne registra con minuziosa attenzione i suoni, e tale registrazione influenzerà le composizioni combinatorie di Cage<sup>8</sup>, mentre un altro musicista americano, Charles Ives, dedicherà a vari membri del 'club dei trascendentalisti' la *Concord Sonata* per pianoforte ed un libro, *Essays before a Sonata*, per spiegare, sempre alla maniera emersoniana, asistemica e spesso oscura, la loro influenza sulla sua opera.

---

<sup>8</sup> Nocera 1998: 40.

Non sfuggono al resoconto di Thoreau i dettagli coloristici relativi alle piante, all'acqua, ai piumaggi degli uccelli o alla pelliccia degli scoiattoli, allo spessore del lago ghiacciato, alla varietà ambientale.

Ma quello che di lui rimane nel *mainstream* culturale occidentale è la dichiarazione programmatica recitata dai ragazzi della *Dead Poets Society*, un inno alla libertà del singolo portata all'estremo limite, anche geografico, come racconta Sean Penn nel film *Into the Wild*. Un' *autárkeia* per boscaioli, con esiti anche tragici<sup>9</sup>.

## 2. “(Don't) let me be misunderstood”

È così anche per Orazio? Sicuramente, anzi il suo destino è più beffardo, perché nel film non viene nemmeno nominato, rimane solo il suo motto a giganteggiare nella memoria collettiva dei non specialisti, così avulso dal resto dell'ode, assumendo «una dimensione monumentale» e «normativa per la memoria letteraria futura, depositando una serie di *clichés* destinati a riproporsi nel tempo» (Fo 2009: 62)<sup>10</sup>. Che la vitalità del *carpe diem* non sia in crisi ce lo dimostra una rapida indagine su un qualsiasi motore di ricerca o sugli elenchi del telefono (per chi li usa ancora), dove si evincerà quanto sia apprezzato come ragione sociale per pizzerie o centri estetici *in primis* e poi per festival od occasioni conviviali di varia natura :

non di rado variato per ignoranza (un CARPAE DIEM, con il dittongo poi eraso a correzione, nell'insegna di un'osteria a Cremona; cfr. la battuta di Fabio Tombari, *I ghiottoni*, Milano, 1943, «*Carpe diem*, una carpa al giorno; ma in rete si incontra anche una vignetta con una carpa perplessa di fronte al cartello subacqueo '*carpe diem*') o invece per gusto parafrastico. È quest'ultimo il caso del negozio '*Scarpe diem*' ad Agrigento (località Villaggio Mosè). (Fo 2009: 62)

Frainteso, si diceva. Se prendiamo alla lettera la tessitura di immagini e battute creata dal regista esso è inteso come un invito godereccio più vicino alla

---

<sup>9</sup> Nel film di Sean Penn viene raccontata la vicenda di Alexander Supertramp, ovvero Christopher Johnson McCandless, iniziata nel '90 e terminata con la morte per fame o forse per avvelenamento da funghi nel 1992 in Alaska, dove aveva tentato di seguire l'esempio di Thoreau.

<sup>10</sup> Il testo di A. Fo si segnala per la ricchezza dei riferimenti comprendenti, fra gli altri, *Orazio al bordello basco* di F. Fortini e la *Traduvariazione* del *carpe diem* di Tom Stoppard a cura dell'autore tratta da *L'invenzione dell'amore*: « If I had my time again, I would pay more regard to those poems of Horace which tell you will not have your time again».

celebrazione della giovinezza della *Canzona di Bacco* che al tono disincantato e melanconico della *persona loquens* dell'ode I, 11.

Nella struttura sapientemente costruita dell'ode, ogni elemento contribuisce al significato complessivo, ogni termine è denso di evocazioni e rinvii: alla premessa di divieti («ne quaesieris, scire nefas, nec temptaris») e raccomandazioni («sapias, liques, reseces») succede, nell'ultimo verso il motto, come a dire che esso contiene l'indicazione per l'unica e ultima impresa possibile, dati i cupi presupposti. Cosa comporti quest'azione lo ha indicato definitivamente Traina, attribuendo al verbo *carpere* il significato preciso di «un 'prendere a spizzico' con un movimento lacerante e progressivo che va dal tutto alle parti» (Traina 1980: 237) dove il tutto è l'*aetas*, l'insieme del tempo inesorabile nella sua continuità, «uno dei tanti nomi della morte»<sup>11</sup>, e la parte è il *dies*, la vita del singolo, l'attimo, che va sottratto giorno per giorno con ostinazione al suo flusso. Non dissipando, ma ponendo un limite. Non è questo che intendono i ragazzi della *Dead Poets Society*. Ma non importa<sup>12</sup>.

Quello che ci sta a cuore qui non è riportare gli esiti della ponderosa letteratura critica sul *carpe diem*, operazione che susciterebbe un'angoscia dell'influenza paralizzante, ma riflettere su come 'altri', il cinema per esempio, al quale è dal suo sorgere assegnata l'elaborazione e diffusione di modelli culturali e comunicativi, senza bisogno di un Minculpop, ma attraverso la sua potenza pervasiva (ed economica) si sia appropriato di un tema 'alto' e valutare quanto di questa appropriazione possa essere fruttuoso per chi è deputato per mestiere alla trasmissione del canone culturale.

Un esempio interessante di una simile appropriazione o dislettura, che però riguarda un altro *medium*, la televisione, lo si può trovare in uno spassoso testo di Beniamino Placido dedicato ad Orazio, pubblicato nel 1990 (siamo sempre nei pressi del film di Weir). Il pretesto narrativo – che tutto pare debba passare attraverso la narrazione Placido lo aveva già capito e messo in pratica in tempi non sospetti – è un viaggio in treno da Roma verso Potenza, per il convegno internazionale in occasione del bimillenario oraziano, intorno al quale si sta organizzando una trasmissione televisiva. Nel testo costruito come un dialogo tra Placido ed il giovane figlio, attraverso ricordi scolastici e notazioni sempre puntuali, si passano in rassegna diversi argomenti, spaziando dalla fascistizzazione di Orazio durante il regime all'orario dei treni, dalla corretta pronuncia latina a Diderot, dagli incidenti stendhaliani di Goethe alle contese tra Puglia e Lucania per la paternità geografica del poeta.

---

<sup>11</sup> Traina 1994: 195.

<sup>12</sup> Che l'acribia negli studi classici non sia una garanzia di specchiata moralità lo hanno raccontato due romanzi di successo, Tartt 1992, Oates 2002.



Una voce proveniente da un altoparlante, presumibilmente quella del regista, interviene a tratti fornendo indicazioni e richieste riguardo alle esigenze televisive. Altri ospiti si intromettono, fra gli altri Renzo Arbore che annuncia il suo contributo alla celebrazione oraziana: canterà il *carpe diem* in inglese, *Seize the day*<sup>13</sup>, una sua variazione suonata e cantata.

L'annuncio è seguito dall'arrivo di un altro personaggio, Roberto D'Agostino (ahimé), che scopriamo essere stato allievo di Placido; è venuto per consegnare all'ex professore una copia del romanzo di Bellow *Seize the day*, la cui lettura Placido caldeggiava ai suoi studenti universitari:

Non ci avevo mai pensato. Com'è che non ci avevo mai pensato? L'America come rovesciamento di Orazio. Orazio come il contrario dell'America. Quella grossolana, volgare, insaziabile, che è anche da noi. Quella che ha la nevrosi dell'ottimismo. *Seize the day*. Afferra la giornata. Afferra il dollaro. Afferra il successo [...] *Seize the day*. Sì, *carpe diem* all'americana. Goditi la giornata [...] Orazio non ha mai detto arraffa tutto, afferra tutto, tira a campare. Non è questo il *carpe diem*. Ha detto invece: impara ad apprezzare le cose veramente tue, quelle che davvero ti piacciono. Anche se sono piccole. La cicoria, la malva, l'uva appesa al filo. Non lasciarti prendere dalla spirale dei desideri [...] Orazio ti insegna ad essere signore di te stesso: *potens sui*. (Placido 1990: 116-117)

Non avere paura di mescolare alto e basso, mantenendo il rigore conoscitivo. Questa è la strada indicata nel testo. Da seguire senz'altro. E forse a qualcuno verrà voglia di raccontare gli esiti di una simile scelta, senza trionfalismi o apologie, ma anche senza il sentore incombente di una battaglia già persa.

Quel film lo abbiamo già visto.

---

<sup>13</sup> Cfr. le varie traduzioni in inglese del 'carpe diem' in Carne-Ross 1996.

## Bibliografia

- Anceschi, Luciano, *L'esercizio della lettura*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995.
- Id., *Che cosa è la poesia*, Bologna, Clueb, 1998.
- Benvegnù, Massimo, *Filmare l'anima. Il cinema di Peter Weir*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 1997.
- Bloom, Harold, *A map of Misreading* (1975), trad. it. *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali Edizioni, 1988.
- Carne-Ross, D.S. – Haynes, Kenneth (eds.), *Horace in English*, London, Penguin Books, 1996.
- Celati, Gianni – Benati, Daniele (eds.), *Storie di solitari americani*, Milano, RCS, 2006.
- Ceretto, Luisa – Morini, Andrea (eds.), *Al di là del visibile. Il cinema di Peter Weir. Beyond the visibile. The cinema of Peter Weir*, Bologna, Mostra Internazionale del Cinema Libero, 1999.
- Citti, Francesco, *Studi oraziani. Tematica e intertestualità*, Bologna, Patron, 2000.
- Comuzio, Ermanno, "L'attimo fuggente", *Cineforum*, 288 (1989) : 85-89.
- De Propriis, Fabio, "Quarant'anni di italiano scritto tra banchi di scuola. Da Don Milani ad oggi", *Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'associazione degli Italianisti (ADI)*, Torino 14-17 settembre 2011, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2012: 1400-1410.
- Dionigi, Ivano, "Interpreti recenti di Orazio", *Atti dei convegni di Venosa*, Napoli – Roma, Novembre 1993, Ed. Comitato Nazionale per le celebrazioni del Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa, Edizioni Osanna, 1994 : 272-285
- Emerson, Ralph Waldo, *Essere poeta*, Ed. Beniamino Soressi, Bergamo, Moretti e Vitali Editori, 2007.
- Id., *Società e solitudine*, Ed. Nadia Urbinati, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.
- Felici, Sergio, "Fatalità e fragilità della vita umana nelle Odi di Orazio", *Orazio Flacco (Da Omero a Sedulio Scoto). Periegesi di studio '83, Atti del XVI convegno di Studi Oraziani*, Ed. Giuseppe Bruno, Venosa, Edizioni Osanna, 1984.
- Fo, Alessandro, "Modi oraziani di pensare il tempo: tratti della fortuna moderna del 'carpe diem' e di altri spunti delle 'Odi'", *Aspetti della fortuna dell'Antico nella Cultura Europea: atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante, 7 marzo 2008*, Ed. Sergio Audano, Pisa, Edizioni Ets, 2009 : 61-107.
- Fraenkel, Edward, *Orazio*, Roma, Salerno Editrice, 1993.
- Francini, Antonella (ed.), *Antologia della poesia americana*, Firenze, Gruppo editoriale L'Espresso, 2004.
- Frasca, Giampiero, *Il cinema va a scuola*, Genova, Le Mani-Microart'S, 2011.

- Grilli, Alberto, "Pensiero e libertà poetica di Orazio", *Quattro lezioni su Orazio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993: 37-45.
- Ives, Charles Edward., *Essays before a Sonata*, 1920, trad. it. *Prima della sonata*, Venezia, Marsilio, 1997.
- La Penna, Antonio, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni, 1993.
- Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi*, Ed. Franca Gavino Olivieri, Milano, Principato, 1993.
- Matthiessen, Francis Otto, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, 1941, trad.it. *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, Torino, Einaudi, 1954.
- Morsiani, Alberto, *Peter Weir*, Milano, Editrice Il Castoro, 2011.
- Nocera, Gigliola, *Il linguaggio dell'Eden. Natura e mito nell'America di Thoreau*, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1998.
- Nuvoli, Giovanna, "La scuola italiana al cinema", *Leggere la scuola*, Ed. Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2012.
- Nuzzo, Gianfranco, *I quattro libri delle Odi e l'Inno secolare di Quinto Orazio Flacco*, Palermo, Flaccovio, 2009.
- Oates, Joyce Carol, *Beasts* (2001), trad.it. *Bestie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002.
- Orazio (Quintus Horatius Flaccus), *Epistularum libri*, trad.it. *Epistole e Ars poetica*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Id., "Carminum Liber Primus", *La lirica latina*, trad. it. di Ezio Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1983.
- Pasquali, Giorgio, *Orazio lirico*, Firenze, Felice Le Monnier, 1966.
- Pisanti, Tommaso, *L'immagine e il furore. Otto/Novecento americano*, Napoli, Liguori, 1980.
- Placido, Beniamino, "L'invenzione dell'America", *La riscoperta dell'America*, Eds. Umberto Eco – Gian Paolo Ceserani – Beniamino Placido, Bari, Laterza, 1984.
- Id., *Tre divertimenti. Variazioni sul tema dei Promessi Sposi di Pinocchio e di Orazio*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Id., "La poesia e la scuola", *Poesia. Mensile di cultura poetica*, 39 (1991), Milano, Crocetti Editore : 7-12.
- Re, Anna (ed.), *Americana verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*, Milano, Edizioni Ambiente, 2009.
- Romaniello, Giuseppe, "Il significato religioso ed etico del carpe diem oraziano", Ed. Giuseppe Bruno, *Orazio Flacco (Da Omero a Sedulio Scoto). Periegesi di studio '83, Atti del XVI convegno di Studi Oraziani*, Venosa, Edizioni Osanna, 1984: 117-129.
- Rossetti, Stefano, "L'immagine dell'insegnante tra libri e televisione", *Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'associazione degli Italianisti*

- (ADI), *Torino 14-17 settembre 2011*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2012: 1411-1415.
- Stoppard, Tom, *The Invention of Love*, 1997, trad. it. *L'invenzione dell'amore*, Palermo, Sellerio, 1999.
- Tartt, Donna, *The Secret History*, trad.it. *Dio di illusioni*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Traina, Alfonso, "La linea e il punto: ancora sul carpe diem", *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Patron, 1994: 191-195.
- Id., "Traduzioni di Orazio", *Atti dei convegni di Venosa*, Napoli, Roma, Novembre 1993, Ed. Comitato Nazionale per le celebrazioni del Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Venosa, Edizioni Osanna, 1994 : 331-337.
- Id., *Autoritratto di un poeta*, Venosa, Edizioni Osanna , 1993.
- Id., "Semantica del carpe diem", *Poeti latini (e neolatini)*, Patron, Bologna, 1986: 227-251.
- Vittorini, Elio (ed.), *Americana. Raccolta di narratori*, Milano, Bompiani, 1984.
- West, David, *Horace, Odes I: Carpe Diem*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, 1855, trad. it. *Foglie d'erba*, pref. di Giorgio Manganelli, trad. di Ariodante Marianni, Milano, Rizzoli, 1996.

## Sitografia

- Bramann, Jorn, K., "Philosophical Films",  
<http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/forum15.htm> (web ultimo accesso 30/08/2013).
- Herrick, Robert, [http://it.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Herrick](http://it.wikipedia.org/wiki/Robert_Herrick), web (ultimo accesso 30/08/2013).
- The Thoreau Reader, A Project in Cooperation with the *Thoreau Society*,  
<http://thoreau.eserver.org/default.html> web (ultimo accesso 30/08/2013).

## Filmografia

- Dangerous Minds*, Dir. John N. Smith, USA 1995.
- Deads Poets Society*, Dir. Peter Weir, USA, 1989.
- Detachment*, Dir. Tony Kaye, USA, 2011.
- Half Nelson*, Dir. Ryan Fleck, USA 2006.
- Into the Wild*, Dir. Sean Penn, USA, 2007.
- Mery per sempre*, Dir. Marco Risi, Italia, 1988.
- Mosquito Coast*, Dir. Peter Weir, USA, 1986.
- Picnick at Hanging Rock*, Dir. Peter Weir, Australia, 1975.
- Raiders of the Lost Ark*, Dir. Steve Spielberg, USA, 1981.

*Il rosso e il blu*, Dir. Giuseppe Piccioni, Italia, 2012.

*La scuola*, Dir. Daniele Luchetti, Italia, 1995.

*Seize the day*, Dir. Fielder Cook, USA, 1986.

*The Truman Show*, Dir. Peter Weir, USA, 1998.

## **L'autore**

### **Claudia Correggi**

È docente di italiano e Latino presso il Liceo scientifico "Spallanzani" di Reggio Emilia e organizzatrice dei corsi d'aggiornamento per insegnanti dell'ADI – sezione didattica.

Email: [clocorri@gmail.com](mailto:clocorri@gmail.com)

## **L'articolo**

Data invio: 30/08/2013

Data accettazione: 30/10/2013

Data pubblicazione: 30/11/2013

## **Come citare questo articolo**

Correggi, Claudia, "Una carpa al giorno a Walden Pond", *Between*, III.6 (2013), <http://www.Between-journal.it/>