

## Il libro di italiano al liceo

### Necrologio per un morituro

Puntualmente all'inizio di ogni anno scolastico, e con più forza in questi tempi di riforma dell'italiano e dell'italianista, l'insegnante si interroga se e quale antologia adottare. Ciascuno, come è giusto, fa le proprie scelte che, proposte con entusiasmo, sono spesso rinnegate del tutto o in parte l'anno successivo. La reale difficoltà riscontrata nel reperire il testo adatto sta per un verso nell'accresciuta professionalità dell'insegnante, fattosi sempre più esigente, e per un altro sia nella quantità di opere disponibili sia, più insidiosamente, nella non più chiara funzione del liceo, della letteratura e perciò del libro di testo che la trasmette. Sul mercato italiano, che è quello da cui il Ticino dipende, il libro di testo è in perenne ricerca della propria identità; nella selva delle edizioni scolastiche sorgono libri più snelli, la cui nuova fisionomia è data dal farsi strada anche se incerto e faticoso dell'analisi di testo accanto alla storia della letteratura, e vacillano libri più impegnativi che ci sono ormai familiari, nei quali è lo sviluppo della storia letteraria a costituire l'ossatura, sussidiata in certi casi da qualche analisi testuale<sup>1</sup>.

Pochi libri del vecchio tipo navigano ancora con sufficiente galleggiamento; tra di essi quello che è stato sotto gli occhi di quasi tutti e che tutti senza fraintendimenti chiamano 'il Pazzaglia'<sup>2</sup> (quasi come nel Medioevo si diceva 'il filosofo' e tutti capivano 'Aristotele'). Finora sempre risorto dalle proprie ceneri, edizione dopo edizione, ristampa dopo ristampa, e biasimato un po' da tutti (me compreso), continuo anche quest'anno a servirmene: da un lato facendo leva (ma con sempre meno forza) sulla considerazione diffusa, secondo cui lo si adotta più per la quantità dei testi offerti che non per la qualità del corredo critico affidato a introduzioni, commenti, note e analisi; dall'altro con la sensazione quasi inesprimibile, forse per una forma di rispetto verso un più che ventennale strumento di lavoro, di trovarmi di fronte ad un morente, del quale non si può parlare male nel momento più delicato ma del quale sembra già designato il successore, uscito anch'esso con tempismo dalle officine Zanichelli<sup>3</sup>.

In questi anni mi sono servito del Pazzaglia traendo spunto di lezione anche

dalle incrinature e dagli squarci nelle sue fiancate. Presento qui due casi diversi ma esemplari, nello stesso modo con cui li sottopongo agli studenti e nella speranza che anche alcuni colleghi possano servirsene.

### Boccaccio amputato

Organizzando il quadro culturale da rappresentare nel *Decameron*, Boccaccio attingeva al mondo medievale (tenendosi lontano da quello umanistico, dove egli sapeva muoversi da signore anche se non con la competenza dell'amico Petrarca) e, vestiti panni medievali, strutturava il suo libro coerentemente ai panni scelti, cioè con un tale accentuato senso architettonico, imparato anche dal concittadino Dante, che il profano e prosastico *Decameron* finiva per molti versi coll'assomigliare al modello della sacra e poetica *Comedia*: dieci giornate, con cento novelle in cui dalla condanna del vizio (Ciappelletto) si approda all'esaltazione della virtù (Griselda); tre forsetta primordiali dominanti (fortuna, amore, ingegno) intelligentemente e provocatoriamente distribuite in modo da far prevalere ed esaltare la meno frequentata dalla letteratura trecentesca, conformemente alle esigenze laico-realiste della borghesia mercantile destinataria dell'opera, quella «gente nuova» che Dante in tempi già lontani tanto disprezzava nel tentativo vano di esorcizzarne l'ascesa sociale; e altro ancora.

Da geniale architetto della sua gotica cattedrale di carta quale egli era, Boccaccio non poteva non dare particolare rilievo al cominciamento del suo libro (in ciò sempre memore di Dante, anche di quello lirico della *Vita nova*) nel quale la novella di Ciappelletto inscena un notaio così spudoratamente perverso, più ancora sul piano morale (derisione della fede) che su quello fisico (misogonia), da esporre l'autore al pericolo di connivenza col suo personaggio... con tutto quello che ne sarebbe potuto seguire. Ma ecco che a scampo di equivoci Boccaccio si dissocia dall'anticlericalismo e dalle altre tacchelle di fede del suo Ciappelletto e colloca proprio nel cominciamento del libro la chiave di lettura forse più importante. Lo fa in fondo alla novella, a racconto già terminato e per bocca del narratore Panfilo, proprio dopo aver

divertito il lettore con la lunga falsa confessione del notaio morente (l'ultima beffa fatta a Dio, la quale a detta della creatura non ne avrebbe certo peggiorato la situazione nei confronti del creatore, situazione ormai compromessa):

«...a chi divotamente si raccomanda a lui. / Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile, lui essere beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scelerata e malvagia, egli poté in su l'estremo aver sì fatta contrizione che per avventura Iddio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette: ma per ciò che questo n'è occulto, secondo quello che ne può apparire ragione, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in paradiso. E se così è, grandissima si può la benignità di Dio cognoscere verso noi, la quale non al nostro errore, ma alla purità della fede riguardando, così facendo noi nostro mezzano un suo nemico, amico credendolo, ci esaudisce, come se ad uno veramente santo per mezzano della sua grazia ricorressimo. E per ciò, acciò che noi per la sua grazia nelle presenti avversità e in quella compagnia così lieta siamo sani e salvi servati, lodando il suo nome nel quale cominciata l'abbiamo, Lui in reverenza avendo, ne' nostri bisogni gli ci raccomandiamo, sicurissimi d'essere uditi. E qui si tacque».

Il brano è solenne e si compone di varie sezioni: 1. *Così... udito*: sintesi della vicenda narrata; 2. *Il quale... ricevette*: è possibile che Ciappelletto sia salvo; 3. *ma... paradiso*: è probabile però che egli sia dannato; 4. *E se così è... ricorressimo*: in tal caso la bontà di Dio non tiene conto del nostro errore; 5. *E per ciò... uditi*: raccomandiamoci dunque a Lui durante la peste; 6. *E qui si tacque*: conclusione.

Al brano 1 di tipo dichiarativo (*visse, morì, santo divenne*) si oppongono i brani 2-5 di tipo argomentativo e dal denso tessuto ipotattico (2. *essere possibile, essere beato, fosse scelerata, poté... avere, ebbe misericordia, il ricevette*; 3. *n'è occulto, può appena, dover essere*; 4. *cos'è, riguardando, facendo, credendolo, esaudisce, ricorressimo*; 5. *sono... servati, lodando, cominciata l'abbiamo, avendo, essere esauditi*), articolato in modo arduo così da sottolineare la struttura fortemente razionale del ragionamento: 3 dipende strettamente da 2 (*ma per ciò*),

4 da 3 (*E se così è*), 5 da 4 (*E per ciò*). Il periodare è anche scandito dall'andamento binario in cui si installano le antitesi (2. *scelerata e malvagia, ebbe misericordia e... il ricevette*; 3. *ragiono e dico, in perdizione... in paradiso*; 4. *non... errore ma... purità, nemico amico*; 5. *avversità... compagnia, sani e salvi*). Il momento conclusivo 6 sancisce quanto precede, per bocca questa volta di Boccaccio, con perentorietà lapidaria degna dello sdegno di Dante. E qui, *lupus in fabula*, ecco il Pazzaglia: che non riproduce il lungo brano appena citato, concludendo anticipatamente con *si raccomanda a lui*. Punto e basta. Nessun sospetto di perdere, così facendo, qualche pezzo per strada. Nessun segnale per dire che il testo è stato tagliato. Nulla purtroppo poté in lui (intendi: in lui Pazzaglia) la noticina incisiva del Branca: «È l'unico caso in tutto il *D.* in cui alla fine della novella riappaia, in qualche modo, il narratore»<sup>4</sup>, che pure avrebbe dovuto metterlo sulla diritta via. Sapeva ben lui, il narratore, perché riappariva, e in che fior di modo, nel dare man forte alle parole di Panfilo.

#### Marino depurato

Al giro di boa della cultura rinascimentale, negli ultimi venti anni circa del Cinquecento, per valutare che cosa stesse accadendo si sarebbero dovuti abbandonare i postulati della cultura vigente. Operazione difficile e spesso intempestiva, insegna la storia. A rendere più faticosa la sostituzione entrava in scena una cultura che con grande rapidità buttava all'aria le certezze e le prospettive rassicuranti, sostituendovi dubbio, inquietudine, ambiguità, sorpresa, inganno. Il passaggio dalla figura simbolica del cerchio a quella dell'ellisse apriva ferite profonde e l'abbandono, di lì a poco, di Tolomeo per Copernico avrebbe sconvolto definitivamente le regole del gioco. Ancora oggi, nella mentalità comune e nella critica, sopravvivono tessere di quel mosaico devastato; l'uso di termini come «armonia» e «purezza», ad esempio, sta ad indicare che oggi è per lo più la concezione rinascimentale dell'arte a costituire il punto di vista con cui interpretare la realtà: mai infatti si parlerebbe dell'armonia di un dipinto di Caravaggio o della purezza di un edificio del Borromini, come invece si vuole associato per Raffaello e Brunelleschi. Con lo straniero e la peste in casa e con la violenza delle vicende quotidiane e il torbido della morale comune, così bene illustrati e con-

dannati da Manzoni, il Seicento finiva coll'essere un secolo quasi più buio di quelli intorno al Mille. Del Medioevo è però in atto da molto tempo una illuminazione non pregiudiziale, mentre quella del Barocco lo è da meno anni e si afferma ancora a fatica.

Le antologie scolastiche della letteratura italiana hanno spesso dedicato pagine frettolose e severe alle bizzarrie dello strampalato e vuoto Seicento; anche il Pazzaglia non è sfuggito a quella tendenza ma ha poi dovuto far fronte al tifone della critica recente che scardinava le posizioni acquisite e obbligava a revisioni e restauri filologici di grande portata. Prenderò qui in considerazione soltanto il capitolo sul Marino nelle edizioni dell'antologia del Pazzaglia (1972<sup>2</sup>; 1979<sup>1</sup>, 1986<sup>2</sup>, 1993<sup>3</sup>), lungo lo snodarsi delle quali è visibile lo scontro tra la volontà di rinnovamento critico, sia nel linguaggio che nell'ideologia, e la resistenza della vecchia impostazione. Basteranno alcuni esempi.

I testi antologizzati, dopo un'introduzione, sono: 1. Introduzione sull'autore; 2. *Adone* III 155-60 [Elogio della rosa]; 2a. *Adone* VI 25-37 [Elogio dell'occhio]; 3. *Adone* VII 32-37, 40-52, 55 [Il canto dell'usignolo]; 4. *Sampogna, Atteone*, 426-75 [Il lavacro di Diana]; 5. *Sampogna, La bruna pastorella*, 460-76 [La lucciolletta]; 6. *Rime* I, *Amorose*, O del silenzio figlio e de la notte; 7. *Rime* I, *Marittime*, Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia; 8. *Rime* I, *Marittime*, Pon mente al mar, Cratone, or che 'n ciascuna; 9. *Rime* III, *Amori*, Onde dorate, e l'onde eran capelli; 10. *Rime* II, *Pallidetto mio sole*. Nel corso delle edizioni essi restano gli stessi, salvo: la scomparsa del 5 (da 1986<sup>2</sup>), il taglio delle ottave 50-52, 55 del 3 (da 1986<sup>2</sup>), l'aggiunta di 2a, dopo il 2 (in 1993<sup>3</sup>). Meno rilevanti le omissioni in confronto all'aggiunta, come si dirà.

Una prima serie di revisioni indica la preoccupazione di intervenire su vocaboli ed espressioni fortemente soggettivi, sentiti certo come inadeguati; ma la loro omissione o sostituzione in genere non permette di conseguire una maggiore oggettività di pensiero. Sebbene ne sia interessato massicciamente il passaggio 1972<sup>2</sup>>1979<sup>1</sup>, una pulitura meno abrasiva investe anche le edizioni successive. I sostantivi e gli aggettivi ricorrenti più comuni, che danno luogo ad una insopportabile poltiglia sentimentale, sono: voluttuoso, languore, dolcezza, malioso, sognante, oblioso, fremito, vago, musi-

cale, morbidezza, cantabile, sospirato, dolce, puro, tremulo, immoto, trasognato, estatico, tenero, cullante, sentimento, languido, brivido, sottile. Tutto questo, è facile capire, rende ragione molto più del commentatore che del commentato.

A proposito dei versi *Ve' come van per queste piagge e quelle / con scintille scherzando ardenti e chiare, / volte in pesci le stelle, i pesci in stelle* (testo 8), la nota dice: «Lo scintillio e il trascolorare, il musicale risponderci di luce con luce, imprimono al paesaggio il senso di un vago giuoco, di una serena danza della natura» (1972<sup>2</sup>) > «Lo scintillio e il trascolorare, il risponderci di luce con luce, imprimono al paesaggio il senso di una danza, d'una continua metamorfosi della natura» (1979<sup>1</sup>). A proposito del verso *pallidetto amor mio* (testo 10) la nota dice: «approdo sospirato della tenera voluttà musicale del componimento» (1972<sup>2</sup>), brano omissso da 1979<sup>1</sup> in poi. Nell'introduzione al testo 10: «il ritmo dei versi, che tende a dare un vago senso di musica, corrispondente al palpito indefinito e struggente del sentimento» (1979<sup>1</sup>) > «il ritmo dei versi corrispondente al palpito indefinito e struggente del sentimento» (1986<sup>2</sup>). A proposito di *raggi di neve* (testo 4) la nota dice: «il candore della dea. Ma vedi come l'aspetto fisico di quel corpo sia trasfigurato in un puro senso di candore, di luce diffusa» (1986<sup>2</sup>) > «il corpo della dea, bianco come neve» (1993<sup>3</sup>). Nell'introduzione al testo 10: «un brivido sottile di voluttà estenuata in tenera malinconia» (1986<sup>2</sup>) > «una voluttà estenuata» e basta (1993<sup>3</sup>).

Una seconda serie di revisioni tocca invece il giudizio di valore. Nell'introduzione all'autore: «Anche noi, oggi, sebbene non gli riconosciamo più la grandezza che l'età sua gli attribuì, né consideriamo più le sue opere come l'espressione più alta della letteratura barocca europea, vediamo tuttavia in esse la sintesi più comprensiva del gusto e della poesia secentesca italiana» (1979<sup>1</sup>), brano omissso da 1986<sup>2</sup> in poi; «una *meraviglia* che nasce non dalla conquista di nuovi valori umani, ma da una portentosa abilità descrittiva e stilistica» (1979<sup>1</sup>) > «una *meraviglia* che nasce da una notevole e fin troppo esibita abilità descrittiva e stilistica» (1986<sup>2</sup>); «venti lunghissimi canti» (1979<sup>1</sup>) > «venti canti» (1986<sup>2</sup>); «vicenda che, alla fine, appare statica e affatto trascurabile» (1979<sup>1</sup>) > «vicenda» e basta (1986<sup>2</sup>); «tutta una stucchevole selva di simboli» (1979<sup>1</sup>) >

«tutta una selva di simboli» (1986<sup>2</sup>); «Ma talvolta, quando riesce a controllare la tensione intellettualistica, il Marino» (1979<sup>1</sup>) > «Ma talvolta il Marino» (1986<sup>2</sup>). A proposito del testo 2: «parlar grande e magnifico, che scade quasi sempre in sonora magniloquenza» (1979<sup>1</sup>) > «parlar grande e magniloquente» e basta (1986<sup>2</sup>). Nell'introduzione del testo 3: «una retorica reboante e macchinosa» (1979<sup>1</sup>) > «un tecnicismo troppo compiaciuto» (1986<sup>2</sup>). Nell'introduzione all'autore: «sommersa da un'orgia di descrizioni» (1986<sup>2</sup>) > «sommersa da un'ampia serie di descrizioni» (1993<sup>3</sup>); «escogitando e appiccicando alla vicenda significati allegorici» (1986<sup>2</sup>) > «mesco-

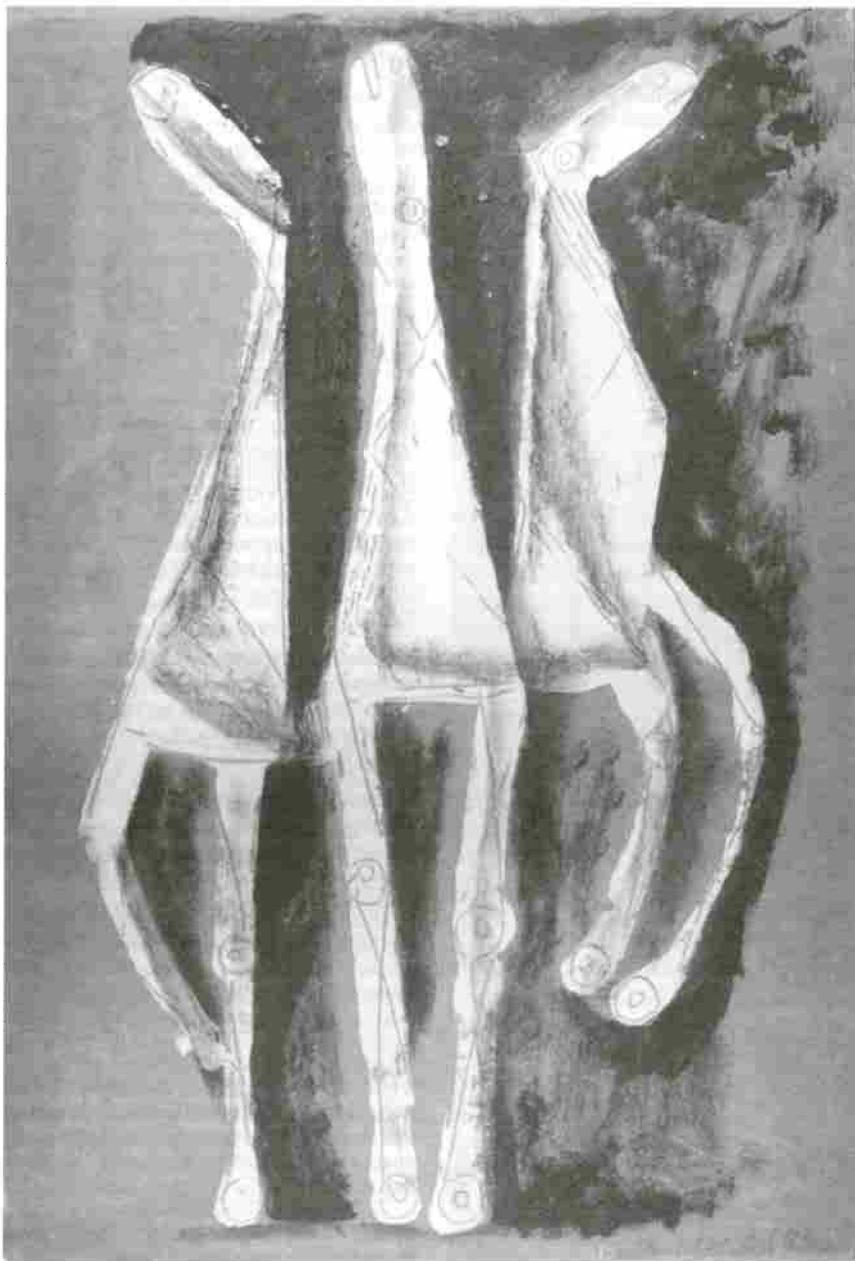
lando alla vicenda significati allegorici» (1993<sup>3</sup>). A proposito del testo 2: «Alla musica del M. mancano le pause e, con esse, l'armonia più intima e delicata» (1986<sup>2</sup>), brano omissso da 1993<sup>3</sup>. A proposito del testo 8: «È il trionfante punto d'arrivo; il verso era inutile ma il M. ha bisogno di mettere in luce la sua bravura» (1986<sup>2</sup>) > «È il trionfante punto d'arrivo in cui il M. ostenta la sua bravura» (1993<sup>3</sup>).

La lettura della sola 1993<sup>3</sup> rivela ancora parecchie prese di posizione che non soddisfano. Quanto al linguaggio lirico-soggettivo, l'introduzione al testo 4 dice: «Si nota in questi versi l'abbandono del poeta all'incanto dei sensi, e al tempo stesso un trascolorare della

sensibilità in vibranti immagini di luce, in una musicalità indefinita», che è un mirabile condensato di vuotezze e un colpo di spugna sulle censure già poste in atto. Immutato anche il brano che scopre la fonte di un simile comportamento critico, nel quale si dice che i miti erotici «si stemperano in un'aria fiabesca, in 'labili e indistinte vibrazioni sentimentali' (Sapegno)»: altra rara citazione di parole di un critico, che non fa certo onore a Sapegno, e qui sconveniente. Quanto al giudizio di valore, a proposito del testo 2 si legge: «È una metafora intellettualistica, viva non tanto in sé ma per l'entusiasmo con cui il poeta sottolinea il suo pezzo di bravura»: dove continua sottocutaneo il mito della spontaneità nei confronti dell'artificio. E questo basti.

In 1993<sup>3</sup>, assieme alla comparsa del nuovo brano 2a sull'occhio, viene proposto un «Esercizio di analisi» (unico per Marino, fa parte di una serie di esercizi con cui l'antologista sentiva già in 1986<sup>2</sup> il bisogno di venire incontro alle nuove esigenze di una scuola aggiornata). Tale esercizio si apre, come quasi mai per altri accade, con l'indicazione delle fonti che lo rendono possibile, cioè gli studi di Carmela Colombo e Giovanni Pozzi. Si dice subito che l'*Adone* è «un'opera certo più difficile di quanto non appaia a prima vista; che è facile, inoltre, affondare sotto sbrigativi giudizi sfavorevoli, senza rilevare la sua complessità sia sul piano culturale sia su quello artistico» (p. 500): sagge considerazioni, che vengono però a trovarsi in contraddizione con quanto si dice più volte nelle note ai testi. L'esercizio procede poi con piena adesione alle chiavi di lettura del Pozzi e mette così in luce un Marino assai diverso da quello delineato nell'introduzione all'autore, accentuando l'irrisolta incoerenza. Solo verso la fine riaffiorano le non sopite riserve: «La dimensione scientifica viene intrecciata alla vecchia retorica, il nuovo impulso conoscitivo alle categorie del meraviglioso, della favola, della vecchia mitologia, contro la quale invano tuonava il Campanella, la nuova scienza a quella vecchia, alla magia, che era ancora credenza diffusa» (p. 501): dove mi pare eccessivo pretendere che all'inizio del Seicento il Marino si dissoci dalla mitologia, quando la storia insegna che si dovrà aspettare l'impegno romantico del Manzoni perché ciò avvenga. Ancora si legge che l'operazione mariniana «si ferma al sapiente intarsio, a un giuoco poetico raffinato dove il *pathos* d'una ricerca personale

Marino Marini, *Cavalli*, 1953, Tempera su carta



è quasi inesistente, anche se notevole è il lavoro dell'intelligenza» (pp. 501-2): dove ricompare l'irriducibile antitesi tra cuore e cervello, che in vero è un falso problema, da ricondurre probabilmente all'antinomia crociana di poesia e non poesia.

### In fine

Lavorare, nell'odierno liceo riformato, sui tagli che interessano i testi delle antologie può sembrare un lusso; quando però le omissioni siano rappresentative diventa una necessità alla quale l'insegnante non può sottrarsi. È anzi suo dovere scovarle e smaschiarle, attirando così l'attenzione dello studente su ogni aspetto della qualità filologica del libro di testo; essa era, negli anni passati, mediamente piuttosto bassa, a parte certe punte di diamante, ora forse va migliorando. Lavorare invece sulla fisionomia di introduzioni, note, commenti e analisi è più

utile e fattibile perché il materiale idoneo è abbondante. In particolare sarebbe proficuo confrontare note e commenti ad uno stesso testo redatti da differenti antologisti e da diverse prospettive critiche. Appiattitosi ormai il dibattito reso vivace a metà anni Sessanta dalla spinta dell'innovazione strutturalista, il problema dei metodi della critica continua ad esistere e merita di tanto in tanto una riconsiderazione, non teorica ma pratico-comparativa. La riflessione sul diverso tipo e grado di illuminazione del testo è una buona propedeutica all'analisi del testo come la si pratica nella nostra scuola; lo studente, chiamato a tenerne conto, si abituerà coll'aiuto dell'insegnante a scegliere il buono e scartare il meno buono di ciò che del testo altri hanno scritto, affinando anche così le proprie competenze. Per affrontare un simile lavoro è indispensabile, anzitutto, crederci: il che non è così scontato,

in un momento (speriamo transitorio) di strisciante imperialismo pedagogico disposto anche a farci credere che più conta come si insegna di ciò che si insegna.

Francesco Giambonini

### Note

<sup>1)</sup> Cesare Segre e la sua *équipe* stanno rifacendo, pena un flop editoriale, la loro buona antologia *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle Origini al Novecento*, I-IV, Milano (Mondadori) 1991, che la scuola italiana (e noi con essa) giudica troppo difficile e rinuncia ad adottare. Sorte in parte analoga era toccata alla ancor più pregevole antologia di Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze (Sansoni) 1970, pensata «per studenti di scuole secondarie», dice l'autore, ma che quasi nessun liceale già allora riusciva e men che meno oggi riesce spontaneamente a consultare e che per contro ogni professore di lettere continua a consigliare ai suoi studenti universitari. Contini non ha mai piegato il libro al nuovo contesto scolastico.

Ho adottato con discreto successo l'antologia continuiana nel lontano 1977, in una classe letteraria molto sopra la media. Altro tempo. Per quel che ricordo, il fenomeno di rigetto delle antologie impraticabili ha inizio, da noi, nei primi anni Ottanta. Nel 1982 ho fatto parte del gruppo di riforma dell'italiano. Non è stato un caso.

<sup>2)</sup> Ad un Pazzaglia remoto nel tempo, che ricordo però di aver usato: *Gli autori della letteratura italiana. Antologia ad uso dei licei e degli istituti magistrali*, I-III, Bologna (Zanichelli) 1967<sup>1</sup>, 1972<sup>2</sup>, è seguita la serie che ancora oggi ha corso, cioè la *Letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, 1-3, Bologna (Zanichelli) 1979<sup>1</sup>, 1986<sup>2</sup> (con esercizi di analisi), 1993<sup>3</sup> (con nuovi esercizi).

<sup>3)</sup> R. Parenti, A. Vegezzi, I. Viola, *La ricerca letteraria. Il tempo storico e le forme*, 1-5, Bologna 1994. Qui, nel titolo, la storia letteraria è scomparsa ed ha lasciato il posto alla 'ricerca letteraria', parola magica che oggi fa da digestivo ad ogni boccone indigesto; la storia però non vi è andata persa e, diventata 'tempo storico', si associa quasi continianamente alla 'forma'. Quanto poi davvero, nell'antologia, si faccia storia con le forme, deciderà il lettore.

<sup>4)</sup> Nella sua edizione del *Decameron*, Firenze (Le Monnier) 1965, p. 66. Devo segnalare con un certo imbarazzo che anche Contini, nella sua antologia nominata sopra, taglia la parte finale del testo; ma pone una lunga serie di rassicuranti puntini, per dire che la faccenda non finisce lì. Nelle antologie di Segre e di Parenti il testo è completo. Il diverso comportamento degli antologisti di fronte al brano in esame è una conferma tanto della sua importanza quanto della sua difficoltà. Sarebbe forse preferibile, da un punto di vista pedagogico e didattico, omettere il brano e sostituirlo con una parafrasi o un riassunto che ne faciliti all'insegnante il commento.

Marino Marini, *Ritratto di Paolo*, s.d., Tecnica mista su cartone

