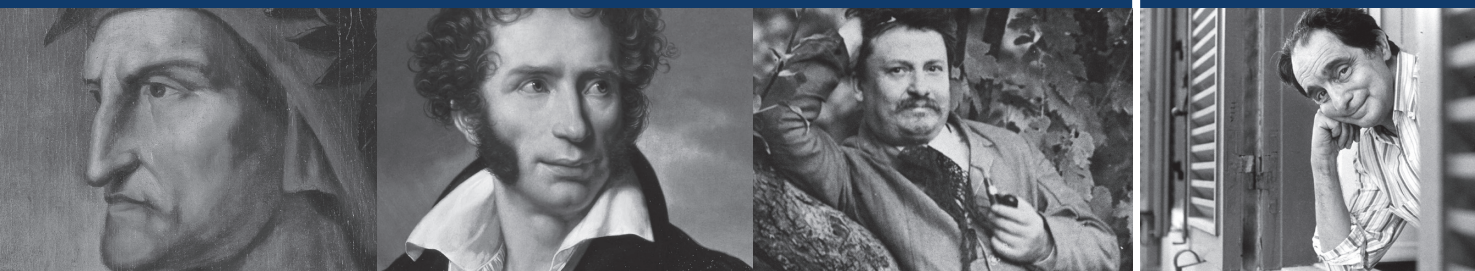


Claudio Giunta | Michele Ruele | Stefano Lotti

Cuori Intelligenti



mille anni di letteratura

GUIDA PER L'INSEGNANTE

EDIZIONE BLU



Ambiente
educativo
Digitale



Cuori Intelligenti

Guida per l'insegnante

EDIZIONE BLU



GARZANTI SCUOLA

internet: deascuola.it
e-mail: info@deascuola.it



Il Sistema di Gestione per la Qualità di De Agostini Scuola S.p.A.
è certificato per l'attività di "Progettazione, realizzazione
e distribuzione di prodotti di editoria scolastica"

Redattori responsabili: Laura Lanzeni, Francesca Rizzo
Redazione: Luisa Rinaldi
Redazione multimediale: Sergio Raffaele
Tecnico responsabile: Daniela Maieron
Progetto grafico: Rossana Salvi
Impaginazione: Fotocomposizione Garon snc – Cremona
Ricerca iconografica per la copertina: Alice Graziotin
Copertina: Silvia Bassi

Art Director: Nadia Maestri

Si ringrazia, per l'aiuto nella realizzazione delle *Verifiche*, Giovanni Accardo, Annamaria Bisi, Clara Lotti, Eliana Petrolli, Paolo Poggi e Claudia Resinelli.

Proprietà letteraria riservata
© 2016 De Agostini Scuola SpA – Novara
1a edizione: marzo 2016
Printed in Italy

Le fotografie di questo volume sono state fornite da: De Agostini Picture Library, Archivi Scala Firenze, Lessing, Mondadori Portfolio
Immagini in copertina: De Agostini Picture Library, Contrasto

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare eventuali omissioni o errori di attribuzione.

Nel rispetto del DL 74/92 sulla trasparenza nella pubblicità, le immagini escludono ogni e qualsiasi possibile intenzione o effetto promozionale verso i lettori.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il software è protetto dalle leggi italiane e internazionali. In base ad esse è quindi vietato decompilare, disassemblare, ricostruire il progetto originario, copiare, manipolare in qualsiasi modo i contenuti di questo software. Analogamente le leggi italiane e internazionali sul diritto d'autore proteggono il contenuto di questo software sia esso testo, suoni e immagini (fisse o in movimento). Ne è quindi espressamente vietata la diffusione, anche parziale, con qualsiasi mezzo. Ogni utilizzo dei contenuti di questo software diverso da quello per uso personale deve essere espressamente autorizzato per iscritto dall'Editore, che non potrà in nessun caso essere ritenuto responsabile per eventuali malfunzionamenti e/o danni di qualunque natura.

Eventuali segnalazioni di errori, refusi, richieste di informazioni sul funzionamento dei prodotti digitali o spiegazioni sulle scelte operate dagli autori e dalla Casa Editrice possono essere inviate all'indirizzo di posta elettronica info@deascuola.it.

Cuori Intelligenti 1

Proposte di progettazione per moduli e competenze 11

- 1 Progettare per moduli 11
- 2 Proposte di progettazione annuale 14

Attraverso l'indice La letteratura per generi e temi 21

Volume 1	22
Volume 2	29
Leopardi	38
Volume 3A	38
Volume 3B	44

Gli apparati didattici 53

- 1 I *Laboratori* 53
 - I Percorsi *La letteratura come documento* 57
- 2 Le *Analisi attive* 58
- 3 La *Preparazione all'esame di Stato* 59

Verifiche 61

Volume 1	
La poesia italiana delle origini	62
Dante Alighieri	66
Francesco Petrarca	85
Giovanni Boccaccio	89
La letteratura del Quattrocento, La letteratura popolare(eggiant)e, La letteratura cavalleresca nel Quattrocento	94
Niccolò Machiavelli	99
Ludovico Ariosto	103
Torquato Tasso e il manierismo	106

Volume 2

Miguel de Cervantes e il picaresco	110
Galileo Galilei	111
Il secolo del teatro	113
La poesia lirica barocca	114
La nascita del romanzo nel Settecento	116
Carlo Goldoni	117
Giuseppe Parini	119
Vittorio Alfieri	121
Goethe e il Neoclassicismo	123
Ugo Foscolo	125
Il Romanticismo	128
Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	130
Alessandro Manzoni	132
Giacomo Leopardi	136

Volume 3

La letteratura nell'età del Risorgimento	138
La Scapigliatura	141
Giosuè Carducci	144
Giovanni Verga	146
Giovanni Pascoli	148
Gabriele d'Annunzio	150
Tamburi di guerra	152
Luigi Pirandello	164
Italo Svevo	167
La poesia in Occidente nel primo Novecento	170
Giuseppe Ungaretti	174
Eugenio Montale	176
Umberto Saba	177
Il romanzo italiano tra le due guerre	178
La forma del saggio nel primo Novecento	180
La guerra, la Resistenza	186
Gli anni della guerra fredda e il boom economico	191
Pier Paolo Pasolini	194
Italo Calvino	197
Leonardo Sciascia	200
Una poesia senza simboli	202
Vittorio Sereni	204
Crisi e contestazione (1968-1980)	206
Oltre il Novecento	214

Percorsi tematici 217

1 Come non scrivere	218
2 Poesia antica e moderna	227
3 Letteratura e scuola	260
4 Letteratura e lavoro	270
5 La strage di piazza Fontana	306
6 L'11 settembre	314
7 Letteratura e televisione	319
8 La canzone	327
9 Il fumetto	361

In dialogo con il presente 363

Volume 1

Francesco Petrarca - La frantumazione dell'io	364
Giovanni Boccaccio - Peste reale e "peste" metaforica	366
Torquato Tasso - Follia, nevrosi, "anormalità"	368

Volume 2

Galileo Galilei - Scienza e fede	370
Giuseppe Parini - Ridere della realtà: la satira	372
Ugo Foscolo - La patria ieri e oggi	374
Alessandro Manzoni - Essere donne	376
Giacomo Leopardi - I processi cognitivi	379

Volume 3

Charles Baudelaire - Il poeta e la poesia	382
Giovanni Verga - Il lavoro minorile	384
Luigi Pirandello - Genitori e figli	386
Italo Svevo - La malattia	388
Giuseppe Ungaretti - Migrazioni	390
Umberto Saba - La città	392
La guerra, la Resistenza - Genocidio e guerre etniche	394
Italo Calvino - Il comico	396
Leonardo Sciascia - La mafia	398

Soluzioni

Modelli di scrittura	400
-----------------------------	-----

Cuori Intelligenti

Il titolo, l'obiettivo

Nel *Libro dei Re* Salomone chiede a Dio di dargli «un cuore intelligente», che lo faccia essere giusto e lo aiuti a distinguere il bene dal male. Abbiamo scelto questo titolo non perché suona bene (in realtà anche un po' per questo) ma perché dice esattamente ciò a cui, secondo noi, dovrebbe mirare lo studio della letteratura a scuola: non a formare dei giovani specialisti di Petrarca, o di Ariosto, o di Montale, ma a far crescere gli studenti sia dal punto di vista emotivo sia dal punto di vista intellettuale. Da un lato, leggere significa capire che sentimenti ed emozioni che crediamo di essere i soli a provare – e che spesso non riusciamo a chiarire neppure a noi stessi, specie quando siamo giovani – sono stati provati da molte altre persone, e che alcune di queste persone sono riuscite a descriverli in maniera mirabile: i libri ci danno le parole per capire, e per esprimere, l'amore, l'odio, l'orgoglio, la paura, la speranza, il dubbio, il lutto. Dall'altro lato, leggere non fa necessariamente diventare più buoni, o più felici, purtroppo no, ma fa quasi sempre diventare più intelligenti: perché – e la cosa è importante soprattutto nell'adolescenza, quando il cerchio delle nostre conoscenze, delle persone con cui possiamo interagire e conversare, è molto stretto – permette di entrare in comunicazione con le menti migliori dell'umanità, di ascoltare le loro opinioni sulle cose, e di cominciare a mettere in discussione le proprie. Sapere che quello che noi confusamente pensiamo lo hanno già pensato, con molta più esattezza e profondità, Dante, Shakespeare, Leopardi o Montale, non solo ci fa sentire meno soli, ma ci aiuta a nostra volta ad essere più esatti e più profondi.

Che cosa c'è dentro (1): le dimensioni, la selezione degli autori e delle opere

Un manuale per le scuole deve avere dimensioni ragionevoli. Non dev'essere stringato, non deve sacrificare nozioni o idee utili: ma non dev'essere neppure prolisso, o tanto analitico da scoraggiare la lettura dei testi. Non solo – come si dice spesso – *non si può fare tutto*: non sarebbe neanche bene fare tutto, perché uno dei compiti della scuola è precisamente quello di selezionare, di separare ciò che ha senso studiare e conoscere da ciò che è superfluo, o da ciò che si potrà studiare in un secondo tempo, e che studieranno, presumibilmente, solo quegli studenti che si iscriveranno alle facoltà umanistiche diventando, se vorranno, specialisti di Petrarca, di Ariosto, di Montale (a volte, sfogliando i manuali, si ha l'impressione che gli autori abbiano immaginato che questo destino debba toccare a *tutti* gli studenti delle scuole superiori: non è così, per fortuna). Ciò è tanto più vero nel momento in cui l'informazione, *tutta* l'informazione possibile (tutti i dati, tutti gli autori, tutti i testi), è disponibile in internet, sicché quello di cui si avverte il bisogno è soprattutto una guida, un filo che, tenuto stretto, permetta di orientarsi in questa sconfinata offerta culturale. Questo manuale intende essere questa guida, questo filo. Per questo, c'è

una strada maestra, che è formata dalle centinaia di testi, dai profili, dai commenti, dalle note e dagli approfondimenti che si trovano nei volumi cartacei. E c'è un'enorme quantità di sentieri secondari – a volte, come capita nelle foreste, più interessanti e sorprendenti della strada maestra – che si potranno esplorare in classe o a casa, per conto proprio, e che si leggono nell'eBook. Per esempio: è probabile che in classe si debbano “fare” Pavese e Fenoglio, e il manuale ha ampi capitoli dedicati all'uno e all'altro scrittore; ma non sarebbe male se gli studenti riflettessero su ciò che, negli stessi anni, scrivevano filosofi come Hannah Arendt o Günther Anders, o sui romanzi di Mailer, o di Grossman, o sulle poesie di Celan e di Auden: e l'eBook permette appunto di esplorare questi sentieri secondari, perché li sono introdotti, spiegati e annotati tutti questi testi. C'è la pietanza principale, insomma, ma c'è un'infinita varietà di contorni tra i quali scegliere.

Che cosa c'è dentro (2): l'attualizzazione (senza eccessi), la lettura dei contemporanei

Dire *letteratura italiana* significa parlare di un arco temporale di quasi un millennio. Per orientarsi in questo millennio serve una buona informazione storica, e sezioni apposite del manuale sono pensate appunto allo scopo di assicurare questa informazione. *Cuori intelligenti* non sostituisce il manuale di storia, ma offre agli studenti le nozioni necessarie per collocare le opere letterarie nei contesti all'interno dei quali esse sono state create. Un simile sforzo – ridefinire i contesti – è particolarmente opportuno quando si leggono le opere più antiche, e per questo ai “quadri storici” seguono delle ampie sintesi storico-culturali e storico-artistiche: perché gli studenti abbiano chiaro in quale genere di mondo sono nati i libri che leggeranno nella parte antologica.

L'insegnamento non si dovrebbe ignorare il problema della distanza, né dare per scontata la leggibilità, l'immediata comprensibilità di opere che sotto molti punti di vista sono, per gli studenti, incomprensibili. Quel mondo così lontano resta importante e vitale per noi. Ma per giustificare questa affermazione non dovremmo parlare dell'eternità del Bello o dell'infallibile Giudizio dei Secoli. Non bisogna negare la distanza, o fare finta che l'Arte ci parli purché la si voglia ascoltare, o che i valori della Tradizione debbano essere per forza anche i nostri: perché spesso non lo sono. Lasciamo da parte una buona volta tutta questa retorica. La letteratura del passato parla spesso di cose, e non solo di tempi, che sembrano non avere più alcun rapporto con la nostra vita: lo stato delle anime dopo la morte, la vita a Firenze durante la peste del 1348, le avventure di un pazzo che crede di essere un cavaliere errante. Nei rari casi in cui parla di cose che ci riguardano, la letteratura del passato lo fa in un modo che non facilita la condivisione ma la scoraggia: adoperando i versi invece della prosa oppure servendosi di parole incomprensibili, o di immagini astruse. Non bisogna far finta che queste differenze non ci siano: al contrario, bisogna trasformare queste differenze in occasioni per capire meglio e di più. La voce della letteratura è una voce storica, radicata nel luogo e nell'epoca in cui è stata scritta, e questo significa che per capire e apprezzare la letteratura del passato bisogna in certo senso diventare abitanti di quel passato, cioè per prima cosa prendere confidenza con le regole, le convenzioni, le attese che definivano la letteratura in epoche diverse dalla nostra. Studiando, riusciamo a entrare nel mondo degli artisti e dei pensatori del passato, a capire il loro linguaggio, a vedere che i loro interessi e le loro passioni

non erano molto diversi dai nostri. Oppure, al contrario, possiamo scoprire che i loro interessi e le loro passioni *erano* in effetti molto diversi dai nostri, e in questa differenza si possono trovare nuovi motivi per apprezzare le loro opere: il presente cessa così di essere la nostra unica dimensione e la nostra vita si arricchisce nel confronto con vite così lontane nello spazio e nel tempo. È allora che cominciano ad avere un senso quegli elementi, quei fatti espressivi che sulle prime ci avevano spiazzato: il linguaggio formulare della poesia antica, i cieli dorati dei dipinti medievali, le cadenze sempre uguali della polifonia sacra; è allora che penetriamo nelle *convenzioni* proprie di un altro universo artistico; ed è allora, anche, che cominciamo a sentire vicine a noi opere che altrimenti resterebbero mute, inerti.

Un corso di letteratura è, dunque, innanzitutto un apprendistato: il recupero del passato attraverso lo studio. Ma questo non deve farci dimenticare che gli adolescenti vanno soprattutto *conquistati* all'arte e alla letteratura, e che se ci si ostina a propinare i "classici" e basta come se senza di loro non ci fosse salvezza gli adolescenti finiranno per identificare l'arte seria con l'arte noiosa, e cercheranno altrove – cinema, televisione, musica *pop* – le occasioni per divertirsi o per commuoversi o per pensare. Invece queste occasioni possono venire anche dai classici moderni, cioè da quei grandi autori del nostro tempo che parlano di cose che ci riguardano da vicino in un modo che possiamo capire senza grande sforzo. Questo significa che nella letteratura bisogna sì vedere il nostro patrimonio storico, un patrimonio che va studiato e protetto perché rappresenta un pezzo della nostra identità; ma bisogna anche *usare* la letteratura per ciò che essa ha da dire su come dovremmo vivere la nostra vita, dunque per l'influenza che essa può avere sulle opinioni e sui sentimenti degli studenti. È per questa ragione che nelle sezioni dedicate alla letteratura pre-moderna si fanno continui riferimenti alla letteratura, alla lingua, alla storia contemporanea: gli studenti devono avere la percezione che la cultura del passato *c'entra* con loro, e può aiutarli a capire le cose che hanno ogni giorno sotto gli occhi. Ed è per questa ragione che la sezione relativa alla letteratura contemporanea è particolarmente cospicua. Sappiamo bene che il programma scolastico è enorme, ma noi vorremmo che gli studenti arrivassero a leggere tutto il manuale, anche e soprattutto le parti relative al secondo Novecento. La poesia non finisce con Montale, e il romanzo non finisce con Svevo: molte pagine splendide sono state scritte negli ultimi decenni, e vorremmo che i ragazzi arrivassero a leggere queste pagine (anche per essere poi in grado, da soli, di orientarsi nelle librerie...).

È bene insomma che gli studenti leggano anche e soprattutto libri del loro tempo; ma in questo senso il manuale (qualsiasi manuale) non basta. Occorre la lettura integrale di almeno alcuni dei grandi romanzi moderni: il nostro auspicio è che, con la guida dell'insegnante e delle informazioni che si troveranno nel manuale, romanzi come *Delitto e castigo*, o *La morte di Ivan Il'ic*, o *Madame Bovary* possano essere letti e apprezzati anche da studenti inesperti. A volte ciò che bisogna fare, con la letteratura, è semplicemente lasciarla parlare, senza troppe premesse, note, apparati...

Che cosa c'è dentro (3): italiani/stranieri

Cuori intelligenti. Mille anni di letteratura. Nel titolo, la parola "italiana" non c'è, e a ragion veduta. Questo è ovviamente un manuale di letteratura rivolto a studenti italiani, e per questa ragione buona parte delle sue pagine è dedicata a scrittori italiani. Ma l'idea che la letteratura serva a forgiare l'identità nazionale, che poteva essere

un'idea sensata all'epoca di De Sanctis, o di Croce, oggi suonerebbe abbastanza strana: non è per questa ragione, innanzitutto, che leggiamo Dante, o Tasso, o Leopardi. È giusto dunque che, accanto ai grandi scrittori della loro lingua, gli studenti leggano anche i grandi scrittori stranieri: perché l'Italia fa parte dell'Europa, perché il mondo si è infinitamente ristretto nel giro di pochi decenni, e quello che sembrava straniero ed esotico ai nostri genitori appare familiare a noi e ai nostri figli; e soprattutto perché c'è un mucchio di meravigliosa letteratura che è semplicemente un peccato perdersi, specie negli anni della formazione. Perciò nel manuale si troveranno molte pagine dedicate ad autori che “non sono in programma”: non importa, sarà comunque tempo ben speso quello impiegato a leggere, anche solo per puro piacere, Bernard de Ventadorn, il Tristano di Thomas, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Racine, Molière, Rousseau, Voltaire, Keats, Baudelaire, Zola, Flaubert, Tolstoj, Joyce, Kafka, Auden, Celan, Márquez, Roth...

Che cosa c'è dentro (4): raccontare i libri

Abbiamo raccontato i libri. All'università accade di incontrare studenti che non sanno come finisce la *Commedia* di Dante, non sanno se, alla fine, Dante vede Dio oppure no. Perché a scuola hanno letto solo delle “pagine scelte”, e hanno completamente perso di vista l'arco narrativo. Ma questo atteggiamento da “degustatori della letteratura” non è un atteggiamento sano, soprattutto quando si hanno sedici anni: le trame contano, conta quello che i libri dicono nel loro complesso, e non solo nelle loro pagine più belle. Convinti di questo, abbiamo sempre dato alla dimensione del racconto una considerazione speciale. La *Commedia* è antologizzata, annotata, commentata: ma è anche narrata, dal principio alla fine, perché gli studenti abbiano di fronte l'opera intera, la sua traiettoria, e non solo i suoi versi più memorabili. E la stessa cosa vale per altri grandi classici, antichi e moderni, come il *Furioso*, o l'*Amleto*, o *Il tartufo*, o *Il Gattopardo*, o *Il giorno della civetta*; e anche per libri di poesia dei quali crediamo sia importante percepire la struttura e l'articolazione interna, come i *Canti* di Leopardi o *Le occasioni* di Montale. La cultura dei ragazzi è spesso – per ragioni che tutti conosciamo – frammentaria, desultoria; vorremmo che a scuola imparassero a riconoscere e ad apprezzare l'intero.

Come è scritto

Queste sono tre righe di una circolare del Ministero dell'Istruzione:

(1) Il corpo docente deve supportare i processi di valutazione e farsi carico del monitoraggio della loro corretta applicazione in base ai criteri definiti dal C.d.D.

La prosa italiana di oggi è spesso così: non è difficile da capire o sgraziata perché parla di cose difficili da capire; è difficile e sgraziata perché chi ha scritto non ha fatto lo sforzo (perché è uno sforzo) di essere chiaro. Bastava scrivere qualcosa come:

(2) Gli insegnanti devono aiutare nella valutazione e controllare che essa sia in linea con i criteri stabiliti dal Collegio dei Docenti.

Vogliamo che gli studenti imparino a scrivere nel modo (2) e non nel modo (1). Non è facile.

Da un lato, molti degli studenti delle scuole superiori hanno scarsa confidenza con l'italiano, parlato e scritto: hanno un lessico povero, una certa difficoltà a comprendere periodi sintatticamente un po' complessi. Nel caso degli studenti, sempre più numerosi, che provengono da altre parti del mondo, dire "scarsa confidenza" è poco: le incertezze sono gravi, radicate, difficili da medicare. Per le ragioni che vengono spiegate nelle sezioni dedicate alla storia della lingua (ma in sostanza: una tarda unificazione nazionale, una lingua scritta sovente artificiale, una lunga persistenza dei dialetti nella comunicazione quotidiana), gli scrittori italiani hanno adoperato sovente una lingua molto lontana da quella attuale. Si provi a leggere, senza note, una pagina di Boccaccio: non è facile capirla neppure per qualcuno che sia del mestiere.

Un pubblico, gli studenti, non più padroni della lingua nazionale; una tradizione letteraria linguisticamente "difficile". Da questo duplice *handicap* discende, per chi scrive il manuale e per l'insegnante, un'indicazione perentoria. Bisogna parafrasare con attenzione e scrupolo i testi, cercando di chiarire anche le parole o le espressioni che a un lettore maturo possono sembrare auto evidenti; bisogna adoperare le note e i box lessicali per far capire, senza troppi tecnicismi, che cosa la storia di una parola può dirci intorno al suo significato. Ma bisogna soprattutto parlare chiaro nelle parti non antologiche. Parlare chiaro non significa semplificare argomenti che saranno spesso difficili, ma non significa neppure adoperare il gergo inutilmente irto, fumoso, respingente di tanta critica e storiografia letteraria contemporanea: significa andare dritto al punto, ricordandosi sempre che si sta parlando a degli adolescenti, che alla lettura vanno prima di tutto conquistati. Partendo da conoscenze di base spesso molto superficiali, lo studente del triennio si troverà di fronte testi e problemi che sono già molto complessi: è bene che chi spiega e commenta non renda il suo compito ancora più arduo. Primo, dunque: non nascondere le difficoltà; secondo: cercare di affrontarle con un linguaggio piano.

Che cosa non c'è

Nell'introduzione a *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* Max Weber diceva che chi cercava la "visione" poteva andare al cinema. Siamo d'accordo con lui. Qui non si troverà una visione unitaria, una risposta univoca al "problema della letteratura". La letteratura non è un problema, è una serie di splendide occasioni per capire meglio il mondo, per *meravigliarsi* del mondo, occasioni tutte l'una diversa dall'altra, e non riducibili *ad unum* né attraverso un'ideologia né attraverso un metodo. O meglio, esiste un unico metodo per avvicinarsi alla letteratura, ed è molto semplice: dare la parola ai testi, farli capire per quello che dicono e per ciò che significano all'interno di un determinato contesto storico, suggerire agli studenti quali rapporto essi possono avere con l'arte e il pensiero di altri autori e, soprattutto, con la loro vita. È più che sufficiente.

La scelta dei brani antologici è spesso quasi obbligata: certi scrittori e certi brani *devono* esserci (un manuale senza *Il cinque maggio*? Senza *La ginestra*? Senza la lettera a Vettori? Impossibile); ma a parte questo giusto ossequio al "canone", la bussola che ci ha guidato nelle nostre scelte è stata sempre questa: antologizzare poesie, romanzi, saggi *belli*, che fossero in grado di far sentire la loro voce anche a

distanza di secoli, anche tra le mura di una scuola. Si legge per crescere emotivamente e intellettualmente, d'accordo; ma si legge soprattutto per piacere, per ricavare piacere dalla lettura. Se manca questo, manca anche il resto. In *Cuori intelligenti* non dovrebbe mancare.

Storia della lingua: che cos'è stato e cos'è l'«italiano»?

Dire *letteratura italiana* significa parlare di opere d'arte che sono state prodotte in aree geografiche profondamente diverse dal punto di vista sociale, politico e, soprattutto, linguistico. Una lingua italiana standard è un'acquisizione recente, qualcosa che possediamo in teoria dalla seconda metà dell'Ottocento, ma in pratica da poche generazioni: dal secondo dopoguerra, dalla nascita della televisione. In passato, e anche nel recente passato, le cose stavano molto diversamente, ed è per questo che il manuale dedica un'attenzione speciale alla storia della lingua. La gran parte degli studenti, anche a livello universitario, ignora cose elementari sull'evoluzione storica dell'italiano e sul rapporto tra la lingua nazionale e i dialetti. Storia della letteratura e “questione della lingua” sono però, in Italia, strettamente intrecciate, e dato che si tratta di un tema che oggi è anche politicamente rilevante, è bene che agli studenti vengano offerte delle nozioni e delle idee anche su questo argomento, e cioè delle sintesi sulla storia della lingua e delle schede sulle questioni teoriche fondamentali, come il rapporto tra lingua e dialetti o tra latino e volgare, tra lingua dell'uso e lingua e lingua letteraria, eccetera.

Com'è fatta la letteratura? Un po' di filologia

Un millennio di letteratura prospetta due modi principali di trasmissione dei testi: attraverso libri manoscritti e attraverso la stampa: le cose cambiano, e molto, tra l'uno e l'altro universo. Gli studenti sanno qualcosa del secondo (ma qualche informazione sulla storia del libro e dell'editoria è comunque opportuna, perché anche il libro e l'editoria cambiano profondamente nel corso degli ultimi cinque secoli), e non sanno quasi niente del primo. Avere qualche informazione intorno al modo in cui, per esempio, opere come la *Commedia* di Dante o il *Canzoniere* di Petrarca sono stati scritti e hanno circolato tra i contemporanei è importante per capire meglio la natura stessa di queste opere. Che forma avevano, i libri, prima che fosse inventata la stampa? Quanti sono i manoscritti della *Commedia*? Chi li copiava? Che cos'è, da dove viene l'edizione della *Commedia* che leggiamo a scuola? Porsi queste domande è giusto, e avvicina gli studenti a un mondo tanto più interessante quanto più è lontano dal loro orizzonte attuale, un orizzonte nel quale la dimensione del manoscritto sta scomparendo e anche la stampa viene rapidamente soppiantata dal formato elettronico. Le schede intitolate *Come è fatta la letteratura* (dai più antichi documenti del volgare agli autografi di Gadda e Montale) vogliono appunto fornire agli studenti qualche semplice cognizione di filologia, in modo che essi possano prendere un po' di confidenza con gli aspetti materiali, pratici della cultura scritta del Medioevo e della prima età moderna.

Le nuove arti

Ci sono parecchi studenti che non leggono libri, ma sono pochissimi quelli che non vedono la TV o non vanno al cinema, o non ascoltano canzoni, o non vedono video in rete. La loro esperienza dell'arte del passato può essere minima, ma la loro esperienza dei nuovi *media* e delle nuove arti è spesso notevole. Bisogna incoraggiarla, senza dare l'impressione che da una parte stia l'obbligo e dall'altra il piacere. Semmai, bisogna raffinare il gusto degli studenti anche nel loro rapporto coi nuovi *media* e con le nuove arti. Per questo, nel manuale capita spesso di proporre delle schede relative a film ispirati a libri o autori importanti (il *Don Chisciotte*, Giordano Bruno, Leopardi), o a eventi storici cruciali (*Noi credevamo*, *La grande guerra*); oppure capita di indicare, in bibliografia o nelle note, video interessanti che si trovano in rete (filmati storici, interviste agli scrittori, spezzoni di film). E per questo, soprattutto, ci sono due nutriti percorsi sulla storia del cinema, con paragrafi che spiegano in sintesi tutto ciò che occorre sapere su "come si fa un film" e alcune decine di schede su film del Ventesimo secolo che meritano di essere visti (è anche un buon modo per far capire agli studenti come si parla di un film: non è come parlare di un libro). Inoltre, nel terzo volume, una lunga scheda di approfondimento è dedicata alle canzoni: non a una storia della canzone, che richiederebbe pagine e pagine e ore di lezione, ma al significato delle canzoni nell'attuale panorama culturale, e al loro rapporto con la letteratura. Lo scopo è insomma quello di non scavare un solco troppo netto tra l'arte che "si fa a scuola" e l'arte che si frequenta liberamente nel doposcuola: è bene che anche questa seconda entri nel manuale di letteratura, in modo che gli studenti inizino a riflettere sui loro gusti e sull'impatto che, nella formazione dei loro gusti, hanno i *mass-media*. Storicizzare il *pop* (cinema, TV, canzoni), farlo affiorare alla coscienza degli studenti come problema degno di essere meditato: è questo, crediamo, uno degli obiettivi che un'educazione umanistica dovrebbe porsi, oggi.

La letteratura non è solo la *letteratura*: Letteratura come documento

Una delle poche certezze che avevamo, quando abbiamo avviato il lavoro, era che i ragazzi hanno bisogno sì di leggere poesie e romanzi, ma anche, e forse soprattutto, buona prosa argomentativa, saggistica, che insegni loro a scrivere. Del resto, quasi nessuno di loro scriverà poesie o romanzi, ma quasi tutti si troveranno a scrivere relazioni, articoli, memorie, e-mail. Siamo ancora di quell'opinione, e siamo contenti di aver dato molto spazio, nel manuale, alle pagine che abbiamo chiamato *Letteratura come documento*.

La distinzione tra *monumento* e *documento* viene da un saggio che Jacques Le Goff pubblicò nel 1978 nell'Enciclopedia Einaudi. Le Goff osservava che esistono fonti nate espressamente per trasmettere ai posteri la memoria di un evento (e sono i *monumenti*) e fonti che invece non sono nate a questo scopo, ma che tocca allo storico "far parlare" (e sono i *documenti*). Applicata con un pizzico di libertà alla letteratura, questa distinzione significa che esistono testi che nascono letterari, cioè che hanno una primaria intenzione artistica (i romanzi, la lirica, i poemi) ed esistono testi che appartengono ad altri generi del discorso ma che, per il loro valore intrinseco o per ciò che di significativo dicono sul mondo che li ha prodotti, meri-

tano di far parte di una storia della nostra cultura letteraria. Per fare un esempio, la *Commedia* di Dante è ovviamente un monumento, mentre non lo è l'enciclopedia di Brunetto Latini intitolata *Tresor*: che però documenta in maniera molto interessante la mentalità di un intellettuale del pieno Duecento. In *Cuori intelligenti* si troveranno quindi parecchi testi che appartengono non ai macro-generi della poesia e del racconto di finzione bensì alla storiografia (nella sezione *Raccontare la storia*), alla biografia e all'autobiografia (nelle sezioni *Raccontare la propria vita*), al reportage di viaggio (sezione *Altri mondi*), al pamphlet (sezione *Un'idea dell'Italia*) alla scienza (sezione *Scrivere la scienza*).

Ci pare particolarmente utile la sezione relativa alla prosa scientifica: perché mette di fronte agli studenti testi di altissima qualità e di grande interesse; e perché permette loro di capire che la "letteratura italiana" è un arcipelago vasto e differenziato, nel quale c'è spazio anche per Galileo, per Avogadro, per Volta. Le "due culture" – quella umanistica e quella scientifica – si esprimono attraverso uno stesso idioma; non solo, per molti secoli procedono di pari passo, e grandi scienziati sono anche eccellenti umanisti: ed è bene che gli studenti prendano coscienza di questa splendida peculiarità della cultura italiana (la peculiarità che fa sì che, per esempio, alla fine del Seicento Newton scriva i suoi *Principia* in latino, mentre mezzo secolo prima Galileo aveva scritto, con il Saggiatore, uno dei capolavori della nostra prosa).

A che cosa serve leggere i classici della scienza?

Cuori intelligenti è, prima di tutto, un libro di storia. Un approccio di tipo storico, infatti, è irrinunciabile per la comprensione della letteratura italiana: se si vuole comprendere anche solo il significato puramente letterale del primo verso della *Divina Commedia*, si dovrà necessariamente ricostruirne in qualche modo il contesto culturale. Un discorso analogo vale anche per la scienza? In altre parole: **è chiaro che per comprendere l'opera di Dante è essenziale collocarlo storicamente, ma si può dire lo stesso dell'opera di Galileo?** Provare a rispondere a questa domanda significa riflettere sui motivi che possono rendere interessanti, ancora oggi, i classici della scienza.

La risposta non è affatto ovvia. L'immagine più tipica della scienza, quella diffusa da televisione, giornali e riviste, tenderebbe in effetti a suggerire una risposta negativa. Supponiamo che il telegiornale annunci l'ultima scoperta scientifica, relativa per esempio al genoma umano o ai buchi neri. La notizia consisterà quasi sicuramente nella presentazione di uno o più "dati di fatto", di una o più affermazioni che contengono un nuovo pezzetto di quella "verità oggettiva" che la scienza deve cercare di scoprire a poco a poco. In questo modo, l'idea dell'attività di ricerca che si forma nella mente del pubblico è quella di una progressiva e continua raccolta di "conoscenze vere" sulla natura, che messe tutte insieme costituirebbero tutta la scienza della nostra epoca.

Se si ha un quadro mentale di questo tipo, se cioè si pensa alla scienza come alla somma di tutte queste "conoscenze vere", può sorgere, come si diceva, qualche dubbio sulla reale utilità dello studio della sua storia. Perché non occuparsi direttamente dello stato attuale delle conoscenze, che di certo è il più avanzato? Potrà essere magari interessante, per qualcuno, ricostruire il percorso compiuto da Newton per giungere alla legge di gravitazione universale, ma si tratterà di una curiosità accessoria rispetto alla conoscenza della formula da lui ottenuta. Niente a che vedere, insomma, con il rapporto stretto e necessario che esiste, ad esempio, tra l'occuparsi di filosofia e il conoscere la storia della filosofia.

Ma questo è un punto di vista molto ingenuo. **La scienza è qualcosa di più complesso di una serie di affermazioni vere:** essa, infatti, non è fatta di affermazioni isolate, ma di schemi concettuali ►

coerenti che descrivono (e quindi inevitabilmente *interpretano*) la realtà. Questi schemi concettuali, ossia le teorie scientifiche, devono obbedire, per essere considerate tali, ad alcune caratteristiche peculiari, una delle quali è quella di essere solidamente fondate sull'esperienza, sui fenomeni osservabili. Comprendere la legge di gravitazione non vuol dire solo conoscere il significato di tutti i simboli usati nell'equazione che la formalizza, ma anche sapere quali sono i fenomeni a partire dai quali essa è stata formulata, e avere un'idea del procedimento razionale che, partendo da questi dati, può condurre all'enunciazione di una legge generale. È tipico della peggiore divulgazione scientifica tagliare questo legame con l'esperienza: si sente spesso parlare di concetti che vengono introdotti senza nessuna giustificazione empirica, rendendo così di fatto non scientifica, per definizione, la loro trattazione. Tanto per fare qualche esempio: probabilmente tutti giurerebbero sul fatto che la Terra e gli altri pianeti girano intorno al Sole, che la materia si compone di atomi incredibilmente piccoli, che la luce viaggia a 300.000 chilometri al secondo, ma quanti saprebbero dire in base a quali fatti osservabili sono state accettate queste affermazioni?

Non si tratta affatto di un cavillo. **Comprendere il legame delle teorie scientifiche con l'esperienza è cruciale per poter affermare di averle capite davvero; in caso contrario, l'unica ragione per cui si accettano le più note "verità scientifiche" è il principio d'autorità:** ci crediamo perché così è scritto nei libri e perché lo dice la televisione, ovvero fonti che reputiamo "autorevoli".

Riprendiamo l'esempio del moto relativo della Terra e del Sole. Supponiamo di poter tornare all'epoca di Aristotele (ossia al IV secolo avanti Cristo), che affermava invece che era il Sole, insieme a tutti gli astri, a girare attorno alla Terra immobile. Noi che viviamo in una civiltà scientificamente più avanzata sappiamo che è possibile superare questo punto di vista: ma se siamo in possesso solo di una "conoscenza vera" (su cui giureremmo) priva di qualunque riferimento concreto, in che modo potremmo farne uso? Come potremmo dimostrare di aver ragione, e convincere gli antichi greci che è la Terra a girare intorno al Sole? Se riuscissimo a dire soltanto «l'ho appreso da una fonte autorevole», è certo che gli antichi greci non ci presterebbero ascolto: considererebbero ben più autorevole il *De Coelo* ("Sul cielo") di Aristotele!

La scienza, lo si sente dire spesso, dovrebbe ribellarsi al principio d'autorità, dovrebbe essere basata su un approccio indipendente e libero da pregiudizi. Qual è allora l'alternativa per chi non voglia accontentarsi passivamente di questo principio? Cosa può fare chi vuole accettare una teoria non perché qualcuno gli ha detto di farlo, ma perché comprende le ragioni che la rendono valida? La cosa più ovvia sembrerebbe quella di osservare direttamente tutti i fenomeni su cui si basano le teorie che via via si studiano. Per comprendere che si tratta di un'ipotesi irrealizzabile (né del resto sufficiente) basterà un solo esempio.

Supponiamo di voler osservare i fenomeni a partire dai quali **Keplero** formulò le sue famose leggi. Concentriamoci anzi sulla sola prima legge, che afferma che i pianeti si muovono su un'orbita a forma di ellisse, e che il Sole occupa uno dei suoi due fuochi. Dovremmo cominciare, anzitutto, ad osservare la volta celeste e a constatare che quasi tutti gli astri conservano praticamente inalterate le posizioni relative. Chiamiamo questi astri *stelle fisse*. Il passo successivo sarebbe quello di notare che esistono alcuni astri che invece si muovono, rispetto allo sfondo delle stelle fisse, in modo non troppo regolare, talvolta fermandosi, talvolta invertendo il moto (ossia compiendo, come si dice, delle *retrogradazioni*). Chiamiamo pianeti questi altri astri. Ora, se volessimo avere dati osservativi paragonabili a quelli a partire dai quali Keplero ha ricostruito la traiettoria dei pianeti, dovremmo osservare il loro moto per qualche decennio, registrando accuratamente le nostre osservazioni. Poiché questo esempio riguarda solo un aspetto particolare (la prima legge di Keplero) di una teoria particolare (la meccanica celeste) di una scienza tra le tante (la fisica), è facile capire come sia del tutto impossibile, in una vita, avere accesso diretto a tutti i fenomeni rilevanti dal punto di vista scientifico. E soprattutto, quand'anche avessimo deciso di imbarcarci in questo lavoro dissennato, e l'avessimo portato a termine, ciò non significherebbe affatto che saremmo in grado di ricavare auto-

maticamente i risultati di Keplero. Ottenere infatti questi ultimi dai dati osservativi è la parte meno banale (e certamente anche la meno noiosa!) del lavoro svolto dall'astronomo tedesco¹.

Quest'ultimo punto, fortunatamente, contiene la chiave di accesso a una possibile soluzione del problema. Proviamo a riassumere la situazione: siamo giunti alla conclusione che capire la scienza senza accettare un principio d'autorità non significa affatto conoscere una serie di verità isolate, significa soprattutto essere consapevoli dei fatti concreti che hanno motivato la formulazione delle teorie scientifiche. Ma ancora non basta, perché esperire quegli stessi fatti ci dice ancora ben poco sul percorso attraverso il quale da essi sono state sviluppate nuove teorie. La cattiva notizia, a questo punto, è che abbiamo constatato quanto sia difficile rifare *ex novo* questo percorso dal dato concreto alla teoria. La buona notizia è che, per fortuna, non ce n'è bisogno. Invece di provare brutalmente a *rifare* le esperienze di Keplero, possiamo infatti decidere, più semplicemente, di farci aiutare da lui, di studiare cioè proprio il *metodo* con cui egli utilizzò i dati per giungere alle sue conclusioni, fino ad arrivare al punto di conoscere non tutto ciò che egli *effettivamente ha fatto*, ma per lo meno come è stato possibile, in linea di principio, farlo. Saremmo allora in possesso di una conoscenza molto più solida di quella basata sul principio d'autorità, e soprattutto molto più indipendente: volendo, potremmo davvero provare a rifare il percorso di Keplero e avremmo di certo qualcosa con cui tentare di convincere i suoi predecessori che noi abbiamo ragione! E tutto ciò dedicando all'argomento non una vita, come nell'ipotesi precedente, ma, con un buon insegnante, solo qualche ora: i vantaggi di questo metodo sembrano dunque davvero enormi.

Ebbene, studiare il lavoro compiuto da Keplero, conoscere il tipo di dati su cui si basò e capire come fece a determinare l'orbita della Terra a partire da essi, significa precisamente studiare la storia della scienza. Ecco dunque, finalmente, il motivo principale per cui leggere i classici ha un senso: **solo conservando la memoria storica del percorso compiuto possiamo accostarci alla scienza con un atteggiamento saldamente empirico**, possiamo cioè evitare che essa ci appaia come calata dall'alto, come una verità rivelata da accettare a causa della nostra posizione subalterna rispetto alla fonte d'informazioni.

Lo studio dei classici italiani della scienza, inoltre, presenta aspetti particolarmente interessanti. **È in buona parte attraverso il lavoro degli intellettuali italiani che le conoscenze scientifiche antiche sono gradualmente riemerse dopo il Medioevo, alimentando il Rinascimento, ed è per merito di figure come Galileo Galilei e Francesco Redi che è nata la scienza moderna**, ossia quell'insieme di discipline fondate sull'osservazione di esperimenti e sull'uso di concetti teorici che ancora oggi si coltivano nei laboratori del CERN, nelle spedizioni oceanografiche sul Pacifico o a bordo delle stazioni spaziali orbitanti.

Studiando l'opera di quegli scienziati ci renderemo conto di come essi fossero molto diversi dai loro colleghi odierni: si trattava di intellettuali dai vasti interessi, versati nello studio delle lettere classiche ed essi stessi grandi scrittori. Questa universalità è una caratteristica che col passare dei secoli andrà, come vedremo, via via diminuendo, e parallelamente cambierà in modo graduale lo stile della scrittura: si passerà, ad esempio, dalla prosa energica e suggestiva di Leon Battista Alberti a quella chiara ma allo stesso tempo elegantissima di Galileo, fino al linguaggio assai più tecnico di Volta e di Avogadro. Tutte queste differenze sono, inevitabilmente, le spie di mutamenti sociali nel ruolo dello scienziato e della stessa scienza che probabilmente potranno suggerirci qualcosa sulla loro possibile evoluzione. **Anche in questo caso, come sempre, solo l'assunzione di una prospettiva storica consente di provare a guardare oltre il presente e l'immediato futuro².**

1. Per capire meglio in che modo Keplero ricavò le sue leggi suggeriamo la lettura di Albert Einstein, *Evoluzione della fisica: Kepler e Newton*, un breve saggio contenuto nel volume *Come io vedo il mondo – La teoria della relatività*, Newton Compton, Roma 1976.

2. A chi volesse avere una visione complessiva della storia della scienza in Italia dal Duecento a oggi raccomandiamo la lettura di Lucio Russo e Emanuela Santoni, *Ingegni minuti. Una storia della scienza in Italia*, Feltrinelli, Milano 2010.

Proposte di progettazione per moduli e competenze

Progettare per moduli

Per modulo intendiamo un segmento di insegnamento-apprendimento ben definito nei suoi scopi, nei suoi contenuti, nella sua scansione temporale e dotato di una propria autonomia. Ciascun modulo combinandosi e integrandosi con gli altri moduli della progettazione dà forma a un **sistema coerente e ordinato**, che permette di seguire e verificare lo sviluppo dell'apprendimento.

I criteri che stanno alla base delle proposte di progettazione che seguono sono:

- a.** la **centralità dei testi** rispetto ai quadri storici e ai metodi di analisi;
- b.** la **centralità dello studente**, con la sua cultura, i suoi bisogni, il suo immaginario;
- c.** l'insegnamento della letteratura come complesso di operazioni da compiere sui testi insieme agli studenti, per la pratica di uno **studio attivo**.

Il modello della storia letteraria presentata secondo un rigido asse cronologico non è infatti più attuabile: i programmi prevedono argomenti sempre più numerosi e diversificati e, d'altra parte, le indicazioni della didattica oggi puntano sulle **competenze** più che sulla quantità delle nozioni/conoscenze.

L'ipotesi qui prospettata di un **curricolo modulare** mira proprio a questo obiettivo. Il modulo (o *unità didattica*) si compone di testi e di operazioni sui testi, articolate intorno a un tema che può riguardare una determinata epoca storica o può tagliare diacronicamente la storia letteraria. Lo studio dei moduli implica una maggiore attenzione da parte degli studenti, perché li mette di fronte a **una storia letteraria che** non solo si studia ma **si costruisce**, in un percorso che richiede la loro partecipazione attiva.

Una delle competenze chiave del curricolo è **saper contestualizzare**, ovvero saper leggere autori e testi nella loro epoca e nel loro ambiente, quindi sviluppare quella **sensibilità storicistica** che agli studenti spesso manca. La sensibilità, per intenderci, che fa sì che non si stupiscano di fronte al fatto evidente che gli uomini del passato avevano un sistema di valori molto *diverso* dal nostro (non *peggiore* o *migliore* del nostro); o che gli fa comprendere che il modo di guardare e di praticare l'arte in epoche passate rifletteva una visione del mondo a noi per molti versi estranea (e tuttavia né meno né più valida della nostra); la sensibilità, insomma, per cui, pur restando **abitanti del nostro mondo**, possiamo immaginare di esplorare e di capire, mondi anche molto lontani nello spazio o nel tempo.

Le tipologie dei moduli proposti sono le seguenti:

Modulo I. Contesto storico-culturale: guida gli studenti a orientarsi nel contesto storico-culturale in cui nascono e vengono recepite le opere letterarie e, in particolare, li aiuta a ricostruire le forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.

Modulo II. Incontro con l'opera: avvia gli studenti alla lettura integrale di un'opera, o di ampi passi esemplari, e li guida alla comprensione della struttura dell'opera stessa e all'analisi dello stile impiegato dall'autore.

Modulo III. Tema: si propone di far cogliere agli studenti le costanti tematiche presenti in testi di generi ed epoche diverse.

Modulo IV. Ritratto d'autore: si propone di far cogliere agli studenti i tratti caratteristici di un autore attraverso le sue opere.

Modulo V. Genere: guida gli studenti a individuare i tratti caratteristici dei vari generi letterari.

Modulo VI. Metodo: non insegna metodi precostituiti ma stimola la riflessione degli studenti sui vari modi in cui può essere considerato un testo letterario.

Un esempio

MODULO I. CONTESTO STORICO-CULTURALE

Una griglia di interpretazione della modernità, da Baudelaire alla Grande Guerra. Definizioni e interpretazioni

Proponiamo il modulo storico-culturale *Una griglia di interpretazione della modernità*, con l'elenco dei testi e alcuni suggerimenti sui possibili collegamenti con le altre arti. Il modulo è pensato come introduzione per **contesti e confronti**. L'idea è quella di definire la modernità attraverso i principali *movimenti culturali* che si sono succeduti dal Rinascimento all'Ottocento. Insomma, una **rassegna degli -ismi** che dovrebbe essere proposta a inizio dell'ultimo anno. Il modello si adatta anche alla progettazione di altri anni scolastici e ad altre sezioni della storia letteraria.

Il modulo ha anche lo scopo di mostrare, dal punto di vista metodologico, in che modo (e con quale cautela) vanno adoperate le "etichette" di cui ci serviamo normalmente per fare storia della letteratura (per questo, in fase preliminare, sarebbe bene riflettere su concetti come *definizione* e *movimento*: lo facciamo più avanti). Il modulo è **interdisciplinare**: oltre a proporre la lettura, si suggerisce di ascoltare brani musicali e di osservare dipinti, sculture, opere architettoniche.

Proprio perché la letteratura dell'ultimo anno scolastico è piena di *-ismi*, crediamo che, anziché imparare a memoria delle definizioni posticce, sia meglio ricavarle dai testi. È un procedimento più faticoso e lungo, ma anche molto più appagante. In particolare, ecco alcuni brani dai quali si possono dedurre i caratteri delle principali tendenze letterarie otto-novecentesche:

1) Per il **realismo**, il **naturalismo** e il **verismo** si possono proporre i testi seguenti:

G. Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	T1 Il "nuovo" arriva in classe
G. Flaubert	<i>L'educazione sentimentale</i>	T3 L'ultimo incontro con la signora Arnoux
E. Zola	<i>Il romanzo sperimentale</i>	T1 Il metodo sperimentale applicato a passioni e intelletto

E. Zola	<i>L'ammazzatoio</i>	T3 Come funziona un romanzo naturalista?
G. Verga	<i>Vita dei campi</i>	T3 Rosso Malpelo
G. Verga	<i>I Malavoglia</i>	T5 Uno studio «sincero e spassionato»
G. Verga	<i>Mastro-don Gesualdo</i>	T15 Gesualdo muore da "vinto"
G. Büchner	<i>Woyzeck</i>	T1 Woyzeck, un uomo semplice
H. Ibsen	<i>Casa di bambola</i>	T3 Nora va via
F. De Roberto	<i>La paura</i>	T4 Un doppio orrore, T5 L'Italia disunita, T6 Anche gli eroi...
E. Hemingway	<i>Addio alle armi</i>	T17 Catherine muore

Ai testi letterari si possono affiancare dipinti di Gustave Courbet (*Gli spaccapietre*) e Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Marengo, Buoi al carro*; e si possono far ascoltare agli studenti brani da Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana* (libretto di G. Targioni Tozzetti e G. Menasci, 1889).

2) Per il **simbolismo** e il **decadentismo** si possono proporre i testi seguenti:

Ch. Baudelaire	<i>I fiori del male</i>	T1 <i>Corrispondenze</i> , T4 <i>La vita anteriore</i> , T6 <i>Il cigno</i>
A. Rimbaud	<i>Poesie</i>	T1 Il dormiente nella valle, T2 <i>Vocali</i>
P. Verlaine	<i>Romanze senza parole</i>	T4 Arte poetica
S. Mallarmé	<i>Poesie</i>	T5 <i>Brezza marina</i>
O. Wilde	<i>Il ritratto di Dorian Gray</i>	T9 Come si comporta un vero dandy
G. Pascoli	<i>Poemetti</i>	T10 <i>Digitale purpurea</i>
G. d'Annunzio	<i>Il piacere</i>	T2 Tutto impregnato d'arte

Ai testi letterari si possono affiancare dipinti di P. Gauguin (*Due tahitiane*), E. Manet (*Olympia*), O. Redon (*Fantasmagoria*), A. Beardsley (*Ho baciato la tua bocca*), D. G. Rossetti (*Beata beatrix*), la copertina originale di *Also sprach Zarathustra*, J. A. M. Whistler (*Notturmo in blu e oro*); e si possono far ascoltare agli studenti brani da R. Strauss, *Don Juan* (1888), C. Debussy, *Preludio a l'après-midi d'un faune* (1894), G. Mahler, *Prima sinfonia* (1893-96).

3) Per i **crepuscolari** e i **futuristi** si possono far leggere i testi antologizzati nel percorso. Ai testi letterari si possono affiancare i dipinti di Umberto Boccioni (*La città che sale*), Giacomo Balla (*Velocità astratta*), Carlo Carrà (*Manifesto interventista*), A. Sant'Elia (*La città nuova*); e far ascoltare i brani musicali da G. Puccini, *Madama Butterfly* (libretto di L. Illica e G. Giacosa, 1904) e S. Prokofiev, *Ala e Lolli* (1916).

4) Per l'**impressionismo** e l'**espressionismo** si possono vedere i testi seguenti:

G. Pascoli	<i>Myricae</i>	T1 <i>Arano</i> , T5 <i>Il piccolo bucato</i> , T12 <i>Nebbia</i>
G. d'Annunzio	<i>Notturmo</i>	T11 Tutto è compiuto..., T12 Rosso sangue e fuoco
C. Rebora	<i>Frammenti lirici</i>	T9 <i>O carro vuoto sul binario morto</i>
D. Campana	<i>Canti orfici</i>	T8 <i>L'invetriata</i>
C. Sbarbaro	<i>Pianissimo</i>	T7 <i>Taci, anima stanca di godere</i>

Ai testi letterari si possono affiancare dipinti di C. Monet, *La stazione di Saint-Lazare*; A. Renoir, *Il mulino della Galette*; C. Pissarro, *I tetti rossi*; G. Seurat, *Il circo*; E. Degas, *Ballerina che fa il saluto*; V. van Gogh, *Campo di grano con corvi*; J. Ensor, *L'intrigo*; E. Munch, *Il grido*; L. Kirchner, *Persone nude che giocano*; G. Grosz, *La strada*; E. Schiele, *L'ispettore generale Heinrich Benesch e suo figlio Otto*; M. Beckmann, *La notte*; K. Kollwitz, *I volontari*; e si possono far ascoltare agli studenti brani da A. Schönberg, *Verklärte Nacht* (1899).

Proposte di progettazione annuale (per i tre anni)

Proposta 1 - Classe Terza

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Santi e cavalieri, mercanti e artisti	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Quadri storico-culturali e documenti letterari, dal Medioevo al Rinascimento.	10 ore
La Commedia. Inferno	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti. Mettere in relazione l'opera con il panorama storico-culturale coevo.	Struttura e temi specifici dell' <i>Inferno</i> . Alcuni passi significativi dell' <i>Inferno</i> .	20 ore
Virtù e Fortuna	Tema	Cogliere le costanti tematiche in testi di generi ed epoche diverse.	La visione del mondo medievale. Evoluzione del tema <i>Virtù e Fortuna</i> nell'età dell'Umanesimo. Il dilemma virtù vs fortuna nel <i>Principe</i> e nell'opera di Machiavelli.	15 ore
Francesco Petrarca	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere.	Epistolario; il <i>Secretum</i> ; il <i>Canzoniere</i> ; i <i>Trionfi</i> .	15 ore
Laboratorio di scrittura; il quotidiano in classe	Metodo	Produrre testi scritti di vario tipo in relazione a diversi scopi comunicativi. Saper affrontare la prima prova dell'esame di Stato.	Analisi di articoli; tipologie di scrittura; analisi testuali.	20 ore
Angelo Poliziano, filologo e poeta	Ritratto d'autore	Mettere in relazione l'opera di Poliziano all'Umanesimo. Contestualizzare e ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Le <i>Stanze</i> e l' <i>Orfeo</i> di Poliziano.	10 ore
La novella	Genere	Individuare le costanti caratteristiche del genere.	L'evoluzione del genere "novella" dall' <i>exemplum</i> medievale a Boccaccio, alle novelle e prediche quattrocentesche.	10 ore
Il duello nel poema epico-cavalleresco	Genere e Tema	Cogliere le costanti tematiche in testi di generi e di epoche diverse	Il tema del duello dall'antichità al poema epico-cavalleresco del Cinquecento.	25 ore
La società signorile umanistico-rinascimentale	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Trattati di scrittori legati a una corte, tra Quattro e Cinquecento (Bembo, Della Casa, Castiglione) (► brani indicati in <i>Attraverso l'indice</i>)	10 ore

Classe Quarta

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Il Purgatorio di Dante e la tecnica dell'exemplum	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti.	Struttura e temi specifici del <i>Purgatorio</i> . Alcuni passi significativi del <i>Purgatorio</i> .	20 ore
Il Barocco	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Idee poetiche ed estetiche del Barocco.	10 (+5)
Il "teatro del mondo"	Genere	Individuare le costanti caratteristiche della produzione teatrale in età barocca.	Evoluzione del teatro nel Seicento (con eventuali prospezioni al Settecento, fino a Goldoni e Alfieri).	
Galileo, Dialogo dei massimi sistemi	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti. Mettere in relazione l'opera con il panorama storico-culturale coevo.	Alcuni passi esemplari del <i>Metodo</i> .	10 ore (+5)
Il metodo scientifico	Tema	Riconoscere le costanti tematiche in opere che appartengono a una stessa epoca o a epoche diverse.	(► brani indicati in <i>Attraverso l'indice</i>)	
Alle origini del romanzo	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Definizione, struttura, topoi del romanzo; origine ed evoluzione nel tempo: da Cervantes ai primi dell'Ottocento. (► brani indicati in <i>Attraverso l'indice</i>)	20 ore
L'Illuminismo	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Idee poetiche ed estetiche del razionalismo settecentesco e dell'Illuminismo.	10 ore
Le idee estetiche dal Quattrocento all'Ottocento	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Idee poetiche ed estetiche dall'Umanesimo al Romanticismo.	30 ore
Foscolo, Dei Sepolcri	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti. Mettere in relazione l'opera con il panorama storico-culturale coevo.	Composizione; struttura complessiva; interpretazioni del testo. Ampi passi esemplari dei <i>Sepolcri</i> .	5 ore

Classe Quinta

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Il Paradiso di Dante	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti. panorama storico-culturale coevo.	Struttura e temi specifici del <i>Paradiso</i> . Alcuni passi significativi del <i>Paradiso</i> .	20 ore
"Il giovane favoloso": Giacomo Leopardi	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere.	La posizione storica di Leopardi; le sue opere principali: letture dai <i>Canti</i> e dallo <i>Zibaldone</i> .	10 ore
Una griglia di interpretazione della modernità: da Baudelaire alla Grande Guerra.	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Estetica, poetica e stili da Baudelaire ai giorni nostri.	15 ore
Guida al romanzo moderno	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Il romanzo dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale. Antologia e letture integrali.	20 ore
Guida alla poesia moderna	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	La poesia da Baudelaire all'ermetismo. Letture integrali di opere.	20 ore
Italo Calvino e/o altri autori del secondo Novecento	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere.	Alcuni passi significativi delle opere dell'autore scelto.	10 ore
Guida al romanzo e alla poesia contemporanea: la letteratura dopo la Seconda guerra mondiale	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Antologia e letture integrali.	10 ore

Proposta 2 - Classe Terza

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Descrivere, analizzare, interpretare	Metodo	Padroneggiare gli strumenti espressivi per gestire l'interazione comunicativa verbale in vari contesti. Produrre testi scritti di vario tipo in relazione a diversi scopi comunicativi. Parafrasare, riassumere, descrivere, analizzare, spiegare, commentare, interpretare.	Le tecniche di base per la lettura e l'analisi di testi in prosa e in versi. Le tecniche per svolgere una parafrasi e un riassunto.	8 ore
Lingua e letteratura delle origini	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura. Comprendere le linee fondamentali dei generi letterari del Medioevo italiano. Avere la consapevolezza dell'origine latina dell'italiano e della sua evoluzione del tempo.	L'evoluzione della lingua dal latino parlato agli idiomi romanzi. I primi documenti non letterari in volgare italiano. I primi testi letterari in Italia. I temi affrontati: religione, politica, amore, morale. Conoscere il significato del termine <i>Italia e italiano</i> nel Medioevo.	6 ore
Il poema epico, la lirica d'amore e il poema cavalleresco in area francese	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	La nascita del poema epico. La <i>chanson de geste</i> e l'epica francese. La lirica trobadorica. Il romanzo cavalleresco.	6 ore
La Commedia: Inferno	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti. Mettere in relazione l'opera con il panorama storico-culturale coevo.	Struttura e temi specifici dell' <i>Inferno</i> . Alcuni passi significativi e/o integrali dell' <i>Inferno</i> .	12 ore
La lirica dalle origini al Cinquecento	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	La poesia dalle origini al Cinquecento. Lettura di opere.	10 ore
Boccaccio e la novella	Ritratto d'autore Genere	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Collocare il <i>Decameron</i> nella tradizione della novella dalle Origini al Cinquecento.	Il <i>Novellino</i> . Boccaccio: struttura e temi specifici delle novelle.	12 ore
Letteratura come documento	Genere Tema Contesto storico-culturale	Cogliere le costanti tematiche in testi di generi ed epoche diverse.	La scienza, i viaggi, l'autobiografia: scelta ragionata dai percorsi <i>La letteratura come documento</i>	10 ore

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Umanesimo e Rinascimento	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Opere e autori dell'epoca. In particolare, due autori diversamente esemplari: Poliziano (filologia e poesia) e Machiavelli (trattatistica politica).	6 ore
Il poema cavalleresco: Boiardo, Pulci, Ariosto, Tasso	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Boiardo, Pulci, Ariosto, Tasso: alcuni passi significativi	20 ore
Laboratorio di scrittura; il quotidiano in classe	Metodo	Padroneggiare gli strumenti espressivi per gestire l'interazione comunicativa verbale in vari contesti. Produrre testi scritti di vario tipo in relazione a diversi scopi comunicativi. Saper affrontare la Prima Prova dell'Esame di Stato.	Conoscere le caratteristiche di un articolo di giornale di vario taglio e genere	15 ore

Classe Quarta

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Come evolve la narrativa: poemi e romanzi. Dalla Gerusalemme Liberata al Don Chisciotte	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	L'amore e l'avventura nella narrativa europea tra fine Cinquecento e inizio Seicento.	10 ore
L'età del Barocco	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Opere e autori dell'età barocca.	6 ore
Il teatro nel Seicento	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Opere e autori del "Secolo del teatro".	10 ore

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Da Galileo al razionalismo settecentesco	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Percorsi «Scrivere la scienza» tra Sei e Settecento.	8 ore
Letteratura e scienza	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli.	Come evolve il discorso scientifico nel corso della modernità.	8 ore
L'Illuminismo	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Opere e autori dell'epoca in Francia e in Italia.	6 ore
Vittorio Alfieri	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Mettere in relazione l'autore con il panorama storico-culturale coevo.	Alfieri: la figura e la visione del mondo.	8 ore
Il Romanticismo italiano: da Foscolo a Manzoni	Contesto storico-culturale e Ritratto d'autore	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura. Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Mettere in relazione l'autore con il panorama storico-culturale coevo.	Il contesto culturale europeo a cavallo tra Sette e Ottocento; due autori diversamente esemplari: Foscolo e Manzoni.	15 ore
La Commedia: Purgatorio	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti.	Struttura e temi specifici del <i>Purgatorio</i> . Alcuni passi significativi del <i>Purgatorio</i> .	20 ore
Laboratorio di scrittura; il quotidiano in classe	Metodo	Padroneggiare gli strumenti espressivi per gestire l'interazione comunicativa verbale in vari contesti. Produrre testi scritti di vario tipo in relazione a diversi scopi comunicativi. Saper affrontare la Prima Prova dell'Esame di Stato.	Conoscere le caratteristiche di un articolo di giornale di vario taglio e genere	20 ore

Classe Quinta

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
Il romanzo dell'Ottocento	Genere	Comprendere il romanzo europeo, dall'inizio dell'Ottocento a Verga.	Fondamenti teorici sul genere del romanzo; confronti tra il romanzo ottocentesco e quello contemporaneo. Passi antologici.	12 ore
Giacomo Leopardi	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Mettere in relazione l'autore con il panorama storico-culturale coevo.	La posizione storica di Leopardi; le sue opere principali: letture dai <i>Canti</i> e dallo <i>Zibaldone</i> e dalla sezione «Un'idea dell'Italia»	10 ore

MODULO	TIPOLOGIA MODULO	COMPETENZE	CONOSCENZE	TEMPO STIMATO
"Fare gli italiani"	Tema e Genere	Cogliere le costanti tematiche in testi di generi ed epoche diverse.	La letteratura risorgimentale e post-unitaria (Nievo, d'Azeglio, la letteratura per l'infanzia).	8 ore
La poesia moderna (1)	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	La poesia europea da Baudelaire all'Ermetismo.	12 ore
Il romanzo moderno	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	Il romanzo da Flaubert agli anni Trenta.	12 ore
Italo Svevo	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Mettere in relazione l'autore con il panorama storico-culturale coevo.	La posizione storica di Svevo; le sue idee sulla letteratura; passi significativi delle sue opere.	12 ore
La Seconda guerra mondiale e la Resistenza	Contesto storico-culturale	Ricostruire forme della cultura e della civiltà mettendo in relazione storia, ideali, letteratura.	Opere e autori degli anni Quaranta in Italia e in Europa.	10 ore
La poesia moderna (2)	Genere	Comprendere lo sviluppo di un genere letterario entro un determinato arco temporale, che può includere anche più secoli. Individuare le costanti caratteristiche del genere e i suoi mutamenti nel tempo.	La poesia dall'Ermetismo ai giorni nostri.	10 ore
Se questo è un uomo di Primo Levi	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti.	Temi e contenuti dell'opera.	8 ore
Pier Paolo Pasolini	Ritratto d'autore	Cogliere i tratti caratteristici di uno scrittore attraverso le sue opere. Mettere in relazione l'autore con il panorama storico-culturale coevo.	La posizione storica di Pasolini; le sue idee; passi significativi delle opere.	8 ore
La Commedia: Paradiso	Incontro con l'opera	Comprendere la struttura dell'opera, analizzarne lo stile, interpretarne i contenuti.	Struttura e temi specifici del Paradiso. Alcuni passi significativi del Paradiso.	10 ore
Laboratorio di scrittura; il quotidiano in classe	Metodo	Padroneggiare gli strumenti espressivi per gestire l'interazione comunicativa verbale in vari contesti. Produrre testi scritti di vario tipo in relazione a diversi scopi comunicativi. Saper affrontare la Prima Prova dell'Esame di Stato.	Conoscere le caratteristiche di un articolo di giornale di vario taglio e genere.	15 ore

Attraverso l'indice

La letteratura per generi e temi

Attraverso l'indice è una proposta di organizzazione dei contenuti che sposta il centro dell'esposizione dagli autori ai **generi** e dall'organizzazione per epoche e contesti storico-culturali a quella per **problemi** e **temi**.

Il concetto di genere e di tema va inteso in maniera tutt'altro che rigida: si rimanda a testi affini per il tipo di scrittura o per gli argomenti affrontati, concedendo spazio alle intersezioni con le altre arti (pittura, musica e cinema soprattutto). D'altronde è l'esperienza comune fra i lettori, che leggono quasi sempre per generi e temi o problemi (i lettori "comuni" leggono romanzi, saggistica, poesia, oppure percorrono un'epoca o seguono un tema prediletto). Gli autori non scompaiono ovviamente, anzi: la presenza dei "maggiori", e non solo, è garantita e confermata dai loro ritorni nelle diverse sezioni. La redistribuzione della materia, insomma, è in funzione di un reale e vivo avvicinamento alle opere, agli autori e ai singoli testi.

Le tabelle *Attraverso l'indice* possono servire per:

1. la programmazione didattica;
2. l'ideazione e la gestione di moduli o unità didattiche;
3. la definizione di percorsi di ricerca o l'elaborazione di approfondimenti da assegnare o suggerire agli studenti;
4. la predisposizione di dossier da utilizzare per l'educazione alla scrittura di saggi, articoli e relazioni.

VOLUME 1

La poesia

Venus, virtus, veritas: la poesia che parla d'amore, morale, religione

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Origini: secolo XI-XIII	Sezione I 1. Generi e testi. Alle origini delle letterature europee	Guglielmo IX Arnaut Daniel Bernart da Ventadorn Marcabru Jaufré Rudel Bertran de Born	<i>Poesie</i> <i>Canzonieri</i>
Origini: secolo XI-XIV	Sezione I 2. Generi e testi. La poesia italiana delle origini	Francesco d'Assisi Iacopone da Todi	<i>Poesie</i> <i>Laude</i>
		La scuola siciliana: Giacomo da Lentini Cielo d'Alcamo	
		Prima generazione tosco-emiliana: Guittone d'Arezzo Bonagiunta Orbicciani Guido Guinizelli	<i>Poesie</i>
		Stilnovo: Guido Cavalcanti Lapo Gianni	<i>Poesie</i>
	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante	<i>Vita nova</i> <i>Rime</i>
Secolo XIV	Sezione I 7. Autore. Francesco Petrarca	Francesco Petrarca	<i>Canzoniere</i> <i>Trionfi</i>
Secolo XV	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia del Quattrocento	Corti del centro-nord: Matteo Maria Boiardo	<i>Amorum libri tres</i>
		Giusto de' Conti Serafino Aquilano Niccolò da Correggio	<i>La bella mano</i> <i>Rime</i>
		Firenze e la corte dei Medici: Lorenzo de' Medici Angelo Poliziano	<i>Canzoniere</i> <i>Stanze per la giostra</i>
	Sezione III 4. Generi e testi. La poesia lirica nel Cinquecento	Pietro Bembo Giovanni Della Casa Michelangelo Buonarroti Vittoria Colonna Gaspara Stampa Galeazzo di Tarsia Cesare Rinaldi	<i>Rime</i>
	Sezione III 9. Autore. Torquato Tasso	Torquato Tasso	<i>Rime</i>
	Sezione III 10. Generi e testi. La prosa fra Cinquecento e Seicento	Tommaso Campanella	<i>Poesie filosofiche</i>

Letteratura comico-realistica e popolareggiante: riso, satira, carnevale

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIII e XIV	Sezione I 2. Generi e testi. La poesia italiana delle origini	Poesia comico-realistica: Rustico Filippi Cecco Angiolieri	<i>Rime</i> <i>Rime</i>
	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante	<i>Rime</i>
	Sezione I 2. Generi e testi. La poesia italiana delle origini	Poesia popolare e giullaresca: Ruggeri Apugliese Antonio Pucci Anonimi	<i>Rime</i> <i>Le proprietà di Mercato Vecchio</i> <i>Oi bona gente</i> <i>Cantare di Piramo e Tisbe</i> <i>Il compianto di Rutebeuf</i>
Secolo XV	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia del Quattrocento	Lorenzo de' Medici	<i>Nencia da Barberino</i>
	Sezione II 3. Generi e testi. La letteratura popolar(eggiant)e	Burchiello	<i>Rime</i>
	Sezione III 1. Autore. Niccolò Machiavelli	Niccolò Machiavelli	<i>Poesie</i>
Secolo XVI	Sezione III 8. Generi e testi. Rinascimento anticlassico	Pietro Aretino, Francesco Berni Erasmus da Rotterdam Teofilo Folengo François Rabelais	<i>Rime</i> <i>Elogio della follia</i> <i>Baldus</i> <i>Gargantua e Pantagruel</i>

Raccontare in versi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Origini: secolo XI-XIII	Sezione I 1. Generi e testi. Alle origini delle letterature europee	Bérout Thomas Chrétien de Troyes	<i>Chanson de Roland</i> <i>Tristano e Isotta</i> <i>Perceval</i>
	Sezione I 7. Autore. Francesco Petrarca	Francesco Petrarca	<i>Africa</i>
	Sezione I 8. Autore. Giovanni Boccaccio	Giovanni Boccaccio	<i>Filostrato</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XV	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia del Quattrocento	Angelo Poliziano	<i>Stanze per la giostra, Orfeo</i>
	Sezione II 4. Generi e testi. La letteratura cavalleresca nel Quattrocento	Luigi Pulci Matteo Maria Boiardo	<i>Morgante Orlando innamorato</i>
Secolo XVI	Sezione III 6. Autore. Ludovico Ariosto	Ludovico Ariosto	<i>Orlando furioso Satire</i>
	Sezione III 8. Generi e testi. Rinascimento anticlassico	Teofilo Folengo	<i>Baldus</i>
	Sezione III 9. Autore. Torquato Tasso	Torquato Tasso	<i>Gerusalemme liberata</i>

La *Commedia* e altri poemi-visioni

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>Commedia</i>
	Sezione I 7. Autore. Francesco Petrarca	Francesco Petrarca	<i>Trionfi</i>
Secolo XV	Sezione III 9. Autore. Torquato Tasso	Torquato Tasso	<i>Mondo creato</i>

Due tipi molto diversi di prosimetro

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>Vita Nova</i>
Secolo XV	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia del Quattrocento	Jacopo Sannazaro	<i>Arcadia</i>

Scrivere di sé

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>Vita Nova Rime Lettere</i>
	Sezione I 7. Autore. Francesco Petrarca	Francesco Petrarca	<i>Secretum Lettere (Familiari, Senili, Sine nomine)</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVI	Sezione III 1. Autore. Niccolò Machiavelli	Niccolò Machiavelli	<i>Lettere</i>
	Sezione III 2. Autore. Francesco Guicciardini	Francesco Guicciardini	<i>Ricordi</i>
	Sezione III 6. Autore. Ludovico Ariosto	Ludovico Ariosto	<i>Satire</i>
	Sezione III 7. La letteratura come documento. Scrivere la propria vita. Vasari e Cellini: le vite degli artisti	Benvenuto Cellini	<i>La vita</i>
	Sezione III 9. Autore. Torquato Tasso	Torquato Tasso	<i>Lettere</i>

La prosa

Raccontare in prosa: insegnare, divertire, intrattenere

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIII	Sezione I 3. Generi e testi. La prosa del Duecento	Jacopo da Varazze	<i>Legenda aurea</i>
		Anonimo del <i>Novellino</i>	<i>Novellino</i>
Secolo XIV	Sezione I 8. Autore. Giovanni Boccaccio	Giovanni Boccaccio	<i>Decameron</i>
Secolo XV	Sezione II 3. Generi e testi. La letteratura popolare(eggiant)e	Anonimo	<i>La novella del Grasso legnaiuolo</i>
		Piovano Arlotto	<i>Facezie del Piovano Arlotto</i>

Trattati e saggi

Prosa pratica e documentaria; riflessioni sulla lingua e sulla letteratura

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIII	Sezione I 3. Generi e testi. La prosa del Duecento	Guido Faba	<i>Gemma purpurea Parlamenta et epistole</i>
		Guittone d'Arezzo	<i>Lettere</i>
		Bartolomeo del Massiccio	<i>Lettera mercantile</i>
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>De vulgari eloquentia Convivio</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XV	Sezione II 1. Generi e testi. L'Umanesimo	Poggio Bracciolini	<i>Epistolario</i>
		Guarino Veronese	<i>Epistolario</i>
		Lorenzo Valla	<i>Elegantie lingue latine De falso credita et ementita Costantini donatione</i>
		Angelo Poliziano e Paolo Cortesi	<i>Lettere</i>
Secolo XVI	Sezione III 5. Generi e testi. L'età dei trattati	Pietro Bembo	<i>Prose della volgar lingua</i>
		Niccolò Machiavelli	<i>Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua</i>

Trattati e saggi

Storia e politica

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>Convivio Monarchia</i>
	Sezione I 10. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Il mondo visto da Firenze: Malispini, Compagni, Villani	Ricordano Malispini	<i>Istoria fiorentina</i>
		Dino Compagni	<i>Cronica</i>
		Matteo Villani	<i>Nuova cronica</i>
Secolo XV	Sezione II 1. Generi e testi. L'Umanesimo	Coluccio Salutati	<i>Invectiva contro Antonio Loschi</i>
		Leonardo Bruni	<i>Laudatio fiorentine urbis</i>
	Sezione III 1. Autore. Niccolò Machiavelli	Niccolò Machiavelli	<i>Il principe Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio Dell'arte della guerra Istorie fiorentine</i>
	Sezione III 2. Autore. Francesco Guicciardini	Francesco Guicciardini	<i>Storia d'Italia</i>

Trattati e saggi

Com'è fatto l'uomo: morale, filosofia e comportamento

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIII	Sezione I 3. Generi e testi. La prosa del Duecento	Bono Giamboni	<i>Libro de' vizi e delle virtù</i>
		Giordano da Pisa	<i>Prediche</i>
Secolo XIV	Sezione I 6. Autore. Dante Alighieri	Dante Alighieri	<i>De vulgari eloquentia</i> <i>Convivio</i> <i>Monarchia</i>
Secolo XV	Sezione II 1. Generi e testi. L'Umanesimo	Leon Battista Alberti	<i>Libri della famiglia</i>
		Giannozzo Manetti	<i>De dignitate et excellentia hominis</i>
		Giovanni Pico della Mirandola	<i>Oratio de hominis dignitate</i>
		Filippo Beroaldo	<i>Orazione sui proverbi</i>
	Sezione III 1. Autore. Niccolò Machiavelli	Niccolò Machiavelli	<i>Il principe</i>
Sezione III 2. Autore. Francesco Guicciardini	Francesco Guicciardini	<i>Ricordi</i>	
Sezione III 5. Generi e testi. L'età dei trattati	Baldassarre Castiglione	<i>Il libro del cortegiano</i>	
	Giovanni Della Casa	<i>Galateo</i>	
Sezione III 8. Generi e testi. Rinascimento anticlassico	Erasmus da Rotterdam	<i>Elogio della follia</i>	

Trattati e saggi

Scrivere d'arte

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XV	Sezione II 5. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. Leonardo da Vinci: un genio universale	Leonardo da Vinci	<i>Trattato della pittura</i>
	Sezione III 7. La letteratura come documento. Scrivere la propria vita. Vasari e Cellini: le vite degli artisti	Giorgio Vasari Benvenuto Cellini	<i>Vite</i> <i>La vita</i>

Scoprire il mondo: i viaggi e la scienza

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIII	Sezione I 4. La letteratura come documento. Altri mondi. Marco Polo e Brunetto Latini: la scoperta dell'Asia	Marco Polo Brunetto Latini	<i>Milione</i> <i>Tresor</i>
	Sezione I 5. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. Restoro d'Arezzo: la scienza in volgare	Restoro d'Arezzo	<i>La composizione del mondo</i>
Secolo XIV	Sezione I 9. La letteratura come documento. Altri mondi. Viaggiare senza muoversi da casa: Petrarca e Boccaccio	Francesco Petrarca	<i>Itinerarium ad Sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi</i>
		Giovanni Boccaccio	<i>De Canaria et insulis reliquis ultra Hispaniam noviter repertis</i>
Secolo XVI	Sezione III 3. La letteratura come documento. Altri mondi. Il mondo raddoppia: le grandi scoperte geografiche	Antonio Pigafetta	<i>Relazione</i>
		Giacomo da Verrazzano	<i>Lettera a Francesco I re di Francia</i>
		Francesco Guicciardini	<i>Storia d'Italia</i>

Il teatro

Le origini del teatro laico

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVI	Sezione III 1. Autore. Niccolò Machiavelli	Niccolò Machiavelli	<i>Mandragola</i>
	Sezione III. 8. Generi e testi. Rinascimento anticlassico	Ruzante	<i>Parlamento</i>
	Sezione III 9. Autore. Torquato Tasso	Torquato Tasso	<i>Aminta</i>

VOLUME 2

La poesia

La lirica: dalle metafore barocche alle passioni romantiche

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 6. Generi e testi. La poesia lirica barocca	Giovan Battista Marino Claudio Achillini Gabriello Chiabrera Virginio Cesarini Ciro di Pers William Shakespeare John Donne Francisco de Quevedo Luis de Góngora	<i>La Galeria</i> <i>Poesie</i>
Secolo XVIII	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia lirica del Settecento e il melodramma	Giambattista Felice Zappi Paolo Rolli	<i>Rime</i>
	Sezione II 7. Autore. Giuseppe Parini	Giuseppe Parini	<i>Poesie</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Rime</i>
	Sezione III 1. Generi e testi. Neoclassicismo e Preromanticismo	Friedrich Hölderlin Ippolito Pindemonte Vincenzo Monti	
Secolo XIX	Sezione III 3. Autore. Ugo Foscolo	Ugo Foscolo	<i>Poesie</i>
	Sezione III 5. Generi e testi. Il Romanticismo	William Wordsworth John Keats Percy Bysshe Shelley	<i>Ballate liriche</i> <i>Poesie</i> <i>Poesie</i> <i>Poesie</i>
	Sezione III 6. Generi e testi. La poesia dialettale: Porta e Belli	Giuseppe Gioachino Belli	<i>Sonetti</i>

Raccontare in versi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 7. Generi e testi. Il poema nel Seicento	Giovan Battista Marino John Milton Alessandro Tassoni Giovan Francesco Busenello	<i>Adone</i> <i>Paradise Lost</i> <i>La secchia rapita</i> <i>L'incoronazione di Poppea</i>
	Sezione II 7. Autore. Giuseppe Parini	Giuseppe Parini	<i>Il Giorno</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Misogallo</i>
	Sezione III 1. Generi e testi. Neoclassicismo e Preromanticismo	Melchiorre Cesarotti	<i>Canti di Ossian</i>
Secolo XVIII	Sezione III 2. Autore. Johann Wolfgang Goethe	Johann Wolfgang Goethe	<i>Faust</i>
	Sezione III 3. Autore. Ugo Foscolo	Ugo Foscolo	<i>Le Grazie</i>
	Sezione III 6. Generi e testi. La poesia dialettale: Porta e Belli	Carlo Porta	<i>Lament del Marchionn di gamb avert</i>
Secolo XIX	Sezione III 7. Generi e testi. Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	Aleksandr Puškin	<i>Eugenio Onegin</i>

La poesia che parla di morale, religione, storia in modo serio...

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVIII	Sezione II 7. Autore. Giuseppe Parini	Giuseppe Parini	<i>Il Giorno</i> <i>Odi</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Misogallo</i>
	Sezione III 1. Generi e testi. Neoclassicismo e Preromanticismo	Melchiorre Cesarotti	<i>Canti di Ossian</i>
	Sezione III 2. Autore. Johann Wolfgang Goethe	Johann Wolfgang Goethe	<i>Faust</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione III 3. Autore. Ugo Foscolo	Ugo Foscolo	<i>Dei sepolcri</i> <i>Le Grazie</i>
	Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>Inni sacri</i> <i>Odi:</i> – Marzo 1821 – Il 5 maggio

... e in modo comico o satirico

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 7. Generi e testi. Il poema nel Seicento	Alessandro Tassoni	<i>La secchia rapita</i>
Secolo XIX	Sezione III 6. Generi e testi. La poesia dialettale: Porta e Belli	Carlo Porta	<i>Lament del Marchionn di gamb avert</i>
		Giuseppe Gioachino Belli	<i>Sonetti</i>

La prosa

Scrivere di sé

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVIII	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia lirica del Settecento e il melodramma	Pietro Metastasio	<i>Lettere</i>
	Sezione II 3. Generi e testi. L'Illuminismo	Jean-Jacques Rousseau	<i>Confessioni</i>
	Sezione II 6. Autore. Carlo Goldoni	Carlo Goldoni	<i>Mémoires</i> <i>Memorie italiane</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Vita</i>
	Sezione II 9. La letteratura come documento. Raccontare la propria vita. Casanova e Da Ponte: due vite avventurose	Giacomo Casanova Lorenzo Da Ponte	<i>Memorie</i> <i>Memorie</i>

Trattati e saggi

Sull'arte, sulla lingua e sulla letteratura

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVIII	Sezione II 2. Generi e testi. La poesia lirica del Settecento e il melodramma	Gian Vincenzo Gravina Benedetto Marcello Giuseppe Baretta	<i>Della ragion poetica</i> <i>Il teatro alla moda</i>
	Sezione II 3. Generi e testi. L'Illuminismo		«La frusta letteraria»
	Sezione II 7. Autore. Giuseppe Parini	Giuseppe Parini	<i>Discorso sopra la poesia</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Del principe e delle lettere</i>
	Sezione III 1. Generi e testi. Neoclassicismo e Preromanticismo	Johann Joachim Winckelmann Gotthold Ephraim Lessing Friedrich Schiller	<i>Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura</i> <i>Il Laocoonte, o dei confini tra pittura e poesia</i>
	Sezione III 5. Generi e testi. Il Romanticismo		<i>Della poesia ingenua e sentimentale</i>
Secolo XIX	Sezione III 5. Generi e testi. Il Romanticismo	Il dibattito tra classici e romantici: Giovanni Berchet, Madame de Staël, Pietro Giordani, Pietro Borsieri	
	Sezione III 7. Generi e testi. Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	Honoré de Balzac	<i>Prefazione alla "Commedia umana"</i>
	Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>Sul Romanticismo</i>

Trattati e saggi

Sulla storia e la società

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 4. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Paolo Sarpi: un uomo solo contro la Chiesa della Controriforma	Paolo Sarpi	<i>Istoria dell'interdetto</i> <i>Istoria del Concilio</i> <i>Tridentino</i>
	Sezione I 8. La letteratura come documento. Altri mondi. Daniello Bartoli: la Cina vista da Roma	Daniello Bartoli	<i>Istoria della Compagnia</i> <i>di Gesù</i>
Secolo XVIII	Sezione II 3. Generi e testi. L'Illuminismo	Montesquieu	<i>Lettere persiane</i>
		Voltaire	<i>Relazione della messa</i> <i>al bando dei Gesuiti</i> <i>dalla Cina</i>
		Jean-Jacques Rousseau	<i>Discorso sulle arti</i> <i>e sulle scienze</i> <i>Confessioni</i>
		Denis Diderot	<i>La signora de La Carlière</i> <i>Il nipote di Rameau</i>
		Antonio Genovesi	<i>Lettere accademiche</i>
		Gaetano Filangieri	<i>De' vantaggi e della</i> <i>necessità di una</i> <i>pubblica educazione</i>
		Pietro Verri	<i>Discorso sulla felicità</i> <i>«Il Caffè»</i>
		Cesare Beccaria	<i>Dei delitti e delle pene</i>
		Saverio Bettinelli	<i>Lettere inglesi</i>
		Giuseppe Baretti	«La frusta letteraria»
Sezione II 4. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Muratori: l'invenzione della storiografia moderna	Ludovico Antonio Muratori	<i>Annali d'Italia</i>	
Sezione II 5. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Ferdinando Galiani: un napoletano a Parigi	Ferdinando Galiani	<i>Pensieri sul tremuoto</i> <i>della Calabria Ultra</i> <i>di Messina</i>	

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
	Sezione II 7. Autore. Giuseppe Parini	Giuseppe Parini	<i>Discorso sopra la poesia Dialogo sopra la nobiltà</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Della tirannide Del principe e delle lettere</i>
	Sezione II 10. La letteratura come documento. Un'idea dell'Italia. Goethe: il Viaggio in Italia	Johann Wolfgang Goethe	<i>Viaggio in Italia</i>
Secolo XIX	Sezione III 4. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Vincenzo Cuoco: la fine delle speranze repubblicane	Vincenzo Cuoco	<i>Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799</i>
	Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>Storia della colonna infame</i>

Trattati e saggi

Riflessioni sul metodo scientifico

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 2. Autore. Galileo Galilei	Galileo Galilei	<i>Lettere Il Saggiatore Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo</i>
	Sezione I 3. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. Francesco Redi: come nasce la vita?	Francesco Redi	<i>Esperienze intorno alla generazione degli insetti</i>
Secolo XIX	Sezione III 9. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. Amedeo Avogadro: una svolta nella storia della chimica	Amedeo Avogadro	<i>Fisica de' corpi ponderabili</i>

Romanzi e racconti

In fondo all'anima: caratteri, sentimenti, psiche

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 1. Generi e testi. Miguel de Cervantes e il romanzo picaresco	Miguel de Cervantes	<i>Don Chisciotte</i>
Secolo XVIII	Sezione II 1. Generi e testi. La nascita del romanzo nel Settecento	Daniel Defoe Antoine-François Prévost Laurence Sterne Choderlos de Laclos	<i>Moll Flanders</i> <i>Manon Lescaut</i> <i>Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo</i> <i>Le relazioni pericolose</i>
	Sezione III 2. Autore. Johann Wolfgang Goethe	Johann Wolfgang Goethe	<i>I dolori del giovane Werther</i> <i>Wilhelm Meister</i>
Secolo XIX	Sezione III 3. Autore. Ugo Foscolo	Ugo Foscolo	<i>Ultime lettere di Jacopo Ortis</i>
	Sezione III 7. Generi e testi. Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	Jane Austen Honoré de Balzac Stendhal Charles Dickens William Makepeace Thackeray Charlotte Brontë Aleksandr Puškin Nikolaj Gogol' Emily Brontë	<i>Emma</i> <i>Orgoglio e pregiudizio</i> <i>Gobseck</i> <i>Papà Goriot</i> <i>Il rosso e il nero</i> <i>David Copperfield</i> <i>Tempi difficili</i> <i>La fiera delle vanità</i> <i>Jane Eyre</i> <i>La figlia del capitano</i> <i>Racconti di Pietroburgo</i> <i>Cime tempestose</i>
	Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>I promessi sposi</i>

Romanzo e racconto

Raccontare la realtà

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 1. Generi e testi. Miguel de Cervantes e il romanzo picaresco	Miguel de Cervantes	<i>Don Chisciotte</i>
Secolo XVIII	Sezione II 1. Generi e testi. La nascita del romanzo nel Settecento	Daniel Defoe	<i>Moll Flanders</i>
	Sezione III 2. Autore. Johann Wolfgang Goethe	Johann Wolfgang Goethe	<i>Wilhelm Meister</i>
Secolo XIX	Sezione III 7. Generi e testi. Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	Jane Austen	<i>Emma</i> <i>Orgoglio e pregiudizio</i>
		Honoré de Balzac	<i>Gobseck</i> <i>Papà Goriot</i>
		Stendhal	<i>Il rosso e il nero</i>
		Charles Dickens	<i>David Copperfield</i> <i>Tempi difficili</i>
		William Thackeray	<i>La fiera delle vanità</i>
	Nikolaj Gogol'	<i>Racconti di Pietroburgo</i> <i>Le anime morte</i>	
Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>I promessi sposi</i>	

Romanzo e racconto

Storie fantastiche, comiche, avventurose

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 1. Generi e testi. Miguel de Cervantes e il romanzo picaresco	Miguel de Cervantes	<i>Don Chisciotte</i>
		Anonimo	<i>Lazarillo de Tormes</i>
		Giulio Cesare Croce	<i>Le sottilissime astuzie di Bertoldo</i>
Secolo XVIII	Sezione II 1. Generi e testi. La nascita del romanzo nel Settecento	Laurence Sterne	<i>Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione III 7. Generi e testi. Il romanzo all'inizio dell'Ottocento	Walter Scott Victor Hugo Nikolaj Gogol' Mary Shelley Emily Brontë Edgar Allan Poe E.T.A. Hoffmann	<i>Ivanohe</i> <i>Notre-Dame di Parigi</i> <i>Racconti di Pietroburgo</i> <i>Le anime morte</i> <i>Frankenstein</i> <i>Cime tempestose</i> <i>Racconti</i> <i>Racconti</i>

Il teatro

Il teatro

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XVII	Sezione I 5. Generi e testi. Il secolo del teatro	William Shakespeare Molière Jean Racine	<i>Romeo e Giulietta</i> <i>Sogno di una notte di mezza estate</i> <i>Amleto</i> <i>Macbeth</i> <i>Tartufo</i> <i>Don Giovanni</i> <i>Il misantropo</i> <i>Fedra</i>
	Sezione I 7. Generi e testi. Il poema nel Seicento	Giovan Francesco Busenello	<i>L'incoronazione di Poppea</i>
Secolo XVIII	Sezione II 6. Autore. Carlo Goldoni	Carlo Goldoni	<i>La locandiera</i> <i>La trilogia della villeggiatura</i> <i>Le baruffe chiozzotte</i>
	Sezione II 8. Autore. Vittorio Alfieri	Vittorio Alfieri	<i>Saul</i> <i>Mirra</i>
Secolo XIX	Sezione III 8. Autore. Alessandro Manzoni	Alessandro Manzoni	<i>Il conte di Carmagnola</i> <i>Adelchi</i>

LEOPARDI – VOLUME 3A

La poesia

Come cambia la poesia moderna: da Leopardi a d'Annunzio

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Giacomo Leopardi	Giacomo Leopardi	<i>Canti</i>
	Sezione I 4. Autore. Charles Baudelaire	Charles Baudelaire	<i>I fiori del male</i>
	Sezione I 5. Generi e testi. La Scapigliatura	Emilio Praga Iginio Ugo Tarchetti	<i>Penombre</i> <i>Disjecta</i>
	Sezione I 6. Autore. Giosuè Carducci	Giosuè Carducci	<i>Rime nuove</i> <i>Odi barbare</i> <i>Giambi ed epodi</i> <i>Rime e ritmi</i>
	Sezione I 10. Generi e testi. Simbolismo e Decadentismo in Europa	Arthur Rimbaud Paul Verlaine Stéphane Mallarmé	<i>Poesie</i> <i>Romanze senza parole</i> <i>Poesie</i>
	Sezione I 11. Autore. Giovanni Pascoli	Giovanni Pascoli	<i>Myrica</i> <i>Poemeti</i> <i>Canti di Castelvecchio</i> <i>Poemi conviviali</i>
	Sezione I 12. Autore. Gabriele D'Annunzio	Gabriele d'Annunzio	<i>Poema paradisiaco</i> <i>Maia</i> <i>Alcyone</i>

Il Simbolismo e i suoi eredi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione II 5. Generi e testi. La poesia in Occidente nel primo Novecento	Rainer Maria Rilke	<i>I sonetti a Orfeo</i> <i>Nuove poesie</i>
		William Butler Yeats	<i>La torre</i>
		Ezra Pound	<i>Cantos</i>
		Thomas Stearns Eliot	<i>La terra desolata</i>
		Guillaume Apollinaire	<i>Calligrammi</i>
		Osip Mandel'stam	<i>Ottanta poesie</i>
		Vladimir Majakovskij	<i>150.000.000</i>
		Antonio Machado	<i>Solitudini, gallerie e altre poesie</i>
		Federico Garcia Lorca	<i>Poeta a New York</i>

La nuova poesia italiana

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione II 6. Generi e testi. La nuova poesia italiana	Guido Gozzano Sergio Corazzini Marino Moretti Filippo Tommaso Marinetti Camillo Sbarbaro Dino Campana Clemente Rebora	<i>I colloqui</i> <i>Piccolo libro inutile</i> <i>Il giardino dei frutti</i> <i>Zang Tumb Tumb</i> <i>Pianissimo</i> <i>Canti Orfici</i> <i>Frammenti lirici, Poesie</i>

L'incerto confine tra prosa e poesia

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Giacomo Leopardi	Giacomo Leopardi	<i>Canti: A se stesso</i> <i>Operette morali: Cantico del Gallo Silvestre</i>
	Sezione I 4. Autore. Charles Baudealire	Charles Baudelaire	<i>Lo spleen di Parigi</i>
	Sezione I 5. Generi e testi. La Scapigliatura	Carlo Dossi	<i>La desinenza in A</i>
	Sezione I 12. Autore. Gabriele d'Annunzio	Gabriele d'Annunzio	<i>Notturmo</i>
	Sezione II 6. Generi e testi. La nuova poesia italiana	Guido Gozzano Sergio Corazzini Camillo Sbarbaro	<i>I colloqui</i> <i>Piccolo libro inutile</i> <i>Pianissimo</i>

Scrivere di sé

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I 1. Generi e testi. La letteratura nell'età del Risorgimento	Silvio Pellico Massimo D'Azeglio Giuseppe Cesare Abba	<i>Le mie prigioni</i> <i>I miei ricordi</i> <i>Da Quarto al Volturmo</i>
	Sezione I 1. Generi e testi. Il romanzo europeo del secondo Ottocento	Gustave Flaubert	<i>Lettere</i>
	Sezione I 6. Autore. Giosuè Carducci	Giosuè Carducci	<i>Le risorse di San Miniato al Tedesco</i>
	Sezione I 12. Autore. Gabriele d'Annunzio	Gabriele d'Annunzio	<i>Notturmo</i>
Secolo XX	Sezione II 1. Generi e testi. Tamburi di guerra	Scipio Slataper Piero Jahier Emilio Lussu	<i>Il mio Carso</i> <i>Con me e con gli alpini</i> <i>Un anno sull'altipiano</i>

La prosa

Romanzi e prosa narrativa

In fondo all'anima: caratteri, sentimenti, psiche

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I 1. Generi e testi. La letteratura nell'età del Risorgimento	Ippolito Nievo	<i>Le confessioni di un italiano</i>
	Sezione I 3. Generi e testi. Il romanzo europeo del secondo Ottocento	Gustave Flaubert Fëdor Dostoevskij Lev Tolstòj Federico De Roberto	<i>Madame Bovary</i> <i>L'educazione sentimentale</i> <i>Delitto e castigo</i> <i>I fratelli Karamazov</i> <i>Anna Karenina</i> <i>I vicerè</i>
	Sezione I 7. Generi e testi. Il Verismo 8. Autore. Giovanni Verga	Giovanni Verga	<i>Storia di una capinera</i> <i>Vita dei campi</i> <i>I Malavoglia</i> <i>Novelle rusticane</i> <i>Mastro-don Gesualdo</i>
	Sezione I 9. Generi e testi. Pinocchio, Cuore e Sandokan	Carlo Collodi Edmondo De Amicis	<i>Pinocchio</i> <i>Cuore</i>
	Sezione I 10. Generi e testi. Simbolismo e Decadentismo	Joris-Karl Huysmans Oscar Wilde Antonio Fogazzaro	<i>Controcorrente</i> <i>Il ritratto di Dorian Gray</i> <i>Malombra</i>
	Sezione I. 12. Autore. Gabriele d'Annunzio	Gabriele d'Annunzio	<i>Le vergini delle rocce</i>
	Secolo XX	Sezione II 1. Generi e testi. Tamburi di guerra	G.A. Borgese
Sezione II 2. Generi e testi. Il romanzo in Occidente nel primo Novecento		Marcel Proust Franz Kafka Robert Musil James Joyce Thomas Mann Virginia Woolf Ernest Hemingway	<i>Jean Santeuil</i> <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> <i>I racconti</i> <i>Il castello</i> <i>L'uomo senza qualità</i> <i>Ulisse</i> <i>I Buddenbrook</i> <i>La montagna magica</i> <i>Doctor Faustus</i> <i>Gita al faro</i> <i>Addio alle armi</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione II. 3. Autore. Luigi Pirandello	Luigi Pirandello	<i>Novelle per un anno</i> <i>Il fu Mattia Pascal</i> <i>Uno, nessuno, centomila</i>
	Sezione II. 4. Autore. Italo Svevo	Italo Svevo	<i>Una vita</i> <i>Senilità</i> <i>La coscienza di Zeno</i>

Romanzi e prosa narrativa

Raccontare la realtà

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I 1. Generi e testi. La letteratura nell'età del Risorgimento	Ippolito Nievo	<i>Le confessioni di un italiano</i>
	Sezione I 3. Generi e testi. Il romanzo europeo del secondo Ottocento	Gustave Flaubert Lev Tolstòj	<i>Madame Bovary</i> <i>Guerra e pace</i>
	Sezione I 7. Generi e testi. Il Verismo	Emile Zola Federico De Roberto	<i>L'ammazzatoio</i> <i>I vicerè</i>
	Sezione I 8. Autore. Giovanni Verga	Giovanni Verga	<i>Vita dei campi</i> <i>I Malavoglia</i> <i>Novelle rusticane</i> <i>Mastro-don Gesualdo</i>
	Sezione I 9. Generi e testi. Pinocchio, Cuore e Sandokan	Edmondo De Amicis	<i>Cuore</i>
Secolo XX	Sezione II 1. Generi e testi. Tamburi di guerra	Scipio Slataper Piero Jahier Emilio Lussu Federico De Roberto G.A. Borgese	<i>Il mio Carso</i> <i>Con me e con gli alpini</i> <i>Un anno sull'altipiano</i> <i>La paura</i> <i>Rubè</i>
	Sezione II 2. Generi e testi. Il romanzo in Occidente nel primo Novecento	Marcel Proust Thomas Mann Ernest Hemingway	<i>Jean Santeuil</i> <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> <i>I Buddenbrook</i> <i>Addio alle armi</i>

Romanzi e prosa narrativa

Storie fantastiche, comiche, avventurose

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I 7. Generi e testi. Il Verismo	Giovanni Verga	<i>Mastro-don Gesualdo:</i> <i>T12: Un patto con il diavolo?</i>
	Sezione I 9. Generi e testi. Pinocchio, Cuore e Sandokan	Carlo Collodi Emilio Salgari	<i>Pinocchio</i> <i>Le tigri di Mompracem</i>
	Sezione I 10. Generi e testi. Simbolismo e Decadentismo	Oscar Wilde Bram Stoker Antonio Fogazzaro	<i>Il ritratto di Dorian Gray</i> <i>Dracula</i> <i>Malombra</i>
Secolo XX	Sezione II 2. Generi e testi. Il romanzo in Occidente nel primo Novecento	Franz Kafka	<i>La metamorfosi</i>
		Thomas Mann	<i>Doctor Faustus</i>

Trattati, saggi, memorie

Riflessioni sulla lingua, la letteratura, l'arte

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I. 2. La letteratura come documento. Un'idea dell'Italia. Una storia letteraria per l'Italia unita: Francesco De Sanctis	Francesco De Sanctis	<i>Storia della letteratura italiana</i>
	Sezione I 5. Autore. Charles Baudelaire	Charles Baudelaire	<i>Il pittore della vita moderna</i>
	Sezione I 7. Generi e testi. Il Verismo	Emile Zola Giovanni Verga	<i>Il romanzo sperimentale</i> <i>I «Malavoglia»:</i> <i>Uno studio «sincero e spassionato»</i>
	Sezione I 10. Generi e testi. Simbolismo e Decadentismo	Arthur Rimbaud Paul Verlaine	<i>Lettera del veggente</i> <i>Arte poetica</i>
	Sezione I 11. Autore. Giovanni Pascoli	Giovanni Pascoli	<i>Il fanciullino</i>
	Sezione I 12. Autore. Gabriele d'Annunzio	Gabriele d'Annunzio	<i>Scritti giornalistici</i>

Trattati, saggi, memorie

Politica, storia, costumi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Giacomo Leopardi	Giacomo Leopardi	<i>Discorso sopra lo stato presente...</i>
	2. La letteratura come documento. Un'idea dell'Italia. I costumi degli italiani: da Leopardi al Novecento	Corrado Alvaro Alberto Arbasino Cesare Garboli	<i>L'Italia rinunzia?</i> <i>In questo stato</i> <i>Ricordi tristi e civili</i>
	Sezione I 1. Generi e testi. La letteratura nell'età del Risorgimento	Silvio Pellico Massimo d'Azeglio	<i>Le mie prigioni</i> <i>I miei ricordi</i>

Il teatro

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XIX	Sezione I 13. Generi e testi. Dalla pagina alla scena	Georg Büchner	<i>Woyzeck</i>
		Oscar Wilde	<i>L'importanza di essere onesto</i>
		Henrik Ibsen	<i>Casa di bambola</i>
		Anton Čechov	<i>Il gabbiano</i>
Secolo XX	Sezione II 3. Autore. Luigi Pirandello	Luigi Pirandello	<i>Il giuoco delle parti</i> <i>Così è (se vi pare)</i> <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> <i>Enrico IV</i> <i>I giganti della montagna</i>

VOLUME 3B

La poesia

Tre poeti del Novecento

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione III 1. Autore. Giuseppe Ungaretti	Giuseppe Ungaretti	<i>L'Allegria</i> <i>Sentimento del tempo</i> <i>Il dolore</i> <i>Il taccuino del vecchio</i>
	Sezione III 2. Autore. Eugenio Montale	Eugenio Montale	<i>Ossi di seppia</i> <i>Le occasioni</i> <i>La bufera e altro</i> <i>Satura</i>
	Sezione III 3. Autore. Umberto Saba	Umberto Saba	<i>Canzoniere</i>

Parola assoluta ed ermetismi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione III 6. Generi e testi. L'ordine e l'anarchia	Vincenzo Cardarelli Salvatore Quasimodo Mario Luzi	<i>Poesie</i> <i>Ed è subito sera</i> <i>Avvento notturno</i>
	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Paul Celan	<i>Papavero e memoria</i>

La poesia verso la prosa

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Wystan Hugh Auden Cesare Pavese Primo Levi	<i>Another Time</i> <i>Lavorare stanca</i> <i>Il tramonto di Fossoli</i> <i>Un altro lunedì</i>
	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Le ceneri di Gramsci</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione IV. 6. Generi e testi. Una poesia senza simboli	Salvatore Quasimodo Rocco Scotellaro Vittorio Sereni Mario Luzi Giorgio Caproni Elio Pagliarani Giovanni Giudici Edoardo Sanguineti Andrea Zanzotto Sandro Penna	<i>Giorno dopo giorno</i> <i>È fatto giorno</i> <i>Diario d'Algeria</i> <i>Primizie del deserto</i> <i>Il seme del piangere</i> <i>Congedo del viaggiatore</i> <i>cerimonioso</i> <i>Il muro della terra</i> <i>Il franco cacciatore</i> <i>La ragazza Carla</i> <i>Lezioni di fisica e Fecaloro</i> <i>La vita in versi</i> <i>Laborintus</i> <i>Erotopaegnia</i> <i>IX Ecloghe</i> <i>Poesie</i>
	Sezione IV 7. Autore. Vittorio Sereni	Vittorio Sereni	<i>Diario d'Algeria</i> <i>Gli strumenti umani</i> <i>Stella variabile</i>
	Sezione IV. 11. Generi e testi. Ha ancora senso scrivere in versi?	Eugenio Montale Pier Paolo Pasolini Attilio Bertolucci Patrizia Cavalli Milo De Angelis Franco Fortini	<i>Satura</i> <i>Trasumanar e organizzar</i> <i>Viaggio d'inverno</i> <i>Le mie poesie non</i> <i>cambieranno il mondo</i> <i>Somiglianze</i> <i>Composita solvantur</i>

La prosa

Romanzi, racconti, sceneggiature

In fondo all'anima: caratteri, sentimenti, psiche

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX: dagli anni Venti agli anni Sessanta	Sezione III 4. Generi e testi. Il romanzo italiano fra le due guerre	Federigo Tozzi Alberto Moravia Dino Buzzati	<i>Con gli occhi chiusi</i> <i>Gli indifferenti</i> <i>Il deserto dei Tartari</i>
	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Vasilij Grossman Jonathan Littell	<i>Vita e destino</i> <i>Le benevole</i>
	Sezione III 10. Generi e testi. Il cinema: i primi cinquant'anni	Erich von Stroheim Luchino Visconti King Vidor Billy Wilder	<i>Rapacità</i> <i>Le notti bianche</i> <i>La folla</i> <i>La fiamma del peccato</i>
	Sezione IV 2. Generi e testi. Gli anni della guerra fredda e del boom economico	Saul Bellow Giorgio Bassani Silvio D'Arzo Elsa Morante	<i>Herzog</i> <i>Gli occhiali d'oro</i> <i>Casa d'altri</i> <i>L'isola di Arturo</i>
	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Comizi d'amore</i>
	Secolo XX: dagli anni Sessanta a oggi	Sezione IV 4. Autore. Italo Calvino	Italo Calvino
Sezione IV 12. Generi e testi. Oltre il Novecento		Giuseppe Pontiggia Goffredo Parise	<i>Nati due volte</i> <i>Sillabari</i>
Sezione IV. Generi e testi. Il cinema nell'età della televisione		François Truffaut Woody Allen	<i>I 400 colpi</i> <i>Zelig</i>

Romanzi, racconti, sceneggiature

Raccontare la realtà

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX: anni Venti – anni Sessanta	Sezione III 4. Generi e testi. Il romanzo italiano fra le due guerre	Alberto Moravia	<i>Gli indifferenti</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX: anni Venti – anni Sessanta	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Norman Mailer Elio Vittorini Luigi Meneghella Curzio Malaparte Stefano d'Arrigo Cesare Pavese Beppe Fenoglio Primo Levi	<i>Il nudo e il morto</i> <i>Conversazione in Sicilia</i> <i>Uomini e no</i> <i>I piccoli maestri</i> <i>La pelle</i> <i>Horcynus Orca</i> <i>Paesi tuoi</i> <i>Prima che il gallo canti</i> <i>La luna e i falò</i> <i>I ventitré giorni della</i> <i>città di Alba</i> <i>La malora</i> <i>Il partigiano Johnny</i> <i>Una questione privata</i> <i>Se questo è un uomo</i>
	Sezione III 10. Generi e testi. Il cinema: i primi cinquant'anni	Erich von Stroheim Luchino Visconti King Vidor Sergej Eisenstein Orson Welles Vittorio De Sica	<i>Rapacità</i> <i>Il Gattopardo</i> <i>Le notti bianche</i> <i>La folla</i> <i>La corazzata Potëmkin</i> <i>Quarto potere</i> <i>Ladri di biciclette</i>
	Sezione IV 2. Generi e testi. Gli anni della guerra fredda e del boom economico	Vasilij Grossman Italo Calvino Giorgio Bassani Carlo Cassola Vasco Pratolini Goffredo Parise Giuseppe Tomasi di Lampedusa Carlo Emilio Gadda Ottiero Ottieri Paolo Volponi Luciano Bianciardi	<i>Tutto scorre</i> <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> <i>Gli occhiali d'oro</i> <i>Fausto e Anna</i> <i>Metello</i> <i>Il prete bello</i> <i>Il Gattopardo</i> <i>La cognizione del dolore</i> <i>Quer pasticciaccio brutto</i> <i>de via Merulana</i> <i>Donnarumma all'assalto</i> <i>Memoriale</i> <i>La vita agra</i>

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Ragazzi di vita</i> <i>Accattone</i>
XX Secolo: dagli anni Sessanta a oggi	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Comizi d'amore</i> <i>Petrolio</i>
	Sezione IV 4. Autore. Italo Calvino	Italo Calvino	<i>La speculazione edilizia</i> <i>La giornata d'uno scrutatore</i>
	Sezione IV 5. Autore. Leonardo Sciascia	Leonardo Sciascia	<i>Il giorno della civetta</i> <i>Porte aperte</i>
	Sezione IV 8. Generi e testi. Crisi e contestazione (1968-1980)	Philip Roth Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice	<i>Pastorale americana</i> <i>Porci con le ali</i>
	Sezione IV 12. Generi e testi. Oltre il Novecento	Pier Vittorio Tondelli Aldo Nove Gianni Celati Walter Siti	<i>Altri libertini</i> <i>Woobinda</i> <i>Narratori delle pianure</i> <i>Troppi paradisi</i>
	Sezione IV. 15. Generi e testi. Il cinema nell'età della televisione	Federico Fellini Francis Ford Coppola Peter Weir Marco Bellocchio Walter Salles	<i>La dolce vita</i> <i>Apocalypse Now</i> <i>The Truman Show</i> <i>L'ora di religione</i> <i>I diari della motocicletta</i>

Romanzi, racconti, sceneggiature

Storie fantastiche, comiche avventurose

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX: anni Venti – anni Sessanta	Sezione III 4. Generi e testi. Il romanzo italiano fra le due guerre	Vitaliano Brancati Aldo Palazzeschi	<i>Don Giovanni in Sicilia</i> <i>Sorelle Materassi</i>
	Volume 3a Sezione II 2. Generi e testi. Il romanzo in Occidente nel primo Novecento	Franz Kafka Thomas Mann	<i>La metamorfosi</i> <i>Doctor Faustus</i>
	Sezione III 10. Generi e testi. Il cinema: i primi cinquant'anni	Billy Wilder F.W. Murnau Fritz Lang Luis Buñuel Tod Browning John Ford	<i>La fiamma del peccato</i> <i>Nosferatu</i> <i>Metropolis</i> <i>Un chien andalou</i> <i>Freaks</i> <i>Ombre rosse</i>
	Sezione IV 4. Autore. Italo Calvino	Italo Calvino	<i>Il barone rampante</i>
	Secolo XX: dagli anni Sessanta a oggi	Sezione IV 2. Generi e testi. Gli anni della guerra fredda e del boom economico	Gabriel Garcia Màrquez Paolo Villaggio
Sezione IV 4. Autore. Italo Calvino		Italo Calvino	<i>Le città invisibili</i>
Sezione IV 8. Generi e testi. Crisi e contestazione (1968-1980)		Vincenzo Consolo Fruttero & Lucentini Umberto Eco	<i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> <i>La donna della domenica</i> <i>Il nome della rosa</i>
Sezione IV 12. Generi e testi. Il cinema nell'età della televisione		Alfred Hitchcock John Ford Blake Edwards Quentin Tarantino David Cronenberg David Fincher	<i>Psycho</i> <i>L'uomo che uccise Liberty Valance</i> <i>Hollywood Party</i> <i>Pulp Fiction</i> <i>eXistenZ</i> <i>Fight Club</i>

Saggi e memorie, lettere, non-fiction

Riflessioni sulla lingua, sulla letteratura, sull'arte

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione III 5. Generi e testi. La forma del saggio nel primo Novecento	Antonio Gramsci	<i>Quaderni del carcere</i>
	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Cesare Pavese	<i>Prefazione a Moby Dick</i> <i>Ciau Masino</i>
	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Empirismo eretico</i>
	Sezione IV 4. Autore. Italo Calvino	Italo Calvino	<i>L'antilingua</i> <i>Lezioni americane</i>
	Sezione IV 10. Generi e testi. La forma del saggio nel secondo Novecento	Franco Fortini Carlo Fruttero & Franco Lucentini Alfonso Berardinelli	<i>Dieci inverni</i> <i>La prevalenza del cretino</i> <i>Cactus</i>

Saggi e memorie, lettere, non-fiction

Politica, storia, costumi

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX: dagli anni Venti agli anni Sessanta	Sezione III 5. Generi e testi. La forma del saggio nel primo Novecento	Gaetano Salvemini	<i>Cocò all'università di Napoli</i>
		Giuseppe Prezzolini	<i>Codice della vita italiana</i>
		Umberto Saba	<i>Scorciatoie e raccontini</i>
		Piero Gobetti	<i>La Rivoluzione liberale</i>
		Carlo Levi	<i>Cristo si è fermato a Eboli</i>
		Nicola Chiaromonte	<i>Crede e non credere</i>
	Sezione III 7. Generi e testi. La guerra, la Resistenza	Vitaliano Brancati	<i>I fascisti invecchiano</i>
		Nuto Revelli	<i>La strada del Davai</i>
		Giovanni Pesce	<i>Senza tregua</i>
		Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli	<i>Lettere di condannati a morte della Resistenza</i>
	Viktor Frankl	<i>Uno psicologo nei Lager</i>	
	Claude Eaterly e Günther Anders	<i>Carteggio</i>	

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
	Sezione III 8. La letteratura come documento. Raccontare la storia. Giacomo Debenedetti: la deportazione degli ebrei romani	Giacomo Debenedetti	<i>16 ottobre 1943</i>
	Sezione IV 1. La letteratura come documento. Un'idea dell'Italia. La Costituzione italiana	Piero Calamandrei	<i>La Costituzione italiana Che cos'è la Costituzione</i>
	Sezione IV 2. Generi e testi. Gli anni della guerra fredda e del boom economico	Simone de Beauvoir Theodor W. Adorno Martin Luther King	<i>Il secondo sesso Minima moralia Lettera dal carcere di Birmingham</i>
Secolo XX: dagli anni Sessanta a oggi	Sezione IV 3. Autore. Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini	<i>Empirismo eretico Scritti corsari</i>
	Sezione IV 8. Generi e testi. Crisi e contestazione (1968-1980)	Don Lorenzo Milani	<i>Lettera a una professoressa</i>
	Sezione IV 9. La letteratura come documento. Un'idea dell'Italia. La storia, l'ingiustizia. Sciascia sul caso Moro e sul caso Tortora	Leonardo Sciascia	<i>L'affaire Moro A futura memoria</i>
	Sezione IV 10. Generi e testi. La forma del saggio nel secondo Novecento	Natalia Ginzburg Giorgio Manganelli Raffaele La Capria Fruttero & Lucentini Piergiorgio Bellocchio Alfonso Berardinelli	<i>Le piccole virtù Improvvisi per macchina da scrivere Lo stile dell'anatra La prevalenza del cretino L'astuzia delle passioni Dalla parte del torto Cactus</i>
	Sezione IV 12. Generi e testi. Oltre il Novecento	Antonio Franchini Roberto Saviano Aldo Busi	<i>L'abusivo Gomorra Altri abusi</i>

Saggi e memorie, lettere, non-fiction

La scienza

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione III 9. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. L'era atomica: Enrico Fermi	Enrico Fermi	<i>Note e memorie</i>
	Sezione IV 16. La letteratura come documento. Scrivere la scienza. Giacomo Rizzolatti: come divulgare la scienza	Giacomo Rizzolatti	<i>So quel che fai</i>

Il teatro

EPOCA	PERCORSO	AUTORI	OPERE
Secolo XX	Sezione IV 14. Generi e testi. Dalla pagina alla scena	Bertolt Brecht	<i>L'opera da tre soldi</i>
		Eduardo De Filippo	<i>Le voci di dentro</i>
		Samuel Beckett	<i>Aspettando Godot</i>
		Harold Pinter	<i>Il compleanno</i>
		Dario Fo	<i>Mistero buffo</i>

Gli apparati didattici

Leggere, analizzare, contestualizzare, interpretare (e scrivere)

Le *Analisi del testo* e le esercitazioni (*Laboratori*) che accompagnano i testi antologizzati in *Cuori Intelligenti* sono stati pensati per educare gli studenti a una **lettura consapevole**.

Nel corso del triennio attraverso i *Laboratori* viene sviluppato, in modo graduale, un metodo che – attraverso la comprensione e l'analisi – porta il lettore a **interpretare il testo in maniera attiva**.

Per stimolare chi legge a porsi delle domande e a darsi delle risposte sono state predisposte anche le *Analisi attive* e le attività di *Preparazione all'esame di Stato*, collocate al termine di un Percorso particolarmente importante o di un gruppo di Percorsi.

1 | *Laboratori*

Nei *Laboratori* che invitano lo studente a lavorare sui testi antologizzati le attività sono organizzate secondo le seguenti competenze: comprendere, analizzare, contestualizzare, interpretare.

Comprendere

Al primo posto c'è la lettera del testo, la comprensione di **che cosa c'è scritto**. Ecco perché *comprendere* è la prima competenza. Prima di passare all'analisi bisogna aver letto il testo con attenzione; è bene dunque ribadire agli studenti che non si deve avere fretta e – specie di fronte a testi lontani nel tempo – non bisogna stancarsi di **leggere e rileggere con calma**, cercando di chiarire, in primo luogo, il **significato letterale** del testo che si ha di fronte. Questa operazione è tanto più importante (e difficile) quanto più ci allontaniamo dalla nostra epoca, quanto più antichi sono i testi che affrontiamo. Una pagina di Calvino, di solito, non crea molti problemi agli studenti, ma una pagina di Leopardi sì, e una pagina di Dante ancora di più. Più andiamo indietro nel tempo, insomma, più l'operazione del *comprendere* è impegnativa e strategica. Più ci avviciniamo ai nostri giorni, più la parafrasi “continua” può lasciare posto a spiegazioni circostanziate, o alla sintesi.

La comprensione della lettera del testo è di solito meno difficile in **prosa** che in poesia. Di solito, non sempre. Leggere il *Decameron* è difficile anche per gli specialisti: c'è un lessico diverso rispetto a quello a cui siamo abituati; e soprattutto c'è una *sintassi* diversa, molto più ampia e ipotattica. Qualcosa di simile si può dire per gli altri grandi prosatori del Medioevo e della prima età moderna: Alberti, Guicciardini, Bruno... Del resto, le cose possono essere complicate anche quando si

tratta di autori contemporanei che puntano sull'elaborazione formale, e su uno stile fortemente idiosincratico: Carlo Emilio Gadda, Vincenzo Consolo, Michele Mari, talvolta lo stesso Leonardo Sciascia. Di fronte alle difficoltà della prosa è bene incoraggiare all'**uso del vocabolario**, naturalmente; ma è bene anche che gli studenti si esercitino al **riassunto** (riassumere è una delle competenze richieste nelle prove di tipologia A dell'esame di Stato) e alla **riscrittura in lingua corrente** (una pratica nobile: pensiamo a Celati o Calvino che riscrivono i poemi cavallereschi, o a Celati e Busi che riscrivono Boccaccio e le novelle del Cinquecento).

Ecco alcuni esempi di consegne finalizzate all'attivazione della competenza:

1. Parafrasare, riformulando il testo o passaggi difficili del testo nella lingua corrente.
2. Schematizzare i contenuti di un testo, secondo indicazioni date.
3. Sintetizzare per parole chiave, tag, nuvole dei tag.
4. Descrivere la struttura compositiva (partizioni, sequenze) o argomentativa di un testo, e descriverne le parti.

Analizzare

L'analisi del testo rappresenta un passo ulteriore: **come è fatto il testo, come funziona?** Il lettore impara a porre delle domande e a formulare delle risposte, a individuare i dati pertinenti, a sottoporre a verifica le sue **ipotesi sul testo**, e soprattutto a concentrare l'attenzione su quella cosa sfuggente ma fondamentale che è lo **stile** di un testo (una sensibilità che non viene quasi mai sviluppata dai testi extra-letterari con i quali entra in contatto quotidianamente: non c'è granché da dire sullo "stile" di un libretto di istruzioni o su un SMS; ebbene, la letteratura ha, tra l'altro, questo in più rispetto agli altri enunciati verbali: uno stile che va apprezzato, e che bisogna saper descrivere).

Naturalmente, **l'analisi dello stile e della struttura di un testo non è fine a se stessa**: è, per così dire, la porta che permette di accedere al suo significato, e all'universo ideale dell'autore. Il grande poeta **Wystan Hugh Auden** ha sintetizzato bene questi "due tempi" della lettura:

Gli interrogativi che soprattutto mi interessano quando leggo una poesia sono due. Il primo è di carattere tecnico: «Ecco un marchingegno verbale. Come funziona?». Il secondo è morale nel senso più ampio del termine: «Che tipo è colui che vive in questa poesia? Qual è la sua idea di ciò che è bene, di ciò che è giusto? E la sua idea del Maligno? Che cosa nasconde al lettore? Che cosa nasconde anche a se stesso?»

Nell'analisi testuale non tutto, sempre, è fondamentale. Un lettore intelligente è quello che rileva i "**dati pertinenti**", e che su questi concentra la sua attenzione. Non sempre, per esempio, sarà fondamentale analizzare la struttura sintattica di una poesia; ma lo sarà senz'altro leggendo alcune poesie di Montale, come *La bufera* o *Languilla*, che hanno una sintassi peculiare (ed estremamente suggestiva). E non sempre sarà necessario analizzare minutamente le figure retoriche usate da uno scrittore. Ma – per esempio – nel caso di *Bosco Cappuccio* di Ungaretti («Bosco Cappuccio / ha un declivio / di velluto verde / come una dolce poltrona...»), questa analisi è cruciale, e lo studente può essere istradato a farla attraverso domande mirate come queste:

- 1 Indica le parole e gli artifici metrico-retorici che danno un tono fiabesco a questa poesia.
- 2 Sottolinea i deittici; che effetto ottiene Ungaretti attraverso di essi?

Una risposta può essere la seguente:

Sul piano retorico, Ungaretti è abile nel modulare la sua fantasticheria attraverso una catena di metafore e similitudini: le analogie, infatti, sfumano i contorni concreti dell'oggetto, trasformandolo in qualcosa di nuovo e inatteso. Così, nel giro di pochi versi, la metafora «declivio di velluto» si combina con la similitudine «come una dolce poltrona» (e si osservi che anche l'uso dell'aggettivo «dolce» è un procedimento retorico: la poltrona è *dolce* perché evoca sensazioni di morbidezza e perché richiama il riposo). Una nuova similitudine chiude circolarmente la poesia («una luce fievole / come questa / di questa luna») e riconduce l'io al luogo da cui è partito il suo viaggio fantastico. A ribadire il ritorno al presente e alla realtà è l'uso ripetuto del deittico “questa”, che esprime la concreta vicinanza del soggetto al contesto.

Ecco alcuni esempi di consegne finalizzate all'attivazione della competenza:

- | | |
|---|---|
| 1. Individuare in un testo una figura retorica o una tecnica narrativa e illustrare l'effetto di questi artifici. | (lingua, metrica, tecniche narrative ecc.). |
| 2. Individuare i motivi e i temi centrali di un testo. | 4. Confrontare testi diversi in base a un vincolo (lingua, metrica, tecniche narrative ecc.). |
| 3. Analizzare un testo in base a un vincolo | 5. Confrontare versioni distinte di un testo, analizzando differenze e analogie. |
| | 6. Confrontare un testo con le sue traduzioni. |


Contestualizzare

Le opere letterarie non galleggiano nel vuoto: vanno lette e interpretate nel loro **contesto storico**. Perciò in questo manuale si dà tanta importanza al mondo nel quale vivevano gli scrittori, e si forniscono tante informazioni su quel mondo. I **quadri storici, storico-culturali, storico-artistici e storico-linguistici** che aprono i secoli non servono a “sapere le date” o, a far risuonare nella testa degli studenti un rosario di nomi, ma a capire meglio le poesie, i romanzi, i saggi che dovranno leggere. *I Sepolcri*, senza un minimo di contestualizzazione storica, non si capiscono (perché dedicare una poesia così lunga e difficile alle tombe?); la *Commedia*, se non si ha un'idea della cultura e della mentalità degli uomini del tardo Medioevo, forse non perde niente della sua bellezza, ma perde molto del suo interesse. E via dicendo.

Ecco alcuni esempi di consegne finalizzate all'attivazione della competenza:

- | | |
|--|---|
| 1. Definire la poetica di un autore, o le sue convinzioni, a partire da dettagli della sua biografia o da brani delle sue opere. | 5. Spiegare come evolve la poetica di un determinato autore nel tempo. |
| 2. Individuare analogie e differenze tra le dichiarazioni di poetica di autori diversi. | 6. Attribuire a un autore un testo che lo studente non ha mai letto, spiegando le ragioni dell'attribuzione. |
| 3. Collocare la poetica di un autore nel panorama culturale della sua epoca. | 7. Mettere in relazione la letteratura con gli altri generi artistici riflettendo sui temi e le scelte formali. |
| 4. Verificare le dichiarazioni di poetica di un autore con la sua opera (quelle dichiarazioni trovano conferma nei testi?). | |

Interpretare

Interpretare è la fase culminante di questo percorso, e significa **fare ipotesi**, proporre **argomentazioni** e **contro-argomentazioni**, e **confrontare** in classe **le proprie opinioni** con quelle dell'insegnante e dei compagni: molti esercizi (caratterizzati dal logo ) sollecitano appunto questo confronto, questo **scambio di idee**. Leggere è un'attività soprattutto solitaria, ed è bene che tale rimanga, ma l'interpretazione dei libri può e deve essere, specie nell'adolescenza, un'attività partecipata, un coro e non un soliloquio.

In questo coro, non bisogna mai dimenticare che **tutte le opinioni (se ragionevoli) sono lecite; ma non tutte sono corrette**. Bisogna resistere alla tentazione di sovrapporre le proprie idee o i propri desideri a quelli dell'autore che stiamo leggendo; e bisogna evitare di attribuirgli intenzioni che, manifestamente, nel testo non vengono espresse (è l'errore che consiste nel “**sovrainterpretare**”). Nel saggio *Lo scandalo della lettura*, Alfonso Berardinelli richiama a questo *habitus* di serietà e rigore in maniera molto spiritosa:

L'ho sempre pensato: annoiare (o angariare) degli studenti (giovani esseri umani negli anni più vitali e vulnerabili della propria esistenza) usando dei capolavori letterari, filosofici, artistici è un reato culturale che andrebbe perseguito penalmente. È come deturpare un quadro o amputare una statua in un museo. Quando in un'aula si legge, si commenta, si interpreta un autore, credo che soprattutto chi insegna dovrebbe compiere un piccolo, fondamentale esercizio di immaginazione: dovrebbe visualizzare la presenza dell'autore in carne e ossa, ben vivo e ben attento, seduto in un angolo, in fondo all'aula, oppure accanto alla cattedra [...]. Quando apro Leopardi, Tolstoj, Svevo loro sono effettivamente lì, mi giudicano, mi confortano, mi fanno compagnia. Non posso abusare dei loro scritti e della loro pazienza. Non posso travisarli, usarli impropriamente, soverchiarli e oscurarli con la mia vanità. Farne un puntello alla mia autorevole funzione pubblica. In quanto insegnante io sono un luogo di passaggio e di transito.

Insomma, le opinioni del lettore (e degli studenti) sono importanti, e vanno espresse in piena libertà. Ma interpretare un testo non significa accontentarsi di uno scanzonato *brainstorming*, o di parole in libertà. Il testo c'è, esiste, e ha i suoi diritti, il primo dei quali è: **non essere travisato**.

Ecco alcuni esempi di consegne finalizzate all'attivazione della competenza:

1. Esprimere la propria opinione su un testo.
2. Scegliere in maniera motivata tra una gamma di interpretazioni proposte.
3. Sostenere una tesi intorno a un aspetto problematico dell'opera di un autore.
4. Verificare le scelte stilistiche dell'autore in relazione all'effetto prodotto dall'opera sui lettori del suo tempo.
5. Elaborare autonome ipotesi interpretative su alcuni aspetti di un testo e integrarle in una lettura complessiva del testo stesso.
6. Individuare nei testi argomenti a favore o contro una determinata tesi interpretativa.

Scrivere

Svolgendo le attività di corredo ai testi, lo studente è spesso chiamato a *scrivere*: gli esercizi lo invitano a commentare, parafrasare, prendere spunto dal testo per proporre a propria volta un testo nuovo, confrontare il testo letto con i linguaggi

delle altre arti (pittura e scultura, cinema, canzoni); **più che per *attualizzare*** (operazione che in letteratura spesso non è possibile, o che finisce per essere velleitaria e per favorire letture ingenuie e dilettantesche), **per *confrontare i testi del passato con le idee e le forme che riempiono il nostro presente***. Confrontare una poesia di Cavalcanti con una canzone pop si può fare. Ma (1) bisogna saperlo fare, cioè bisogna conoscere bene sia Cavalcanti (comprenderlo, analizzarlo, contestualizzarlo ecc.) sia le canzoni pop (il che *sembra* facile ma non è facile); (2) bisogna evitare di rifugiarsi in attualizzazioni scriteriate (“le poesie di Cavalcanti sono un po’ come le canzoni di oggi”) e riflettere invece sulle costanti e le varianti che rendono, rispettivamente, simili e diversi testi così lontani nel tempo.

Nelle attività di *Preparazione all’esame di Stato* si trovano numerose esercitazioni di scrittura che costituiscono un percorso di **perfezionamento graduale dell’abilità di scrittura**; alcune sono funzionali all’**educazione linguistica** in senso stretto, e mirano ad allenare gli studenti alle **prove d’esame** (analisi del testo, saggio breve, articolo di giornale...); altre sono **esercitazioni più libere**, che chiedono allo studente di mettere in rapporto ciò che ha letto con la sua esperienza personale, i suoi gusti, le sue idee sul mondo.

Ecco alcuni esempi di consegne finalizzate all’attivazione della competenza:

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Riassumere un testo secondo indicazioni quantitative date (numero di parole, di righe o di cartelle). 2. Scrivere una “intervista impossibile” con un autore del passato. 3. Scrivere un finale alternativo a un determinato testo; scrivere una continuazione ad un romanzo o a una poesia. 4. Scrivere “alla maniera di” un determinato autore. 5. Riscrivere un brano cambiando voce e/o punto di vista narrativo. | <ol style="list-style-type: none"> 6. Riscrivere un testo in prosa attualizzandolo, e cioè spostando l’azione dal contesto originale al contesto attuale. 7. Dato un incipit, inventare uno sviluppo narrativo. 8. Scrivere la riduzione cinematografica, teatrale o televisiva di un brano narrativo. 9. Ricodificare un’opera in un altro genere (dalla poesia alla canzone, dal racconto al cinema ecc.). 10. Creare prodotti multimediali. |
|--|---|

I Percorsi *La letteratura come documento*

La Letteratura non sono (solo) le Belle Lettere. Una delle idee di fondo di questo manuale è che la letteratura debba essere considerata come un campo aperto. Questo significa due cose. Da un lato, di letteratura hanno parlato anche, spesso, non i letterati di professione ma intellettuali che professavano altre discipline: **filosofi, storici, antropologi, sociologi**. Costoro hanno usato la letteratura per ciò che la letteratura poteva dire sulla storia, sulla storia delle idee, sulla società: è un giusto punto di vista, ed è per questo che nel manuale sarà **spesso a loro** – e non soltanto ai letterati “puri” – che **verrà data la parola per il commento dei testi**.

Dall’altro lato, *letteratura* non significa soltanto poesia e prosa d’invenzione: è bene che gli studenti entrino presto in contatto **non soltanto** con *invenzioni* che sollecitano la loro fantasia **ma anche** con *argomentazioni* che possono arricchire il loro mondo morale. Sempre in quest’ottica, oltre alle sezioni sulla storia, sulla storia della lingua e sulle altre arti, il manuale comprende anche parecchie pagine

dedicate alle **scritture tecnico-scientifiche**. È questa una componente fondamentale, e spesso trascurata, della nostra civiltà letteraria, ed è nostra convinzione che essa vada valorizzata, specie al livello degli studi superiori, perché rappresenta un ottimo modo per **avvicinare e stringere in un unico nodo la cultura letteraria e quella scientifica**.

Senza contare che la **lettura, l'analisi, l'interpretazione di testi di saggistica, di viaggio, di autobiografie aiuta lo studente all'esercizio della scrittura**, e quindi oltre che un valore "letterario", questo tipo di lettura ne ha uno ingente di tipo linguistico, in particolare per la cura dell'espressione, e in particolare di quella scritta. In questa prospettiva studi letterari e studi linguistici si integrano molto facilmente e naturalmente.

Questo è il motivo per cui le esercitazioni proposte nei Percorsi **Letteratura come Documento** hanno una struttura diversa da quella degli altri Percorsi e sono essenzialmente rivolte alla comprensione di contenuti specifici e all'analisi dell'argomentazione o dei linguaggi speciali, oppure all'elaborazione di testi orali o scritti, all'espressione delle opinioni e del vissuto dello studente, o ancora al confronto con il presente.

In questi Percorsi vengono a volte proposti anche esercizi di comprensione che implicano un'attività di revisione e formalizzazione avanzata dei concetti, di **riformulazione**.

I testi inclusi nei Percorsi "Letteratura come Documento" sono **documenti** che raccontano la **storia delle idee**: un'idea della scienza, della storia, dell'Italia, dell'io e si prestano bene, per loro natura, a esercizi di contestualizzazione; invitano lo studente a mettere in collegamento le pagine di un libro con la vita di tutti i giorni e possono essere uno specchio delle esperienze del lettore.

Contestualizzare queste pagine vuole spesso dire stabilire un rapporto con la letteratura e la scrittura parzialmente diverso da quello dell'empatia o della commozione romantiche, che obbliga il lettore, per la forza delle idee che vengono espresse, a un confronto con il testo ancora più stringente. Sono testi di fronte a cui la domanda migliore da fare è spesso anche la più semplice: *e tu cosa ne pensi?*

2 Le Analisi attive

Nei volumi del corso sono presenti, in numero crescente dal primo al terzo anno, pagine di *Analisi attiva*: lo scopo di queste pagine è **coniugare lo studio, l'interpretazione e il metodo**.

In questi casi, i brani antologici non sono "commentati" dalla consueta *Analisi del testo*, a cui fa seguito il *Laboratorio: Analisi* e attività si fondono in un'articolata scheda che fa dialogare fra loro questi due momenti. Alla voce dell'autore, che guida lo studente alla scoperta dei contenuti e dei meccanismi del testo, si alternano domande rivolte allo studente, con lo scopo di approfondire e ampliare quanto è stato detto nel commento, o di indirizzare l'esercizio di comprensione, contestualizzazione e interpretazione. Per esempio, un'*Analisi attiva* segue la quinta novella della seconda giornata del *Decameron*, quella che per protagonista Andreuccio da

Perugia [► Volume I, Percorso 8, pagina 468]. Nel testo di commento si parla di un'*avventura complicata*, di *novella di formazione*, della *fortuna* e del *destino*, dell'*evoluzione* di Andreuccio come *persona*. Le sollecitazioni e le domande rivolte allo studente sono il punto di partenza per lo sviluppo delle sue idee, costituiscono uno spunto per ragionare sulla novella: allo studente viene infatti chiesto di **trovare le conferme nel testo**, di **collegare i concetti a quanto ha elaborato durante la lettura** e lo studio, di ampliare quanto accennato, di **applicare** ad altre parti del testo il metodo usato nel commento.

Dunque le *Analisi attive*:

- trasformano ancora di più le *Analisi del testo* tradizionali in **dialoghi con il testo**;
- abitua al **problem setting**, cioè a saper porre le domande giuste;
- indirizzano lo studente nello sviluppo di una competenza fondamentale: cogliere i **dati pertinenti**;
- mettono in pratica un metodo didattico semplice e produttivo, in cui il docente o il manuale dicono: «Ti faccio vedere come si fa, poi la prossima volta lo farai tu». Il **commento** al testo, in questi casi, non viene infatti letto in modo passivo, ma viene **“costruito” dallo studente**;
- abitua lo studente a **manipolare ed elaborare** oltre che il testo anche la critica sul testo;
- allenano lo studente a **usare in maniera sempre più consapevole e approfondita le risorse** offerte dal manuale, in particolare le *Analisi del testo* e i *Laboratori*.

Le *Analisi attive* si infittiscono nel passaggio dal primo al terzo volume; il loro formato è più stringente e pressante, per lo studente, all'inizio, mentre lascia sempre più spazio alla sua autonomia all'ultimo anno: sono sempre più snelle le parti di spiegazione e commento e diventano più ampie e approfondite le richieste per lo studente.

3 La Preparazione all'esame di Stato

«Leggendo i testi e studiando questo percorso hai imparato...»: questa è la frase guida sottesa al riquadro delle *Competenze attivate* che apre le pagine di *Preparazione all'esame di Stato*. Nel corso del lavoro sui testi del Percorso, la classe infatti ha **acquisito contenuti e fatto esperienza di metodi e azioni**: per **formalizzare** ciò che è stato fatto, e il modo in cui è stato fatto, si propone la definizione delle competenze; per **verificare e perfezionare** tali competenze sono state predisposte esercitazioni adatte.

Queste esercitazioni si trovano sempre in chiusura dei Percorsi dedicati agli Autori o di gruppi di Percorsi dedicati a generi, temi o epoche.

La *Preparazione all'esame di Stato* è pensata sia per offrire a docenti e studenti strumenti di **autoverifica e verifica**, sia per contribuire a realizzare quell'idea di **apprendimento attivo**, fondata sull'esperienza dei testi e della letteratura che percorre tutto il manuale.

Le attività proposte in queste pagine sono **graduate**, per complessità e contenuto delle richieste, dal primo volume, quando lo studente-lettore è agli inizi del suo cammino, al terzo, quando invece è più esperto e autonomo.

Alcune delle attività proposte rispecchiano fedelmente le **tipologie A** (analisi del testo), **B** (saggio breve o articolo di giornale) **C** e **D** (temi da sviluppare sulla base di una precisa consegna) **dell'esame di Stato**; la maggior parte delle esercitazioni proposte in queste pagine, tuttavia, è funzionale alla verifica e allo sviluppo delle competenze necessarie non solo per il superamento dell'esame di Stato, ma anche per il raggiungimento dei risultati previsti delle Indicazioni Nazionali. Gli esercizi proposti sono di vario tipo, e possono essere svolti **individualmente** oppure **a gruppi** (alcuni sono corredati dalle istruzioni per impostare un'attività in classe), ed essere usati per le verifiche e la valutazione.

L'insegnante ha poi a disposizione, in questa *Guida per il docente*, molti altri esercizi da utilizzare per le verifiche o per ulteriori esercitazioni.

Le **esercitazioni di scrittura**, nelle parti dedicate alla *Preparazione all'esame di Stato*, sono numerose; molte altre si trovano nel volumetto **Modelli di scrittura**, abbinato al volume del primo anno.

La maggior parte delle attività proposte può essere usata anche per l'**educazione alla comunicazione orale**: alcune sono esplicitamente rivolte a questo scopo, ma anche le altre attività, in particolare le consegne della *Trattazione di argomenti*, si prestano allo stesso fine.

Infine, le pagine di *Preparazione all'esame di Stato* costituiscono, di fatto, un ampliamento dei *Laboratori* che seguono i singoli testi antologizzati e un'occasione per soffermarsi sui contenuti dei Percorsi, per ampliarli e padroneggiarli al meglio.

Verifiche

Volume **1**

Volume **2**

Volume **3**

COMPETENZE
ATTIVATE

- Parafrasare
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un'epoca e dei generi o degli stili letterari
- Commentare criticamente un testo
- Esporre i contenuti in forma sintetica
- Scrittura: Tipologia A – Analisi del testo; parafrasi; commento

La poesia italiana delle origini

Attribuzioni

1 I seguenti versi, tratti da poesie di scrittori italiani delle origini, sono scritti in stili diversi. Di' in quale si adopera il *trobar clus* e in quale il *trobar leu*, motivando la tua risposta.

- 1] Omo disvareato tengno il quale
già non unqu'ale – à vere, e prende re' vólo!
È (vizi'ò ciò!) né no mmonta né sale:
co' in agua i:ssale – tal overa po' l'ò.
- Giudico sciocco chi
senza avere ali vere spicca un folle volo.
Egli, e ciò è grave, non può neppure
cominciare a salire:
stimo tale opera effimera come il sale nell'acqua.

Monte Andrea, *Le rime*, a cura di F. F. Minetti, Accademia della Crusca, Firenze 1977

- 2] Ahi misero tapino, ora scoperchio
e voi' cernir la fine e 'l mezzo e 'l capo
de' viziosi mali, ov'io li sapo,
che no stea più 'n error la gente manca.
- 5 Dritta ragion dirò, non di soperchio;
per difension qual vuol prenda lo scudo:
troveràllo il mio colpo ognora ignudo,
siccome gente in battaglia stanca.
[...]
- Ahimé, ora inizio
e voglio rendere evidenti dall'inizio alla fine
i mali e il vizio, per quanto li conosco,
in modo che chi non li conosce non stia più
nell'errore.
Rappresenterò giustizia e virtù, nulla di
ingiusto;
chi si vuole difendere prenda lo scudo,
i miei colpi lo troveranno ancora sguarnito
poiché la battaglia stanca chi la combatte.

Monte Andrea, *Le rime*, a cura di F.F. Minetti, Accademia della Crusca, Firenze 1977

- 3] Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
4 e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta

- 8 da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
II che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
I4 che va dicendo a l'anima: Sospira.

Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Mondadori, Milano 1999

Tipologia A – Analisi del testo

2

Guido Cavalcanti è, con Dante, il più importante poeta italiano della fine del Duecento. In questo componimento agiscono tre personaggi: il poeta, la donna e Amore, e a ognuno di essi è dedicato un passaggio del testo (l'iniziale apostrofe alla donna, il dolore di Amore per il destino di morte del poeta, il meccanismo che genera sofferenza amorosa nel poeta).

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
4 mostrano agli occhi che non può soffrire.

Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: – È mi duol che ti convien morire
per questa fiera donna, che niente
8 par che pietate di te voglia udire –.

I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo riguarda, ch'omo sia
II fatto di rame o di pietra o di legno,

che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
I4 che sia, com' egli è morto, aperto segno.

Guido Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*

Metro: sonetto a rime alternate con schema ABAB ABAB CDE DCE.

1. Tu: è la donna amata, a cui Cavalcanti si rivolge con piglio deciso, al posto del consueto *voi*.

2. si briga di partire: si ingegna, desidera andarsene (cioè vuole morire).

4. mostrano ... soffrire: mostrano alla vista (cioè agli altri) che (la mente) non può più resistere, sopportare oltre.

5. valor: potenza, forza (riferito alla donna).

7. fiera donna: signora, donna crudele; **niente:** avverbio che significa "per niente".

9. come colui ... vita: come un uomo morto.

12. sol per maestria: come un congegno artificiale o un burattino.

14. com'egli: il modo in cui egli è ucciso; **aperto segno:** segno evidente, visibile a tutti.

Comprensione del testo

1 Fai la parafrasi del sonetto.

Analisi del testo

- 2 Nelle quartine si avverte la presenza di due personaggi con cui, direttamente o indirettamente, il poeta dialoga: che cosa dice Cavalcanti al primo? Come si rivolge il secondo personaggio al poeta?
- 3 Nelle terzine invece il poeta rappresenta se stesso: come?

- 4 Quale stato d'animo prevale nella poesia?
- 5 Nella prima quartina e nella prima terzina l'alternarsi dei pronomi suggerisce l'idea che secondo Cavalcanti l'identità dell'innamorato, e dell'uomo in generale, sia un'identità scissa. Spiega meglio questa idea.
- 6 Quali termini usa il poeta per esprimere il conflitto interiore?
- 7 Negli ultimi due versi Cavalcanti usa un'immagine tradizionale della lirica amorosa. Quale?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 8 La concezione che Cavalcanti ha dell'amore differisce da quella di Guinizelli. Fai un confronto fra queste diverse idee dell'amore, facendo opportuno riferimento a testi di entrambi gli autori.
- 9 Quali altri esempi di amore tragico e distruttivo conosci, in letteratura e nelle forme dell'immaginario? Li puoi comparare a questo?

Attribuzioni – Scrivere: parafrasi, commento

- 3** Attribuisi ogni brano al suo autore e spiega i motivi della tua scelta (contenuto, stile, lingua, contesto, appartenenza al genere letterario). Gli autori sono: Jacopone da Todi, Anonimo giullare di area bolognese, Giacomo da Lentini, Dante Alighieri. Dopo aver concluso l'esercizio, fai la parafrasi di una delle poesie e scrivi il commento di un'altra.

- 1] Amor è uno desio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima generan l'amore
4 e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
8 da la vista de li occhi à nascimento.

- Che li occhi rapresentan a lo core
d'onni cosa che veden bono e rio,
II com'è formata naturalmente;
e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e piace quel desio;
14 e questo amore regna fra la gente.

5. **alcuna fiata:** qualche volta.

12. **zo:** ciò.

- 2] – Oi bona gente, oditi et entenditi
a vita che fa questa mia cognata.
La vita che 'la fa vui l'odirite
e, se ve place, vòilave contare.
5 A lato se ten sette gallette
pur del miglior per poter ben zoncicare
e tuttora dice che mor de sete
ensin ch'a lato non se 'l po' acostare:
né vin né aqua non la po' saziare,

4. **vòilave:** ve la voglio.

5. **gallette:** fiaschetti.

6. **zonciare:** ingurgitare, trincare, tracannare.

- 10 s'ella non pon la boca a la stagnata.
– Per Deo, vicine mie, or non credite
a quel che dice questa falsa rea.
L'altr'ier ch'eo la trovai fra le pariti,
et eo la salutai en cortesia,
15 asai li dissi «Donna, che faciti?»
et ella me respose villania.
Ma sazo ben l'opera che facia:
no 'l ve direi ch'eo ne saria blasmata.

10. **stagnata**: secchio (di stagno).

13. **fra le pariti**: in casa mia. Il poeta sta accusando la donna di essere una ladra.

- 3] Odo una voce che puro ne clama:
«Surgete morti! Venite al iudizio!»
Quell'è la voce che fa resentire
tutte le genti per onne contrata:
5 «Surgete morti! Venite ad audire
la gran sentenza che dé èsser data!
Or è lo tempo che se dé capare
chi dé andare in gloria o in supplizio.

[...]

- 10 Chi bene fece, con esso lo porta,
ed io dolente che mal me portai!
Dotto non s'apra per meve la porta
de la presone ch'è plena de guai.

1. **puro**: con insistenza.

3. **resentire**: risvegliare.

7. **capare**: scegliere.

11. **dotto non**: temo che; **meve**: me.

- 4] Deh, Violetta, che in ombra d'Amore
negli occhi miei sì subito apparisti,
aggi pietà del cor che tu feristi,
4 che spera in te e disiando more.
Tu, Violetta, in forma più che umana,
foco mettesti dentro in la mia mente
col tuo piacer ch'io vidi;
8 poi con atto di spirito cocente
creasti speme, che in parte mi sana
la dove tu mi ridi.
11 Deh, non guardare perché a lei mi fidi,
ma drizza li occhi al gran disio che m'arde,
ché mille donne già per esser tarde
14 all'amore sentiron pena de l'altrui dolore.

13. **per esser tarde**: per non aver corrisposto.

Dante Alighieri

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Definire la poetica di un autore
- Scrittura: Tipologia A – Analisi del testo; Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base alle indicazioni date

Tipologia A – Analisi del testo

- 1** In questa ballata Dante lamenta la ferita d'amore causata dall'orgoglio e dalla durezza della giovane donna amata; la sofferenza diventa disperazione nell'impeto dell'ultimo verso, in cui il poeta augura alla donna di provare la stessa sofferenza per comprenderne l'intensità.

Perché ti vedi giovinetta e bella,
tanto che svegli ne la mente Amore,
pres'hai orgoglio e durezza nel core.

- 5 Orgogliosa se' fatta e per me dura,
po' che d'ancider me, lasso!, ti prove:
credo che 'l facci per esser sicura
se la vertù d'Amore a morte move.
Ma perché preso più ch'altro mi trove,
non hai rispetto alcun del mi' dolore.
10 Possi tu spermentar lo suo valore!

Dante Alighieri, *Perché ti vedi giovinetta e bella*, Rime 35

Metro: ballata con ripresa e stanza, su schema YXX, ABABBXX.

1. Perché ... bella: Il vedersi giovane e bella fa sì che la donna si inorgoglisca.
3. pres'hai orgoglio: ti sei inorgogliata.

4. se' fatta: sei diventata.
5. po' che: dal momento che, in fatti.
6. credo ... facci: sono sicuro che tu lo faccia per assicurarti.

8. preso ... altro: innamorato più di chiunque altro.
10. Possi ... valore!: Ti auguro di innamorarti, di sperimentare anche tu la forza d'amore.

Comprensione del testo

- 1 Fai la parafrasi del testo.
- 2 Quale sentimento prova il soggetto poetico, oltre all'amore?

Analisi del testo

- 3 *Ancidere* è un sicilianismo. Come mai la lirica toscana del tardo Duecento è piena di forme di origine siciliana?
- 4 Il verso 7 presenta delle allitterazioni: quali?
- 5 Tra il verso 3 e il verso 4 ci sono delle ripetizioni: quali? Possiamo parlare di un artificio simile alle *coblas capfinidas* della lirica occitanica?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 Che cosa augura Dante alla donna alla fine del componimento? Come giunge, con quali argomenti arriva a questa esclamazione finale?
- 7 Nelle poesie di Dante ci sono due modi di rappresentare le donne amate: c'è la Beatrice che incanta e che consola; c'è la donna crudele che infligge umiliazione e dolore.
- Cita degli esempi relativi a queste due modalità.
 - Come si colloca, questa poesia, nella produzione poetica giovanile di Dante?

Tipologia A – Analisi del testo**2**

Tra gli eretici, sepolti nelle arche infuocate, Dante incontra Farinata degli Uberti, un avversario politico perché capo del partito dei Ghibellini di Firenze e protagonista delle vicende della città toscana negli anni centrali del secolo XIII. Il loro dialogo (interrotto dall'intervento di Cavalcante Cavalcanti, padre di Guido) è serrato, aspro, ma insieme rispettoso della dignità dell'avversario.

24 «O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.

27 La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patriã natio,
a la qual forse fui troppo molesto».

30 Subitamente questo suono uscìo
d'una de l'arche; però m'accostai,
temendo, un poco più al duca mio.

33 Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sù tutto 'l vedrai».

36 Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno a gran dispitto.

39 E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: «Le parole tue sien conte».

42 Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?».

22. **O Tosco ... del foco:** *Tosco* sta per toscano; *la città del foco* è la città di Dite.

26-27. **quella nobil patriã ... molesto:** Firenze, indicata con una perifrasi.

35. **ed el s'ergea ... fronte:** si levava con il petto in fuori e a fronte alta.

36. **dispetto:** disprezzo.

38. **le sepulture:** le tombe infuocate dove

sono condannati gli eretici.

39. **conte:** curate, appropriate.

42. **maggior tui:** i tuoi antenati.

- 45 Io ch'era d'ubidir desideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in suso;
- 48 poi disse: «Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sì che per due fiata li dispersi».
- 51 «S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte»,
rispuos'io lui, «l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte». [...]
- 75 Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa;
- 78 e sé continüando al primo detto,
«S'elli han quell'arte», disse, «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto.
- 81 Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia de la donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa.
- 84 E se tu mai nel dolce mondo regge,
dimmi: perché quel popolo è sì empio
incontr'a' miei in ciascuna sua legge?».
- 87 Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tal orazion fa far nel nostro tempio».
- 90 Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso,
«A ciò non fu' io sol», disse, «né certo
senza cagion con li altri sarei mosso.
- 93 Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto».

Dante Alighieri, *Inferno* X, vv. 22-51; 73-93

45. levò ... in suso: il gesto di Farinata indica il disappunto nell'apprendere di trovarsi di fronte a un avversario politico.

46-47. avversi ... a mia parte: gli Alighieri erano stati nemici di Farinata.

48. per due fiata: una prima volta nel 1248 e successivamente nel 1260 dopo la battaglia di Montaperti.

51. ma ... quell'arte: i Guelfi, esiliati, erano rientrati a Firenze; i Ghibellini invece, non hanno imparato l'arte del ritorno.

73. posta: richiesta.

79-80. Ma non cinquanta ... qui regge: non passeranno cinquanta pleniluni, cioè cinquanta mesi, che conoscerai anche tu le difficoltà di tornare a Firenze.

81. che tu saprai ... pesa: che tu conoscerai per esperienza diretta quanto è difficile l'arte del ritorno in patria.

82. E se ... regge: possa tu ritornare.

84. in ciascuna sua legge: gli Uberti furono esclusi da tutti i provvedimenti di amni-

stia che permisero a molti altri Ghibellini di tornare a Firenze.

86. che fece l'Arbia colorata in rosso: allusione alla battaglia di Montaperti del 1260.

91-93. Ma fu' ... a viso aperto: solo Farinata si oppose dopo Montaperti alla decisione dei Ghibellini toscani, riuniti a Empoli, di radere al suolo Firenze.

Comprensione del testo

- 1** Parafrasa con parole tue i versi 22-51, che corrispondono alla prima parte del dialogo tra Dante e Farinata.

Analisi del testo

- 2** Per quale motivo Farinata decide di fermare Dante e di intrattenersi con lui?
- 3** Chi è, storicamente, Farinata degli Uberti? Perché è così importante nella storia fiorentina del Duecento?
- 4** In che modo Dante riesce a conferire al suo avversario politico un alto profilo morale?
- 5** Dopo aver chiarito il concetto di eresia, spiega il motivo per cui Farinata è punito tra gli eretici.
- 6** Nel dialogo tra Farinata e Dante si ripercorrono le tappe degli avvenimenti di Firenze negli anni centrali del secolo XIII: elenca gli avvenimenti ricordati direttamente o indirettamente, dando una breve informazione su ciascuno di essi.
- 7** Farinata, come molti dannati dell'Inferno, mostra rimpianto e nostalgia per la vita che ha dovuto lasciare; trova il riferimento testuale.
- 8** Ai versi 79-80 Farinata fa un annuncio "profetico" a Dante sul suo prossimo esilio; in quali passi della *Commedia* si trovano altri annunci dell'esilio a cui sarà costretto Dante?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 10** Dante e Farinata appartengono a due diversi partiti politici, in profondo dissidio tra loro, ma sono accomunati da un'unica passione politica e sono mossi dall'amore per Firenze. Nel loro incontro e dalle loro parole viene rievocata la situazione di Firenze, e più in generale, dell'Italia del tempo di Dante. Descrivi la situazione politica tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento.

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale**3**

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Pluralità di lingue e di stili nella *Divina Commedia*

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Dobbiamo poi distinguere fra gli argomenti che ci si presentano e vedere se debbano essere cantati tragicamente, comicamente o elegiacamente. Per tragedia indichiamo lo stile superiore, per commedia quello inferiore; per elegia invece intendiamo lo stile proprio dei miseri. Se dunque gli argomenti sembrano richiedere di essere cantati tragicamente, si deve allora adottare il volgare illustre e conseguentemente comporre una canzone. Se invece pare che si debbano cantare comicamente, si assuma talvolta il volgare mediocre e talvolta l'umile (quanto alla distinzione fra questi volgari, ci riserviamo di mostrarla nel quarto libro di quest'opera). Se poi ci sembra di doverli cantare elegiacamente, è opportuno che usiamo soltanto il volgare umile.

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di S. Cecchin, Utet, Torino 1986

2]
 Quando vidi costui nel gran deserto,
 «*Miserere* di me», gridai a lui,
 66 «qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
 e li parenti miei furon lombardi,
 69 mantoani per patria ambedui.

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
 e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
 72 nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
 figliuol d'Anchise che venne di Troia,
 75 poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
 perché non sali il diletto monte
 78 ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
 che spandi di parlar sì largo fiume?»
 81 rispuos'io lui con vergognosa fronte.

«O de li altri poeti onore e lume,
 vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
 84 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
 tu se' solo colui da cu' io tolsi
 87 lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Dante Alighieri, *Inferno* I, vv. 64-87

3]
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui de la bella persona
 102 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 105 che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense».

Dante Alighieri, *Inferno* V, vv. 100-107

- 4] Per l'argine sinistro volta dienno;
 ma prima avea ciascun la lingua stretta
 coi denti, verso lor duca, per cenno;
 139 ed elli avea del cul fatto trombetta.

Dante Alighieri, *Inferno* XXI, vv. 136-139

5] In relazione alla vastità della materia, l'orizzonte linguistico di Dante non è più circoscritto in un raggio di panorama da idillio, luminoso e trasparente, ma si allarga per abbracciare un paesaggio, che è tanto vario, pieno di luci e di ombre, di altezze e di abissi, per quanto si estende l'arco delle esperienze umane. La poesia non è più sotto il segno di Amore, il dittatore che ispira dolci parole, bensì sotto quello della Musa, che dovrà soccorrere il poeta nel canto «sì che dal fatto il dir non sia diverso» (*Inferno* XXXII, 12).

La creatività linguistica del poeta nella *Commedia* si determina in una realtà costituita da varie componenti: da un lato, il dialetto fiorentino, che insieme con gli altri dialetti toscani, per connotazioni fonologiche, morfologia e lessico, era più che gli altri dialetti italiani vicino al latino o, almeno, più nel solco del suo sviluppo; dall'altro, una pratica di lingua scritta, che, sotto l'aspetto letterario, si era formata sino dai tempi della scuola siciliana, raffinandosi, se non arricchendosi, in senso toscano e aveva già fatto prova nella prosa d'arte, e che aveva mosso i primi passi in cronache, statuti e documenti privati; infine l'esperienza del latino medievale, che forniva, oltre ad ampie possibilità lessicali, modelli preziosi per strutturare la frase. A ciò era da aggiungere qualche nozione dei dialetti italiani (dei meridionali solo per trafila letteraria), e delle lingue di scrittura d'oltralpe, la francese e la provenzale. [...] Con queste componenti il poeta forgia la sua lingua, che è al tempo stesso il suo stile, poiché la lingua italiana non si poneva ancora con piena autonomia e prestigio di lingua comune, cioè di lingua scritta, adatta a ogni forma di comunicare.

A. Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze 1967

6] Dei più visibili e sommarî attributi che pertengono a Dante, il primo è il plurilinguismo. Non si allude naturalmente solo a latino e volgare, ma alla poliglottia degli stili e, diciamo la parola, dei generi letterari. [...]

Ecco in Dante convivere l'epistolografia di piglio apocalittico, il trattato di tipo scolastico, la prosa volgare narrativa, la didascalica, la lirica tragica e la umile, la *comedia*.

In secondo luogo, pluralità di toni e pluralità di strati lessicali va intesa come compresenza: fino al punto che al lettore è imbandito non solo il sublime o il grottesco accusato, ma il linguaggio qualunque.

Terzo punto: l'interesse teoretico. Basterà rammentare come l'ansia di giustificarsi linguisticamente vari dalla *Vita Nuova* al *De Vulgari* [...], dal *Convivio* agli spunti di quella che la *fin de siècle* avrebbe chiamata «filosofia linguistica» entro la *Commedia*.

Quarto punto: la sperimentaleità incessante. [...]

Non minor rilievo merita la contraddizione grazie alla quale la compresenza dei toni può attuarsi e portarsi a termine solo sul piano del comico. Le *piote* con cui spinga il papa simoniacò sono lessicalmente la stessa *piota* del ramo Alighieri, Cacciaguida, che si s'insusa. Si comparino mentalmente con Petrarca, da tutti alienissimo: un campione di «realismo» quale

tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia

(tanto per intenderci, neanche la *gamba* è ammessa in Petrarca, egli non risale più sopra del *bel piè*) [...]; un esempio di mediante soavità come

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina

(*tremolare* è inconcepibile in Petrarca, e in fatto si constata che neppure *mattutino* risponde all'appello); da ultimo un esempio di normalità ordinaria come

Oscura e profonda era e nebulosa,
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.

G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970

Tipologia A – Analisi del testo

- 4** L'incontro tra Virgilio e il poeta latino Stazio è un momento molto commovente, perché Stazio riconosce in Virgilio il maestro di poesia, l'ideale illustre a cui si è ispirato per scrivere le sue opere, il modello letterario che ha sempre ammirato.

84 «Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto
del sommo rege, vendicò le fóra
ond'uscì 'l sangue per Giuda venduto,

87 col nome che più dura e più onora
era io di là», rispuose quello spirto,
«famoso assai, ma non con fede ancora.

90 Tanto fu dolce mio vocale spirto,
che, tolosano, a sé mi trasse Roma,
dove mertai le tempie ornar di mirto.

93 Stazio la gente ancor di là mi noma:
cantai di Tebe, e poi del grande Achille;
ma caddi in via con la seconda soma.

96 Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;

82. 'l buon Tito: l'imperatore latino Tito (39-81).

83. le fóra: i fori dei chiodi che trafissero le mani e i piedi di Cristo.

93. seconda soma: il peso della seconda opera.

- 99 de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi, e fummi nutrice, poetando:
senz'essa non fermai peso di dramma.
- 102 E per esser vivuto di là quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando».
- 105 Volser Virgilio a me queste parole
con viso che, tacendo, disse "Taci";
ma non può tutto la virtù che vuole;
- 108 ché riso e pianto son tanto seguaci
a la passion di che ciascun si spicca,
che men seguon voler ne' più veraci.
- 111 Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;
per che l'ombra si tacque, e riguardommi
ne li occhi ove 'l sembante più si ficca;
- 114 e «Se tanto labore in bene assommi»,
disse, «perché la tua faccia testeso
un lampeggiar di riso dimostrommi?».
- 117 Or son io d'una parte e d'altra preso:
l'una mi fa tacer, l'altra scongiura
ch'io dica; ond'io sospiro, e sono inteso
- 120 dal mio maestro, e «Non aver paura»,
mi dice, «di parlar; ma parla e digli
quel ch'è' dimanda con cotanta cura».
- 123 Ond'io: «Forse che tu ti maravigli,
antico spirto, del rider ch'io fei;
ma più d'ammirazion vo' che ti pigli.
- 126 Questi che guida in alto li occhi miei,
è quel Virgilio dal qual tu togliesti
forte a cantar de li uomini e d'i dèi.

Dante Alighieri, *Purgatorio* XXI, vv. 82-126

99. dramma: la dracma, una moneta di scarsissimo valore; vuol significare che senza la guida dell'*Eneide* non avrebbe costruito nulla di importante.

101-102. assentirei ... bando:

accetterei di restare nell'esilio del *Purgatorio* un anno (*sole*) ancora.

105. ma non può ... che vuole: la volontà (*la virtù che vuole*) non è onnipotente, perché il riso e il pianto sgorgano immediati dal

sentimento che li suscita e sono incontrollabili.

113. testeso: poco fa.

126. forte: la capacità.

Comprensione del testo

- 1 Parafraza con parole tue i versi antologizzati.

Analisi del testo

- 2 Presenta le notizie essenziali sul poeta latino Stazio e metti in rilievo quelle che sono direttamente deducibili dai versi di Dante.
- 3 Con quale perifrasi viene indicato il nome di poeta? Indica i versi e spiegate il significato.
- 4 Stazio ricorda le opere che ha scritto: quali sono?
- 5 La devozione di Stazio verso Virgilio si manifesta anche nel lessico, ricco di termini familiari e affettuosi: cita i versi in cui questo affetto affiora in maniera più evidente.
- 6 In quale situazione si trova Dante dopo che Stazio ha manifestato il suo ossequio nei confronti di Virgilio, senza sapere che il maestro è lì presente?
- 7 Perché Dante chiama Stazio con il termine *antico spirto* (v. 122)?
- 8 Come riassume Dante il contenuto delle opere di Stazio?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 9 Metti in relazione l'incontro tra Stazio e Virgilio del XXI canto del *Purgatorio* con l'incontro tra Dante e Virgilio descritto nel canto I dell'*Inferno* (dove Dante dichiara il suo debito di allievo nei confronti del suo "maestro" e "autore") e sottolinea le analogie tra i due passi.
- 10 Virgilio è l'autore, il maestro, la guida tanto di Stazio, un poeta di età imperiale, quanto di Dante, un poeta del Medioevo. Perché Virgilio resta, per più di mille anni, il poeta più importante, più letto e amato in tutto l'Occidente?

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

- 5 Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO La città medievale nella visione dantesca

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1]

129 Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
di questa digression che non ti tocca,
mercé del popol tuo che si argomenta.

132 Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca
per non venir senza consiglio a l'arco;
ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca.

Molti rifiutan lo comune incarco;
ma il popol tuo solcito risponde
135 senza chiamare, e grida: «l' mi sobbarco!».

Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde:
tu ricca, tu con pace e tu con senno!
138 S'io dico 'l ver, l'effetto nol nasconde.

Atene e Lacedemona, che fenno
l'antiche leggi e furon sì civili,
141 fecero al viver bene un picciol cenno

verso di te, che fai tanto sottili
provvedimenti, ch'a mezzo novembre
144 non giugne quel che tu d'ottobre fili.

Quante volte, del tempo che rimembre,
legge, moneta, officio e costume
147 hai tu mutato, e rinovate membre!

E se ben ti ricordi e vedi lume,
vedrai te somigliante a quella inferma
che non può trovar posa in su le piume,
151 ma con dar volta suo dolore scherma.

Dante Alighieri, *Purgatorio* VI, vv. 127-151

2] Il mondo per Dante è il teatro della storia terrena, da inverarsi in quella eterna; e come tale è un mondo di luoghi abitati, di civili consessi. Il dilemma natura-storia è del tutto sconosciuto a Dante e alla cultura medievale: un fenomeno di sazietà e di fuga, di stanchezza e rifiuto è per Dante assolutamente inconcepibile. Non ci sono eden terreni, pastorali arcadie, solari utopie, tutte scoperte di civiltà successive; l'uomo è «cive» e non può, non deve, non esserlo; la sua vita è un «viver di cittadini», «così riposato... così bello» nell'antica Firenze. Non c'è posto a disimpegno, non ci sono luoghi deputati a idilliche immersioni e a smemorati oblii. Nessun elogio della vita rustica. [...]

Nella città si consuma la trama del potere; il selciato delle loro strade e piazze, i sagrati delle chiese, i ponti che le scavalcano, le pareti dei palazzi e delle case e soprattutto il sangue e la memoria dei suoi abitanti sono i testimoni veri della storia degli uomini riuniti in società civile. Entro questi confini la passione di Dante trova l'esca più sicura, le emozioni più forti, gioca tutto ciò che le resta di speranza terrena e stabilisce le sue sentenze, opera la sua poetica palingenesi. Al centro di queste emozioni l'oggetto esemplare, Firenze.

S. Jacomuzzi, in *Le insegne della poesia*, SEI, Torino 1996

3] Si stimava che in Firenze vi fossero circa 90.000 bocche da sfamare tra uomini e donne e fanciulli, fra cui almeno 1500 forestieri, e viandanti e soldati, senza contare la somma di cittadini preti e frati e suore. Si pensa che vi fossero nel contado e nel distretto di Firenze circa 80.000 persone.

I fanciulli e le fanciulle che imparavano a leggere e a scrivere erano da 8.000 a 11.000. I ragazzi che imparavano l'aritmetica e la matematica in sei scuole erano da 1.000 a 1.200. E quelli che studiavano la grammatica e la filosofia in quattro grandi scuole erano da 550 a 600. Le chiese esistenti allora in Firenze e nei sobborghi, contando i monasteri e le chiese dei frati, ammontavano a 110, delle quali 57 erano parrocchie aperte al popolo, 5 conventi con due priori con 80 monaci, 24 monasteri di monache con 500 donne, 10 ordini di frati con più di 700 frati, 30 ospedali con più di mille letti per ospitare poveri e infermi, e da 250 a 300 cappellani preti. Le botteghe dell'arte della lana erano 200 e più, e producevano da 70.000 a 80.000 panni, del valore di più di 1200 migliaia di fiorini d'oro, senza contare il guadagno dei lanaiuoli; di tale lavoro vivevano più di 30.000 persone. Trent'anni fa vi erano 300 botteghe circa, che producevano ogni anno più di 100.000 panni; ma erano più grezzi e valevano la metà; allora infatti non si sapeva lavorare la lana dell'Inghilterra, come si imparò a fare poi. I magazzini della corporazione di Calimala che importavano panni francesi e oltramontani erano 20; essi facevano venire più di 10.000 panni all'anno del valore di più di 300.000 fiorini d'oro. Molti di questi erano venduti a Firenze, altri erano esportati. I banchi di cambiavalute erano 80. Ogni anno erano conati 350.000 fiorini d'oro, talora 400.000. Le botteghe di calzolai e zoccolai erano circa 300. I giudici erano da 80 a 100; i notari 600; i medici e i chirurghi 60; le botteghe di farmacisti 100. I mercanti e i merciai, talmente numerosi da non potersene fare una stima attendibile; e poi vi erano molti altri artigiani che praticavano i più disparati mestieri, dai maestri di pietra e ai falegnami.

La città era abbellita da molti bei palazzi e case, e in quei tempi s'edificava ininterrottamente, e si rendevano più lussuosi e ricchi quelli esistenti. Chiese, cattedrali e conventi erano magnifici e ricchi; inoltre non vi era cittadino che non avesse proprietà nel contado, non vi era popolano o persona benestante che non avesse fatto costruire edifici più grandi e lussuosi che in città; e ciascuno cittadino si profondeva in spese senza regola, tanto che costoro erano considerati matti. Ma era una cosa magnifica da vedere, e un forestiero, venendo da fuori, avrebbe creduto che i ricchi edifici che circondavano il centro urbano nel raggio di tre miglia facessero parte della città come accade a Roma. E questo senza i ricchi palazzi, le torri e i cortili, i giardini murati che sorgevano più lontano dalla città, che in altre contrade sarebbero chiamati castelli. Insomma si stimava che intorno al perimetro cittadino, nel raggio di sei miglia, vi fossero tanti edifici di lusso che nemmeno due Firenze avrebbero potuto contenerli.

G. Villani, *Nuova Cronica*, Guanda, Parma 1991

4] Benché le condizioni economiche fossero volte al meglio, le questioni di fondo rimanevano e il trionfo del feudalesimo se da un lato favorì un aumento della produzione d'altro lato provocò una crescente insofferenza nelle file di coloro che si vedevano precluso ogni miglioramento nella condizione sociale. Fu a questo punto che la città entrò in gioco, come elemento di rottura, come luogo in cui emigrare per tentare fortune nuove. La città sta alla gente dei secoli XI-XIII in Europa come l'America sta agli europei del secolo XIX. La città era la frontiera: un mondo dinamico e nuovo in cui la gente riteneva di poter rompere con i vincoli del passato, dove la gente avvertiva e immaginava nuove possibilità di riuscita economica o sociale, dove le fortune si venivano creando e plasmando premiando l'iniziativa, l'audacia e

il rischio. Non era il solo fatto giuridico del servo che per essere fuggito dalle campagne si ritrovava libero nella città. Era tutta un'atmosfera di opportunità aperte a chi volesse e sapesse osare e operare sia che si trattasse di un membro della piccola nobiltà feudale o di un mercante o di un artigiano. [...]

Nel loro nuovo sistema di valori, la preminenza non era più attribuita alle origini familiari bensì alle doti personali, quali l'iniziativa, le abilità professionali, la capacità di raggiungere il successo economico e politico basandosi esclusivamente sulle proprie facoltà.

C.M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa preindustriale*, Il Mulino, Bologna 1974

5]



Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città e in campagna*. Affresco (1337-39). Siena, Palazzo Pubblico.

Tipologia A – Analisi del testo

- 6** Nel canto XI del Paradiso san Tommaso d'Aquino fa l'elogio di san Francesco e dell'ordine da lui fondato; nel canto XII è il francescano san Bonaventura a celebrare la santità di san Domenico e a ricordare i meriti dell'ordine domenicano.

72 Domenico fu detto; e io ne parlo
sì come de l'agricola che Cristo
ellesse a l'orto suo per aiutarlo.

75 Ben parve messo e famigliar di Cristo:
ché 'l primo amor che 'n lui fu manifesto,
fu al primo consiglio che diè Cristo.

70. Domenico: *Dominicus* è possessivo di *Dominus* = Signore, quindi «uomo del Signore».

73. parve messo e famigliar di Cristo: ambasciatore e servo di Cristo.

75. al primo consiglio: all'amore per la povertà.

- 78 Spesse fiata fu tacito e desto
trovato in terra da la sua nutrice,
come dicesse: “Io son venuto a questo”.
- 81 Oh padre suo veramente Felice!
oh madre sua veramente Giovanna,
se, interpretata, val come si dice!
- 84 Non per lo mondo, per cui mo s’affanna
di retro ad Ostiense e a Taddeo,
ma per amor de la verace manna
- 87 in picciol tempo gran dottor si feo;
tal che si mise a circüir la vigna
che tosto imbianca, se ’l vignaio è reo.
- 90 E a la sedia che fu già benigna
più a’ poveri giusti, non per lei,
ma per colui che siede, che traligna,
- 93 non dispensare o due o tre per sei,
non la fortuna di prima vacante,
non *decimas, quae sunt pauperum Dei*,
- 96 addimandò, ma contro al mondo errante
licenza di combatter per lo seme
del qual ti fascian ventiquattro piante.
- 99 Poi, con dottrina e con volere insieme,
con l’officio apostolico si mosse
quasi torrente ch’alta vena preme;
- 102 e ne li sterpi eretici percosse
l’impeto suo, più vivamente quivi
dove le resistenze eran più grosse.
- 105 Di lui si fecer poi diversi rivi
onde l’orto catolico si riga,
sì che i suoi arbuscelli stan più vivi.

Dante Alighieri, *Paradiso* XII, vv. 70-105

76-77. Spesse fiata ... sua nutrice: nelle agiografie del santo si legge che, quando era ancora fanciullo, spesso Domenico lasciava il letto per giacere sulla nuda terra.
83. di retro ad Ostiense e a Taddeo: Enrico di Susa, studioso di diritto, e Taddeo d’Alderotto (1215-95), noto medico fiorentino, autore di numerosi testi di medicina.

86. circüir la vigna: vigilare, proteggere; la *vigna* è la Chiesa.
90. colui che siede: allusione a papa Bonifacio VIII.
93. decimas, quae sunt pauperum Dei: le decime (la percentuale del dieci per cento sul proprio guadagno che ogni cristiano era tenuto a versare alla Chiesa) sono dei poveri di Dio.

94-96. contro al mondo ... ventiquattro piante: Domenico chiede licenza di combattere contro le eresie in difesa di quella dottrina cattolica.
101-102. più vivamente ... grosse: allusione alla crociata contro la città di Alby in Provenza.

Comprensione del testo

1 Parafrasa con parole tue il brano antologizzato.

Analisi del testo

- 2 Presenta le notizie storiche sul personaggio di san Domenico, partendo dalle informazioni che puoi desumere dai versi di Dante.
- 3 Facendo opportuni riferimenti al testo, di quali sono le caratteristiche dell'ordine domenicano che lo distinguono dagli altri ordini religiosi, e in particolare dall'ordine francescano, celebrato nel canto precedente.
- 4 Spiega la metafora presente ai versi 71-72. Indica l'altra metafora presente nei versi successivi che può essere accostata a questa.
- 5 Ai versi 87-90 troviamo (tema ricorrente in tutta la *Commedia*) una polemica contro il malgoverno della Chiesa e la sua corruzione: spiega il senso letterale di questi versi.
- 6 Spiega la contrapposizione tra *sterpi eretici* (v. 100) e *arbuscelli ... vivi* (v. 105).
- 7 L'immagine dei *diversi rivi* (v. 103) si ricollega a un'immagine immediatamente precedente: quale? In che modo?
- 8 Spiega l'espressione *orto catolico* (v. 104). A quale altra immagine presente nel testo si può accostare? Perché?
- 9 Caratteristica dello stile oratorio del panegirico è la figura dell'etimologia: individuare una corrispondenza tra il nome e la persona, secondo il principio, diffuso nella cultura medievale che *nomina sunt consequentia rerum* = i nomi sono conseguenze delle cose. Indica in quali versi si trova tale figura.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 10 Come san Tommaso nel canto precedente aveva condannato il degrado dell'ordine domenicano, così in questo canto san Bonaventura leva la sua voce contro la discordia che affligge l'ordine dei Francescani. Dante riconosce in molti passi della *Commedia* il ruolo determinante che la Chiesa, e gli ordini mendicanti in particolare, devono avere nel guidare i cristiani alla salvezza; altrettanto insistenti sono le critiche che il poeta rivolge alla gerarchia ecclesiastica e agli ordini religiosi perché sono sviati nel compimento della loro missione dalla seduzione del potere e dei beni terreni. Facendo opportuni riferimenti alle altre due cantiche, spiega quali sono le accuse che Dante muove alla Chiesa; con quali papi, in particolare, se la prende Dante?

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale**7**

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Realtà sociale e immagine letteraria della donna nel Medioevo

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
99 si stava in pace, sobria e pudica.
- Non avea catenella, non corona,
non gonne contigliate, non cintura
102 che fosse a veder più che la persona.
- Non faceva, nascendo, ancor paura
la figlia al padre, ché 'l tempo e la dote
105 non fuggien quinci e quindi la misura.
- Non avea case di famiglia vòte;
non v'era giunto ancor Sardanapalo
108 a mostrar ciò che 'n camera si puote.
- Non era vinto ancora Montemalo
dal vostro Uccellatoio, che, com'è vinto
111 nel montar sù, così sarà nel calo.
- Bellincion Berti vid'io andar cinto
di cuoio e d'osso, e venir da lo specchio
114 la donna sua senza 'l viso dipinto;
- e vidi quel d'i Nerli e quel del Vecchio
esser contenti a la pelle scoperta,
117 e le sue donne al fuso e al penneocchio.
- Oh fortunate! ciascuna era certa
de la sua sepultura, e ancor nulla
120 era per Francia nel letto diserta.
- L'una vegghiava a studio de la culla,
e, consolando, usava l'idioma
123 che prima i padri e le madri trastulla;
- l'altra, traendo a la rocca la chioma,
favoleggiava con la sua famiglia
126 d'i Troiani, di Fiesole e di Roma.
- Saria tenuta allor tal meraviglia
una Cianghella, un Lapo Salterello,
129 qual or saria Cincinnato e Corniglia.
- A così riposato, a così bello
viver di cittadini, a così fida
132 cittadinanza, a così dolce ostello,

Maria mi diè, chiamata in alte grida;
e ne l'antico vostro Batisteo
135 insieme fui cristiano e Cacciaguida.

Dante Alighieri, *Paradiso* XII, vv. 97-135

2] In quell'anno, avendo le donne di Firenze ecceduto nell'ornarsi con corone e ghirlande d'oro e d'argento, e con perle e pietre preziose, e reti di perle, e altri ornamenti di grande costo da porre sul capo, e avendo ugualmente ecceduto nel vestirsi con abiti intagliati di diversi panni e intessuti con fregi e perle e bottoni d'argento dorato spessi quattro e perfino sei fili accoppiati insieme, e fibbie di perle e di pietre preziose da portare sul petto con diversi segni e lettere; avendo analogamente organizzato banchetti esageratamente sfarzosi per le nozze delle spose, durante i quali si serviva una quantità eccessiva di vivande, fu stabilito da parte dei funzionari pubblici che nessuna donna potesse portare corone o ghirlande d'oro o d'argento né di perle né di pietre né di vetro né di seta e neppure di carta dipinta; e fu stabilito inoltre che non si potessero indossare reti per i capelli se non semplici, né alcun abito dipinto con delle figure se non costituito di due soli colori, e senza fregi né d'oro, né d'argento, né di seta, né di alcun tipo di pietre preziose, né di smalto, né di vetro; e fu stabilito anche che non si potessero portare più di due anelli al dito. [...]

Questi divieti furono molto lodati da tutti gli Italiani; e se le donne prima usavano eccessivi ornamenti, furono ridotte al giusto segno, cosicché se ne lamentarono assai, ma per la forza del divieto tutte si attennero alla legge; ma non potendo avere panni ricamati, vollero i panni più eccentrici ch'esse potevano avere, mandandoli a confezionare fino in Fiandra e in Brabante, senza badare a spese. Ciò nonostante tutti i cittadini ne trassero un risparmio, poiché non dovettero più sobbarcarsi le folli spese delle loro donne nei banchetti e nelle nozze, come prima facevano.

G. Villani, *Nuova Cronica*, Guanda, Parma 1991

3] L'uso di appropriarsi delle donne con la violenza, così diffuso durante l'alto Medioevo, diventa più raro verso la fine del periodo e difficilmente ottiene la sanzione sociale e religiosa. Tuttavia, il rapimento – spesso praticato per forzare l'accordo delle famiglie – o il silenzio femminile, interpretato dai migliori teologi come un pudico consenso, mettono in guardia contro un'interpretazione troppo ottimistica delle condizioni in cui le donne hanno acquistato voce in capitolo. Ancora in pieno Rinascimento i testi rigurgitano di storie abbastanza sinistre di ragazze date al marito o al monastero contro la loro volontà. Persino i riti, creati o adattati dalla Chiesa per garantire la libertà del consenso, si trovano a volte sviati ad altri fini. [...]

Generare dei buoni eredi: ecco la grande sfida che le famiglie devono raccogliere in un'epoca in cui la morte colpisce duramente e spesso. Il cuore della casa medievale è la camera, dove la donna se ne sta, lavora, concepisce, partorisce, e dove morirà. Sappiamo ancora pochissimo sulla vita biologica della donna maritata, sugli effetti che hanno sul suo corpo e sul suo comportamento le funzioni che le vengono assegnate. Le fonti sono eterogenee, disperse e spesso contraddittorie. Per lo meno si

vede dappertutto che il suo ruolo nella riproduzione del gruppo è quello che suscita le più frequenti discussioni e censure, le maggiori precauzioni e lodi.

La chiave che immette in questo ruolo è dunque il matrimonio. [...] Nel periodo centrale del Medioevo si verifica senz'altro un rovesciamento: da un capo all'altro dell'Europa le ragazze appena adolescenti vengono date a un marito decisamente maggiore d'età. [...]

Un uomo che si avvicina ai trent'anni, un adulto, porta dunque nella sua casa un'adolescente: questa è la situazione asimmetrica del basso Medioevo, una situazione che ricorda stranamente i costumi romani dell'età classica.

C. Klapisch-Zuber, *La donna e la famiglia*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Laterza, Roma-Bari 1988

4]

È morto

nel suo letto per atroci ferite.

[...] E dove è il corpo

arriva Isotta. Apre le braccia a Oriente,

5 si volta e prega Dio: «Tristano, amico!

Per te prego! Oramai non ho motivo

di vivere. La morte per amore

hai avuto in dono ed ora io ti seguo

per tenerezza. La salvezza invano

10 ho cercato, di darti. Troppo tardi

sono giunta! Io non ho più la pace!

La tempesta nel mare ha inghiottito

il tempo e la speranza. La tua vita

è perduta! La mia è ferma. Senza tempo.

15 Ti parlo con dolcezza, caro, dolce

amico, dell'amore, della gioia

lontana. Delle pene senza pace

tanto lontane. Ogni cosa è lontana.

Ogni cosa ricordo. Ed ogni cosa

20 è scomparsa. Ti bacio sulle labbra.

Ti sfioro con la mano, caro, dolce

amico. Se con te non ho la vita

insieme a te la morte posso avere!

La morte mi consola del dolore.

25 La vita per amore hai perso ed ora

perdo la vita per amore. Sono

fedele nella morte come sono

stata fedele nell'amore, sempre.

Io ti sarò vicina!». E sulla bocca

30 lo bacia e tra le braccia prende il corpo,

cuore sul cuore, petto contro petto,

le labbra sulle labbra. In gran silenzio

come Tristano è immobile. La quiete

della morte per sempre l'addormenta.

Thomas, *Tristano e Isotta*, trad. it. di F. Troncarelli, Garzanti, Milano 1979

5] Dappertutto, alle corti e nei castelli, ci sono molti uomini e pochissime donne. Quelli del seguito, che vivono alla corte del signore, per lo più sono celibi. Le fanciulle delle famiglie nobili vengono educate nei conventi e non si riesce mai a vederle. La principessa, o la castellana, è il centro; tutto si raccoglie intorno a lei. Cavaliere e poeti di corte, tutti rendono omaggio alla dama nobile e colta, ricca e potente, spesso anche giovane e graziosa. I quotidiani rapporti fra una schiera di giovani celibi e una donna così desiderabile, in un mondo così chiuso e isolato, l'involontaria presenza alle tenerezze coniugali, il pensiero sempre presente che la donna appartiene a uno e a uno solo, non può non suscitare una tensione erotica, che per lo più, non potendo trovare altro sbocco, si sublima nell'espressione dell'amore cortese. La storia comincia così: molti dei giovani che circondano la signora sono venuti a corte, sono entrati in casa ancora fanciulli, e hanno subito l'influsso di quella donna negli anni più importanti per lo sviluppo di un ragazzo. Tutto il sistema dell'educazione cavalleresca favorisce il sorgere di forti vincoli erotici. Fino a quattordici anni il ragazzo è guidato esclusivamente dalle donne. Dopo gli anni dell'infanzia, trascorsi sotto la tutela della madre, è la signora della corte a sorvegliare la sua educazione. Per sette anni egli è al suo seguito, la serve in casa, l'accompagna per la strada, è introdotto da lei all'arte della vita di corte e alla conoscenza degli usi cortesi. Tutto l'entusiasmo dell'adolescente si concentra su questa donna, e la fantasia foggia a sua immagine l'oggetto ideale dell'amore.

Lo scoperto idealismo dell'amore cortese e cavalleresco non può ingannarci sul suo latente carattere sensuale, né celarne l'origine, la ribellione al comandamento religioso della continenza.

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956

6]

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta
4 E gli occhi non ardiscon di guardare.

Ella sen va, sentendosi laudare
[Benignamente d'umiltà] vestuta,
E par che sia una cosa venuta
8 Di cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per gli occhi una dolcezza al core,
11 Che intender non la può chi non la prova.

E par che della sua labbia si muova
Uno spirto soave e pien d'amore,
14 Che va dicendo all'anima: sospira!

Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980

7]

Io voglio del ver la mia donna laudare
 ed assemblarli la rosa e lo giglio:
 più che stella diana splende e pare,
 e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

4

Verde river' a lei rasembro e l'âre
 tutti color di fior', giano e vermiglio,
 oro ed azzurro e ricche gioi per dare:
 medesimo Amor per lei rafina meglio.

8

Passa per via adorna, e sì gentile
 ch'abassa orgoglio a cui dona salute,
 e fa 'l de nostra fé se non la crede;

11

e nolle pò apressare om che sia vile;
 ancor ve dirò c'ha maggior virtute:
 null'om pò mal pensar fin che la vede.

14

G. Guinizelli, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960

Francesco Petrarca

COMPETENZE ATTIVATE

- Confrontare autori o testi, anche di epoche diverse, su temi simili
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Definire la poetica di un autore
- Scrittura: Tipologia A – Analisi del testo; relazione; riscrittura
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici

Tipologia A – Analisi del testo

1

È primavera, la natura trionfa nel suo splendore, è l'anniversario del primo incontro di Francesco e Laura, tutti appaiono felici: il poeta sospira invece di dolore, e tutta la bellezza che ha intorno pare essergli indifferente, anzi, gli è nemica.

Il sonetto celebra l'anniversario del primo incontro con Laura, ed è stato scritto probabilmente nel 1352 a Valchiusa, quando Laura era già morta. Si regge sul contrasto fra gli effetti che l'arrivo della primavera ha sulla natura e quelli che ha sul poeta. Altri poeti hanno affrontato questo tema (il contrasto fra la natura e il soggetto infelice), per esempio Virgilio e Macrobio. La malinconia dell'amante infelice è inoltre un topos diffuso nel Medioevo. Petrarca si affida perciò all'uso della mitologia e di temi della letteratura classica e medievale. Eppure, come nel *Canzoniere* capita spesso, Petrarca si ispira sì alla tradizione, ma sa aggiornare quei modelli.

4 Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Philomena,
e primavera candida e vermiglia.

8 Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Metro: sonetto con schema ABAB ABAB CDC DCD.

1. Zephiro: vento primaverile che, spirando da ovest, indica il ritorno della bella stagione. Nel sonetto Zefiro è personalizzato, come già avevano fatto Virgilio (*Georgiche* II, 30) e Lucrezio (*De rerum natura* V, 738).

3. Progne ... Filomena: si allude al mito di Progne e Filomela, nar-

rato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VI 421-674). Le due sorelle furono trasformate rispettivamente in rondine e usignolo da Tereo, marito di Progne.

4. Candida e vermiglia: bianco e rosso sono tipici colori dei fiori primaverili.

5. Ridono ... rasserena: la natura partecipa alla festa del ritorno della primavera.

6. Giove ... figlia: si fa riferimento

alla posizione dei pianeti di Giove e Venere (sua figlia secondo la mitologia), che in primavera si trovano vicinissimi. Altri intendono *figlia* riferito a Proserpina, figlia di Giove e Demetra, rapita da Plutone e costretta a restare con lui nell'Ades durante tutto l'inverno, per tornare sulla terra ogni primavera.

8. Ogni ... riconsiglia: in ogni essere vivente, con l'arrivo della primavera, rinasce la voglia di amare.

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
II quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

e cantar augelletti, e fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
I4 sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

F. Petrarca, *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*, *Canzoniere* 310

10-11. **Del cor ... chiavi:** Laura, morendo, ha portato con sé le chiavi del cuore del poeta.

uccelli, le campagne in fiore e i dolci atteggiamenti di donne belle e nobili appaiono a poeta come un deserto e sembrano fiere *aspre* e

selvagge, espressione che tornerà nel componimento *Chiare, fresche e dolci acque*.

14. **E ... selvagge:** il canto degli

Comprensione del testo

- 1 Fai la parafrasi del sonetto.
- 2 In quale area del sonetto si concentrano i richiami al mito? Ha un senso, in relazione al contenuto del sonetto, la distribuzione di questi richiami?

Analisi del testo

- 3 La svolta drammatica del tema è segnata dall'inizio della prima terzina («Ma per me...») e dall'aggettivazione che descrive il sentimento del poeta. Analizza queste scelte di Petrarca.
- 4 In che modo l'ultima terzina riassume il senso complessivo del sonetto?
- 5 Illustra il chiasmo del verso 5: che funzione ha, secondo te?
- 6 Illustra il polisindeto (la ripetizione «e...e...e») presente nella prima quartina: che funzione ha, secondo te?
- 7 Il paesaggio e l'ambiente sono descritti in maniera realistica o stilizzata e astratta? È consueto, quest'uso, in Petrarca? Fai dei confronti con altre poesie in cui Petrarca descrive il paesaggio.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 8 Amore e Morte sono strettamente legati. Come si sviluppa questo rapporto nel corso del *Canzoniere*?
- 9 Una novità rilevante della poesia di Petrarca è la centralità dell'io, la riflessione sul soggetto. Come si sviluppa tale tema, in questo sonetto? Approfondisci questo aspetto anche in relazione ad altre opere di Petrarca.
- 10 In che cosa Petrarca si mostra debitore degli stilnovisti, di Dante, dei poeti provenzali e della tradizione classica? In che cosa invece si distingue da loro?

Confronti

- 2 **Due diverse versioni di *Oimè, terra è fatto il suo bel viso*** Possiamo seguire i percorsi compositivi delle poesie del *Canzoniere* grazie al fatto che possediamo i manoscritti di varie redazioni, fino a quella definitiva.

Una delle cose a cui Petrarca faceva più attenzione era evitare le ripetizioni: non solo della stessa parola, ma anche della stessa base lessicale. Per esempio, nel passaggio dalla prima stesura al testo definitivo del sonetto 150 *s'agghiaccia* diventa *s'accoglie*, perché qualche verso prima compare la parola *ghiaccio*; nel sonetto 193 *parlare*, giudicato troppo vicino a *parole*, diventa *dir cose*; nel sonetto 197 *aura amorosa* diventa *aura celeste* perché nel verso successivo è vicina la parola *Amor*.

Oltre che un principio stilistico generale, questi cambiamenti sono dovuti anche al fatto che Petrarca usa un numero di parole limitato (3275 parole in totale per comporre 366 testi), e deve quindi mettere in atto delle strategie per variare il suo stile.

Proponiamo qui la prima versione dei versi 34-44 della canzone 268. Nell'abbozzo, come in molti altri casi, accanto al testo c'è una nota, in cui Petrarca raccomanda a se stesso: «attende più», cioè “attento alla parola *più*” (*attende* è un termine latino che significa “stai attento”).

Fai un confronto fra le due versioni e, dopo aver spiegato come Petrarca risolve il problema dei troppi “più”, illustra le altre innovazioni che Petrarca introduce nella versione definitiva del testo.

Versione iniziale

- Oimè, terra è fatto il suo bel viso,
che solea far del cielo fede e de le bellezze
sue fra noi; l'alma gentile è gita in
paradiso, disciolta di quel velo nel qual s'è
5 netta usati à gli anni suoi
per rivestirsene poi un'altra volta, et mai più
non spogliarsi, quando più bella farsi tanto
più la vedrem, quanto più vale e quanto è
più l'eterno che 'l mortale.

Versione definitiva

- Oimè, terra è fatto il suo bel viso,
che solea far del cielo et del ben di lassù
fede fra noi; l'invisibil sua forma è in
paradiso, disciolta di quel velo che qui
5 fece ombra al fior degli anni suoi, per
rivestirsene poi un'altra volta, et mai più
non spogliarsi, quando alma et bella
farsi tanto più la vedrem, quanto più
vale sempiterna bellezza che mortale.

Trattazione di argomenti

- 3** **Le parole chiave del *Canzoniere*** Le parole più usate nel *Canzoniere* sono: *mio* (840 volte), *io* (792), *bello* (342), *amore* (308), *core* (274), *occhio* (263), *dolce* (251), *cielo* (196), *tempo* (151), *vita* (142), *morte* (138).

Che considerazioni si possono fare a partire da questi dati numerici?

- 4** ***Canzoniere* come romanzo** Per quale motivo si parla del *Canzoniere* come romanzo? Ci sono una storia, uno svolgimento, dei personaggi e un'ambientazione. Sviluppa l'argomento.

- 5** **La fortuna di Petrarca** Petrarca nel tempo: leggi il testo critico di G. Contini *Come Petrarca parla d'amore* ► Sezione I, Percorso 7, **C3**: quali sono i modelli che Petrarca consegna in eredità ai “petrarchisti” e in generale alla poesia dei secoli successivi?

- 6** **I manoscritti** Nella scheda **COME È FATTA LA LETTERATURA** – *Petrarca copista delle sue poesie* ► Sezione I, Percorso 7] sono presentati i manoscritti di Petrarca: perché lo studio dei manoscritti petrarcheschi è così importante per una migliore comprensione della sua poesia?

Attività in classe

7 Laboratorio 1] Solo il primo verso di questo sonetto si trova al suo posto. Gli altri sono mescolati (ma, per non complicare troppo le cose, non li abbiamo spostati al di fuori della quartina o della terzina a cui appartengono nel testo originale). Rimettili nell'ordine corretto.

- I La vita fugge, e non s'arresta una ora,
 e le cose presenti e le passate
 mi danno guerra, e le future ancora;
 e la morte vien dietro a gran giornate,
- i' sarei già di questi penser' fòra.
 or quinci or quindi, sí che 'n veritate,
 se non ch'i' ò di me stesso pietate,
 e 'l rimembrare e l'aspettar m'accora,
- veggio al mio navigar turbati i vènti;
 ebbe 'l cor tristo; e poi da l'altra parte
 Tornami avanti, s'alcun dolce mai
- il mio nocchier, et rotte arbore e sarte,
 e i lumi bei che mirar soglio, spenti.
 veggio fortuna in porto, e stanco omai

Scrivere

8 Poesia Scrivi tu l'ultima terzina di questo sonetto, poi leggi l'originale e confronta le due versioni.

Che fai? Che pensi? che pur dietro guardi
 nel tempo, che tornar non pote omai?
 Anima sconsolata, che pur vai
 4 giugnendo legne al foco ove tu ardi?

Le soavi parole e i dolci sguardi
 ch'ad un ad un descritti et depinti ài,
 son levati de terra; et è, ben sai,
 8 qui ricercarli intempestivo et tardi.

Deh non rinovellar quel che n'ancide
 non seguir piú penser vago, fallace,
 II ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide.

.....

 I4

Giovanni Boccaccio

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Scrivere un testo espositivo argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso l'uso dei materiale letterari

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Il Decameron come “commedia umana” e *summa* della concezione medievale dell'uomo e della realtà

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Come la Commedia di Dante, sostiene Vittore Branca (uno dei maggiori studiosi di Boccaccio del Novecento), anche il Decameron può essere letto come una specie di *summa* del pensiero e della vita medievale:

Il capolavoro del Boccaccio [...], proprio perché appare nei suoi aspetti più costituzionali e più validi come la tipica “commedia dell'uomo” rappresentata attraverso i paradigmi canonici alla visione cristiana e scolastica della vita e insieme come una vasta e multiforme epopea della società medievale italiana colta e ritratta nel suo autunno splendido e lussureggiante, non si oppone alla *Divina Commedia* ma in qualche modo le si affianca e quasi la completa. Se si volesse vedere l'immagine del Medioevo soltanto in una di queste due opere, l'immagine che ne risulterebbe sarebbe falsa e unilaterale.

[...] È anch'esso in certo senso una *summa*: la *summa* di quella vita faticosa, ricca di avventure e di agguati in cui ogni giorno l'uomo misurava le sue capacità e le sue virtù, e la borghesia e la folla più umile e anonima provavano la loro energia industriosa, il loro slancio operoso nel ricordo e quasi nella scia dell'epopea eroica dei secoli precedenti: la *summa* di un mondo che – proprio secondo il pensiero scolastico – non è meno reale e non è meno valido di quello dominato dal trascendente che fu cantato da Dante.

V. Branca, *Tradizione medievale*, in *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956

2] In vari modi sono state spiegate le amoralità e l'indifferenza che molti credono di ravvisare nell'opera del Boccaccio. Si è detto che era un sensuale; come se la sensualità escludesse necessariamente una coscienza morale. Si è attribuito quest'animo così poco severo al decadere dei costumi, al trapasso del Medio Evo cavalleresco nel tempo moderno borghese, al cambiarsi dell'antico concetto trascendente nell'immanenza del Rinascimento. Ma noi siamo convinti che la moralità non sia uno di quei fatti che seguono le mutazioni storiche come le mode o altri caratteri superficiali. Certamente il Boccaccio era un uomo altrettanto morale quanto Dante o il Manzoni. Il fatto che nelle sue novelle ci siano molti adulteri e molti inganni e al tempo stesso una certa superficialità ed indifferenza non deve trarre in abbaglio. A una lettura attenta il Decamerone si rivela un libro di moderata sensualità; e comunque non è mai o quasi mai sulla sensualità che si impernano le vicende. [...]

Inutile appuntarsi sull'incrinatura, che a noi moderni appare nera fessura, dell'assoluzione che il Boccaccio sembra impartire ai suoi personaggi criminosi e disonesti. Bisogna piuttosto pensare che questa assoluzione è il prezzo di tante poetiche vicende, di tanti curiosi e magici particolari. Sembra che il Boccaccio dica al lettore: «conveniamo una volta per tutte che questi miei personaggi fanno quello che fanno per loro motivi che sarebbe troppo noioso definire e valutare. Perciò contentiamoci di lasciarli agire e divertiamoci...».

Vagheggiamento dell'azione che porta come conseguenza a precipitare l'azione stessa e a goderne il più presto possibile: ecco il meccanismo a cui obbedisce, secondo noi, il mondo boccacesco. Si veda a questo proposito come il procedimento narrativo del Boccaccio sia il rovescio giusto di quello dei moderni moralisti. Se apriamo alle prime pagine, poniamo, *Madame Bovary*, non vi troviamo certo enunciato il motivo principale del libro né poste con chiarezza convenzionale le premesse da cui poi deriveranno logicamente tutti gli sviluppi. Non troviamo, insomma, scritto «*Madame Bovary*, nata nel tal luogo, sposata a tal uomo, aveva le tali ambizioni» e via discorrendo. Flaubert, come quasi tutti gli scrittori moderni, non si propone di far agire i suoi personaggi quanto di crearli; e comunque la sua attenzione è legata ad una realtà di cui lui stesso ignora gli sviluppi. Motivo per cui libri come il suo ci danno quasi l'impressione di vivere le vicende che leggiamo; e, come nella vita, non sappiamo oggi quello che potrà succederci domani. Il Boccaccio invece, preoccupato soprattutto di far agire i suoi personaggi e di farli agire senza residui né esitazioni, ci fornisce precipitosamente nei preamboli delle novelle i caratteri e i dati essenziali dell'intrigo. Sgomberato il terreno dai quali, non gli resta che dedicarsi anima e corpo alle modalità dell'azione. Da questa convenzionalità, da questo anticipato liberarsi del fardello dei caratteri e dei moventi, deriva al Boccaccio l'ornato, la magia, la voluttà, la leggerezza dell'azione.

Per questo è errato, a parere nostro, definire il Boccaccio uno scrittore erotico. Invero l'amore non interessa gran che il Boccaccio sebbene la maggioranza delle novelle del Decamerone passi per novelle d'amore. L'amore vi figura soltanto, qual è in realtà, come una delle molle più importanti dell'azione umana; ma, scattata la molla, l'attenzione del Boccaccio si volge esclusivamente all'azione. Insomma, l'amore non è visto che come una sottospecie dell'azione, vagheggiabile non più di tante altre. A riprova si veda come il Boccaccio non conosca l'amore normale, sentimentale, psicologico; l'amore per lui non ha sapore se non è avventuroso, difficile, pieno di peripezie e di equivoci.

A. Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 1963

3] La maggior parte dei tedeschi oggi associa il nome di *Boccaccio* più a una pizzeria o a un locale notturno che all'etica. Ma a chi proprio non voglia convincersi del fatto che Boccaccio fosse un filosofo morale consigliamo un viaggio a Milano. Infatti nella Biblioteca Ambrosiana è custodito un manoscritto che prova l'interesse di Boccaccio per la filosofia morale. Abbandono per un momento il *Proemio* del *Decameron* per descrivere questo manoscritto: al centro di ogni pagina si trova il testo dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, scritto con caratteri grandi dalla mano di un professionista. Questo testo principale è incorniciato da un testo di commento: si tratta del commento di Tommaso d'Aquino all'*Etica Nicomachea*. Fu lo stesso Boccaccio a copiare di propria mano il commento di Tommaso ad Aristotele; egli quindi aveva interesse non solo a studiare questo testo, ma a *possederlo* per continuare a studiarlo.

Boccaccio non era ricco a sufficienza per poter commissionare la copiatura di libri così voluminosi. Dunque dobbiamo immaginare che egli abbia trascorso alcuni mesi seduto a copiare da solo il grande commentario di Tommaso all'*Etica* di Aristotele. L'esemplare di Milano mostra che Boccaccio non ha soltanto copiato il testo, ma lo ha arricchito di glosse, insomma ci ha lavorato intensamente. Dipende dai nostri pregiudizi e non da Boccaccio, se ci risulta difficile collegarlo con la filosofia morale e con Tommaso d'Aquino. È vero che alcuni biografi ritenevano di poter essere certi che Boccaccio, che dal 1327 al 1341 visse alla corte del re di Napoli, fosse l'amante di una figlia naturale del re, della casa d'Aquino. Avevano piacere d'immaginare nel letto del poeta nientedimeno che la pronipote di San Tommaso. Ma un fatto certo è che il commento all'etica fatto da Tommaso stava sul suo tavolo. Se Boccaccio abbia avuto delle storie d'amore a Napoli, resta da vedere; di sicuro egli ha condotto uno studio approfondito su un testo fondamentale della filosofia morale europea. Se si apre l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, l'interesse di Boccaccio risulta subito comprensibile. Infatti, già nel primo libro Aristotele ci insegna che l'agire umano è sempre volto alla felicità, e che l'etica e la politica sono solo al servizio della felicità umana. Ci sono concezioni divergenti della felicità umana: gli uni pongono la felicità umana nel piacere dei sensi, gli altri in una vita piena di successo negli affari. Aristotele non solo presenta queste due posizioni, ma le critica. La sua concezione di etica e di felicità è differente: la vera felicità dell'uomo, cui tutto l'agire etico serve come preparazione, consiste in una vita dedicata alla pura teoria. Quella di Aristotele è una concezione intellettualistica, tuttavia terrena, della felicità. Per Aristotele l'azione morale perderebbe ogni significato, se ci si dovesse aspettare la felicità solo nell'aldilà. La beatitudine, secondo Aristotele, non può essere qualcosa che un essere superiore getti sulle nostre spalle come un cappotto; dobbiamo procurarcela noi stessi, qui sulla terra, oppure non l'avremo mai. Se la felicità è l'obiettivo di tutte le azioni umane, allora non è concepibile l'ipotesi di un dio che a sua discrezione conceda a un uomo la felicità e a un altro l'infelicità eterna.

Questa concezione aristotelica dell'etica e di una felicità terrena che gli uomini non si procurano da soli creò dei conflitti all'interno della civiltà cristiana dell'Occidente. Secondo questa filosofia la morte è la più grande disgrazia, mentre secondo San Paolo dobbiamo attenderla con desiderio ardente, poiché essa ci ricongiunge per sempre a Cristo. Il presupposto aristotelico, che ci sia una vera beatitudine in questa vita terrena, contraddiceva l'apostolo Paolo, il Padre della Chiesa Agostino e la tradizione cristiano-monastica del medioevo. [...]

Chi come Boccaccio voleva sapere che cosa gli uomini dovessero ricercare e che

cosa evitare, chi voleva scoprire se e come la felicità terena, che l'uomo doveva procurarsi da sé, si potesse integrare in una concezione teologica, doveva riconoscere l'importanza del commento di Tommaso d'Aquino all'*Etica Nicomachea*.

L'*Etica* aristotelica offriva a Boccaccio anche un altro spunto: quest'opera non *deduce* i giusti comportamenti umani, insomma le *virtù*, dal fine supremo, bensì tenta di individuare un modello di vita retta a partire dalle descrizioni dei costumi di vita ateniesi. E per farlo Aristotele si perde in un mare di particolari; descrive abitudini, opinioni e aspettative degli uomini di una città-stato, con la quale la città-stato di Firenze presentava alcune obiettive caratteristiche comuni. Dall'opera di Aristotele si potevano trarre informazioni su come vivessero effettivamente dei cittadini indipendenti. La descrizione di tale variopinta molteplicità di comportamenti era indispensabile per un filosofo morale che intendeva esporre i suoi insegnamenti per mezzo di brevi racconti. L'interesse di Boccaccio per Tommaso d'Aquino non prova che egli fosse o volesse essere un tomista. Tommaso era un commentatore da utilizzare. Egli sapeva suddividere bene un testo composto di molte parti; sapeva chiarire passi oscuri. E ci si poteva richiamare a lui, se si voleva rappresentare una concezione aristotelica di vita in una città posta sotto il controllo dell'inquisizione domenicana. Una cosa comunque viene dimostrata con sicurezza dal manoscritto di Milano: Boccaccio ha condotto un intenso studio sulla filosofia, specialmente sulla filosofia morale. Questo non significa che la morale che egli voleva proporre 'piacevolmente' alle donne fosse quella aristotelica. Tuttavia essersi confrontato con l'*Etica* aristotelica e con Tommaso, in quanto suo interprete, aveva costituito per lui una tappa importante.

K. Flasch, *Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 1994

4] Che scopo perseguono le pagine solenni, grandiose, ad ampie pennellate fosche della descrizione della peste, se non a rendere artisticamente accettabili gli scherzi e la giocondità e la dubbia morale della brigata? Fate che in tempi serenamente normali, quando tutto fosse andato per la sua china, in una Fiorenza preoccupata solo dei suoi commerci e delle sue competizioni politiche, quelle sette donne e quei tre uomini si fossero adunati a godere la dolce campagna toscana in blandi divertimenti e a raccontarsi a vicenda novelle per la maggior parte grassocce e leggere: certo quel che avrebbero fatto e detto avrebbe rivelato in essi una costituzionale superficialità, un'irrimediabile leggerezza. Ma tenete presenti quelle pagine iniziali; ripensate all'incubo della morte e del dolore a cui quei novellatori si son finalmente sottratti: allora ogni scherzo più audace vi si paleserà come l'umana reazione di spiriti compressi troppo a lungo sotto una minaccia oscura e inesorabile; la loro frivolezza scomparirà o si attenuerà. «E se alle nostre case torniamo, – dice Pampinea – non so se a voi così come a me addivene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco, e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare, e parmi dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che son trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile non so donde in loro nuovamente venuta spaventarmi». È l'incubo, come dicevamo dianzi. Il quale sorgeva appunto dall'essere costretti, dalla solitudine e dagli spettacoli di morte, a uno spietato concentrarsi in sé stessi. Ma ora i dieci giovani hanno imposta una tregua al tarlo del pensiero: «... io non so quello che de' vostri pensieri voi v'intendete di fare – dice subito Dioneo ai compagni consenzienti –: li miei lasciai io dentro dalla porta della città...».

Ecco che la peste ci appare come la premessa artistica, oltre che logica, non solo della costituzione della brigata e del suo novellare, ma di tutta l'opera. Di tutta l'opera, s'intende, considerata nel suo insieme, nel suo organismo complessivo: così come il Boccaccio voleva che fosse considerata. Giacché noi abbiamo nel *Decameron* un'opera unitaria e contemporaneamente, per così dire, cento piccole opere d'arte da studiare e gustare nel loro isolamento, nella loro individualità singola; queste ultime non consentono altro legame tra loro se non quello costituito dalla complessa e una personalità del Boccaccio. Avviene così che l'impressione delle pagine iniziali s'attenua e dilegua procedendo nella lettura, né bastano a ravvivarla gli accenni all'eccezionalità delle congiunture, messi in bocca a questo o a quello dei novellatori. Questi accenni tutt'al più servono a giustificare teoricamente, in linea puramente polemica, l'audacia di taluni racconti, ma non hanno il potere di suscitare in noi l'orrore di prima e avvicinarci per tal via all'anima di quei novellatori ansiosi di serenità. Ma quando, a lettura finita, noi ci facciamo a considerar l'opera nel suo insieme, ecco che quelle pagine, e tutta la finzione dei novellatori che ne deriva, riprendono il loro valore, e ci accorgiamo che non possiamo prescindere da esse, se vogliamo penetrare addentro nello spirito del Boccaccio.

Ma a togliere al *Decameron* l'accusa di frivolezza, a conferirgli dignità d'arte superiore, la finzione dei novellatori concorre anche per altra via. Il frammento non ha nel sec. XIV diritto di cittadinanza nel regno delle arti: non usavano, come ora usano, quelli che sono stati argutamente definiti i «capolavori d'una sola sillaba». Dante dava alla sua *Commedia* la mirabile architettura plastica e formale che è croce e delizia dei suoi commentatori; il Petrarca considerava *nugellae* non già solo i suoi versi volgari, ma tutti quei suoi scritti che non avessero un organismo complesso e conchiuso, e in ogni modo si guardò bene dal pubblicar sparsamente i suoi versi, ma dette loro legami, starei per dire trama fondamentale, insomma un alfa e un omega, e un omega, si noti, in tono maggiore. Così Boccaccio tiene alla sua finzione, come a quella che a suo parere dà alle sue «novellette» una più salda consistenza artistica.

U. Bosco, *Il «Decameron»*. Saggio, Bibliotheca Editrice, Rieti 1929

La poesia del Quattrocento

La letteratura popolare (eggiante) e

La letteratura cavalleresca nel Quattrocento

COMPETENZE ATTIVATE

- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti dei generi letterari e seguirne i mutamenti
- Confrontare autori o testi, anche di epoche diverse, su temi simili
- Attualizzare e confrontare con il presente e con il proprio mondo culturale
- Scrivere “alla maniera di” o riscrivere secondo il modello della poesia quattrocentesca
- Mettere in relazione autore o opera o parti ecc. con il panorama storico-culturale

Scrivere

- 1** **Poesia nonsense** Burchiello non è stato il solo a scrivere dei *nonsense* e delle poesie basate sulla polisemia. Ne troviamo molti esempi anche in autori moderni che hanno voluto, più o meno comicamente, giocare con le parole. Ecco per esempio un paio di poesiole-divertimenti di Gino Patroni (1920–1992):

Consapevolezza
 “Andiamo al sodo!”
 disse l'uovo
 mentre bolliva.

Lamento di un rubinetto guasto
 Siamo agli sgoccioli.

Scrivi una poesia o tre battute in versi basate sull'ambiguità del senso. Puoi usare per esempio le parole *corte*, *lira*, *lustrò*, *sale*, *trentina*, *verso*, oppure prendere alla lettera un proverbio o un modo di dire, come nei due esempi citati sopra.

- 2** **Racconto/Poesia** Le avanguardie di inizio Novecento hanno giocato molto con le parole. Il futurista russo Aleksei Kruchenykh ha per esempio inventato la *zaum* (o lingua “transmentale”), una lingua che *sembra* (al suono) russo, ma non è russo.

Zaum
 Dyr bul shchyl
 ubeshchur
 skum
 vy so bu
 5 r I ez

Un altro esempio di invenzione linguistica è quello, più recente, dello scrittore Stefano Benni:

La natura matrigna

Quando un badugo
incontra una grammana
insieme badagrammano
un'intera settimana

5 e dopo un mese appena
saran nati e svezzati
centocinquanta grofoli
vispi ed assatanati

10 che subito si mettono
febrili a ricercare
centocinquanta brifole
da fecondare [...]

Un ulteriore esempio è quello di Fosco Maraini in *La gnosi delle fanfole* (in cui viene creato tra l'altro anche un sonetto quasi perfetto):

Il lonfo

Il Lonfo non vaterca né gluisce
e molto raramente barigatta,
ma quando soffia il bego a bisce bisce
4 sdilenca un poco e gnagio s'archipatta.

È frusco il Lonfo! È pieno di lupigna
arrafferia malversa e sofolenta!
Se cionfi ti sbiduglia e ti arrupigna
8 se lugri ti botalla e ti criventa.

Eppure il vecchio Lonfo ammargelluto
che bete e zugghia e fonca nei trombazzi
11 fa lègica busia, fa gisbuto;

e quasi quasi in segno di sberdazzi
gli affarferesti un gniffo. Ma lui zuto
14 t' alloppa, ti sberneccia; e tu l'accazzi.

Scrivi anche tu un racconto o una poesia in una lingua inventata o che contamina parole realmente esistenti e parole inventate. Puoi ispirarti anche ad altri esempi: le brevi poesie di Toti Scialoja (le trovi online), *Era la brilla e i fanghilosi tavi* (che si legge in *Oltre lo specchio* di Lewis Carroll) oppure i testi (molto seri) del poeta inglese e.e. cummings (che volle giocare anche con le lettere del proprio nome, tutte minuscole).

3

Acrostico Un acrostico è un tipo di poesia in cui le iniziali dei singoli versi o delle singole poesie (nel caso di una raccolta) formano una parola o una frase di senso compiuto.

Un esempio di questo gioco linguistico è rappresentato dalla prima poesia degli *Amorum libri tres* di Boiardo, *Amor, che me scaldava al suo bel sole*, che si apre con la parola *Amor*, inaugurando così l'acrostico che rivela il nome della donna a cui è dedicata l'opera (Antonia Caprara) lungo i primi quattordici componimenti dell'opera. Altri esempi di acrostici sono presenti nei testi di scrittori di ogni tempo, come Dante, Boccaccio, Lewis Carroll (l'autore di *Alice nel paese delle meraviglie*), Edgar Allan Poe, Giovanni Pascoli, Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti.

Prova tu a scrivere un acrostico: sul tuo nome, sulla persona a cui dedicheresti un canzoniere, sulla squadra di calcio per cui tifi, sul nome della tua scuola.

- 4** **Priamel** La *Priamel* (una parola tedesca che viene dal latino: *preambulum*) è una tecnica, usata da Matteo Boiardo nel sonetto *Già vidi uscir de l'onde una mattina* [► Sezione II, Percorso 2, T2], che consiste nell'elencare una serie di cose molto belle per poi sostenere che la donna amata o una cosa che si considera superiore alle altre è comunque più bella di tutte quelle elencate. Lo schema è antichissimo, lo usa per esempio la poetessa greca Saffo (VII – VI secolo a.C.): «Chi un esercito di cavalieri, chi di fanti e chi di navi dice sopra la nera terra essere la cosa più bella, ma io ciò che si ama ... di lei vorrei vedere l'amabile passo e del volto il sorriso luminoso, più che i carri dei Lidi con i fanti che combattono in armi».

Prova a scrivere un breve testo con la struttura della *Priamel*: individua ciò che vuoi esaltare sopra ogni altra cosa, e mettilo a confronto con una serie di cose belle e preziose che però non potranno mai eguagliarlo.

Trattazione di argomenti

- 5** **Il riso, i giochi di parole e il popolo** Nel Quattrocento la cultura popolare era (lo è ancora?) molto incline al racconto, al divertimento, alla carnevizzazione e ai giochi di parole. Una conferma è in questa fiaba raccolta nell'Ottocento dai fratelli Grimm (J. e W. Grimm, *Tutte le fiabe*, Newton Compton, Roma 2010).

Il paese di Cuccagna

Al tempo in cui c'era la Cuccagna, andando a spasso, vidi appesi a un filo di seta Roma e il Laterano, e un uomo senza piedi che sorpassava un cavallo veloce, poi una spada così tagliente che spaccava un ponte. E vidi un asinello con il naso d'argento che inseguiva due svelte lepri, e un tiglio, bello grande, sul quale crescevano le focacce calde. Poi vidi una vecchia capra rinsecchita che si portava addosso cento carri di strutto e sessanta carri di sale. Vi ho mentito abbastanza? Ebbene, ho visto un aratro che arava senza buoi n, cavallo, e un bambino di un anno buttare quattro macine di Ratisbona a Treviri e da Treviri fino a Strasburgo, e uno sparviero passava a nuoto il Po, e niente era più giusto. Poi ho sentito i pesci fare un chiasso che rimbombava fino in cielo, e un dolce miele che scorreva come acqua da una valle profonda su di un'alta montagna. Erano strane storie. E c'erano due cornacchie che falciavano un prato, e vidi due zanzare che costruivano un ponte, e due colombe che stritolavano un lupo, due caprettini figli di due bambini e due rane che battevano insieme il grano. Poi ho visto due topi consacrare un vescovo, e due gatti che avevano strappato la lingua a un orso. E venne una chiocciola di corsa ad ammazzare due feroci leoni. E c'era un barbiere che sbarbava una donna, e due lattanti che ordinavano alle madri di tacere. E vidi due levrieri portare via dal fiume un mulino, e una vecchia rozza lì vicino dire che facevano bene. E nell'aita c'erano quattro cavalli che trebbiavano il grano con tutte le loro forze, e due capre che accendevano il forno e una mucca rossa che infornava il pane. E una gallina cantò: chicchirichì, la favola è finita, chicchirichì.

Trovi che questa testimonianza della cultura popolare abbia qualcosa in comune con il *Morgante*, o con la novellistica o la poesia popolareggiante del Quattrocento?

Motiva la tua risposta in un testo di almeno 30 righe.

Confronti

6

Priamel Nei sonetti *Già vidi uscir de l'onde una matina* di Boiardo e *Biltà di donna e di saccente core* di Guido Cavalcanti viene usata la tecnica della *Priamel* (per la definizione vedi l'esercizio 4). Confronta i due componimenti e il modo in cui questi due autori si servono della stessa struttura retorica.

Già vidi uscir de l'onde una matina

- Già vidi uscir de l'onde una matina
il sol di raggi d'or tutto jubato,
e di tal luce in faccia colorato
4 che ne incendiava tutta la marina;
- e vidi a la rogiada matutina
la rosa aprir d'un color sì infiammato
8 che un foco ardesse ne la verde spina;
- e vidi aprire a la stagion novella
la molle erbetta, sì come esser sòle
II vaga più sempre in giovenil etade;
- e vidi una legiadra donna e bella
su l'erba coglier rose al primo sole
I4 e vincer queste cose di beltade.

Metro: sonetto di schema ABBA ABBA CDE CDE.

2. **jubato:** chiomato; è un latinismo da *iuba*, che in latino è la criniera; **raggi:** raggi.
3. **di tal ... colorato:** talmente luminoso.
4. **incendeva:** incendiava; l'intero verso significa: da incendiare tutto il mare.
5-6. **e vidi ... infiammato:** vidi la rosa aprirsi, ancora bagnata di rugiada, di un colore rosso così intenso; **aprir:** sbocciare; **infiammato:** infiammato; color del fuoco.
7. **luntan aspetto:** occhio che guarda da lontano;
8. **che un foco ... spina:** (chi avesse guardato da lontano) avrebbe creduto che tra le spine verdi stesse ardendo una fiamma.
9-10. **e vidi aprire ... erbetta:** vidi spuntare in primavera la tenera erbetta; **a la stagion novella:** in primavera; **sòle:** è solita.
11. **vaga:** bella; **più sempre:** sempre più. Tutto il quadro celebra la freschezza della giovinezza e prepara l'apparizione di Antonia.
13. **al primo sole:** di prima mattina (è in rima equivoca con *sòle* del v. 10).
14. **vincer ... di beltade:** e vinceva in bellezza tutte queste cose.

Biltà di donna e di saccente core

- Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d'augelli e ragionar d'amore;
4 adorni legni 'n mar forte correnti;
- aria serena quand'apar l'albore
e bianca neve scender senza venti;
rivera d'acqua e prato d'ogni fiore;
8 oro, argento, azzurro 'n ornamenti:
- ciò passa la beltate e la valenza
de la mia donna e 'l su' gentil coraggio,
II sì che rasembra vile, a chi ciò guarda;
- e tanto più d'ogn'altr'ha canoscenza,
quanto lo ciel de la terra è maggio.
I4 A simil di natura ben non tarda.

Metro: sonetto a cinque rime con schema ABAB ABAB CDE CDE.

1. **saccente:** sapiente.
2. **che sien genti:** gentili, nobili d'animo.
3. **ragionare:** parlare.
4. **legni:** barche, navi.
7. **riviera:** fiume.
8. **azzurro:** lapislazzuli.
9. **beltate e la valenza:** sono soggetti di "passa".
10. **gentil coraggio:** nobile cuore.
12. **ha:** soggetto di "ha" è la donna.
13. **quanto ... terra:** quanto il cielo è maggiore della terra
14. **A simil ... tarda:** A una creatura simile per natura non manca il bene.

Attribuzioni

7

Queste tre coppie di ottave appartengono ai poemi di Pulci, Boiardo e Ariosto. Attribuiscele al loro autore e motiva la tua scelta.

Costui¹ portava il scudo divisato
 Di bruno e d'oro, e un drago per cimiero;
 E cadde sopra al campo riversato.
 A vota sella ne andò il suo destriero.
 Mosse Grandonio, il cane arabiato:
 Aiuti Ogieri Iddio, ché gli è mistiero!
 Ché in tutto il mondo, per ogni confino,
 Non è di lui più forte Saracino.

Avea quel re statura de gigante,
 E venne armato sopra a un gran ronzone;
 Il scudo negro portava davante,
 E d'ôr scolpito ha quel dentro un Macone.
 Non vi fu Cristian tanto arrogante
 Che non temesse di quel can felone:
 Gan da Pontier, come lo vide in faza,
 Nascosamente uscì fuor della piazza.

1. È il pagano che si scaglia contro Ogieri.

Un di quegli altri a Orlando s'accosta
 e 'n sull'elmetto gli diè sì gran picchio
 che, se non fussi che l'arme fe' sosta,
 e' gli levava del capo uno spicchio.
 Non si poté riavere a sua posta
 Orlando, che pel duol si fece un nicchio,
 e tramortito par che giù cascasse.
 Ma 'l fer gigante di sella lo trasse,

e portollo di peso un mezzo miglio
 per gittarlo in un luogo fuor di strada.
 Orlando ritornò nel suo consiglio:
 videsi preso, e pigliava la spada,
 e ficcolla al gigante in mezzo il ciglio,
 tanto che morto convien che giù vada;
 ché per l'orecchio riuscì dal lato,
 sì che pel colpo il gigante è cascato.

Di tanto core è il generoso Orlando,
 che non degna ferir gente che dorma.
 Or questo, e quando quel luogo cercando
 va, per trovar de la sua donna l'orma.
 Se truova alcun che veggi, sospirando
 gli ne dipinge l'abito e la forma;
 e poi lo priega che per cortesia
 gl'insegni andar in parte ove ella sia.

E poi che venne il dì chiaro e lucente,
 tutto cercò l'esercito moresco:
 e ben lo potea far sicuramente,
 avendo indosso l'abito arabesco;
 ed aiutollo in questo parimente,
 che sapeva altro idioma che francesco,
 e l'africano tanto avea espedito,
 che pareva nato a Tripoli e nutrito.

Niccolò Machiavelli

COMPETENZE ATTIVATE

- Commentare criticamente un testo
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Confrontare autori e testi, anche di epoche diverse, su temi simili
- Attualizzare e confrontare con il presente e con il proprio mondo culturale

Scrivere

1

Guida alla scrittura di un saggio breve Immagina di dover redigere un testo per una relazione di 10 minuti a un congresso dal titolo *Il cervello tra libertà e determinismo. Esiste ancora il libero arbitrio?*

Il tema della tua relazione sarà *“Virtù e fortuna: Machiavelli, lo tsunami e il libero arbitrio”*.

FASE 1 Leggere

- 1 Leggi l'articolo di Elmar Burchia *Il muro della discordia ha protetto Fudai*, pubblicato sul «Corriere della sera» del 14 maggio 2011. L'articolo fa riferimento allo tsunami che ha investito le coste del Giappone, dopo un terribile terremoto, l'11 marzo 2011.
- 2 Leggi il capitolo XXV del *Principe* di Niccolò Machiavelli.
- 3 Leggi l'articolo sul convegno che l'organizzatore del congresso ti ha inviato per aiutarti nella scrittura della relazione che redigerai. L'articolo, scritto da Armando Massarenti per «Il Sole 24 Ore» del 22/5/2011, ti è utile in particolare per la parte conclusiva.

1] LA CITTADINA DEL NORD EST DEL GIAPPONE È USCITA ILLESA DALLO TSUNAMI

**Il muro della discordia ha protetto Fudai
Alto 16 metri, fu contestato dai cittadini.
Ora fiori e biglietti sulla tomba dell'ex sindaco che lo fece costruire**

MILANO – Fudai è una piccola località di 3000 abitanti sulla costa nord-orientale del Giappone. L'11 marzo scorso è uscita quasi indenne dal disastro dello tsunami provocato dal terremoto. Come per miracolo non ci sono stati morti o danni. Grazie soprattutto all'ex sindaco Kotaku Wamura che, negli anni Settanta, fece costruire un gigantesco muro a protezione della cittadina. In un primo momento deriso e insultato per quella barriera anti-tsunami alta quasi 16 metri, oggi il politico oramai defunto viene celebrato come un eroe.

OPERA SPROPORZIONATA – Le critiche sono continuate per diverso tempo. «Spreco di denaro pubblico»; «una bruttura»; «un'opera insensata e sproporzionata», gli rinfacciavano i cittadini. Il pomo della discordia era il progetto di costruzione di una parete di 16 metri in periferia che doveva difendere la località dalle

onde di uno tsunami. Anche perché i villaggi e le città vicine facevano affidamento su strutture di protezione più piccole. La domanda che tutti si ponevano con insistenza era: «Perché Fudai ha bisogno di una simile costruzione?». Il sindaco, però, non si piegò e non si fece persuadere. La costruzione anti-tsunami da 25 milioni di euro doveva assolutamente essere eretta.

BARRIERA DI SALVEZZA – Oggi quell'interrogativo ha trovato una risposta chiara: quella parete ha salvato la vita ai 3000 abitanti di Fudai. Tutto intorno l'apocalisse, con villaggi e città rase al suolo. Per Fudai e i suoi cittadini, invece, solo un terribile spavento. Le gigantesche mareggiate sono infatti rimbaltate sull'alto muro. «È costato parecchio», ha raccontato Satoshi Kaneko all'Associated Press. Il pescatore di Fudai ha sottolineato: «Senza quel muro però non ci saremmo più». Anche l'attuale sindaco Hiroshi Fukawatari è soddisfatto del lavoro fatto dal suo predecessore: «L'efficacia del muro si è rivelata davvero impressionante». Come molti concittadini anche Fukawatari un tempo era dubbioso sull'effettiva necessità di quella struttura gigante. Oggi si è ricreduto. Soprattutto dopo aver visto cosa lo tsunami ha provocato nelle città attorno. Qui le mura di protezione sono state completamente travolte. Ne è un esempio la vicina Taro. La città aveva fatto affidamento su una barriera anti-tsunami molto più piccola: due bastioni di cemento alti dieci metri e lunghi due chilometri e mezzo. Agli abitanti non è però restato che portare via le centinaia di cadaveri rinvenuti in questo territorio distrutto dal terremoto e dalla violenza di onde alte fino a 20 metri che le barriere non sono riuscite a fermare.

SINDACO EROE – Oggi Fudai celebra il suo ex sindaco, morto nel 1977 a 88 anni. Il politico ha governato il villaggio per sei legislature. Eletto subito dopo la Seconda Guerra mondiale, Kotaku Wamura è rimasto in carica fino al 1987. Sotto di lui Fudai è trasformata in una cittadina fiorente, con la pesca; col turismo; con le affollate spiagge di sabbia bianca. Ciò nonostante, la località ha conosciuto anche la parte negativa del mare: nel 1896 e nel 1933 uno tsunami uccise centinaia di persone nella regione. Le onde erano però più basse di quelle dell'11 marzo 2011. Per il sindaco Wamura una simile catastrofe non doveva ripetersi più. Nel 1967 iniziò la costruzione di un muro anti-tsunami, l'opera della sua vita. Tre anni dopo essere stata completata decise di dimettersi. Oggi dai cittadini di Fudai è visto come un eroe. Se non altro perché nel frattempo tutti hanno saputo apprezzare la sua politica lungimirante. Sulla sua tomba depongono fiori e doni; pregano e ringraziano. «Anche se c'è ostilità, abbiate fiducia e finite ciò che avete cominciato», disse Kotaku Wamura il giorno in cui si congedò dai suoi dipendenti. «Vedrete, alla fine la gente capirà».

E. Burchia, *Il muro della discordia ha protetto Fudai*, «Corriere della sera», 14 maggio 2011

2] Quanto possa la Fortuna nelle cose umane, e in che modo se li abbia a resistere. È non mi è incognito come molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo, potrebbero iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte. Questa opinione è suta più creduta ne' nostri tempi, per la variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni dí, fuora d'ogni umana conietura. A che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella opinione loro.

Nondimanco, perché el nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere es-

sere vero che la fortuna sia arbitra della meà delle azioni nostre, ma che eiam lei ne lasci governare l'altra meà, o presso, a noi. E assomiglio quella a uno di questi fiumi rovinosi, che, quando s'adirano, allagano e' piani, ruinano li arberi e li edifizii, lievono da questa parte terreno, pongono da quell'altra: ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede allo impeo loro, senza potervi in alcuna parte obstare. E, benché sieno cosí fatti, non resta però che li uomini, quando sono tempi quiei, non vi potessino fare provvedimenti, e con ripari e argini, in modo che, crescendo poi, o andrebbero per uno canale, o l'impeo loro non sarebbe né si licenzioso né si dannoso.

Similmente interviene della fortuna: la quale dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle, e quivi volta li sua impei, dove la sa che non sono fatti li argini e li ripari a tenerla. E se voi considerree l'Italia, che è la sedia di queste variazioni e quella che ha dato loro el moto, vedree essere una campagna senza argini e senza alcuno riparo: ché, s'ella fussi reparata da conveniente virtù, come la Magna, la Spagna e la Francia, o questa piena non arebbe fatte le variazioni grandi che ha, o la non ci sarebbe venuta. E questo voglio basti avere deto quanto allo avere deto allo opporsi alla fortuna, in universali.

Ma, restringendomi più a' particolari, dico come si vede oggi questo principe felicitare, e domani ruinare, senza averli veduto mutare natura o qualità alcuna: il che credo che nasca, prima, dalle cagioni che si sono lungamente per lo adrieo discorse, cioè che quel principe che s'appoggia tutto in sulla fortuna, rovina, come quella varia. Credo, ancora, che sia felice quello che riscontra el modo del procedere suo con le qualità de' tempi; e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi.

Perché si vede li uomini, nelle cose che li 'nducano al fine, quale ciascuno ha innanzi, cioè glorie e ricchezze, procedervi variamente: l'uno con respeto, l'altro con impeo; l'uno per violenza, l'altro con arte; l'uno per pazienza, l'altro con il suo contrario: e ciascuno con questi diversi modi vi può pervenire. Vedesi ancora dua respetivi, l'uno pervenire al suo disegno, l'altro no; e similmente dua egualmente felicitare con dua diversi studii, sendo l'uno respetivo e l'altro impeuoso: il che non nasce da altro, se non dalla qualità de' tempi, che si conformano o no col procedere loro. Di qui nasce quello ho deto, che dua, diversamente operando, sortiscano el medesimo effeto; e dua egualmente operando, l'uno si conduce al suo fine, e l'altro no.

Da questo ancora dipende la variazione del bene: perché, se uno che si governa con respeti e pazienza, e' tempi e le cose girano in modo che il governo suo sia buono, e' viene felicitando; ma, se e tempi e le cose si mutano, rovina, perché non muta modo di procedere. Né si truova uomo sí prudente che si sappi accomodare a questo; sí perché non si può deviare da quello a che la natura l'inclina; sí eiam perché, avendo sempre uno prosperato camminando per una via, non si può persuadere partirsi da quella. E però lo uomo respetivo, quando elli è tempo di venire allo impeo, non lo sa fare; donde rovina: ché, se si mutassi di natura con li tempi e con le cose, non si muterebbe fortuna.

N. Machiavelli, *Il principe*, capitolo XXV, 1532

3] Siamo veramente liberi? Oppure tutto è già perfettamente predeterminato, al punto da rendere vano e illusorio il sentirci protagonisti delle nostre vite e delle nostre decisioni? Il fatto è che un mondo deterministico, che nega la nostra libertà, e dunque anche la moralità e la responsabilità, ci pare assurdo e paradossale, fino a rendere insensate le nostre ragioni di vita. Che senso ha un'esistenza tutta determinata da forze su cui non è possibile agire? È un'idea che il senso comune, prima che quello filosofico, tende a rigettare. Però non lo fa sempre nello stesso modo. Shaun Nichols, che adotta un approccio di "filosofia sperimentale" per affrontare dilemmi di questo genere, dopo una serie di studi sul campo di cui rende conto su «Science», ha tratto la seguente conclusione: sebbene in tutte le culture umane (cinese, indiana, colombiana eccetera) la gente comune tenda a rigettare il determinismo e ad affermare l'esistenza della libertà del volere (e siamo dunque di fronte a una caratteristica universale della natura umana), i modi in cui la gente pensa che il determinismo mini la nostra idea di responsabilità morale mostrano differenze significative. In un esperimento condotto anni fa con Adina Roskies, Nichols aveva già dimostrato che un mondo deterministico è percepito come negatore della libertà se lo si presenta ai soggetti sperimentali come un mondo ipotetico. Se invece si dice loro che quel mondo deterministico è il mondo reale, quello in cui sono immersi, allora tendono a dire che comunque sono liberi di agire. I nuovi esperimenti mostrano che altre differenze emergono a seconda che la questione venga posta in termini generali o astratti o se si presentano casi circostanziati e concreti. Nel primo caso, ancora una volta, si pensa che il determinismo mini la responsabilità morale. Se tutto è determinato, nessuno è responsabile. Se però agli stessi soggetti che lo sostengono si mostra il caso concreto di un individuo che, per esempio, a causa di un disordine mentale, massakra una famiglia, allora tendono ad attribuirgli comunque una responsabilità morale. Perché?

Non è facile dirlo. Di certo la nostra credenza nel libero arbitrio ha a che fare con la nostra natura di animali sociali. Essere liberi e responsabili è evolutivamente conveniente, ed è un'idea che siamo portati a difendere anche a costo di apparire illogici o incoerenti.

«Il cervello tra libertà e determinismo – Esiste ancora il libero arbitrio?» è il titolo del convegno che si terrà sabato 28 maggio a Vercelli (Camera di Commercio, ore 10), organizzato da Pier Giorgio Fossale, presidente dell'Ordine dei medici e assessore alla Cultura per l'Economia della conoscenza. Interverranno Michele Di Francesco, Maurizio Ferraris, Franca D'Agostini, Armando Massarenti, Mario De Caro, Alberto Oliverio e Andrea Lavazza.

A. Massarenti, *Nati per crederci liberi*, «Il Sole 24 Ore», 22 maggio 2011

FASE 2 Scrivere un saggio sul rapporto tra fortuna e virtù

- 4 Prendi spunto dagli articoli riprodotti qui sopra e dalle riflessioni di Machiavelli sul rapporto fra virtù e fortuna. Per ordinare meglio i pensieri, sviluppa una scaletta o una mappa concettuale.
- 5 Tratta del rapporto tra fortuna e virtù nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento (con opportuni rimandi a Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti, Francesco Guicciardini).
- 6 Proponi una tua riflessione sul rapporto virtù e fortuna e sui temi della libertà, del determinismo e del libero arbitrio, anche facendo riferimento ad altre tue conoscenze o ad altri esempi.

Ludovico Ariosto

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Dopo essersi sposati, Angelica e Medoro decidono di partire insieme per il Catai. Vanno in Spagna per imbarcarsi e qui, inaspettatamente, incontrano Orlando, che ha perso la ragione e si comporta come un selvaggio. Lo «stolto» Orlando non riconosce Angelica, ma qualcosa, dentro di lui, lo spinge a rapirla: Medoro tenta di ucciderlo, ma non ci riesce.

57 E queste et altre assai cose stupende
fece nel traversar de la montagna¹.
Dopo molto cercare, al fin discende
verso meriggie² alla terra di Spagna;
e lungo la marina il camin prende,
ch'intorno a Taracona il lito bagna³:
e come vuol la furia che lo mena,
pensa farsi uno albergo in quella arena,

58 dove dal sole alquanto si ricuopra;
e nel sabbion si caccia àrrido e trito.
Stando così, gli venne a caso sopra⁴
Angelica la bella e il suo marito,
ch'eran (sì come io vi narrai di sopra)
scesi dai monti in su l'ispano lito.
A men d'un braccio ella gli giunse appresso⁵,
perché non s'era accorta ancora d'esso.

59 Che fosse Orlando, nulla le sovieni:
troppo è diverso da quel ch'esser suole.

1. **E queste... montagna:** allude alle imprese di Orlando pazzo sui Pirenei. Stupende = tali da destare stupore, incredibili.

2. **verso meriggie:** verso mezzo-

giorno, verso sud.

3. **e lungo... bagna:** e si avvia lungo il mare che bagna la spiaggia nei pressi di Tarragona.

4. **gli ... sopra:** incappò per caso

in lui.

5. **A men... appresso:** ella gli giunse vicino a meno di un metro di distanza; «braccio» è una misura che equivale circa 60 cm.

Da indi in qua che quel furor lo tiene⁶,
è sempre andato nudo all'ombra e al sole:
se fosse nato all'aprica Siene,
o dove Ammone il Garamante cole,
o presso ai monti onde il gran Nilo spiccia,
non dovrebbe la carne aver più arsiccia⁷.

60 Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa⁸,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta⁹.
Non più a vederlo Angelica fu presta,
che fosse a ritornar¹⁰, tremando tutta:
tutta tremando, e empiendo il ciel di grida,
si volse per aiuto alla sua guida.

61 Come di lei s'accorse Orlando stolto,
per ritenerla si levò di botto:
così gli piacque il delicato volto,
così ne venne immantinente giotto¹¹.
D'averla amata e riverita molto
ogni ricordo era in lui guasto e rotto.
Gli corre dietro, e tien quella maniera
che terria il cane a seguitar la fera¹².

62 Il giovine che 'l pazzo seguir vede
la donna sua, gli urta il cavallo adosso,
e tutto a un tempo lo percuote e fiede,
come lo trova che gli volta il dosso.
Spiccar dal busto il capo se gli crede¹³:
ma la pelle trovò dura come osso,
anzi via più ch'acciar; ch'Orlando nato
impenetrabile era et affatato¹⁴.

63 Come Orlando sentì battersi dietro,
girossi, e nel girare il pugno strinse,
e con la forza che passa ogni metro,

6. Da indi... tiene: da quando quella pazzia lo possiede.

7. se ... arsiccia: non dovrebbe avere il corpo più bruciato se fosse nato nell'assolata Siene (città dell'Egitto, oggi Assan), o dove il popolo dei Garamanti adora Giove Ammone (i Garamanti sono un popolo che vive all'interno dell'Africa), o presso i monti da cui scaturisce il Nilo.

8. Quasi ... testa: aveva gli occhi incavati, quasi nascosti nella testa.

9. brutta: sporca, imbrattata.

10. Non più ... ritornar: non appena lo vide, Angelica fu rapida a tornare indietro (Angelica non fu più rapida a vederlo che a ritornare).

11. immantinente giotto: immediatamente ghiotto, desideroso; pur nel suo stato confusionale, Orlando è attratto da Angelica.

12. Gli corre... fiera: la rincorre e lo fa in quel modo in cui il cane insegue la selvaggina.

13. Spiccar ... crede: crede di potergli staccare il capo dal busto.

14. ch'Orlando ... affatato: perché Orlando era nato invulnerabile per sortilegio, quindi "fatato". Secondo la tradizione accolta da Ariosto, Orlando era invulnerabile in tutto il corpo, meno che nelle piante dei piedi (analogamente al famoso tallone di Achille); Dio aveva voluto proteggere in questo modo il campione della fede cristiana.

ferì il destrier che 'l Saracino spinse.
 Feril sul capo, e come fosse vetro,
 lo spezzò sì, che quel cavallo estinse¹⁵:
 e rivoltosse in un medesimo instante
 dietro a colei che gli fuggiva inante.

- 64 Caccia Angelica in fretta la giumenta¹⁶,
 e con sferza e con spron tocca e ritocca;
 che le parrebbe a quel bisogno lenta,
 se ben volasse più che stral da cocca¹⁷.
 De l'annel c'ha nel dito si ramenta,
 che può salvarla, e se lo getta in bocca:
 e l'annel, che non perde il suo costume¹⁸,
 la fa sparir come ad un soffio il lume¹⁹.

Dopo questo sortilegio, Angelica viene disarcionata e cade a terra. Orlando cattura la sua cavalla e se ne va, illudendosi di aver preso la ragazza.

L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIX, ottave 57-64

15. **estinse**: uccise.

16. **Caccia... giumenta**: Angelica spinge al galoppo la cavalla sulla quale montava.

17. **che le parrebbe... cocca**: che le sembrerebbe lenta alle necessità del momento anche se volasse più che una freccia scoccata dall'arco.

18. **il suo costume**: il suo modo di operare, il suo potere.

19. **come ... lume**: come la luce di una candela al soffio che la spegne.

Comprensione del testo

- 1 Fai il riassunto del passo antologizzato.
- 2 Fai la parafrasi, verso per verso, dell'ottava 63.

Analisi del testo

- 3 Scegli alcuni passaggi del testo e illustra i procedimenti stilistici e retorici impiegati da Ariosto (con particolare attenzione alle similitudini, alle iperboli, agli interventi della voce narrante).
- 4 Con quali parole Ariosto descrive Angelica e Orlando? Come sono cambiati, questi due personaggi, nel corso del poema?
- 5 Nell'ottava 60 Ariosto scrive, riferendosi ad Angelica, prima «tremando tutta» e, subito dopo, «tutta tremando»: perché? Che effetto ha questa ripetizione?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 La *quête*, la ricerca dell'oggetto del desiderio, è uno dei motivi caratteristici del *Furioso*. Spiega l'importanza di questo motivo nel poema, con opportuni esempi.

Torquato Tasso e il manierismo

COMPETENZE ATTIVATE

- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Ricostruire e definire la poetica di un autore
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Riconoscere e spiegare la funzione di figure retoriche e procedimenti stilistici

Confronti

1

Leggi i primi versi dei seguenti poemi di Tasso e rifletti sul modo in cui si è evoluta, nel tempo, la sua poetica. Poniti, per cominciare, queste domande:

- che rilievo hanno, se ci sono, le parole *io* e *canto*?
- da dove viene, secondo il poeta, l'ispirazione?
- di che cosa tratterà l'opera?
- quale rilievo hanno le azioni dei personaggi?

Rinaldo

Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo,
allor che, vinti dal gran Carlo, i Mori,
mostrarò il cor più che le forze saldo;
e Troiano, Agolante, e il fiero Almonte
restar pugnando uccisi in Aspramonte.

Gierusalemme

L'armi pietose io canto e l'alta impresa
di Gotifredo e de' cristiani eroi
da cui Gierusalem fu cinta e presa
e n'ebbe impero illustre origin poi.
Tu, Re del Ciel, come al tuo foco accesa
la mente fu di quei fedeli tuoi,
tal me n'accendi, e se tua santa luce
fur lor nell'opre, a me nel dir sia duce.

Gerusalemme liberata

Canto l'arme pietose, e 'l Capitano
 Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
 Molto egli oprò col senno e con la mano;
 Molto soffrì nel glorioso acquisto:
 E invan l'Inferno a lui s'oppose; e invano
 s'armò d'Asia e di Libia il popol misto:
 Chè 'l Ciel gli diè favore, e sotto ai santi
 Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Gerusalemme conquistata

Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano,
 che tolse il giogo a la città di Cristo.
 Molto co 'l senno e con l'invitta mano
 egli adoprò nel glorioso acquisto;
 e di morti ingombrò le valli e 'l piano,
 e correr fece il mar di sangue misto.
 Molto nel duro assedio ancor sofferse,
 per cui prima la terra e 'l ciel s'aperse.

Il mondo creato

Padre del Cielo, e tu del Padre eterno
 Eterno Figlio, e non creata prole,
 De l'immutabil mente unico parto:
 Divina imago, al tuo divino esempio
 Eguale; e lume pur di lume ardente;
 E tu, che d'ambo spiri, e d'ambo splendi,
 O di gemina luce acceso Spirto,
 Che sei pur sacro lume, e sacra fiamma,
 Quasi lucido rivo in chiaro fonte,
 E vera imago ancor di vera imago,
 In cui se stessa il primo esempio agguaglia,
 (Se dir conviensi) e triplicato Sole,
 Che l'alme accendi, e i puri ingegni illustri.

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale**2**

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro). Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Il Manierismo: arte e letteratura nel secondo Cinquecento

DOCUMENTI Adopera, per la tua argomentazione, i documenti sotto riportati.

1] Per la critica d'arte, la nozione di Manierismo può considerarsi un acquisto recente... un'epoca, come definiva il Dvoràk il secondo Cinquecento, di «catastrofe spirituale», di «apparente caos»... si è venuta consolidando nei decenni successivi come una categoria storiografica di valore europeo necessaria per intendere, al di fuori di un'antica e tenace tradizione polemica, la metamorfosi stilistica che ebbe luogo all'interno del grande classicismo rinascimentale.

Il Manierismo è un atteggiamento primario del mondo figurativo cinquecentesco, una creazione, per ripetere una frase del Longhi (Pietro Longhi, un importante storico dell'arte), di «Begli spiriti in concettosità, bizzarrie, grazie, capricci, lezii, calcolate orridezze e satanismo perfino» che non può essere interpretata semplicemente né come perdita della misura rinascimentale né come anticipo del vitalismo naturalistico barocco, raggruppando personaggi individualissimi come il Beccafumi, il Parmigianino, il Rosso Fiorentino, il Pontormo, Giulio Romano, e ancora la scuola di Fontainebleau e lo stile del Greco, per non pensare al Michelangelo della Cappella Paolina o al giovane Tintoretto.

La storiografia letteraria è giunta tardi al concetto di Manierismo, di cui farebbero parte anche Rabelais, Tasso, Cervantes, Shakespeare. [...]

In Curtius, il Manierismo diviene una costante europea, un fenomeno complementare dell'arte classica di tutte le epoche, e si identifica con una stilistica esasperata dell'ornatus che conclude sempre ogni periodo di classicismo e fissa, insieme, il ritmo binario di tutta la storia letteraria: mentre lo scrittore classico è colui che ha un modo solo per «dire» le cose naturalmente, quello manierista ne ha mille per «esprimere» l'innaturale e sorprendere. [...]

Bisogna chiarire l'orizzonte mentale che accomuna molti uomini dell'élite intellettuale del secondo Cinquecento: un orizzonte solcato dall'inquietudine – “frustrazione, “malinconia”, “follia” – che rimane di qua dal grande moto della scienza moderna, estraneo alla conquista barocca di un universo pluriprospectico. Ciò significa, qualora ci si riferisca alla cultura italiana, seguire, per esempio, la metamorfosi delle favole antiche, l'amarezza scettica del Guicciardini e dei nuovi teorici della “Ragion di stato” [...]; significa soprattutto riascoltare la dolente, appassionata voce poetica del Tasso, tra i verdi incanti dell'Aminta e il sogno eroico della Liberata, nel brivido di un crepuscolo ambiguo «che di rossi vapor si sparge e tinge».

E. Raimondi, da *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Milano 1999

2] Gli storici dell'arte trovano già nelle ultime opere di Raffaello il seme di ciò che si chiama manierismo, ossia della degenerazione della classicità; una «maniera» artificiosa, che può manifestarsi nei modi più vari, si sovrappone alla norma classica. Ognuno, poi, potrà aiutare questi mutamenti secondo il proprio criterio individuale; chi preferisse Tintoretto a Raffaello potrebbe addurre i suoi buoni motivi. [...] Il manierismo rappresenta una costante della letteratura europea; è il fenomeno complementare del classico, in ogni epoca. Abbiamo già visto che il binomio concettuale classico-romantico è di portata molto limitata; la polarità classicità-manierismo fornisce uno strumento concettuale assai più valido e può far luce su rapporti che altrimenti potrebbero sfuggire. Molti fenomeni che individueremo come caratteristici del manierismo sono oggi iscritti sotto il ‘barocco’. [...]

Il manierista non vuole esprimere i concetti in forma comune, ma in forma inusitata. Egli preferisce l'artificiale e l'artificioso al naturale, ama colpire, destare sorpresa, abbagliare. Mentre esiste un solo modo per dire le cose con naturalezza, ve ne sono mille per dirle in modo non naturale.

E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992

3]



Rosso Fiorentino, *Cristo morto con angeli* (1525-1526), Boston, Museum of Fine Arts.

4]



Parmigianino, *Madonna dal collo lungo* (1534-1535), Firenze, Galleria degli Uffizi.

5]



Benvenuto Cellini, *Saliera* (1534), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

6]



Agnolo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere* (1540-1545), Londra, National Gallery.

Miguel de Cervantes e il romanzo picaresco

COMPETENZE ATTIVATE

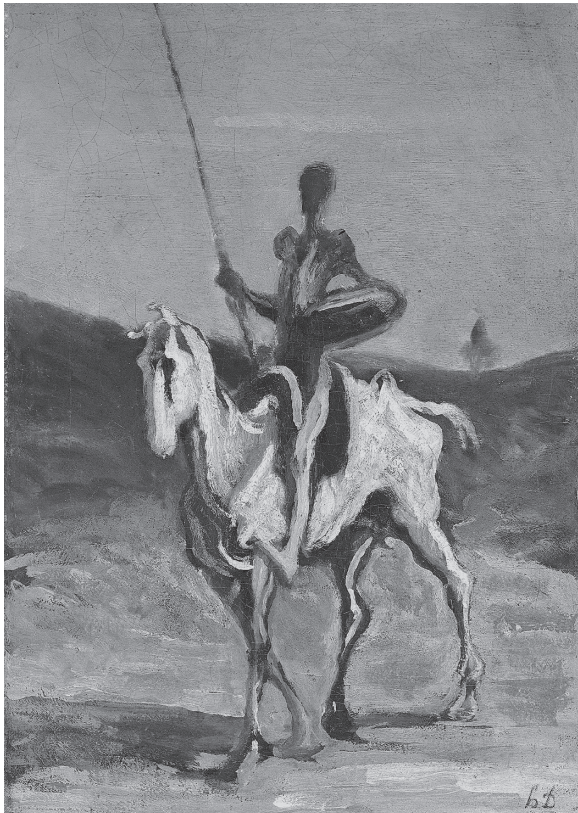
- Mettere in relazione autore o opera o parte con il panorama storico-culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (commento)
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera

Scrivere

1

Commento Marco Vacchetti commentò così un dipinto del pittore francese Honoré Daumier (1808 – 1879): «Pensiamo al *Don Chisciotte* di Cervantes. Il romanzo si sviluppa per centinaia di pagine, ma anche solo il contorno tratto dall'immagine che ce ne offre il pittore Daumier in un suo quadro è sufficiente. Quello non può essere che Don Chisciotte, la sua ombra. Quello è il profilo della sua storia».

In che modo Daumier ha saputo esprimere il carattere di Don Chisciotte attraverso questo semplice profilo? Sei d'accordo con il giudizio di Vacchetti? Argomenta la tua risposta in un testo di almeno 25 righe.



Honoré Daumier, *Don Chisciotte*
(1868), Monaco, Neue Pinakothek.

Galileo Galilei

COMPETENZE ATTIVATE

- Commentare criticamente un testo
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date

Scrivere

1

Guida all'analisi di un testo Dopo aver letto questo passo di Galileo ti verrà chiesto di descrivere il suo stile, e in particolare di riflettere sulla chiarezza della sua argomentazione.

Riserratevi con qualche amico nella maggiore stanza che sia sotto coverta di alcun gran navilio, e quivi fate d'aver mosche, farfalle e simili animaletti volanti; siavi anco un gran vaso d'acqua, e dentrovi de' pescetti; suspendasi anco in alto qualche secchiello, che a goccia a goccia vadia versando dell'acqua in

5 un altro vaso di angusta bocca, che sia posto a basso: e stando ferma la nave, osservate diligentemente come quelli animaletti volanti con pari velocità vanno verso tutte le parti della stanza; i pesci si vedranno andar notando indifferentemente per tutti i versi; le stille cadenti entreranno tutte nel vaso sottoposto; e voi, gettando all'amico alcuna cosa, non più gagliardamente la dovrete

10 gettare verso quella parte che verso questa, quando le lontananze sieno eguali; e saltando voi, come si dice, a piè giunti, eguali spazii passerete verso tutte le parti. Osservate che avrete diligentemente tutte queste cose, benché niun dubbio ci sia che mentre il vassello sta fermo non debbano succeder così, fate muover la nave con quanta si voglia velocità; ché (pur che il moto sia uniforme

15 e non fluttuante in qua e in là) voi non riconoscerete una minima mutazione in tutti li nominati effetti, né da alcuno di quelli potrete comprender se la nave cammina o pure sta ferma: voi saltando passerete nel tavolato i medesimi spazii che prima né, perché la nave si muova velocissimamente, farete maggior salti verso la poppa che verso la prua, benché, nel tempo che voi state in aria, il

20 tavolato sottopostovi scorra verso la parte contraria al vostro salto; e gettando alcuna cosa al compagno, non con più forza bisognerà tirarla, per arrivarlo, se egli sarà verso la prua e voi verso poppa, che se voi fuste situati per l'opposito; le goccioline cadranno come prima nel vaso inferiore, senza caderne pur una verso poppa, benché, mentre la gocciola è per aria, la nave scorra molti

25 palmi; i pesci nella lor acqua non con più fatica noteranno verso la precedente che verso la susseguente parte del vaso, ma con pari agevolezza verranno al cibo posto su qualsivoglia luogo dell'orlo del vaso; e finalmente le farfalle e le mosche continueranno i lor voli indifferentemente verso tutte le parti, né mai

- 30 accaderà che si riduchino verso la parete che riguarda la poppa, quasi che fussero stracche di tener dietro al veloce corso della nave, dalla quale per lungo tempo, trattenendosi per aria, saranno state separate; e se abbruciando alcuna lagrima d'incenso si farà un poco di fumo, vedrassi ascender in alto ed a guisa di nugoletta trattenervisi, e indifferentemente muoversi non più verso questa che quella parte. E di tutta questa corrispondenza d'effetti ne è cagione l'esser
- 35 il moto della nave comune a tutte le cose contenute in essa ed all'aria ancora, che per ciò dissi io che si stesse sotto coverta [...].

G. Galilei, *Dialogo sopra i massimi sistemi del mondo*, Giornata seconda, 1632

Rifletti sulle seguenti affermazioni in neretto e svolgi le operazioni che ti vengono, di volta in volta, richieste.

- 1 Se il nostro scopo è la chiarezza, non dobbiamo avere paura delle ripetizioni; o meglio, non dobbiamo sacrificare la chiarezza della nostra argomentazione al desiderio di evitare le ripetizioni.**

Rileggi il brano, e sottolinea i termini (o i sintagmi) che si ripetono nell'argomentazione di Galileo.

- 2 Dare del "tu" all'interlocutore, scrivendo per esempio «Riseratatevi con qualche amico» anziché «Supponiamo di chiuderci in una stanza...», aumenta il coinvolgimento del lettore, lo mette al centro del discorso.**

Sottolinea, nel testo, tutti i passaggi in cui Galileo convoca accanto a sé, per così dire, il suo interlocutore, per renderlo partecipe dell'esperimento.

- 3 Quando vogliamo dimostrare qualcosa è utile procedere per gradi, illuminare il tema da tutti i punti di vista, per non lasciare zone oscure, e prevenire le obiezioni del lettore. La conclusione deve essere lo sbocco naturale dell'argomentazione.**

Illustra il procedimento argomentativo di Galileo. Per esempio, alla r. 19, «benché, nel tempo voi stiate in aria...», egli introduce e risolve una prima possibile obiezione; alla r. 27 l'avverbio «finalmente» conclude una serie di affermazioni che corroborano la tesi. Trova tu, e spiega, gli snodi dell'argomentazione che portano alla conclusione «E di tutta questa corrispondenza d'effetti ne è cagione l'esser il moto della nave comune a tutte le cose contenute in essa ed all'aria ancora» (rr. 34-35).

- 4 Alla luce di questa dimostrazione, spiega in che cosa consiste dunque la relatività del moto secondo Galileo.**

Il secolo del teatro

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO La forza delle passioni nel teatro del Seicento

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta* [► Volume 2, Sezione I, Percorso 5, T1, T2]
- 2] W. Shakespeare, *Macbeth* [► Volume 2, Sezione I, Percorso 5, T6]
- 3] Molière, *Tartufo* [► Volume 2, Sezione I, Percorso 5, T7-T12]
- 4] Molière, *Don Giovanni* [► Volume 2, Sezione I, Percorso 5, T13-T15]
- 5] J. Racine, *Fedra* [► Volume 2, Sezione I, Percorso 5, T17-T19]

La poesia lirica barocca

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Definire la poetica di un autore
- Mettere in relazione autore o opera o parti ecc. con il panorama storico-culturale
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Confronti

1

Quadri e madrigali Ecco due madrigali di Giovan Battista Marino, tratti da *La Galeria*. Si tratta di testi pensati come didascalie o descrizioni di opere d'arte. Leggi i testi e confrontali con la *Madonna con Bambino in gloria* di Correggio. Al termine del confronto scrivi anche tu una descrizione di questo quadro, in versi o in prosa.

Concentrati in particolare sui seguenti punti:

- quali procedimenti linguistici e stilistici fanno di queste poesie degli "oggetti artistici" tipicamente barocchi (nota la rarità delle metafore)?
- l'idea fondamentale del classicismo, l'oraziano *ut pictura poësis*, ovvero l'idea di una poesia fedele alle proporzioni e all'ordine della natura, è qui rispettata?

Madonna del Correggio

Finto non è, ma spira
Il divin pargoletto
Ch'ala Vergine madre in grembo posa.
Mira i dolci atti, mira

- 5 Con qual pietoso affetto
Le ride, e scherza. E ben mover vedresti
I bei membri celesti
Ma non vuole, o non osa
(Sì lo stringe d'Amor tenace laccio)
- 10 Ala gran genitrice uscir di braccio.

2. *spira*: respira.

Nel medesimo soggetto

Folle chi crede agli occhi! Il veggio il veggio
Vera non è, ma finta,
Viua no, ma dipinta
La Vergin madre, e seco il caro pegno



Correggio, *Madonna con bambino in gloria* (1520), Firenze, Galleria degli Uffizi.

- 5 Ben nato ingegno, hor con qual'arte il fai?
 Quelle, ch'io già pensai
 Membra, membra non son, ma son colori,
 E quegli atti, e que' moti, ombre, e splendori.
 Opera è del CORREGGIO,
- 10 È finta, il veggio il veggio.

Tipologia A – Analisi del testo

- 2** Quello che segue è uno dei più significativi madrigali della *Lira*, e rappresenta una donna che munge in veste di personaggio letterario (*Lidia*) e di ninfa (la *ninfa mungitrice* del titolo). L'ambientazione scelta da Marino è prosaica e quotidiana, ma impreziosita da riferimenti mitologici e letterari.

Mentre Lidia premea
 Dentro rustica coppa
 A la lanuta la feconda poppa,
 I' stava a rimirar doppio candore,

5 Di natura e d'amore;
 Né distinguer sapea
 Il bianco umor da le sue mani intatte,
 Ch'altro non discernea che latte in latte.

G.B. Marino, *Ninfa mungitrice*, *La Lira*

Metro: madrigale di 8 versi con schema abBCcaDD.

1. **Lidia:** è il nome della ninfa mungitrice, tratto dalla lirica d'amore latina (cfr. ad esempio le *Odi* di Orazio, I, 13); **premea:** stringeva (nell'atto del mungere).
 2. **rustica coppa:** la tinozza che raccoglie il latte appena munto.
 3. **a la lanuta... poppa:** la prospera mammella della pecora.
 4. **i':** io; **rimirar doppio candore:** ammirare il duplice

candore. Il candore come segno di bellezza è un *tòpos* classico.

5. **di natura e d'amore:** cioè, il duplice candore del latte (*natura*) e delle mani della donna amata.

6. **sapea:** sapevo.

7. **il bianco... intatte:** il candore del latte (*bianco umor*) da quello delle sue mani pure (*intatte*).

8. **discernea:** vedevo, potevo distinguere.

Comprensione del testo

- 1 Fai la parafrasi del madrigale.
 2 Riassumi il contenuto del madrigale in non più di 5 righe.

Analisi del testo

- 3 Quali *tòpoi* della poesia lirica barocca affiorano nel testo?
 4 Analizza i termini usati da Marino: a quali aree semantiche appartengono?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 Confronta questa poesia con altri componimenti secenteschi che hai studiato. Quali analogie e quali differenze puoi trovare?
 6 Pensi che la quotidianità abbia in sé qualcosa di poetico? Conosci altre poesie che ripropongono in maniera originale un'immagine o un gesto quotidiano?

La nascita del romanzo nel Settecento

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO *L'epopea delle persone normali: la nascita del romanzo nel Settecento inglese e francese*

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] D. Defoe, *Robinson Crusoe* [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T1-T2]
- 2] D. Defoe, *Moll Flanders* [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T3]
- 3] A.F. Prévost, *Manon Lescaut* [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T4]
- 4] L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T5]
- 5] A-F.C. de Laclous, *Le relazioni pericolose* [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T6]

Carlo Goldoni

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale

Tipologia A – Analisi del testo

1

In questo monologo, Mirandolina ripensa all'atteggiamento del Marchese e del Cavaliere, ma anche ai suoi sentimenti e ai suoi desideri, soprattutto a quello di essere libera e indipendente. La riflessione di Mirandolina su se stessa e sugli uomini è lucida e vivace, ed esprime una visione del mondo pragmatica e semplice.

Uh, che mai ha detto! L'eccellentissimo signor Marchese Arsura mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. E questo signor Cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? è una cosa che mi muove la bile terribilmente. È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

C. Goldoni, *La locandiera*, atto I, scena 9

Comprensione del testo

- 1 Quali informazioni ricaviamo da questo brano, in modo diretto e indiretto? Ecco alcuni spunti.
 - a. A che punto del corteggiamento è arrivato il Marchese? Che cosa vorrebbe?
 - b. Come si comporta Mirandolina con i suoi corteggiatori (tutti quelli che frequentano la locanda la corteggiano, tranne il Cavaliere)? Quali sentimenti prova?
 - c. Quali intenzioni ha Mirandolina? Vuole sposarsi, vuole vendicarsi?

Analisi del testo

- 2 Il registro del linguaggio di Mirandolina è quello della lingua parlata. Quali caratteristiche ha?
- 3 Mirandolina usa dei modi di dire e dei traslati («cascamorti», «rustico come un orso», «mi muove la bile») che rivelano in maniera evidente quali sono i suoi sentimenti.
 - a. Raccogli e illustra alcuni di questi modi di dire.
 - b. Definisci lo stato d'animo di Mirandolina.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 4 Alcune delle affermazioni di Mirandolina sono decisamente disinteressate e rivelano una natura sentimentale («Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata... La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo, e non la stimo») per quanto narcisista e volubile; altre affermazioni sono invece più concrete e materialistiche: «Mi piace l'arrosto, e del fumo, non so che farne».
 - a. In quali altri passaggi del testo affiora questa "doppia natura" di Mirandolina?
 - b. Qual è la vera Mirandolina? Quella disinteressata e libera o quella interessata e calcolatrice?
- 5 Mirandolina sembra davvero "presa dalla realtà". Quali altri personaggi goldoniani, a tuo avviso, condividono questa caratteristica? E come descriveresti, in poche righe, il realismo del teatro di Goldoni?

Giuseppe Parini

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il «giovin signore» sta per andare a tavola e il precettore lo invita a considerare che per lui il cibo è un piacere, non un bisogno come quello che è costretto a soddisfare il popolo. Inventa quindi questa favola eziologica sull'origine del piacere nell'umanità primitiva.

Vero forse non è; ma un giorno è fama
che fur gli uomini eguali: e ignoti nomi
fur nobili e plebei. Al cibo al bere
all'accoppiarse d'ambo i sessi al sonno
5 uno istinto medesimo un'egual forza
sospingeva gli umani: e niun consiglio
nulla scelta d'obbietti o lochi o tempi
era lor conceduto. A un rivo stesso
a un medesimo frutto a una stess'ombra
10 convenivano insieme i primi padri
del tuo sangue o signore e i primi padri
de la plebe spregiata: e gli stess'antri
e il medesimo suol porgeano loro
il riposo e l'albergo, e a le lor membra
15 i medesmi animai le irsute vesti.
Sola una cura a tutti era comune,
di sfuggire il dolore: e ignota cosa
era il desire a gli uman petti ancora.
L'uniforme de gli uomini sembianza
20 spiacque a' celesti: e a variar lor sorte
il Piacer fu spedito. [...]

G. Parini, *Il Giorno, Meriggio*, vv. 254-274

Metro: endecasillabi sciolti.

1. è fama: si crede.

2. fur: furono.

12. antri: caverne.

15. irsute vesti: le pelli per coprirsi

(complemento oggetto, soggetto sono gli animali).

16. cura: pensiero, preoccupazione, bisogno.

18. il desire: il desiderio; gli uomini sopravvivono solo soddisfacendo il bisogno, non conoscono desiderio e piacere.

Comprensione del testo

- 1 Parafrasa il brano antologizzato.

Analisi del testo

- 2 Illustra le caratteristiche della sintassi di questi versi. Dove è più vicina al registro del parlato? Dove invece si avvicina alla solennità e alla complessità dell'epica?
- 3 Rifletti sul metro adoperato da Parini. L'endecasillabo "asseconda" la sintassi del discorso oppure ci sono, tra metro e sintassi, delle fratture? Se sì, in quali passaggi del testo?
- 4 Il discorso del precettore allude a una fantastica "età dell'oro" in cui gli uomini non erano ancora distinti in plebei e signori. Che cosa pensa il precettore di questo primitivo stato di eguaglianza? Che cosa ne pensa, invece, Parini?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 Alcuni dei motivi che affiorano in questi versi (gli ideali di uguaglianza del Cristianesimo e dell'Illuminismo, la riflessione sullo stato di natura e sulla civiltà, i principi del sensismo) riflettono idee tipiche del pensiero settecentesco. Quali scrittori e filosofi illuministi le hanno sviluppate nelle loro opere?

Vittorio Alfieri

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Commentare criticamente un'opera
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo 4 facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Passione e dramma interiore nel *Saul* e nella *Mirra* di Alfieri

DOCUMENTI Usa i documenti sotto riportati.

1] L'Alfieri è un tipico personaggio del Settecento se nel Settecento riconosciamo che, accanto alla razionalità, esistono altri interessi e che non esiste soltanto un razionalismo esasperato ma, come dicono oggi certi studiosi, un razionalismo parziale attraverso il quale poi la stessa ragione va alla ricerca di ciò che è il suo contrario e la luce del giorno si scontra immediatamente con le ombre della notte [...]. Se è mai esistito un uomo che ha avuto ossessivamente l'idea del teatro, anzi della geometria teatrale, l'idea che ogni parola agisce in uno spazio ed è conflitto tra qualcuno che la esprime e qualcuno che la ascolta, questi è sicuramente l'Alfieri. È difficile trovare nella nostra tradizione un altro scrittore che abbia sentito la parola in questa che dobbiamo chiamare la spazialità teatrale. L'Alfieri ha sempre avuto un'idea straordinariamente drammatica della parola.

Non è vero che egli ha tradotto in liricità il teatro, è vero semmai l'opposto: anche quando egli si è fatto poeta di se stesso per tradurre un romanzo del proprio Io in una specie di diario petrarchesco, la costruzione delle sue confessioni era sempre di natura drammatica. Si tratta di un personaggio in scena che parla a se stesso o a qualcuno, e il fatto è di straordinaria importanza poiché la prima generazione ottocentesca nella nostra letteratura, quella da cui nascerà una nuova letteratura, la letteratura moderna o, se si vuole, romantica, dovrà necessariamente passare da questa costruzione drammatica della parola alfieriana [...]. Il problema dell'esplorazione onirica della realtà è uno dei grandi temi settecenteschi: il viaggio nelle terre inesplorate o ancora poco esplorate comincia certamente con il Settecento, che non è

soltanto il secolo della ragione, ma anche dell'esplorazione di tutto ciò che va sotto il termine ambiguo di crudeltà [...].

E. Raimondi, *Le ombre sull'abisso*, in *Le pietre del sogno*, Il Mulino, Bologna 1985

2] *Mirra* di Alfieri inaugura la modernità letteraria italiana, è “il teatro della vita psichica” a venire invaso dalla luce obliqua di Edipo, e tutto davvero è perduto. Salvo che per la poesia, si capisce. Che ci guadagna anzi un'inconsueta profondità e una sorta di primigenia densità verbale e così attesta che davvero un mondo nuovo è nato, o sta per nascere. Perché quel che succede è precisamente che un contemporaneo di Sade, come lui appartenente all'aristocrazia, Vittorio Alfieri, fra il 1784 e il 1786, componendo *Mirra*, riesce a rompere l'angustia linguistica che opprime quasi tutte le sue tragedie e a dare piena forza espressiva al tema della tirannide che lo ossessiona [...] facendo germinare una sconvolgente notte psichica, con effetti di straordinaria intensità [...]. *Mirra* è il primo personaggio, o meglio la prima “voce” moderna della nostra letteratura [ed è anche] la prima innocente perseguitata della nostra modernità letteraria, in anticipo non solo sulla Lucia e sulla Gertrude manzoniane, ma anche sulla Justine di Sade. La sola fra tutte – anche rispetto a Pamela di Richardson, a Manon di Prévost, a madame de Tourvel di Laclos – a patire una violenza del tutto indipendente dalle circostanze esterne, tanto più infrenabile e sconvolgente quanto più è “interna”, che, proprio per questo, ne consuma lentamente la fragile vitalità e la fa morire intatta e profanata dalla furia erotica, innocente e “empia”.

F. Curi, *La 'funzione Sade' e la modernità letteraria in Italia*, in *Struttura del risveglio*, Il Mulino, Bologna 1991

Goethe e il Neoclassicismo

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Il mito dell'antichità nella reinterpretazione degli intellettuali del secondo Settecento

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] J.J. Winckelmann, *La bellezza ideale dei greci: il Laocoonte* (dai *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 1, T1]
- 2] G.E. Lessing, *Una diversa lettura del Laocoonte* [► Volume 2, Sezione III, Percorso 1, T2]
- 3] F. Hölderlin, *Achille* (dalle *Liriche*) [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T3]
- 4] V. Monti, *L'uomo vola!* (dall'*Ode al signor di Montgolfier*) [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T8]
- 5] U. Foscolo, *All'amica risanata* (dalle *Poesie*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 3, T6]
- 6] U. Foscolo, *A Zacinto* (dalle *Poesie*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 3, T8]
- 7] U. Foscolo, *Le Grazie* [► Volume 2, Sezione III, Percorso 3, T12-T13]

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

2

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO L'affermazione dell'individuo come dovere morale in Goethe e negli autori romantici

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] F. Hölderlin, *Achille* (dalle *Liriche*) [► Volume 2, Sezione II, Percorso 1, T3]
- 2] J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* [► Volume 2, Sezione III, Percorso 2, T1-T3]
- 3] J.W. Goethe, *L'apprendista stregone* (dalle *Ballate*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 2, T4]
- 4] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister* [► Volume 2, Sezione III, Percorso 2, T5-T6]
- 5] J.W. Goethe, *Faust* [► Volume 2, Sezione III, Percorso 2, T7-T9]
- 6] U. Foscolo, «Il sacrificio della patria nostra è consumato» (dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 3, T1]
- 7] U. Foscolo, *Alla sera* (dalle *Poesie*) [► Volume 2, Sezione III, Percorso 3, T7]

Ugo Foscolo

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (analisi del testo)
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera

Scrivere

1

Guida all'analisi di un testo Leggi i seguenti passi, estratti da un articolo del critico Matteo Marchesini su Ugo Foscolo (*L'altalena di Ortis*, da «Il Foglio» del 9 novembre 2015), e rispondi alle domande che, di volta in volta, ti vengono poste.

[...] Santa Croce a parte, il poeta dei “Sepolcri” guardò molto alla Grecia e pochissimo a Roma, “Babilonia perpetua”. È una scelta che non dipende solo dall'anagrafe, e che non si esprime unicamente in un rapporto genuino coi classici rispetto al quale gli interpreti come Monti, “gran traduttore de' traduttore d'Omero”, rivelano tutto il loro libresco, anacronistico decorativismo. La diffidenza per la civiltà latina è legata in primo luogo a un precoce rifiuto dei progetti di dominio, della brutalità su larga scala di chi identifica la gloria con l'asservimento dei popoli stranieri. Ortis chiama i Romani “ladroni del mondo”, medita su Giobbe, e invoca un Dio spogliato dell'umana volontà di potenza; mentre per il suo Parini la fama degli eroi “spetta un quarto alla loro audacia; due quarti alla sorte; e l'altro quarto a' loro delitti”. Con Manzoni, secondo cui nel buio teatro della Storia non resta che far torto o patirlo, il Foscolo che nota amaro come “la forza ha dominato tutti i secoli” è uno dei pochi letterati italiani immuni dal culto di Roma. E stare lontani dall'Urbe significa rifiutare la religione della Vittoria e del fatto compiuto, condannare la tracotanza di chi crede di possedere il destino come si possiede un potere. “Io trovo un non so che di cattivo nell'uomo prospero”, afferma Jacopo, perché quasi sempre “abusa dei capricci della fortuna per aggiudicarsi il diritto di soverchiare”: perciò solo i vinti sono capaci di compassione vera. Anche nel coevo “Sesto tomo dell'io”, il frammento in cui s'affaccia la maschera scettica che prenderà il nome di Didimo Chierico, Foscolo ribadisce che “gli uomini non perdono l'orgoglio se non con le forze”; e nelle “Grazie” conclude che “senza pianto / l'uomo non vede la beltà celeste”. Solo l'incontrollabile violenza del fato ci costringe a rinunciare all'idea megalomane di essere padroni di ciò che ci circonda e della nostra stessa vita. Così nei “Sepolcri” la poesia omerica serve a ricordare Troia ed Ettore, cioè coloro che sono stati abbattuti dalla furia cieca della Storia; e così le Grazie “Sdegnan chi a' fasti di fortuna applaude [...] e sol fan bello il lauro / quando Sventura ne corona i prenci”.

- 1 In che modo il “culto di Roma” si è piegato, nell'Ottocento risorgimentale, nell'Italia Umbertina e nel Novecento, alla retorica nazionalistica? E in che modo Foscolo è diventato un “mito” risorgimentale e patriottico?
- 2 Ripensa ai nuclei politici e ideologici dell'*Ortis* e dei *Sepolcri*. Come potresti sintetizzare l'ideale politico e civile di Foscolo?
- 3 Foscolo simpatizza per gli sconfitti. In quali opere, in quali passi dei suoi scritti questa simpatia emerge in modo più evidente?

Ma al di là delle opinioni sugli eventi storici, è lo *status* sociale a fare di Foscolo il nostro primo scrittore moderno. Lasciandosi alle spalle un ceto letterario di aristocratici e abati, questo neocittadino spiantato, con le tasche bucate e la lingua troppo sciolta, si giostra “ramingando” tra principi italiani e mercato librario inglese, si guadagna il pane con la penna, e difende la propria reputazione davanti all'opinione pubblica con una serie di affannose autoapologie in cui le rivendicazioni più nobili si mischiano a un istrionismo quasi ciarlatanesco. Dalla fisiologica instabilità, che lo costringe a interrompere di continuo i progetti letterari a cui tiene per seguire gli imprevedibili zig zag delle sorti politiche, militari e professionali, deriva l'idea che solo la poesia possa risarcire la fugacità della vita e l'ingiustizia delle devastazioni storiche e naturali. È una poesia concepita insieme come immaginazione e come ragione, una facoltà allegorica che combatte l'artificiosa scissione tra la letteratura puramente decorativa e la vuota metafisica delle nascenti estetiche moderne. “L'uomo non sa di vivere, non pensa, non ragiona, non calcola se non perché sente”, sostiene Foscolo; e “non sente continuamente se non perché immagina” (non conosce un fiore né chi ne avverte solo il profumo né chi lo coglie solo per esaminarlo, rifletteva allora Hölderlin in quel parossistico “Ortis” che è “Iperione”).

- 4 A quale classe sociale apparteneva Foscolo? A quale, invece, autori come Manzoni o Leopardi? La provenienza sociale incide, a tuo modo di vedere, sulle idee degli intellettuali?
- 5 Che ruolo hanno la bellezza e la grazia nel sistema ideale di Foscolo? C'è chi accusa le sue opere di estetismo, di culto del bello fine a se stesso. Sei d'accordo con questo giudizio?

Non a caso, questa civilizzazione estetica è associata alle figure femminili. Le donne, si sa, in Foscolo sono ovunque: muse, amanti, madri putative, iniziatrici ai salotti. Non va sottovalutato, certo, il lato patetico: che la Fagnani, più sintetica di Gadda, colse soprannominando il suo Ugo “romanzetto ambulante”. Ma c'è qualcosa d'altro, e di meno frivolo. Didimo preferisce la compagnia delle donne perché sono più dotate “di compassione e di pudore”, forse pacifiche che “temprano sole tutte le altre forze guerriere del genere umano”. Le donne incarnano la poesia, la pietà, l'amore temperato dalla verecondia. Sono spesso figure danzanti, di una sensualità mossa e velata, canoviana: come l'“amica risanata”, la Teresa ortisiana che suona l'arpa o canta Saffo, e le sacerdotesse delle figlie di Venere; ma sono anche testimoni, martiri capaci di scontare in sé la sofferenza del mondo, come la Lauretta dell'“Ortis” e la Cassandra dei “Sepolcri”. La loro bellezza, platonica immagine del bene, simboleggia un soave equilibrio di allegoria e fisicità, ma soprattutto di piacere e dolore.

- 6 Confronta queste righe con alcuni passi in cui Foscolo parla delle donne. Davvero in Foscolo c'è questo culto della madre e della donna?

Foscolo è insuperabile nel far convivere senza stridori solennità marmorea e agilità sinuosa, severità casta e delicatezza sensuale, la naturalezza inedita dell'endecasillabo e la sintassi più spericolata, una levigatezza quasi parnassiana e un fonosimbolismo, un analogismo quasi ermetici. È lo stile di un'epoca a sua volta ibrida, che ha assorbito la lucidità illuminista, ma a cui le delusioni postrivoluzionarie hanno tolto la speranza. Ora i lumi non rischiarano più, col loro tiepido raggio settecentesco, l'utopia politica di un mondo avviato a perfezione, ma portano in primo piano il gelo della teodicea laica, un cosmo insensato dove tutto lucrezianamente si corrompe e tutto è illusione. D'altra parte, Foscolo capisce che solo le illusioni danno la forza di vivere: consapevolezza già leopardiana, ma corretta in lui da un abito di cittadino ancora legato al fervore sociale del secolo in cui nacque. È da questa ambigua natura che scaturiscono i suoi stupendi torsi poetici: i soli, nella letteratura italiana, paragonabili ai capolavori europei di quel neoclassicismo che nella sua forma più alta si può chiamare una malinconia della ragione.

7 Proponi la tua definizione di "illusione" e di "malinconia della ragione".

Il Romanticismo

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Romanticismo o Romanticismi?

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Mi limiterò ad esporre quello che a me sembra il principio generale a cui si possono ridurre tutti i sentimenti particolari sul positivo romantico. Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso, mi sembra poter essere questo: che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo

A. Manzoni, *Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio sul Romanticismo*, 1823

2] Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglese e tedesca, onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gli intellettuali della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là delle Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscere, non per diventare imitatori, ma per uscire da quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza.

Madame de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, «Biblioteca italiana», gennaio 1816

3] La poesia è invero qualcosa di divino. È, ad un tempo, il centro e la circonferenza della conoscenza; è ciò che comprende ogni scienza e ciò a cui ogni scienza deve essere riferita... la poesia non è, come il raziocinio, facoltà da poter essere esercitata secondo le determinazioni della volontà. Non può dirsi: "Io comporrò poesia". Né i più grandi poeti possono dirlo; poiché la mente creando è come un carbone semispento, cui certe invisibili influenze, come vento incostante, svegliano a un passeggero splendore; ma il loro potere emana dall'intimo, come il colore d'un fiore impallidisce e muta durante il suo sviluppo; e le parti coscienti del nostro spirito non sanno profetizzar né il suo avvicinarsi né il suo dipartire. Se questo influsso potesse durare nella sua originaria purezza e intensità, sarebbe impossibile predire la grandezza dei risultati; ma quando l'atto del comporre principia, l'ispirazione è al suo declinare, e la più gloriosa poesia che mai sia stata messa al mondo non è forse che una debole ombra delle concezioni primitive del poeta.

P.B. Shelley, *La difesa della poesia*, 1821

4] Il movimento di idee che riuscì a prevalere nella cultura di primo Ottocento, in Italia come nelle altre nazioni europee, fu il romanticismo. Esso esprimeva le esigenze di una borghesia che intendeva affermarsi come forza preminente nel campo politico e culturale senza però correre di nuovo il rischio di una radicalizzazione giacobina della lotta. L'ideologia più confacente a questo scopo era il cristianesimo illuminato, che conciliasse la tradizione con il progresso. Il movimento romantico ebbe certo, specialmente in Germania, un'ala oscurantista, che mirava a un'impossibile ritorno al Medioevo feudale e teocratico. Ma, come già vide il De Sanctis, questo non fu, tranne un breve periodo iniziale, l'aspetto preminente del romanticismo europeo; meno che mai di quello italiano, che fin dall'inizio assorbì molti valori della civiltà illuministica e sul piano politico si schierò contro l'assolutismo e contro l'Austria.

S. Timpanaro, *Introduzione a Classicismo e Illuminismo nell'800 italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965

5] Il sentimento per la poesia ha molto in comune col senso mistico. È il senso per ciò che è proprio, personale, ignoto, misterioso, da rivelare, ...esso rappresenta l'ir-rappresentabile, vede l'invisibile, sente il non sensibile. La critica della poesia è un assurdo. È già difficile distinguere (eppure è la sola distinzione possibile) se qualcosa sia poesia oppure no. Il poeta è veramente rapito fuori dai sensi; in compenso tutto accade dentro di lui... il sentimento per la poesia ha una vicina affinità col senso della profezia e col sentimento religioso, col sentimento dell'infinito in genere. Il poeta ordina, unisce, sceglie, inventa ed è incomprendibile a lui stesso perché accada proprio così e non altrimenti. Poeta e sacerdote erano in principio una cosa sola, e soltanto più tardi li hanno distinti. Ma il vero poeta è sempre rimasto sacerdote, così come il vero sacerdote è sempre rimasto poeta. E non dovrebbe l'avvenire ricondurre l'antico stato di cose?

Novalis, *Frammenti*, Rizzoli, Milano 1976

Il romanzo all'inizio dell'Ottocento

COMPETENZE ATTIVATE

- Riassumere
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Mettere in relazione autore o opera o parti ecc. con il panorama storico-culturale
- Confrontare autori o testi
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Collocare autori, opere, fenomeni letterari nel periodo storico

Trattazione di argomenti

- 1 Romanzieri** Quali sono i più importanti romanzieri del primo Ottocento europeo?
- 2 Realtà e soggettività** Tra gli autori di inizio Ottocento, quali si rivolgono di più verso la realtà esterna (romanzi storici, romanzi sociali) e quali invece esplorano l'interiorità (sentimenti e desideri)?
- 3 Discorso indiretto** Jane Austen è considerata l'inventrice del discorso indiretto libero. Spiega di che cosa si tratta anche facendo qualche esempio.
- 4 Critica sociale** In Jane Austen, sotto la superficie di una visione *politically correct* della società inglese all'inizio dell'Ottocento si nasconde una lettura ironica, leggera, ma implacabile e tagliente, di quella stessa società. Le convenzioni, le manie e i luoghi comuni vengono messi a nudo dallo sguardo lucido dell'autrice. Cita qualche brano tra quelli letti in classe in cui questo acume critico emerge con particolare evidenza.
- 5 Dickens e le emozioni** Dickens è un grande scrittore popolare, e il suo scopo è farsi leggere da un pubblico vasto, facendo leva su passioni semplici: ridere (Dickens fa ridere, per esempio nel *Circolo Pickwick*), piangere (Dickens fa piangere, per esempio in *David Copperfield* o in *Tempi difficili*), avere paura (Dickens scrive uno dei primi "gialli" moderni, *Il mistero di Edwin Drood*). Quest'ultimo romanzo è incompiuto, perché Dickens morì prima di terminarlo, nel 1870. Ma molti scrittori provarono a dare una conclusione al romanzo, e tra questi due grandi romanzieri italiani, Carlo Fruttero e Franco Lucentini con *La verità sul caso D*. Ripensa alle pagine dedicate al romanzo di inizio Ottocento che hai letto e commenta le opere di questo periodo che a tuo parere mirano a soddisfare queste passioni elementari.

Scrivere

6

Guida alla scrittura di un saggio breve Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale, utilizzando integralmente o in parte, e nei modi che ritieni opportuni, i documenti e i dati forniti.

Se scegli la forma del saggio breve argomenta la tua trattazione, anche con opportuni riferimenti alle tue conoscenze ed esperienze di studio.

Premetti al saggio un titolo coerente e, se vuoi, suddividilo in paragrafi.

Se scegli la forma dell'articolo di giornale, indica il titolo dell'articolo e il tipo di giornale sul quale pensi che l'articolo debba essere pubblicato.

Per entrambe le forme di scrittura non superare cinque colonne di metà di foglio protocollo.

ARGOMENTO Educazione e scoperta dell'infanzia nel romanzo di inizio Ottocento

Suggerimenti per lo svolgimento

- Incentra la trattazione sulle figure di bambini e di giovani, sull'ambiente nel quale crescono, sui rapporti con la famiglie e con gli educatori (parenti, famiglie acquisite, precettori, maestri...).
- Fai riferimento anche alla storia dell'educazione, che nel Settecento ha un suo snodo cruciale, in particolare grazie all'*Emilio* di Jean-Jacques Rousseau.
- Quando autori come Balzac, Dickens, Brontë e Puškin parlano dell'infanzia e dell'educazione hanno in mente anche una ben definita idea di persona che costruisce e affronta il proprio destino (subisce o domina, ha successo oppure vede cadere le proprie illusioni), e stanno definendo anche la loro concezione della società. Illustra l'idea di uomo e società che affiora nelle opere degli autori citati.
- Metti a frutto le letture dei brani e del Percorso sul romanzo di inizio Ottocento [► Volume 2, Sezione III, Percorso 7], ma anche i capitoli precedenti su Rousseau e Goethe, per approfondire e ampliare la tua trattazione.

Alessandro Manzoni

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Manzoni scrisse *Il cinque maggio* di getto, commosso dalla conversione cristiana di Napoleone pochi giorni prima di morire. Nonostante la censura austriaca, l'ode ebbe una larga diffusione europea grazie a Goethe, che la fece pubblicare su una rivista tedesca. In questi versi, Manzoni riflette su ciò che Napoleone doveva provare nel suo esilio a Sant'Elena.

[...]

- 55 E sparve, e i dì nell'ozio
chiuse in sì breve sponda,
segno d'immensa invidia
e di pietà profonda,
d'instinguibil odio
60 e d'indomato amor.

- Come sul capo al naufrago
l'onda s'avvolve e pesa,
l'onda su cui del misero,
alta pur dianzi e tesa,
65 scorrea la vista a scernere
prode remote invan;

- tal su quell'alma il cumulo
delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
70 narrar sé stesso imprese,
e sull'eterne pagine
cadde la stanca man!

Oh quante volte, al tacito
Morir d'un giorno inerte,

- 75 chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conserte,
stette, e dei d' che furono
l'assalse il sovvenir!
[...]

A. Manzoni, *Il cinque maggio*, 1821

Comprensione del testo

- 1 Parafrasa il brano.

Analisi del testo

- 2 I versi 55-59 sono caratterizzati dalla figura dell'antitesi: individua le coppie oppostive e illustrane la funzione e l'effetto.
- 3 I versi 60-64 aprono una lunga similitudine che si conclude all'inizio della strofa successiva: quale immagine di Napoleone affiora da questa similitudine?
- 4 Come parafraseresti l'aggettivo *eterne*, al v. 68? C'è, in Napoleone, un 'desiderio di eternità'? Ed è l'eternità della vita dopo la morte o quella che si affida al ricordo degli uomini?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 Come Ermengarda, Napoleone è rappresentato da Manzoni come vinto dal peso dei ricordi. Confronta queste quattro strofe del *Cinque maggio* con i versi 79-84 dall'atto IV della tragedia *Adelchi (Sparsa le trecce morbide)*, e illustra analogie e differenze:

- [...]
- 79 ratto così dal tenue
obblìo torna immortale
l'amor sopito, e l'anima
impaurita assale,
e le sviate immagini
richiama al noto duol.
[...]

- 6 La notizia della morte di Napoleone è l'occasione che ispira la scrittura del *Cinque maggio*; ma, al di là del dato di cronaca, l'ode è una profonda riflessione su alcuni dei temi più cari a Manzoni. Quali? Perché Manzoni dà tanta importanza alla figura e alle imprese di Napoleone?
- 7 Che atteggiamento ha, Manzoni, di fronte alle grandi figure della storia? Ne subisce anche lui il fascino, come accade spesso agli scrittori romantici? Rileggendo il *Cinque maggio*, ma facendo riferimento anche ad altre opere di Manzoni, proponi una tua riflessione argomentata.

Tipologia A – Analisi del testo

- 2 In fuga da Milano, Renzo si inoltra in un bosco nella speranza di raggiungere il fiume Adda, che segna il confine tra lo Stato di Milano e la Repubblica Veneta.

[...] E stando così fermo, sospeso il fruscìo de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua cor-

rente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: - è l'Adda! - Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore. La stanchezza quasi scomparve, gli tornò il polso, sentì il sangue scorrer libero e tepido per tutte le vene, sentì crescer la fiducia de' pensieri, e svanire in gran parte quell'incertezza e gravità delle cose; e non esitò a internarsi sempre più nel bosco, dietro all'amico rumore.

Arrivò in pochi momenti all'estremità del piano, sull'orlo d'una riva profonda; e guardando in giù tra le macchie¹ che tutta la rivestivano, vide l'acqua luccicare e correre. Alzando poi lo sguardo, vide il vasto piano dell'altra riva, sparso di paesi, e al di là i colli, e sur uno di quelli una gran macchia biancastra, che gli parve dover essere una città, Bergamo sicuramente. Scese un po' sul pendio, e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio², guardò giù, se qualche barchetta si movesse nel fiume, ascoltò se sentisse batter de' remi; ma non vide né sentì nulla. Se fosse stato qualcosa di meno dell'Adda, Renzo scendeva subito, per tentarne il guado; ma sapeva bene che l'Adda non era fiume da trattarsi così in confidenza.

Perciò si mise a consultar tra sé, molto a sangue freddo, sul partito da prendere. Arrampicarsi sur una pianta, e star lì a aspettar l'aurora, per forse sei ore che poteva ancora indugiare, con quella brezza, con quella brina, vestito così, c'era più che non bisognasse per intirizzir davvero³. Passeggiare innanzi e indietro, tutto quel tempo, oltre che sarebbe stato poco efficace aiuto contro il rigore del sereno⁴, era un richieder troppo da quelle povere gambe, che già avevano fatto più del loro dovere. Gli venne in mente d'aver veduto, in uno de' campi più vicini alla sodaglia⁵, una di quelle capanne coperte di paglia, costrutte di tronchi e di rami, intonacati poi con la mota⁶, dove i contadini del milanese usan, l'estate, depositar la raccolta, e ripararsi la notte a guardarla: nell'altre stagioni, rimangono abbandonate. La disegnò⁷ subito per suo albergo; si rimise sul sentiero, ripassò il bosco, le macchie, la sodaglia; e andò verso la capanna. Un usciaccio intarlato⁸ e sconnesso, era rabbattuto⁹, senza chiave né catenaccio; Renzo l'aprì, entrò; vide sospeso per aria, e sostenuto da ritorte di rami, un graticcio, a foggia d'*hamac*¹⁰, ma non si curò di salirvi. Vide in terra un po' di paglia; e pensò che, anche lì, una dormitina sarebbe ben saporita. Prima però di sdraiarsi su quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato, vi s'inginocchiò, a ringraziarla di quel beneficio, e di tutta l'assistenza che aveva avuta da essa, in quella terribile giornata.

A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo XVII, 1840

1 **Macchie:** gli alberi, la boscaglia.

2 **Il prunaio:** la sterpaglia.

3 **C'era ... davvero:** ce n'era abbastanza per congelare.

4 **Sereno:** il freddo della notte.

5 **Sodaglia:** terreno arido e incolto.

6 **Mota:** fango.

7 **La disegnò:** la individuò, decise che sarebbe stata.

8 **Usciaccio intarlato:** portone mezzo rotto e pieno di tarli.

9 **Rabbattuto:** socchiuso.

10 **Un graticcio, a foggia d'*hamac*:** il graticcio è una stuoia di vimini su cui si faceva seccare la frutta; l'*hamac* è il termine di origine caraibica da cui è derivato l'italiano amaca.

Comprensione del testo

- 1 Riassumi il contenuto del passo.

Analisi del testo

- 2 Come descriveresti lo stile di Manzoni in questo brano? Prevale la paratassi o l'ipotassi? E in che modo l'autore riesce a descrivere, con efficacia, le incertezze, i timori, le speranze del suo personaggio?
- 3 La frase «Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore» contiene un elenco che procede, per così dire, dal basso in alto, dal termine meno enfatico al più enfatico e solenne («salvatore»). Che effetto ha, questo tritico di sostantivi, sul lettore? Ti sembra un modo efficace per descrivere il sollievo di Renzo, al percepire il suono delle acque dell'Adda?
- 4 Quali tratti del carattere di Renzo affiorano da questo passo?
- 5 «Quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato» è un pensiero del personaggio o del narratore? Ci sono altri passaggi, nel brano, nei quali Manzoni sfrutta l'intermittenza dei punti di vista tipica della focalizzazione? Che effetto ha l'impiego di questa tecnica?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 *I promessi sposi* sono anche un "romanzo di formazione", e il passo antologizzato racconta appunto un momento di quella crescita al termine della quale Renzo "diventa uomo". Argomenta questa affermazione facendo opportuni riferimenti al brano, e al romanzo in generale.

Giacomo Leopardi

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (analisi del testo)
- Commentare criticamente un'opera
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Uno dei temi più cari a Leopardi, e per questo tra i più ricorrenti nei suoi scritti, è quello della giovinezza. In questa riflessione, tratta dallo *Zibaldone*, emerge la tenerezza, un po' malinconica, con cui il poeta guarda all'«indicabile fugacità di quel fiore, di quello stato, di quelle bellezze» proprie della giovinezza.

Ma veramente una giovine dai sedici ai diciotto anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti, ecc. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta, quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolme che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria di innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti, quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso; ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto. La stessa divinità che noi vi scorgiamo, ce ne rende in certo modo alieni, ce lo fa riguardare come di una sfera diversa e superiore alla nostra, a cui non possiamo aspirare. Laddove in quelle altre donne troviamo più umanità, più somiglianza con noi; quindi più inclinazione in noi verso loro, e più ardire di desiderare una corrispondenza seco. Del resto, se a quel che ho detto, nel vedere e contemplare una giovane di sedici o diciotto anni, si aggiunga il pensiero dei patimenti che l'aspettano, delle sventure che vanno ad oscurare e a spegnere ben tosto quella pura gioia, della vanità di quelle care speranze, della indicabile fugacità di quel fiore, di quello stato, di quelle bellezze; si aggiunga il ritorno sopra noi medesimi; e quindi un sentimento di compassione

per quell'angelo di felicità, per noi medesimi, per la sorte umana, per la vita (tutte cose che non possono mancar di venire alla mente), ne segue un affetto il più vago e il più sublime che possa immaginarsi.

Firenze, 30 Giugno 1828

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (4310-4311)

Comprensione del testo

- 1 Riassumi il contenuto del testo.
- 2 Definisci con almeno tre concetti astratti i nuclei tematici del brano.

Analisi del testo

- 3 Questo brano dello *Zibaldone* è un esempio di scrittura saggistica in cui la riflessione su un tema si incrocia con l'esperienza personale. In quali punti prevale la scrittura argomentativa, in quali invece la riflessione personale?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 4 Quali poesie di Leopardi svolgono un tema analogo a quello svolto in questa pagina dello *Zibaldone*?
- 5 Che cosa dice questo brano sulla concezione dell'esistenza di Leopardi?
- 6 Un sentimento ricorrente nei canti pisano-recanatesi è la compassione, che nasce dalla riflessione sulla sorte di personaggi come Silvia, come il "pastore errante" o come il "garzoncello scherzoso". Cita i versi in cui questo sentimento di compassione affiora con maggiore evidenza.

La letteratura nell'età del Risorgimento

COMPETENZE ATTIVATE

- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Definire i generi letterari, contestualizzare i testi nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Interpretazioni del Risorgimento

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Nell'uso comune il termine *Risorgimento* indica il processo storico che porta alla formazione in Italia dello stato unitario, indipendente e costituzionale. Il termine, usato già nel Risorgimento stesso e divenuto corrente nella pubblicistica politica, nella storiografia e nei testi scolastici durante i primi decenni dopo l'unità, ha un'evidente origine ideologica, poiché nacque dall'idea che la nazione italiana dovesse 'risorgere' dallo stato di servitù e di decadenza in cui si trovava per riconquistare un perduto stato di libertà politica e di prosperità economica e riprendere nel mondo la 'missione' di guida morale e civile che aveva avuto nell'Antichità e nel Medioevo o comunque assumere una funzione di civiltà e di progresso degna delle sue grandi tradizioni. Questa visione tendenzialmente universalistica del Risorgimento ebbe le sue espressioni tipiche nell'idea mazziniana della 'iniziativa' italiana per una rivoluzione democratica europea, e nel conseguente mito della "Terza Roma" o "Roma del popolo", e nella concezione giobertiana del "primato" degli italiani e della rigenerazione dell'Italia da operarsi con l'aiuto del papato e del cattolicesimo riformati e conciliati col pensiero moderno. Ma anche nelle correnti politiche meno influenzate da questi miti romantici l'idea dell'emancipazione nazionale si unì strettamente a quella della rinascita o "risorgimento", di un glorioso passato dell'Italia. In realtà questa idea, che fu certamente assai utile politicamente per la sua grande efficacia propagandistica, si basa su di un'interpretazione ideologica sostanzialmente errata della storia d'Italia dal Medioevo in poi. Il Risorgimento dunque, in quanto movimento per l'indipendenza e l'unità nazionale, rientra nel generale movimento europeo per l'emancipazione del-

le nazionalità, nato dal contraccolpo della Rivoluzione francese (che direttamente o indirettamente galvanizzò ovunque il sentimento nazionale), alimentato dal Romanticismo e strettamente legato ai movimenti liberali e democratici, che furono l'espressione politica delle rivoluzioni borghesi nell'Europa continentale.

G. Candeloro, voce "Risorgimento" in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, Storia, Milano 1971

2] Oggi sappiamo che il «popolo» non ha voluto e tanto meno ha direttamente partecipato al processo economico-politico-militare che si è convenuto chiamare «Risorgimento». Salvo che in aree geografiche e in fasi delimitate (Milano nel 1848, la Sicilia nel 1860) la mobilitazione patriottica ha investito frazioni dell'aristocrazia illuminata, consistenti in fasce di ceto medio, in particolare intellettuale, gruppi di artigiani, non gli operai, del resto rari in un'Italia ancora in buona parte preindustriale, e tanto meno contadini – la maggioranza della «Nazione» – murati nell'indifferenza e nel rancore sedimentati da secoli di estraneità e di separazione tra le classi. Mentre il composito blocco delle minoranze politicizzate fanno la *storia* – identificando nell'unità e nell'indipendenza politica il denominatore comune di spinte contrastanti, divaricate tra monarchia e repubblica, unità e federazione, diplomazia e insurrezione – milioni di contadini – una vera e propria maggioranza silenziosa – restano chiusi nella *non-storia*. Ovvero – sordi alle istanze politico-istituzionali – esprimono con il brigantaggio meridionale una spontanea e primitiva forma di rivolta in cui si intrecciano aspetti di reazione politica con aspetti di protesta sociale. E proprio il brigantaggio contadino, che dilaga specialmente nelle regioni meridionali negli anni Sessanta e culmina in una spietata repressione attuata dall'esercito del nuovo regno d'Italia – una prima chiarificatrice *scelta* di politica interna – può considerarsi pressoché l'unica manifestazione reale, per estensione geografica, partecipazione numerica e durata, di presenza attiva delle masse subalterne negli anni del Risorgimento.

È evidente che questi dati di fatto urtano con tutta una tradizione agiografica nella ricostruzione del Risorgimento nazionale. Varie generazioni di italiani hanno imparato a scuola il Risorgimento quale avrebbe dovuto essere, invece che come è realmente stato.

M. Isnenghi, *L'unità italiana*, in AA.VV., *Tesi antitesi romanticismo futurismo*, Einaudi, Messina 1974

3] Perché il Partito d'Azione non pose in tutta la sua estensione la questione agraria? Che non la ponessero i moderati era ovvio: l'impostazione data dai moderati al problema nazionale domandava un blocco di tutte le forze di destra, comprese le classi dei grandi proprietari terrieri, intorno al Piemonte, come Stato e come esercito. La minaccia fatta all'Austria di risolvere la questione agraria a favore dei contadini, minaccia che ebbe effettuazione in Galizia contro i nobili polacchi a favore dei contadini ruteni, non solo gettò lo scompiglio tra gli interessati in Italia (...) ma paralizzò lo stesso Partito d'Azione, che in questo terreno pensava come i moderati e riteneva «nazionali» l'aristocrazia e i proprietari e non i milioni di contadini. Solo dopo il febbraio '53 Mazzini ebbe qualche accenno sostanzialmente democratico (vedi *Epistolario* di quel periodo), ma non fu capace di una radicalizzazione decisiva del suo programma astratto. È da studiare la condotta politica dei garibaldini in Sicilia nel 1860, condotta politica che era dettata da Crispi: i movimenti di insurrezione dei contadini contro i baroni furono spietatamente schiacciati e fu creata la Guardia Nazionale anticontadina; è tipica la spedizione repressiva di Nino Bixio nella regione catanese, dove le insurrezioni furono più violente. Eppure, anche nelle *Noterelle* di G.C. Abba ci sono elementi per dimostrare che la questione agraria era

la molla per far entrare in moto le grandi masse: basta ricordare i discorsi dell'Abba col frate che va incontro ai garibaldini subito dopo lo sbarco di Marsala.

In alcune novelle di G. Verga ci sono elementi pittoreschi di queste sommosse contadine, che la Guardia Nazionale soffocò col terrore e con la fucilazione in massa. Questo aspetto della spedizione dei Mille non è stato mai studiato e analizzato.

A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 1949

4] Al di là di ogni discussione metodologica generale vanno poste, a proposito della tesi del Gramsci, due questioni fondamentali, relative da una parte alla reale possibilità di una rivoluzione agraria, all'effettiva esistenza cioè di una alternativa al Risorgimento quale si è concretamente realizzato; e dall'altra al carattere più o meno progressivo rispetto alla soluzione storicamente raggiunta, di questa presunta alternativa. Che è questione non meno importante dalla prima: perché appunto sul non aver saputo spingere fino in fondo tutte le possibilità di progresso «oggettivamente» contenute nella situazione italiana si accentra la critica del Gramsci alla classe dirigente risorgimentale; e soprattutto perché da una giusta valutazione del significato della mancata rivoluzione agraria dipende un'esatta impostazione dei reali problemi dello sviluppo capitalistico e moderno in Italia del sec. XIX.

Ora, nonostante gli elenchi sempre più folti di insurrezioni e moti contadini che la storiografia – e non solo quella marxista, d'altronde – ci viene apprestando; nonostante la indubbia esistenza di condizioni di grande miseria o di disagio in gran parte delle campagne italiane e la persistenza di larghi residui feudali, specie nel Mezzogiorno; nonostante il fatto massiccio della presenza di una popolazione contadina di oltre quindici milioni nel 1860, di cui la maggior parte contadini poveri o braccianti o «salarati» e i propositi talora affacciatisi (*sic*) di mobilitare questa massa contro i vecchi regimi assolutistici; sembra innegabile che la presunta alternativa rimane fuori della realtà storica e politica. E ciò, non tanto per il tenace sanfedismo delle campagne, magari superabile con la impostazione del problema della terra; quanto per le condizioni storiche di fondo in cui era destinato a svolgersi il Risorgimento. Sembra certo anzitutto che una rivoluzione agraria e giacobina in Italia avrebbe provocato uno schieramento antitaliano di tutte le maggiori potenze europee, interessate alla conservazione sociale, e legate a una visione della civiltà e dei rapporti internazionali profondamente ostile a quel genere di sovvertimenti [...].

Nelle condizioni storiche dell'Italia di allora la rivoluzione agraria avrebbe rappresentato uno sforzo in senso contrario alla tendenza che da oltre un secolo si era determinata (in maggiore o minore misura) in buona parte delle campagne del Nord e del Centro della penisola, verso l'accumulazione capitalistica a spese dei contadini, avrebbe cioè rappresentato uno sforzo diretto non già a potenziare e ad accelerare lo sviluppo storico reale, ma a deviarlo violentemente verso una direzione diversa e contraria. Insomma la conquista del potere da parte della borghesia nel Risorgimento coincide in larga misura, a causa del ritardato sviluppo storico italiano, con il processo della accumulazione primitiva a spese delle campagne, cioè con una fase di accentuato antagonismo fra città e campagna, fra borghesia e contadini.

Una volta liquidato dalla rivoluzione contadina il più progredito capitalismo agrario, e nella generale debolezza di quello industriale e mobiliare, il paese avrebbe subito un colpo d'arresto nella sua evoluzione a paese moderno, e non solo sul piano della vita economica, ma in genere dei rapporti civili e sociali [...].

R. Romeo, *Risorgimento e capitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1959

La Scapigliatura

COMPETENZE ATTIVATE

- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Definire i generi letterari, contestualizzare i testi nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Confrontare autori o testi

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Antimilitarismo tra Ottocento e Novecento: un confronto tra Tarchetti, Martin Luther King e Don Milani

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] C'è un nesso molto evidente e quasi elementare fra la guerra in Vietnam e la lotta che io e altri abbiamo intrapreso in America.

Qualche anno fa, quella lotta ha visto un momento luminoso: è sembrato che per i poveri – neri e bianchi – ci fosse una promessa concreta di speranza, grazie al programma contro la povertà. Ci furono esperimenti, speranze, nuove aperture. Poi cominciò a crescere la tensione nel Vietnam, e io ho visto questo programma frantumarsi e svuotarsi, come se fosse l'ozioso balocco politico di una società impazzita per la guerra. E ho capito che l'America non avrebbe mai investito i fondi e le energie necessarie a riabilitare i suoi poveri, finché le avventure come il Vietnam avessero continuato a risucchiare uomini e talenti e denaro come una sorta di pompa aspirante, demoniaca e distruttiva. Perciò mi sono visto sempre più costretto a considerare la guerra un nemico dei poveri e in quanto tale ad attaccarla.

Forse è stato un più tragico riconoscimento della realtà quando ho capito che la guerra faceva assai di più che devastare le speranze dei poveri in patria. La guerra mandava i loro figli e fratelli e mariti a combattere e a morire in una percentuale straordinariamente superiore alla loro consistenza proporzionale nella popolazione. Stavamo prendendo i giovani neri che la nostra società aveva mutilato, e li mandavamo a quindicimila chilometri di distanza, per garantire nel Sud-est asiatico libertà a cui essi stessi non avevano accesso nel Sud-ovest della Georgia o a Harlem est. E così ci siamo trovati più volte di fronte alla crudele ironia di vedere sugli schermi televisivi ragazzi neri e bianchi che uccidono e muoiono insieme, per un paese incapace

ce di farli sedere insieme nei banchi delle stesse scuole. E così li vediamo affiancati e solidali nella brutalità, mentre incendiano le capanne di un povero villaggio, ma ci rendiamo conto che a Chicago difficilmente potrebbero abitare nello stesso isolato.

M. L. King jr., *Discorso contro la guerra del Vietnam*, New York, 4 aprile 1967

2] Se vedremo che la storia del nostro esercito è tutta intessuta di offese alle Patrie degli altri dovreste chiarirci se in quei casi i soldati dovevano obbedire o obiettare quel che dettava la loro coscienza. E poi dovreste spiegarci chi difese più la Patria e l'onore della Patria: quelli che obiettarono o quelli che obbedendo resero odiosa la nostra Patria a tutto il mondo civile? Basta coi discorsi altisonanti e generici. Scendete nel pratico. Diteci esattamente cosa avete insegnato ai soldati. L'obbedienza a ogni costo? E se l'ordine era il bombardamento dei civili, un'azione di rappresaglia su un villaggio inerme, l'esecuzione sommaria dei partigiani, l'uso delle armi atomiche, batteriologiche, chimiche, la tortura, l'esecuzione d'ostaggi, i processi sommari per semplici sospetti, le decimazioni (scegliere a sorte qualche soldato della Patria e fucilarlo per incutere terrore negli altri soldati della Patria), una guerra di evidente aggressione, l'ordine d'un ufficiale ribelle al popolo sovrano, la repressione di manifestazioni popolari?

Don L. Milani, *L'obbedienza non è più una virtù. Documenti del processo di Don Milani*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1967

3] Nel romanzo *Una nobile follia* Iginio Ugo Tarchetti narra la vita di caserma nella convinzione che si debba abolire la leva militare (che a quei tempi durava cinque o otto anni). Quello dell'esercito è un mondo disumano e innaturale: il nucleo centrale del libro è occupato dal racconto della battaglia della Cernaja, durante la guerra in Crimea, a cui partecipò un contingente piemontese.

Io presi parte in quel giorno all'ultimo combattimento. Mi trovava, come vi dissi, tra gli avamposti, e al cominciar della lotta m'era ricongiunto al grosso del nostro esercito che aveva preso posizione sul poggio. Di là io aveva potuto scorgere tutto l'andamento della battaglia, e l'aveva osservato con una ansietà paurosa, con una avidità insaziabile: muto, atterrito, immobile, paralizzato da quella vista, era rimasto quattro ore sul punto più elevato del ciglione, col gomito appoggiato alla estremità del mio fucile, e coll'occhio intento alla lotta che si combatteva sotto di me nella valle. Vedeva errare quei grandi massi di nebbia, sollevarsi, ridiscendere e spingersi; e dove talora si disgiungevano, apparire delle lunghe file di armati che venivano a scontrarsi impetuosi, come i flutti dell'oceano sollevati da due venti contrarii. Riappariva la nebbia, e n'era tolta la vista del combattimento; tornava a dissiparsi, e il suolo abbandonato non era coperto che di cadaveri. Vedevamo dei reggimenti assaliti dalle artiglierie distendersi in una linea lunga e sottile, e tener fronte al nemico: di quando in quando dinanzi ad ogni cannone apparivano istantaneamente dei fitti globi di fumo, e al formarsi di ciascuno di essi si vedeva quella fila spezzarsi, mostrare in alcuni punti dei vuoti e restringersi: lo scoppio veniva dopo, sordo, confuso, lugubre come un lamento. Non udivamo le grida dei vincitori né i gemiti dei feriti e dei morenti, ma vi era nell'aria qualche cosa che sembrava piangere, che sembrava soffrire; vi era quella gran voce, quella grande emanazione di dolore che la materia emette morendo: migliaia di spiriti combattevano la lotta suprema della vita, migliaia di angeli aleggiavano nel vuoto, attendendo pietosi quelle anime.

Non vi parlerò delle mie sensazioni: esse sono inesplicabili. Coloro che hanno assistito ad una battaglia possono forse rimembrarle, non dirle. Tutto è un sogno, tutto riappare come in un sogno: all'istante della lotta, l'uomo volente, l'uomo pensante è sparito: l'istinto della vita è paralizzato, emergono in noi delle poten-

ze che si ignoravano, si attutiscono quelle sulle quali avevamo fatto assegnamento; tutta la nostra natura è trasformata: i timidi sono divenuti audaci, gli audaci hanno perduta la coscienza del loro ardimento: si obblia tutto: alla fine della lotta si chiede: che ho fatto? che è avvenuto? – Nulla di più assurdo del coraggio nelle battaglie, nulla di più comune di un eroe sul campo. Tutti i soldati lo sono del pari, tutti agiscono eccitati da un istinto: non vi ha coraggio oltre il coraggio civile, non vi ha eroismo oltre l'eroismo del sacrificio. – L'arte militare che ha usurpato quanto vi era di sacro nella famiglia per coprirne le sue nudità ributtanti, ha pure contaminato queste due grandi virtù del cuore umano; le ha travisate; le ha tolte all'affetto domestico, alla povertà laboriosa, all'onestà sventurata, al genio operoso, alla virtù sconosciuta, per tributarle all'omicidio freddo, calcolato, impassibile, all'omicidio ben riuscito. Turpe mistificazione! Tutti coloro che hanno preso parte ad una battaglia sanno che cosa è un eroe; comprendono come colui che ha fatto sacramento (benché sacramento imposto) di esporre la propria vita e di attentare a quella degli altri, non compia che un semplice dovere annuendovi; intendono agevolmente come l'istinto della conservazione ci porti all'atto della difesa, come la difesa sia più energica quanto è più ostinato l'istinto, e come questo istinto faccia i più grandi eroi di coloro che sarebbero stati i codardi più volgari nella loro vita privata. Ma occorreranno dei secoli prima che gli uomini comprendano quale sia la vera virtù della vita, prima che essi intendano che tutto è falsato, che la loro educazione, che gli interessi di pochi astuti li hanno traviati dalla loro via, eludendo le leggi più sacre della loro natura, che la verità è stata da essi travisata, lo scopo dell'esistenza deluso, il senso morale deviato, la colpa imposta, l'errore propagato e premiato. Ma le norme sulle quali si svolgono le vite degli individui e la vita dell'universo sono immutabili: se ne parte, e vi si ritorna – è la pietra lanciata che ricade, è l'onda che si trasforma, si solleva, erra a lungo pel cielo e ridiscende in pioggia nel mare: – gli uomini muoiono, ma l'umanità non muore. – Verrà un giorno in cui l'omicidio non sarà più giustificato dalla forma, in cui l'uomo che uccide nella macchia e quello che uccide sul campo saranno collocati allo stesso livello dinanzi alle leggi umane, come lo sono per fermo dinanzi alle leggi divine. – Le generazioni si trasmettono da lunghi anni l'eredità di una funebre leggenda: esse non hanno ancora pianto abbastanza sulla storia luttuosa di Caino: da quell'istinto l'umanità ha deviato, quel germe ha gettato dei semi maledetti; ma verrà un tempo in cui essi diverranno infecondi, in cui gli uomini si stringeranno la mano sulla tomba dell'ultimo de' suoi figli. Giova sperarlo. Dio ci ha concessa una sola via alla vita, ed è l'amore; una sola via alla felicità, ed è l'amore; una sola via alla perfezione, ed è ancora l'amore. Guai a coloro che si saranno collocati sul sentiero dell'umanità per arrestarla, per chiuderle questa via che le fu tracciata dal cielo!

U. Tarchetti, *Una nobile follia*, Mondadori, Milano 2004

Confronti

2

La scapigliatura e il cinema Alcuni romanzi degli scrittori scapigliati sono diventati dei film. Non solo *Senso* di Camillo Boito, ma anche *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti.

- 1 Attraverso i siti specializzati (MyMovies, Cinematografo...) cerca informazioni sulle trasposizioni in film (per il cinema, per la TV) del romanzo di Tarchetti.
- 2 Analizza alcune scene del film, confrontandole con le corrispondenti pagine del libro. Secondo te i film seguono fedelmente le opere dai cui sono tratti o ne tradiscono lo spirito?
- 3 Rifletti sulle ragioni che possono aver portato registi e produttori a *Fosca* come soggetto per un film.

Giosuè Carducci

COMPETENZE ATTIVATE

- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parte con il panorama storico-culturale
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Questa poesia, tratta da *Rime nuove*, è stata scritta da Carducci nel 1886. Il tema è la morte di Carolina Cristofori Piva, la donna amata dal poeta, protagonista anche di *Alla stazione in una mattina d'autunno*.

Una pallida faccia e un velo nero
spesso mi fa pensoso de la morte;
ma non in frotta io cerco le tue porte,
quando piange il novembre, o cimitero.

- 5 Cimitero m'è il mondo allor che il sole
ne la serenità di maggio splende
e l'aura fresca move l'acque e i rami,
e un desio dolce spiran le viole
e ne le rose un dolce ardor s'accende
- 10 e gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
quando più par che tutto il mondo s'ami
e le fanciulle in danza apron le braccia,
veggo tra 'l sole e me sola una faccia,
pallida faccia velata di nero.

G. Carducci, *Ballata dolorosa*, *Rime nuove*, 1887

Metro: ballata di soli endecasillabi costituita da una quartina a rima incrociata e da una strofa di dieci versi con schema ABBA CDECDEEFFA.

3. in frotta: in mezzo alla gente.

4. quando... novembre: il giorno in cui Novembre piange i morti, il 2 novembre.

7. move: muove.

8. desio dolce: dolce desiderio. L'espressione è ripresa da Petrarca (*dolce desio* si trova in *Canzoniere*

266, v. 5) e forma un chiasmo con il *dolce ardor* del verso successivo.

13. veggo: vedo; **sola:** soltanto.

Comprensione del testo

- 1 Riassumi il contenuto della poesia.

Analisi del testo

- 2 Nella prima quartina Carducci dice che un pensiero di morte, e un volto (il volto, evidentemente, di una persona amata che non c'è più), lo visitano spesso, ma dice anche di non frequentare i cimiteri quando tutti lo fanno, a novembre. Nella seconda parte del testo spiega che *cimitero* è per lui il mondo in primavera, cioè proprio quando la natura sembra traboccare di vita. Perché, a tuo avviso, Carducci sceglie di descrivere il proprio lutto in questo modo, attraverso questa sorta di paradosso? Quali diversi significati ha la parola *cimitero*, nella prima e nella seconda parte del testo?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 3 «Cimitero m'è il mondo»: che cosa significa, esattamente, questa frase?
- 4 L'antitesi tra vita e morte è un tema che ricorre spesso nella letteratura italiana, da Cavalcanti e Dante in poi. Sai citare qualche poesia in cui questo tema venga svolto in maniera particolarmente efficace e commovente?
- 5 Quali altri poeti hanno riflettuto e pianto sulla morte della donna amata? Considera per esempio il caso di Petrarca (del resto, la descrizione della primavera fatta da Carducci nei versi centrali del testo ricorda da vicino certe "primavere" petrarchesche): ti sembra che i suoi versi in morte di Laura assomiglino a questi versi carducciani?

Giovanni Verga

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Collocare i testi nel contesto storico-culturale
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Trattazione di argomenti

- 1 Lawrence su Verga** Lo scrittore David Herbert Lawrence (1885-1930) tradusse in inglese *Mastro-don Gesualdo*. Scrisse anche una interessante prefazione al romanzo, nella quale propose un confronto con certi aspetti della narrativa russa.

Gesualdo è un uomo comune, dotato di energia eccezionale [...]. L'epoca democratico-realistica ha risolto astutamente il problema della mancanza di eroi col fare di ogni uomo l'eroe di se stesso. Questo è raggiunto per via della cosiddetta intensità soggettiva, e nell'esplicazione dell'intensità soggettiva di ogni uomo eroe di se stesso i russi ci hanno portato sino alle conseguenze estreme. Grazie ai russi il più volgare borsaiolo è ormai un tale fenomeno di consapevolezza interiore che noi non possiamo non inchinarci dinanzi agli immaginari lampeggiamenti che avvengono in lui. Quasi tutta la letteratura russa ci dà questo: fenomenali lampeggiamenti d'anima di persone volgari, comuni.

D.H. Lawrence, «Omnibus», 2 ottobre 1937, in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Feltrinelli, Milano 2009

L'anima delle persone comuni: questa è, secondo Lawrence, l'invenzione dei grandi romanzieri russi. Sei d'accordo con Lawrence? I personaggi di Verga sono, da questo punto di vista, simili ai personaggi di Dostoevskij o Tolstòj?

Scrivere

- 2 Guida all'analisi di un testo** Ti proponiamo l'inizio e la fine della novella di Verga *Rosso Malpelo*. Dopo aver letto i brani, rispondi alle domande poste e scrivi un commento alla novella.

Inizio

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano *Malpelo*; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.

Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana; e siccome era *malpelo* c'era anche a temere che ne sottraesse un paio, di quei soldi: nel dubbio, per non sbagliare, la sorella maggiore gli faceva la ricevuta a scapaccioni. Però il padrone della cava aveva confermato che i soldi erano tanti e non più; e in coscienza erano anche troppi per *Malpelo*, un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vederselo davanti, e che tutti schivavano come un can rognoso, e lo accarezzavano coi piedi, allorché se lo trovavano a tiro.

Egli era davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico. Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra, e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel po' di pane bigio, come fanno le bestie sue pari, e ciascuno gli diceva la sua, motteggiandolo, e gli tiravan dei sassi, finché il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata. Ei c'ingrassava, fra i calci, e si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi. Era sempre cencioso e sporco di rena rossa, che la sua sorella s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo che pensare a ripulirlo la domenica. Nondimeno era conosciuto come la bettonica per tutto *Monserato* e la *Caverna*, tanto che la cava dove lavorava la chiamavano «la cava di *Malpelo*», e cote-sto al padrone gli seccava assai. Insomma lo tenevano addirittura per carità e perché mastro Misciu, suo padre, era morto in quella stessa cava.

Fine

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che doveva comunicare col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa andava bene, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma a ogni modo, però, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarcisi, né avrebbe permesso che si arrischiasse il sangue suo, per tutto l'oro del mondo.

Malpelo, invece, non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tanto: sicché pensarono a lui. Allora, nel partire, si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio, gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo. Ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.

Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, che hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

G. Verga, *Rosso Malpelo, Tutte le novelle*, Einaudi, Torino 2011

- 1 Naturalisti e veristi volevano mettere davanti agli occhi del lettore le vicende dei personaggi senza che nella narrazione si avvertissero la voce e il punto di vista dell'autore. Considera l'inizio e la conclusione di *Rosso Malpelo*: ti sembra che questo obiettivo venga raggiunto?
- 2 In che cosa il romanzo naturalista e verista differisce da quello del primo Ottocento?
- 3 Considera l'inizio: Verga introduce il protagonista del racconto. Come viene descritto Malpelo?
- 4 Verga non si limita a descrivere. Il ritratto di Malpelo è un ritratto valutativo. A chi sono attribuibili le valutazioni? Allo scrittore o ad altri?
- 5 Da quale punto di vista sono narrati i fatti?
- 6 Verga non usa né il narratore esterno onnisciente né il narratore interno in senso tradizionale. Quali caratteristiche – quale *posizione* – ha il narratore di questa novella?
- 7 La novella si conclude tragicamente. Tale conclusione è coerente con le dure regole del mondo narrato da Verga, regole che i personaggi conoscono e condividono. Si potrebbe parlare di "sacrificio" del protagonista. In che senso?
- 8 In che cosa consiste, alla luce di queste considerazioni, il principio verghiano dell'*impersonalità*?
- 9 *Rosso Malpelo* è una novella sul pregiudizio. Conosci altri racconti, romanzi o film che parlano di questo argomento?

Giovanni Pascoli

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Commentare criticamente un'opera
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il poeta è in bicicletta, e sta attraversando la campagna. Attorno a lui, la natura (piante, animali) e gli esseri umani. Ma la gita in bicicletta suggerisce a Pascoli una facile allegoria, che a quella gita associa il trascorrere della vita umana: «Mia terra, mia labile strada, / sei tu che trascorri o son io?».

I
Mi parve d'udir nella siepe
la sveglia d'un querulo implume.
Un attimo... Intesi lo strepere
cupo del fiume.

5 Mi parve di scorgere un mare
dorato di tremule messi.
Un battito... Vidi un filare
di neri cipressi.

10 Mi parve di fendere il pianto
d'un lungo corteo di dolore.
Un palpito... M'erano accanto
le nozze e l'amore.
dlin... dlin...

II
15 Ancora echeggiavano i gridi
dell'innominabile folla;
che udivo stridire gli acridi
su l'umida zolla.

20 Mi disse parole sue brevi
qualcuno che arava nel piano:
tu, quando risposi, tenevi
la falce alla mano.

Io dissi un'alata parola,
fuggevole vergine, a te;
la intese una vecchia che sola
25 parlava con sé.
dlin... dlin...

III
Mia terra, mia labile strada,
sei tu che trascorri o son io?
Che importa? Ch'io venga o tu vada,
30 non è che un addio!

Ma bello è quest'impeto d'ala,
ma grata è l'ebbrezza del giorno.
Pur dolce è il riposo... Già cala
la notte: io ritorno.

35 La piccola lampada brilla
per mezzo all'oscura città.
Più lenta la piccola squilla
dà un palpito, e va...
dlin... dlin...

G. Pascoli, *La bicicletta*, *Canti di Castelvecchio*, 1903

Metro: Tre gruppi di quartine composte da tre novenari e un quinario, con schema ABAB.

3. strepere: rumoreggiare.

6. messi: il grano maturo.

9. fendere: attraversare.

10. corteo di dolore: un funerale.

15. innominabile: anonima.

16. acridi: cavallette.

20. tu: l'io lirico si rivolge alla *vergine* del v. 23.

21. alata parola: formula tipica dell'epica omerica.

23. fuggevole vergine: fanciulla apparsa per un attimo.

27. labile: che corre velocemente.

32. grata: gradita.

35. lampada: fanale.

37. piccola squilla: campanello.

Comprensione del testo

- 1 La poesia è scandita in tre tempi, che corrispondono a tre momenti di un percorso in bicicletta. Pascoli non dice tutto, anzi allude più che narrare, eppure c'è un filo narrativo abbastanza riconoscibile: che cosa succede, in questa poesia? Spiegalo in 4-5 righe.
- 2 In che senso *La bicicletta* è una poesia allegorica? Dove sta l'allegoria?

Analisi del testo

- 3 Nella prima parte del testo si ripete per tre volte il sintagma «Mi parve». Che effetto produce questa ripetizione sul lettore? Perché Pascoli non dice *Vidi*?
- 4 Sempre nella prima parte del testo si ripetono per tre volte i puntini di sospensione. Che effetto produce questa ripetizione, sul lettore?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 La natura e la morte sono i due motivi che si intrecciano in questa poesia; sapresti citare altri testi pascoliani che svolgono, isolatamente o insieme, questi motivi?
- 6 Ti pare che l'uso dell'onomatopea (*dlin dlin*) abbia in tutti e tre i casi (vv. 13, 26, 39) una funzione espressiva analoga? O qualcosa cambia?

COMPETENZE
ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Gabriele d'Annunzio

Tipologia A – Analisi del testo

1

Andrea Sperelli è in convalescenza, ospite di una cugina nella villa di Schifanoia: guarisce anche spiritualmente, risollevandosi dalla prostrazione morale, e trova ristoro soprattutto nell'arte. La poesia, in particolare, sembra ispirargli una visione del mondo interamente rinnovata.

Altri versi gli vennero alla memoria, altri ancora, altri ancora, tumultuariamente. La sua anima si empì tutta d'una musica di rime e di sillabe ritmiche. Egli gioiva; quella spontanea improvvisa agitazione poetica gli dava un inesprimibile diletto. Egli ascoltava in sé medesimo que' suoni, compiacendosi delle ricche immagini, degli epiteti esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di dieresi, di tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica, di tutti i misteriosi artifici dell'endecasillabo appresi dagli ammirabili poeti del XIV secolo e in specie dal Petrarca. La magia del verso gli soggiogò di nuovo lo spirito; e l'emistichio sentenziale d'un poeta contemporaneo gli sorrideva singolarmente. – Il Verso è tutto.

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessuno strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante di una corda, più luminoso d'una gemma; più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può infine, raggiungere l'Assoluto, Un verso perfetto è assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose

immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, seguita ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali. Quando il poeta è prossimo alla scoperta d'uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d'improvviso tutto l'essere.

G. d'Annunzio, *Il piacere*, libro II, capitolo I, 1889

Comprensione del testo

- 1 Illustra, in sintesi, la concezione della poesia di Andrea Sperelli: che cosa intende con l'espressione «Il Verso è tutto»?

Analisi del testo

- 2 Questa pagina è zeppa di arcaismi, di termini tecnici e di espressioni liriche. Raccogli alcuni esempi significativi, definisci il loro significato e illustra i motivi di questa scelta stilistica da parte di d'Annunzio.
- 3 L'artificio tipico di d'Annunzio è l'*accumulazione*. In quali parti del testo la troviamo? Quale effetto ha? Quali motivi di poetica spingono d'Annunzio a quest'uso?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 4 Cita e commenta altre opere di D'Annunzio in cui l'autore mette in pratica i principi di poetica qui dichiarati.
- 5 Il rapimento e la fascinazione, e in generale le idee espresse qui da d'Annunzio, hanno tratti in comune con l'estetismo decadente e con il Simbolismo. Contestualizza il passo nel panorama del Decadentismo e del Simbolismo, e confronta questo testo con altri che hai studiato.

COMPETENZE
ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (analisi del testo; saggio breve o articolo di giornale)
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Commentare criticamente un'opera
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il romanzo di Federigo Tozzi (1883-1920) *Con gli occhi chiusi* (1919), ambientato nella campagna toscana, ha per protagonista Pietro Rosi, un adolescente oppresso dalla prepotenza del padre Domenico. Pietro si innamora di Ghisola, una contadina astuta e interessata che lavora nel podere dei Rosi. Solo alla fine del romanzo Pietro si renderà conto che Ghisola, l'amante che aveva idealizzato, non lo ama e non è adatta a lui. Leggi con attenzione il brano che descrive il rapporto di Pietro con il padre e con Ghisola. Poi rispondi alle domande.

Pietro non era ancora calmo quando scorse Ghisola.

Era divenuta una giovinetta. I suoi occhi neri sembravano due olive che si riconoscono subito nella rama, perché sono le più belle; quasi magra, aveva le labbra sottili.

Egli si sentì esaltare: ella camminava adagio smuovendo un poco la testa, i cui capelli nerissimi, lisciati con l'olio, erano pettinati in modo diverso da tutte le altre volte.

Cercò di smettere il suo sorriso, abbassando il volto; ma rallentò il passo, come se fosse indecisa a voler dissimulare qualche segreto. Egli ne ebbe un dispiacere vivo, e le mosse incontro, come quando erano più ragazzi, per farle un dispetto oppure per raccontarle qualche cosa, con la voglia d'offenderla.

Come s'era imbellita da che non l'aveva più veduta!

Notò, con gelosia, un nastro rosso tra i suoi capelli, le scarpe lustre di sugna e un vestito bigio quasi nuovo; e fece un sospiro.

Ma ella, così risentita che non gli parve né meno possibile, gli gridò:

«Vada via, c'è suo padre. Non mi s'avvicini».

Egli, invece, continuò ad andarle incontro; ma ella fece una giravolta, rasentandolo senza farsi toccare. Pietro non le disse più niente, non la guardò né meno: era già offeso e mortificato. Perché si comportava così? Sarebbe andato a trovarla anche in casa, dov'ella entrò soffermandosi prima con un piede su lo scalone! Si struggeva; era assillato da una cosa che non comprendeva; aveva voglia d'imporlesi.

Ma, a poco a poco, si sentì rappacificato e lieto un'altra volta; come se non le

dovesse rimproverare nulla; mentre un sentimento delizioso gli si affermava sempre di più.

Ghìsola riuscì presto di casa: s'era tolto il nastro, aveva cambiato le scarpe, mettendosi un grembiule rosso sbiadito. Alzò gli occhi verso Pietro, seria e muta; ed entrò in capanna dimenandosi tutta. Pose dentro una cesta il fieno già falciato dal nonno; poi smise, per levarsi una sverza da un dito. Egli si sentì uguale a quella mano. E il silenzio di lei, inspiegabile, lo imbarazzò; e non sarebbe stato capace a parlarle per primo. Perciò le dette una spinta, ma lieve; ed ella, fingendo d'esser stata per cadere, lo guardò accigliata.

Egli disse:

«Quest'altra volta ti butto in terra da vero!»

«Ci si provi!».

Quand'ella voleva, la sua voce diveniva dura e aspra, strillava come una gallina. Allora egli la guardò con dispetto, sentendo che doveva obbedire.

Per solito, mentre parla, non si sente il suono della voce di chi si ama; o, almeno, non si potrebbe descrivere.

Ella aggiunse:

«Vada via».

Egli provava lo stesso effetto di quando siamo sotto l'acqua e non si possono tenere gli occhi aperti; ma rispose:

«Ghìsola, tu mi dicesti un mese fa che mi volevi bene. Non te ne ricordi? Io me ne ricordo, e ti voglio bene».

E rise, terminando con un balbettio. Ghìsola lo guardò come se ci si divertisse; e, in fatti, le piacque quel ripiego d'inventare una cosa per dirne una vera.

Ella rispose:

«Lo so, lo so».

Egli, invece di poter seguitare, notò come la tasca del suo grembiule era graziosa. E di lì, d'un tratto, le tolse il piccolo fazzoletto orlato, alla meglio, di stame celeste.

«Me lo renda».

Egli, temendo di aver fatto una sciocchezza, glielo rese.

«Ti sei bucata codesto dito?».

Riuscendo a parlare, non gli parve poco.

«Che cosa le importa? Tanto lei non lavora. Non fa mai niente».

Gli rispose con superbia burlesca e sfacciata; ma egli la prese sul serio e disse:

«Ghìsola, se vuoi, ti aiuto».

Ella finse di canzonarlo come se non fosse stato capace; e lo allontanò dicendogli che non voleva aiutarla, ma toccarla.

Domenico sopraggiunse dal campo.

Pietro raccolse in fretta un olivastro, ch'era lì in terra; e cominciò a frustare l'uscio della capanna come per uccidere le formiche, che lo attraversavano in fila.

Ghìsola si chinò a prendere a manciate il fieno, con movimenti bruschi e rapidi; e, voltasi dalla parte del mucchio, finì d'empire la cesta. Poi l'alzò per mettersela in spalla, ma non fu capace da sé: gli ossi dei bracci pareva che le volessero sfondare i gomiti.

Allora Pietro l'aiutò prima che il padre potesse vedere. Ghìsola, assecondando il movimento di lui, guardava verso Domenico con i suoi occhi acuti e neri, quasi che le palpebre tagliassero come le costole di certi fili d'erba. Ma Pietro arrossì e tremò perché ella, innanzi di muovere il passo, gli prese una mano. Rimase sbalordito, con una tale dolcezza, che divenne quasi incosciente; pensando: "Così dev'essere!"

Domenico, toccati i finimenti del cavallo se erano ancora affibbiati bene, gli gridò: «Scioglilo e voltalo tu. Ripiega la coperta e mettila sul sedile».

La bestia non voleva voltare; e lo sterzo delle stanghe restava a traverso. Anche lo sguardo di Toppa, sempre irato, molestava e impacciava Pietro.

«Tiralò a te!».

Non aveva più forza, non riusciva ad afferrare bene la briglia; e le dita gli entravano nel morso bagnato di bava verdognola e cattiva. Nondimeno fece di tutto, anche perché sapeva che Ghisola, tornata dalla stalla, doveva essere lì. Tremava sempre di più. E le zampe del cavallo lo rasentarono, poi lo pestarono.

Allora Domenico prese in mano la frusta, andò verso Pietro e gliel'alzò sul naso.

«Lo so io che hai. Ma ti fo diventare buono a qualche cosa io».

Ghisola si avvicinò al calesse e lo aiutò; dopo aver sdrusciato, allo spigolo del pozzo, uno zoccolo a cui s'era attaccato il concio della stalla.

Domenico, sempre con la frusta in mano, andò a parlare a Giacco che ascoltava con le braccia penzoloni e i pollici ripiegati tra le dita, le cui vene sollevavano la pelle, come lombrici lunghi e fermi sotto la moticcina.

Pietro non aveva il coraggio di guardare in volto Ghisola, i cui occhi adesso lo seguivano sempre. Le gambe gli si piegavano, con una snervatezza nuova; che aumentava la sua confusione simile a una malattia. Ghisola lo aiutò ancora; e, nel prendere la coperta rossa che era stata stesa sul cavallo, le sue dita lo toccarono; nel metterla sul sedile, le loro nocche batterono insieme; ed ambedue sentirono male, ma avrebbero avuto voglia di ridere.

Domenico salì sul calesse, sbirciò Pietro e gridò ancora:

«Sbrigati! Che cos'hai nel labbro di sotto? Pulisciti!».

Egli, impaurito, rispose:

«Niente».

Poi pensò che ci fosse il segno delle parole dette a Ghisola. Ma subito dopo gli dispiacque di essere così sciocco; mentre il cuore gli balzava come per escire fuori.

F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Treves, Milano 1919

Comprensione del testo

- 1 Sintetizza in non più di dieci righe il contenuto del brano, mettendo in evidenza i motivi delle azioni e delle reazioni di Pietro.

Analisi del testo

- 2 Descrivi l'aspetto fisico e il comportamento di Ghisola. Che relazione c'è tra l'una e l'altro?
- 3 Quali sentimenti manifesta Ghisola per Pietro?
- 4 Trova nel brano i dettagli utili a spiegare l'atteggiamento di Domenico e il suo rapporto conflittuale con il figlio.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 Pietro incarna la figura letteraria dell'inetto, schiacciato dalla prepotenza del padre e incapace di assumere un atteggiamento adulto; è un tema ricorrente nella narrativa di Tozzi. Fai un confronto con altri personaggi letterari – figli oppressi e/o inetti – che presentano caratteristiche analoghe (per esempio in Kafka, Svevo, Pirandello o in altri autori), mettendo in risalto analogie e differenze.

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

2

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro). Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Gli intellettuali e la Grande guerra

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Friedrich Nietzsche (1844-1900) è stato il filosofo del nichilismo e dell'odio per il mondo borghese. In alcune delle sue opere sembra annunciare una guerra che dovrebbe rigenerare la stanca civiltà europea. Un esempio di questo atteggiamento affiora nel saggio *La volontà di potenza*:

Io *mi rallegro* dello sviluppo militare dell'Europa, e anche della situazione interna di anarchia: passato è il tempo della tranquillità e della vita da cinesi che Galiani predisse per il nostro secolo. La virtù *virile* della persona, il valore del corpo è di nuovo apprezzato, le valutazioni diventano più fisiche, l'alimentazione più carnea. Tornano ad essere possibili degli uomini belli. [...]. Il barbaro è *affermato* in ognuno di noi, e anche la bestia selvaggia. *Appunto perciò* i filosofi avranno più potere. Un Kant, se mai ci sarà, sarà uno spaventapasseri!

[...] All'esterno: epoca di enormi guerre, rivoluzioni, esplosioni. All'interno: crescente debolezza degli uomini, gli avvenimenti servono da eccitanti. Il parigino è l'europeo estremo. Conseguenze: 1. *i barbari* (dapprima, naturalmente, nella forma della cultura finora esistente); 2. *gli individui tirannici* (in cui si incontrano *quantità barbariche di forza* e la mancanza di ogni legame con il passato). Epoca della massima stupidità, brutalità e miserabilità delle masse e degli *individui superiori*.

F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1992, fr. 127 e 130

Un altro esempio di questo odio antiborghese si trova in *Così parlò Zarathustra*, l'opera più nota del filosofo:

Guai a questa grande città! – E io vorrei già vedere la colonna di fuoco in cui sarà incendiata! Perché tali colonne di fuoco debbono precedere il grande meriggio. Ma tutto ciò ha il suo tempo e il suo destino.

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1988

2] Nel 1927 il saggista francese Julien Benda (1867-1956) conì una formula per criticare l'atteggiamento tenuto dagli intellettuali negli anni della Prima guerra mondiale (molti di loro erano stati infatti accesi interventisti): "*la trahison des clercs*" (il tradimento degli intellettuali). L'espressione, contenuta nel saggio *Il tradimento dei chierici*, ebbe molto successo e viene usata ancora oggi.

Da più di duemila anni fa e fino a questi ultimi tempi posso rintracciare nel corso della storia una serie ininterrotta di filosofi, religiosi, letterati, artisti, scienziati – il cui atteggiamento è di formale opposizione al realismo delle masse [...].

Ora, alla fine del XIX secolo, si produce un cambiamento fondamentale: *gli intellettuali si mettono a fare il giuoco delle passioni politiche*; coloro che rappresentavano

un freno al realismo dei popoli ne diventano gli stimolatori. Questo stravolgimento nella pratica morale dell'umanità avviene seguendo varie vie. [...] Tanto per cominciare, gli intellettuali adottano le passioni politiche. Nessuno contesterà che oggi, in tutta Europa, l'immensa maggioranza dei letterati e degli artisti, un numero di scienziati, di filosofi, di "ministri del divino" abbia una parte nel coro degli odi di razza e delle fazioni politiche; ancor meno si potrà negare che faccia sue le passioni nazionali. [...] Oggi basta fare i nomi di Mommsen, Treitschke, Ostwald, Brunetière, Barrès, Lemaître, Péguy, Maurras, D'Annunzio, Kipling, per riconoscere che gli intellettuali esercitano le passioni politiche con tutte le caratteristiche della passione: la tendenza all'azione, la sete del risultato immediato, l'esclusiva preoccupazione dello scopo da raggiungere, lo sprezzo per le argomentazioni, l'esagerazione, l'odio, l'idea fissa.

J. Benda, *Il tradimento dei chierici*, Einaudi, Torino 1976

3] Benedetto Croce (1866-1952), filosofo e senatore del Regno, aveva già espresso nel 1914, sulla rivista «Italia nostra», un giudizio analogo a quello di Benda, a proposito degli interventisti italiani:

Ma, pure professando il più sincero rispetto per la sollecitudine patriottica che si sente talvolta vibrare in questi incitamenti e sotto questi ragionamenti, io non sono stato persuaso al credo bellicoso, e non ho molta fiducia nei suoi apostoli. Perché, tra questi apostoli, ravviso moltissimi che ho già conosciuti e visti all'opera, negli ultimi anni, improvvisatori di nuove filosofie, di nuovi socialismi, e di nuove formule di poesia, di pittura, di musica, senza che mai abbiano creato né nuove religioni né nuove filosofie né nuovi socialismi, né (altro che mediocrissime) poesie, pittura e musiche. E temo che con la stessa imprudente facilità si siano dedicati ora a improvvisare politica e guerra, e a decidere delle sorti della nostra comune patria.

B. Croce, *Motivazione di voto*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, Ricciardi, Napoli 1919

4] Alla fine del suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, il filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940) parla di "estetizzazione della politica", ovvero di una strategia, perseguita dai governi, per dare alla massa – anziché riforme e giustizia sociale – travolgenti esperienze estetiche (la somma delle quali è appunto la guerra).

Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. Così si configura questa situazione dall'angolo visuale della politica. [...] È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di questi argomenti. Nonostante questo è utile gettarvi un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice [...]: «...la guerra è bella, perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme ed ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. [...] la guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo levantisi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed

artisti del futurismo si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!». [...] «Fiat ars – pereat mundus», dice il fascismo e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

5] Ecco tre brevi poesie di Rudyard Kipling che, fautore della mobilitazione militare del Regno Unito, nel 1915 perse in guerra un figlio non ancora diciottenne.

Un figlio

Mio figlio rideva di una burla quando
fu ammazzato. La sapessi.
Mi servirebbe in tempi in cui le burle
scarseggiano.

La recluta

Alla prima ora del mio primo giorno
Nella trincea più avanzata caddi.
(I bambini nei palchi a teatro
si alzano per vedere bene).

Formula

A chi domandi della nostra morte
Ditegli che fu perché i padri mentirono.

R. Kipling, *Poesie*, Mursia, Milano 1987

6] Il filosofo Bertrand Russell (1872-1970) fu uno dei primi intellettuali a dichiararsi esplicitamente pacifista. Forte di questa convinzione, nel 1916 scrisse un appello al presidente americano Wilson perché si adoperasse per una «giusta pace che allontani il timore di guerre future». In questa lettera, pubblicata nella sua autobiografia si legge:

I danni che questa guerra ha recato sono già smisurati. Non soltanto milioni di preziose vite umane sono state stroncate, non soltanto un numero ancor più grande di uomini sono rimasti mutilati o invalidi, ma il livello della civiltà tutta si è abbassato. La paura è penetrata nell'intimo dell'essere stesso degli uomini e, come sempre, a essa si accompagna l'efferatezza. L'odio è divenuto la regola di vita e il danno altrui più ambito del bene proprio. Le speranze di un pacifico progresso che illuminarono i nostri primi anni sono morte e non potranno rivivere mai più. Il terrore e la violenza impregnano l'aria stessa che respiriamo. Le libertà che in ostri antenati conquistarono attraverso lotte secolari sono state sacrificate in un sol giorno, e tutte le nazioni sono irreggimentate all'unico, atroce scopo di distruggersi a vicenda.

B. Russell, *Autobiografia*, Utet, Torino 1972

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

3

Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro). Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO La pace di Parigi tra aspirazioni ideali e Realpolitik

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Noi siamo entrati in guerra a causa delle violazioni del diritto che ci riguardano direttamente e rendono impossibile la vita del nostro popolo a meno che non siano riparate e il mondo sia assicurato per sempre che non si ripeteranno. Perciò, in questa guerra, non domandiamo nulla per noi, ma il mondo deve essere reso adatto per viverci; e in particolare deve essere reso sicuro per ogni nazione pacifica che, come la nostra, desidera vivere la propria vita, stabilire liberamente le sue istituzioni, essere assicurata dalla giustizia e dalla correttezza da parte degli altri popoli del mondo, come pure esser assicurata contro la forza da aggressioni egoistiche. Tutti i popoli del mondo in realtà hanno lo stesso nostro interesse, e per contro nostro vediamo chiaramente che, a meno che non sia fatta giustizia agli altri, non sarà fatta a noi. Perciò il programma della pace nel mondo è il nostro stesso programma; e questo programma, il solo possibile secondo noi, è il seguente [...].

W. Wilson, *Quattordici punti*, Discorso al Congresso, 8 gennaio 1918

2] 1) Noi chiediamo la costituzione di una Grande Germania che riunisca tutti i tedeschi, sulla base del diritto all'autodeterminazione dei popoli.

2) Noi chiediamo la parità di diritto del popolo tedesco rispetto alle altre nazioni, l'abrogazione dei trattati di Versailles e di Saint-Germain-en Laye [...].

Programma del Partito Nazionale Socialista (nazista) dei Lavoratori Tedeschi, 24 febbraio 1920

3] Il Consiglio dei Quattro non prestò alcuna attenzione ai questi problemi, preoccupato com'era da altre questioni: Clemenceau di distruggere la vita economica del suo nemico; Lloyd George di arrivare ad un compromesso qualsiasi pur di riportare in patria qualche cosa che potesse resistere alle critiche di una settimana; il Presidente di non far nulla che non fosse giusto e equo. È un fatto straordinario che il problema fondamentale di un'Europa affamata e disintegrantesi davanti ai loro stessi occhi fu la sola questione alla quale non fu possibile interessare i Quattro. Le riparazioni furono la loro principale escursione nel campo dei problemi economici [...].

J.M. Keynes, *Le conseguenze economiche della pace*, Adelphi, Milano 2007

4] Il trattato di pace fu una sventura; questo si spiega – senza volerlo con ciò giustificare – solo per il fatto che una sventura genera quasi sempre una nuova sventura, che gli uomini che avevano fatto la guerra e l'avevano fatta così, non potevano trasformarsi ora in uomini di pace. Wilson, l'americano, voleva spezzare la catena del male, ed instaurare la giustizia ovunque era stata fatta finora l'ingiustizia. Non gli riuscì. [...] Il saggio americano e che voleva sanare il mondo con una ricetta unica,

fermentata tutta nel terso, delicato laboratorio del suo spirito, provocò una disputa con i suoi amici europei; soprattutto con il più pessimista di loro, il ministro francese Clemenceau. Wilson rappresentava l'America ingenua, giovane, piena di forze, per cui la guerra non era stata che un gioco. Clemenceau rappresentava la Francia disanguata, sfinita. [...] Il risultato di queste volontà contrastanti fu infausto; una fitta rete di decisioni, che dovevano essere "giuste", e lo erano senza dubbio in numerosi particolari, ma che ammettevano l'ingiustizia, l'ispirazione della cattiveria, dell'odio e dell'arroganza, se esse potevano essere introdotte con un qualsiasi pretesto, e in tal misura che tutto l'insieme, malgrado la giustizia dei particolari, appariva ugualmente uno strumento mostruoso di oppressione, di brigantaggio e di offesa permanente nei confronti della Germania.

G. Mann, *Storia della Germania moderna 1789-1958*, Garzanti, Milano 1978

5] Alla conferenza della pace, Sonnino si scontrò fin dall'inizio contro la realtà che non aveva saputo o voluto riconoscere prima: era rimasto aggrappato al suo Patto di Londra, e non voleva decampare dalla "tavole scritte della legge". Di qui le difficoltà in cui si sarebbero svolte le discussioni sui confini italiani, avvelenate dalla polemica sempre più aspra fra i gruppi nazionalisti italiani e jugoslavi. [...] Certo, alla conferenza di pace furono commessi errori anche da parte delle potenze alleate, e soprattutto da Wilson, che a un certo punto parve voler applicare solo nei confronti dell'Italia i suoi famosi "principi".

Tirate le somme, molti italiani ebbero l'impressione che tutti gli sforzi compiuti durante la guerra fossero misconosciuti. Cominciò a circolare una espressione molto significativa: "la vittoria mutilata". La ritroviamo sulla bocca degli studenti e degli ufficiali appena tornati dal fronte.

F. Chabod, *L'Italia contemporanea 1918-1948*, Einaudi, Torino 1972

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

4

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro). Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO I poeti nella Grande guerra: il canto dello stupore, dell'orrore, del dolore e dell'amore

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Noi vogliamo glorificare la guerra-sola igiene del mondo-il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore.

F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, 20 febbraio 1909

2] La Guerra [...] è una legge della vita. Vita = aggressione. Pace universale = decrepitezza e agonia delle razze. [...] Soltanto la guerra sa svecchiare, accelerare, aguzzare l'intelligenza umana, alleggerire ed aerare i nervi...

F.T. Marinetti, *In quest'anno futurista. Studenti italiani!*, 29 settembre 1914

3] *La guerra è dichiarata*

«Edizione della sera! Della sera! Della sera!
Italia! Germania! Austria!»

E sulla piazza, lugubrement listata di nero,
si effuse un rigagnolo di sangue purpureo!

5 Un caffè infranse il proprio muso a sangue,
imporporato da un grido ferino:

«Il veleno del sangue nei giuochi del Reno!
I tuoni degli obici sul marmo di Roma!»

10 Dal cielo lacerato contro gli aculei delle baionette
gocciolavano lacrime di stelle come farina in uno staccio,
e la pietà, schiacciata dalle suole, strillava:
«Ah, lasciatemi, lasciatemi, lasciatemi!»

I generali di bronzo sullo zoccolo a faccette
supplicavano: «Sferrateci, e noi andremo!»

15 Scalpitavano i baci della cavalleria che prendeva commiato,
e i fanti desideravano la vittoria-assassina.

20 Alla città accatastata giunse mostruosa nel sogno
la voce di basso del cannone sghignazzante,
mentre da occidente cadeva rossa neve
in brandelli succosi di carne umana.
[...]

V. Majakovskii, *La guerra è dichiarata*, in *Poesia straniera del Novecento*,
a cura di A.M. Ripellino, Garzanti, Milano 1961

4] *Dichiarazione*

Altri morirà per la Storia d'Italia volentieri
e forse qualcuno per risolvere in qualche modo la vita.
Ma io per far compagnia a questo popolo digiuno
– che non sa perché va a morire –

5 popolo che muore in guerra perché “mi vuole bene”
“per me” nei suoi sessanta uomini comandati
siccome è il giorno che tocca morire.
[...]

P. Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, Einaudi, Torino 1981

5] *Sul Kobilek*

Sul fianco biondo del Kobilek
vicino a Bavterca,
scoppian gli shrapnel a mazzi
sulla nostra testa.

5 Le lor nuvolette di fumo
bianche, color di rosa, nere
ondeggianno nel nuovo cielo d'Italia
Come deliziose bandiere.

10 Nei boschi intorno di freschi nocciuoli
la mitragliatrice canta,
le pallottole che sfiorano la nostra guancia
hanno il suono di un bacio lungo e fine che vola.

15 Se non fosse il barbaro ondante fetore
di queste carogne nemiche,
si potrebbe in questa trincea che si spappola al sole
accender sigarette e pipe;

20 e tranquillamente aspettare,
soldati gli uni agli altri più che fratelli,
la morte; che forse non ci oserebbe toccare,
tanto siamo giovani e belli.

A. Soffici, *Kablek – Giornale di battaglia*, Vallecchi, Firenze 1919

6] *Fratelli*

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

5 foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità.

10 Fratelli

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969

- 7] *Canzonetta*
 I soldati vanno alla guerra
 Vanno come trasognati,
 e la notte li rinserra.
 La strada cammina, cammina
 5 come una misteriosa pellegrina,
 e sulle case addormentate
 tutte le stelle si sono affacciate.
 Ma i soldati sono quasi fanciulli,
 e si mettono a cantare
 10 la ninna nanna, per cullare
 una tristezza che non si vuole addormentare.
 Le stelle sono come gocce d'argento
 e le fa tremare il vento!
- 15 E mentre dormono tutte le belle
 noi ce ne andiamo per la bianca strada
 a ritrovare un'altra
 [...]

U. Betti, *Canzonette – La morte*, Mondadori, Milano 1932

- 8] *A un compagno*
 Se dovrai scrivere alla mia casa,
 Dio salvi mia madre e mio padre,
 la tua lettera sarà creduta
 mia e sarà benvenuta.
 5 Così la morte entrerà
 e il fratellino la festeggerà.
- Non dire alla povera mamma
 che io sia morto solo.
 Dille che il suo figliolo
 10 più grande, è morto con tanta
 carne cristiana intorno.
- Se dovrai scrivere alla mia casa,
 Dio salvi mia madre e mio padre,
 non vorranno sapere
 15 se sono morto da forte.
 Vorranno sapere se la morte
 sia scesa improvvisamente.
- Di loro che la mia fronte
 è stata bruciata là dove
 20 mi baciavano, e che fu lieve
 il colpo, che mi parve fosse
 il bacio di tutte le sere.

- Di loro che avevo goduto
 tanto prima di partire,
 25 che non c'era segreto sconosciuto
 che mi restasse a scoprire;
 che avevo bevuto, bevuto
 tanta acqua limpida, tanta,
 e che avevo mangiato con letizia,
 30 che andavo incontro al mio fato
 quasi a cogliere una primizia
 per addolcire il palato.
 Di loro che c'era gran sole
 pel campo, e tanto grano
 35 che mi pareva il mio piano;
 che c'era tante cicale
 che cantavano; e a mezzo giorno
 pareva che noi stesso a falciare,
 con gioia, gli uomini intorno.

C. Alvaro, *Poesie grigioverdi*, Morcelliana, Brescia 1942

- 9] *Voce di vedetta morta*
 Se ritorni
 tu uomo, di guerra
 a chi ignora non dire;
 non dire la cosa, ove l'uomo
 5 e la vita s'intendono ancora.
 Ma afferra la donna
 una notte dopo un gorgo di baci,
 se tornare potrai;
 soffiale che nulla nel mondo
 10 redimerà ciò ch'è perso
 di noi, i putrefatti di qui; stringile il cuore a strozzarla.

C. Rebora, *Le poesie*, a cura di V. Scheiwiller e G. Mussini, Garzanti, Milano 1988

- 10] Ponte de Priula
 l'è un Piave stretto
 I ferma chi che vien
 da Caporeto
 5 Ponte de Priula
 l'è un Piave nero
 Tuta la grava
 l'è un simitero.

Anonimo, poesia trovata nel Museo della Grande Guerra di Rovereto

Luigi Pirandello

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Mattia Pascal, il protagonista del più celebre tra i romanzi di Pirandello, è scontento della sua vita, e vorrebbe cambiarla. Dopo una serie di disavventure, lascia la sua città natale e va a Montecarlo, dove vince al gioco una somma considerevole. Mentre si appresta a tornare a casa, Mattia legge per caso, su un giornale, l'annuncio della sua morte presunta; decide allora di approfittare della straordinaria circostanza: taglia i ponti con il passato, assume una nuova identità (facendosi chiamare Adriano Meis) e comincia a girare per l'Europa.

Questo brano del romanzo è tratto dal capitolo intitolato *Adriano Meis*, quello in cui assistiamo appunto alla "rinascita" del protagonista.

Recisa di netto ogni memoria in me della vita precedente, fermato l'animo alla liberazione di ricominciare da quel punto una nuova vita, io era invaso e sollevato come da una fresca letizia infantile; mi sentivo come rifatta vergine e trasparente la coscienza, e lo spirito vigile e pronto a trar profitto di tutto per la costruzione del mio nuovo io. Intanto l'anima mi tumultuava nella gioja di quella nuova libertà. Non avevo mai veduto così uomini e cose; l'aria tra essi e me s'era d'un tratto quasi snebbiata; e mi si presentavan facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai io avrei avuto bisogno di chieder loro per il mio intimo compiacimento. Oh levità¹ deliziosa dell'anima; serena, ineffabile ebbrezza! La Fortuna mi aveva sciolto di ogni intrico, all'improvviso, mi aveva sceverato² dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora [...].

Sorridevo. Mi veniva di sorridere così di tutto e a ogni cosa: a gli alberi della campagna, per esempio, che mi correvano incontro con stranissimi atteggiamenti nella loro fuga illusoria; a le ville sparse qua e là, dove mi piaceva d'immaginar coloni con le gote gonfie per sbuffare contro la nebbia nemica degli olivi o con le braccia levate a pugni chiusi contro il cielo che non voleva mandar acqua: e sorridevo agli uccelletti che si sbandavano, spaventati da quel coso nero³ che correva per la campagna, fra-

1. **Levità:** leggerezza.

2. **Sceverato:** separato.

3. **Quel coso nero:** Mattia Pascal sta viaggiando in treno.

goroso; all'ondeggiar dei fili telegrafici, per cui passavano certe notizie ai giornali, come quella da Miragno del mio suicidio nel molino della Stia⁴ [...].

Quindi, non tanto per distrarmi, quanto per cercar di dare una certa consistenza a quella mia nuova vita campata⁵ nel vuoto, mi misi a pensare ad Adriano Meis, a immaginargli un passato, a domandarmi chi fu mio padre, dov'ero nato, ecc. – posatamente⁶ sforzandomi di vedere e di fissar bene tutto, nelle più minute particolarità [...].

Questo inseguimento, questa costruzione fantastica d'una vita non realmente vissuta, ma colta man mano negli altri e nei luoghi e fatta e sentita mia, mi procurò una gioja strana e nuova, non priva d'una certa mestizia⁷, nei primi tempi del mio vagabondaggio. Me ne feci un'occupazione. Vivevo non nel presente soltanto, ma anche per il mio passato cioè per gli anni che Adriano Meis non aveva vissuti.

Nulla o ben poco ritenni di quel che avevo prima fantasticato. Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o men profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita; ma pure, come e quanto appare diversa dalle invenzioni che noi possiamo trarne la realtà viva e spirante! Di quante cose sostanziali, minutissime, inimmaginabili ha bisogno la nostra invenzione per ridiventare quella stessa realtà da cui fu tratta, di quante fila che la riallaccino nel complicatissimo intrico della vita, fila che noi abbiamo recise per farla diventare una cosa a sé!

Or che cos'ero io, se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzatamente stare per sé, pur calata nella realtà.

Assistendo alla vita degli altri e osservandola minuziosamente, ne vedevo gl'infiniti legami e, al tempo stesso, vedevo le tante mie fila spezzate. Potevo io rannodarle, ora, queste fila con la realtà? Chi sa dove mi avrebbero trascinato; sarebbero forse diventate subito redini di cavalli scappati, che avrebbero condotto a precipizio la povera biga della mia necessaria invenzione. No. Io dovevo rannodar queste fila soltanto con la fantasia.

E seguivo per le vie e nei giardini i ragazzetti dai cinque ai dieci anni, e studiavo le loro mosse, i loro giuochi, e raccoglievo le loro espressioni, per comporne a poco a poco l'infanzia di Adriano Meis. Vi riuscii così bene, che essa alla fine assunse nella mia mente una consistenza quasi reale.

Non volli immaginarmi una nuova mamma. Mi sarebbe parso di profanar la memoria viva e dolorosa della mia mamma vera. Ma un nonno, sì, il nonno del mio primo fantasticare, volli crearmelo.

Oh, di quanti nonnini veri, di quanti vecchietti inseguiti e studiati un po' a Torino, un po' a Milano, un po' a Venezia, un po' a Firenze, si compose quel nonnino mio! Togliero a uno qua la tabacchiera d'osso e il pezzolone⁸ a dadi rossi e neri, a un altro là il bastoncino, a un terzo gli occhiali e la barba a collana, a un quarto il modo di camminare e di soffiarsi il naso, a un quinto il modo di parlare e di ridere; e ne venne fuori un vecchietto fino un po' bizzoso⁹, amante delle arti, un nonnino spregiudicato, che non mi volle far seguire un corso regolare di studii, preferendo

4. **Come quella... Stia:** allusione alla falsa notizia del suo suicidio, pubblicata dai giornali.

5. **Campata:** vissuta.

6. **Posatamente:** con pazienza, con calma.

7. **Mestizia:** tristezza.

8. **Pezzolone:** grosso fazzoletto a quadri.

9. **Fino un po' bizzoso:** persino un po' irritabile, capriccioso, un tipo strano insomma.

d'istruirmi lui, con la viva conversazione e conducendomi con sé, di città in città, per musei e gallerie.

Visitando Milano, Padova, Venezia, Ravenna, Firenze, Perugia, lo ebbi sempre con me, come un'ombra, quel mio nonnino fantasticato, che più d'una volta mi parlò anche per bocca d'un vecchio cicerone.

Ma io volevo vivere anche per me, nel presente. M'assaliva di tratto in tratto l'idea di quella mia libertà sconfinata, unica, e provavo una felicità improvvisa, così forte, che quasi mi ci smarrivo in un beato stupore; me la sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! solo! solo! padrone di me! senza dover dar conto di nulla a nessuno! Ecco, potevo andare dove mi piaceva: a Venezia? a Venezia! a Firenze? a Firenze!; e quella mia felicità mi seguiva dovunque.

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Adriano Meis, 1904

Comprensione del testo

- 1 Quali contrastanti sentimenti ed emozioni prova, Mattia Pascal, nei panni di Adriano Meis? Perché alla sua gioia per la ritrovata libertà si mescola «una certa mestizia»?

Analisi del testo

- 2 Adriano Meis osserva gli uomini e le cose con una ironia serena e bonaria: in quali passaggi del brano affiora in maniera più evidente questo atteggiamento di distacco?
- 3 L'identità di una persona è fatta di ricordi e di rapporti con gli altri. Reinventandosi come Adriano Meis, Mattia Pascal cerca appunto di crearsi questi ricordi e questi rapporti. Come fa? Ci riesce? In particolare, commenta questo passaggio:

Or che cos'ero io, se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzatamente stare per sé, pur calata nella realtà. Assistendo alla vita degli altri e osservandola minuziosamente, ne vedevo gl'infiniti legami e, al tempo stesso, vedevo le tante mie fila spezzate. Potevo io rannodarle, ora, queste fila con la realtà? Chi sa dove mi avrebbero trascinato; sarebbero forse diventate subito redini di cavalli scappati, che avrebbero condotto a precipizio la povera biga della mia necessaria invenzione. No. Io dovevo rannodar queste fila soltanto con la fantasia.

- 4 Il brano è stilisticamente molto mosso: la descrizione del mondo esterno si alterna alla riflessione, le domande retoriche si alternano alle frasi esclamative. Indica il passaggio nel quale, secondo te, Pirandello riesce a restituire i pensieri e le emozioni di Mattia-Adriano nel modo più vivido ed efficace.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 Fai un confronto con i personaggi di Vitangelo Moscarda (*Uno, nessuno e centomila*) e di Serafino Gubbio (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). In che cosa Mattia Pascal differisce da loro? In che modo i tre personaggi incarnano il problema della "crisi d'identità" dell'uomo moderno?
- 6 Cambiare vita. Conosci altri libri o film nei quali il protagonista decide all'improvviso di "diventare qualcun altro", e di far perdere le proprie tracce? Se tu dovessi scrivere una storia del genere, come imposteresti il racconto (prova a impostare, in una decina di righe, il soggetto per un film su un Mattia Pascal dei giorni nostri)?

Italo Svevo

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Zeno, inetto e "malato", si specchia in una serie di persone che, intorno a lui, incarnano invece l'idea della "salute": Guido, il suo rivale in amore che riesce con facilità e disinvoltura laddove lui fallisce; Ada, affascinante e sicura di sé; Augusta, quella delle sorelle Malfenti che Zeno finisce per prendere in sposa quasi come un ripiego. Nel brano seguente, tratto dal capitolo 6 (*La moglie e l'amante*), la "salute" di Augusta è descritta con ammirazione ma, allo stesso tempo, con un po' di diffidenza, quasi come un indizio di superficialità.

Nella mia vita ci furono vari periodi in cui credetti di essere avviato alla salute e alla felicità. Mai però tale fede fu tanto forte come nel tempo in cui durò il mio viaggio di nozze e poi qualche settimana dopo il nostro ritorno a casa. Cominciai con una scoperta che mi stupì: io amavo Augusta com'essa amava me. Dapprima diffidente, godevo intanto di una giornata e m'aspettavo che la seguente fosse tutt'altra cosa. Ma una seguiva e somigliava all'altra, luminosa, tutta gentilezza di Augusta ed anche – ciò ch'era la sorpresa – mia. Ogni mattina ritrovavo in lei lo stesso commosso affetto e in me la stessa riconoscenza che, se non era amore, vi somigliava molto. Chi avrebbe potuto prevederlo quando avevo zoppicato da Ada ad Alberta per arrivare ad Augusta? Scopro di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo. E vedendomi stupito, Augusta mi diceva:

– Ma perché ti sorprendi? Non sapevi che il matrimonio è fatto così? Lo sapevo pur io che sono tanto più ignorante di te!

Non so più se dopo o prima dell'affetto, nel mio animo si formò una speranza, la grande speranza di poter finire col somigliare ad Augusta ch'era la salute personificata. Durante il fidanzamento io non avevo neppure intravvista quella salute, perché tutto immerso a studiare me in primo luogo e poi Ada e Guido. La lampada a petrolio in quel salotto non era mai arrivata ad illuminare gli scarsi capelli di Augusta.

Altro che il suo rossore! Quando questo sparve con la semplicità con cui i colori dell'aurora spariscono alla luce diretta del sole, Augusta batté sicura la via per cui erano passate le sue sorelle su questa terra, quelle sorelle che possono trovare tutto nella legge e nell'ordine o che altrimenti a tutto rinunziano. Per quanto la sape-

si mal fondata perché basata su di me, io amavo, io adoravo quella sicurezza. Di fronte ad essa io dovevo comportarmi almeno con la modestia che usavo quando si trattava di spiritismo. Questo poteva essere e poteva perciò esistere anche la fede nella vita.

Però mi sbalordiva; da ogni sua parola, da ogni suo atto risultava che in fondo essa credeva la vita eterna. Non che la dicessi tale: si sorprese anzi che una volta io, cui gli errori ripugnavano prima che non avessi amati i suoi, avessi sentito il bisogno di ricordargliene la brevità. Macché! Essa sapeva che tutti dovevano morire, ma ciò non toglieva che oramai ch'eravamo sposati, si sarebbe rimasti insieme, insieme, insieme. Essa dunque ignorava che quando a questo mondo ci si univa, ciò avveniva per un periodo tanto breve, breve, breve, che non s'intendeva come si fosse arrivati a darsi del tu dopo di non essersi conosciuti per un tempo infinito e pronti a non rivedersi mai più per un altro infinito tempo. Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Cercai di esservi ammesso e tentai di soggiornarvi risoluto di non deridere me e lei, perché questo conato¹ non poteva essere altro che la mia malattia ed io dovevo almeno guardarmi dall'infettare chi a me s'era confidato. Anche perciò, nello sforzo di proteggere lei, seppi per qualche tempo movermi come un uomo sano.

Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare!

Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto.

Di domenica essa andava a Messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte. Per lei non c'era, e quella visita le infondeva serenità per tutta la settimana. Vi andava anche in certi giorni festivi ch'essa sapeva a mente. Niente di più, mentre se io fossi stato religioso mi sarei garantita la beatitudine stando in chiesa tutto il giorno.

C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie e nelle case ed io feci sempre del mio meglio per associarmi anche a quel suo rispetto. Poi v'erano i medici, quelli che avevano fatto tutti gli studii regolari per salvarci quando – Dio non voglia – ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità: lei, invece, mai. Ma perciò io sapevo il mio atroce destino quando la malattia mortale m'avesse raggiunto, mentre lei credeva che anche allora, appoggiata solidamente lassù e quaggiù, per lei vi sarebbe stata la salvezza.

Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio.

I. Svevo, *La coscienza di Zeno, La moglie e l'amante*, 1923

1. **Conato:** sforzo.

Comprensione del testo

- 1 Descrivi i diversi (opposti, per certi versi) caratteri di Zeno e di Augusta in una decina di righe.

Analisi del testo

- 2 Per mostrare quanto siano diversi i caratteri di Zeno e di Augusta, Svevo adoperava più volte opposizioni e antitesi: «Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità [l'autorità dei medici]: lei, invece, mai». Indica nel brano altri esempi simili a questo.
- 3 «Scopro di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo». Ma dunque, Zeno è un vincente? È questa, alla fine, la morale del romanzo? Nella sua lunga "malattia morale", Zeno ha trovato inavvertitamente, per caso, la strada della guarigione (mentre gli altri, i "sani", hanno fallito)? Dai una risposta argomentata a questa domanda.
- 4 Che rapporto ha, Zeno, con quei capisaldi dell'ordine borghese che sono la famiglia, il lavoro, il successo, la carriera, il decoro?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 5 La vita matrimoniale è stata descritta da molti narratori, tra Otto e Novecento. Cita e illustra qualche esempio che ti pare particolarmente interessante. È anche un ottimo tema da film: te ne viene in mente qualcuno?

COMPETENZE
ATTIVATE

- Collocare autori, opere, fenomeni letterari nel periodo storico
- Definire i generi letterari, contestualizzare i testi nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

La poesia in Occidente nel primo Novecento

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO La folla, l'individuo, la città nella letteratura e nell'arte moderne

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] La folla: nessun altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento. Essa cominciava – in larghi strati per cui la lettura era divenuta abitudine – a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente e voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i committenti nei quadri rinascimentali. L'autore più fortunato del secolo si è conformato, per intima necessità, a questa esigenza. Folla era per lui, quasi in senso antico, la folla dei clienti, del pubblico. Victor Hugo si rivolse per primo alla folla nei titoli: *I miserabili*, *I lavoratori del mare*. Ed è stato il solo, in Francia, che potesse rivaleggiare con il *feuilleton*. Il maestro di questo genere, che cominciava a diventare, per il popolino, la fonte di una specie di rivelazione, era, com'è noto, Eugène Sue, che fu eletto al Parlamento nel 1850, a grande maggioranza, come rappresentante della città di Parigi...

W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962

2] Una città come Londra, dove si può camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio di una fine, ha qualcosa di sconcertante. Questa concentrazione colossale, questa accumulazione di due milioni e mezzo di uomini in un sol punto, ha centuplicato la forza di questi due milioni e mezzo di uomini... ma tutto ciò che... questo è costato si scopre solo in seguito. Dopo aver vagabondato qualche giorno sul lastrico delle vie principali... si comincia a vedere che questi londinesi hanno dovuto

sacrificare la miglior parte della loro umanità per compiere i miracoli di civiltà di cui la loro città formicola; che cento forze latenti in loro sono rimaste inattive e sono state soffocate... Già il brulichio delle strade ha qualcosa di spiacevole e fastidioso, qualcosa contro cui la natura umana si ribella. Queste centinaia di migliaia di persone, di tutte le classi e di tutti i ceti, che s'incrociano nella ressa, non sono forse tutti uomini, con le stesse qualità e capacità, e con lo stesso interesse a diventare felici? ... Eppure si sorpassano in fretta, come se non avessero nulla in comune, nulla a che fare tra loro; eppure la sola intesa che li unisce è quella, tacita, che ciascuno si tenga sul lato del marciapiede alla propria destra, perché le due correnti della folla che procedono in direzioni opposte non si intralcino a vicenda; eppure non viene in mente a nessuno di degnare gli altri sia pur solo di uno sguardo. L'indifferenza brutale, la chiusura insensibile di ciascuno nei propri interessi privati, appare tanto più ripugnante e offensiva quanto più alto è il numero degli individui addensati in breve spazio.

F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Editori riuniti, 1992

3] Nei rapporti con la letteratura, accadde nella Francia dell'Ottocento qualcosa che non si era verificato in altre epoche. Una città assume la parte di protagonista. Diviene fonte e contenuto di poesia...

In Balzac e in Baudelaire Parigi viene associata così intimamente con l'uomo, da formare un insieme tenebroso e indissolubile.

Simile a un fiore, una città vista dall'alto è sempre bella; ma avvicinarvisi, addentrarvi: si scoprono canali scuri come viscidii meandri, macchie paurose come bubboni. Gli scrittori dell'Ottocento le si avvicinano il più possibile, fino a ingrossarne smisuratamente gli aspetti più consueti. Come geologi e come speleologi, s'immergono addirittura nel sottosuolo. la letteratura degli égouts (le fogne, i vasi sanguigni dell'immondo organismo) oggi potrà far sorridere, se si pensi alla massa di romanzi popolari cui ha dato luogo, da Süe e Féval, e, in misura ben più forte, a Victor Hugo. Ma essa portava quasi all'ultimo accertamento di una "*monstreuse merveille*". E in lotta contro una realtà sociale da denunciare, lotta il cui fine era la verità, venivano mobilitati i sentimenti più elementari: l'odio, l'amore, la rivolta, e rivolta contro il dolore, la miseria della civiltà, e i suoi relitti umani. Ogni cosa finiva con l'assumere un intenso rilievo etico.

G. Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1965

4] *A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

5 Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

10 Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

C. Baudelaire, *A une passante, Les fleurs du mal*, 1857

[Attorno a me urlava la strada assordante. Alta, sottile, in lutto stretto, maestosa nel suo dolore, una donna passò, sollevando con la mano superba il festone e l'orlo della gonna; era così agile e nobile, con la sua gamba statuaria... Io bevevo, teso come un folle, nel suo occhio, cielo livido in cui nasce l'uragano, la dolcezza che incanta e il piacere che uccide. Un lampo... poi la notte! – O fugace bellezza, il cui sguardo m'ha ridato improvvisamente la vita, non ti rivedrò che nell'eternità? Altrove, ben lungi da qui, tardi, troppo tardi, forse mai! Io non so dove fuggi, tu ignori dove io vada. O te che avrei amato, o te che lo sapevi!]

(traduzione in prosa di A. Bertolucci)

5] *Talor, mentre cammino per le strade*
 Talor, mentre cammino per le strade
 della città tumultuosa solo,
 mi dimentico il mio destino d'essere
 uomo tra gli altri, e, come smemorato,
 5 anzi tratto fuor di me stesso, guardo
 la gente con aperti estranei occhi.

M'occupa allora un puerile, un vago
 senso di sofferenza ed ansietà
 come per mano che mi opprime il cuore.
 10 Fronti calve di vecchi, inconsapevoli
 occhi di bimbi, facce consuete
 di nati a faticare e a riprodursi,
 facce volpine stupide beate,
 facce ambigue di preti, pitturate
 15 facce di meretrici, entro il cervello
 mi s'imprimono dolorosamente.
 E conosco l'inganno pel qual vivo,
 il dolore che mise quella piega
 sul loro labbro, le speranze sempre
 20 deluse,
 e l'inutilità della loro vita
 amara e il lor destino ultimo, il buio.

Ché ciascuno di loro porta seco
 la condanna d'esistere: ma vanno
 25 dimentichi di ciò e di tutto, ognuno
 occupato dall'attimo che passa,
 distratto dal suo vizio prediletto.

Provo un disagio simile a chi veda
 inseguire farfalle lungo l'orlo

- 30 d'un precipizio, od una compagnia
di strani condannati sorridenti.
E se poco ciò dura, io veramente
in quell'attimo dentro m'impauo
a vedere che gli uomini son tanti.

C. Sbarbaro, *Talor, mentre cammino...*, *Pianissimo*, 1914

6]



E. Hopper, *Nighthawks* (1942), Chicago, Art Institute.

7]



R. Doisneau, *Bacio all'Hotel de Ville* (1950), Parigi.

8]



U. Boccioni, *La città che sale* (1910), New York, Museum of Modern Art.

Giuseppe Ungaretti

COMPETENZE ATTIVATE

- Definire i generi letterari, contestualizzare nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO Ungaretti, l'Africa e la memoria dell'infanzia

L'infanzia e la giovinezza sono età della vita che Ungaretti (alla ricerca di un «paese innocente» anche in senso esistenziale) riveste di un alone mitico. La prima parte della vita di Ungaretti si è svolta in Egitto, ad Alessandria. Sono anni felici, vitalissimi, che Ungaretti ricorderà sempre con nostalgia, soprattutto durante i mesi passati nell'esercito, al fronte. Proponiamo un brano in prosa e tre poesie che alludono a quell'esperienza.

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] [...] a quei tempi ero breve, spesso brevissimo, laconico¹: alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo d'immagini, mi bastavano a evocare il paesaggio sorgente d'improvviso ad incontrarne tanti altri nella memoria. *Notte di maggio, Fase d'Oriente, Tramonto, Fase, Silenzio*: ecco alcune poesie dove, nell'attesa della guerra, in «Lacerba», era da me sorpreso il familiare miraggio d'Alessandria. Alessandria all'orizzonte cancellata, Alessandria per sempre persa e per sempre ritrovata per via di poesia.

S'ingannerebbe chi prendesse il mio tono nostalgico, frequente in quei miei primi tentativi, come il mio tono fondamentale. Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento: sono abituato a lottare, e devo confessarlo – gli anni vi hanno portato qualche rimedio – sono un violento: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita. Volontà di vivere nonostante tutto, stringendo i pugni, nonostante il tempo, nonostante la morte.

G. Ungaretti, *Autocommento*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969

1. **laconico**: stringato, di pochissime parole.

2] *Notte di maggio*
Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini¹.

1. **Ghirlande di lumini:** sono, evidentemente, le stelle che punteggiano il cielo di Alessandria d'Egitto.

3] *Tramonto*
Versa, il 20 maggio 1916

Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore¹

1. **oasi al nomade:** sono termini che richiamano la memoria del deserto egiziano (punteggiato di oasi) e dei suoi abitanti (i nomadi).

4] *Fase*
Mariano, il 25 giugno 1916

Cammina cammina
ho ritrovato
il pozzo d'amore

5
Nell'occhio
di mill'una notte
ho riposato

Agli abbandonati giardini
ella approdava
come una colomba

10
Fra l'aria
del meriggio
ch'era uno svenimento
le ho colto
arance e gelsumini.

5] *Silenzio*
Mariano, il 27 giugno 1916

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento

Me ne sono andato una sera

5
Nel cuore durava il limiò¹
delle cicale

Dal bastimento²
verniciato di bianco
ho visto

10
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell'aria torbida
sospesi

1. **limiò:** il rumore che fa la lima (che assomiglia al frinire delle cicale).

2. **bastimento:** grossa nave da carico.

COMPETENZE
ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il componimento, uno dei venti «mottetti» che si leggono nella raccolta *Le occasioni* (1940), è indirizzato a una donna di origine ebraica (Irma Brandeis, il cui cognome è formato dalle due parole tedesche *Brand* [fuoco] e *Eis* [ghiaccio]), una giovane studiosa di Dante che Montale ebbe modo di frequentare a Firenze fino al 1938, anno in cui Irma (che il poeta soprannominò Clizia) rientrò negli Stati Uniti. Nel testo, l'attesa del suo ritorno è resa attraverso il motivo del *visiting angel*, l'angelo messaggero.

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
 Che raccogliesti traversando l'alte
 Nebulose; hai le penne lacerate
 Dai cicloni, ti desti a soprassalti.

- 5 Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
 L'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
 Freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
 Nel vicolo non sanno che sei qui.

E. Montale, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, *Le occasioni*, 1940

Metro: due quartine di endecasillabi non legati da rima.

Comprensione del testo

- 1 Fai la parafrasi del componimento.
- 2 Di che cosa parla questa poesia? Dov'è ambientata?

Analisi del testo

- 3 Il poeta immagina che la donna sia reduce da un viaggio, che l'ha portata ad attraversare le "alte nebulose": che senso hanno, in questo quadro, i ghiaccioli del primo verso e i cicloni del quarto?
- 4 Le ombre – scrive Montale – "scantonano": come parafraseresti questo verbo?
- 5 Perché il sole viene definito freddoloso?
- 6 Che cos'è il riquadro del v. 5?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 7 Le "altre ombre" sono gli uomini comuni, che non vedono e non sanno apprezzare il miracolo rappresentato da Clizia. In quali altre poesie di Montale è presente questo motivo?
- 8 La poesia di Montale ha spesso al suo centro una figura femminile. Approfondisci questo tema facendo precisi riferimenti ai testi che hai studiato.

Umberto Saba

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Questa poesia è tratta da *Ultime cose*, la raccolta che Saba pubblicò in Svizzera nel 1944: in quegli anni, l'ebreo Saba non poteva pubblicare altrove. Saba disegna un quadretto di vita quotidiana nel paesino costiero di Contovello, non lontano da Trieste. Ma questi pochi versi contengono anche, a modo loro, una dichiarazione di poetica, perché fissano gli oggetti e le esperienze che a Saba stanno più a cuore, e che ispirano la sua scrittura.

Un uomo inaffia il suo campo. Poi scende
così erta¹ del monte una scaletta,
che pare, come avanza, il piede metta
nel vuoto. Il mare sterminato è sotto.

- 5 Ricompare. Si affanna ancora attorno
quel ritaglio di terra grigia, ingombra
di sterpi, a fiore del sasso². Seduto
all'osteria, bevo quest'aspro vino.

U. Saba, *Contovello, Ultime cose*, 1944

1. **erta**: ripida.
2. **a fiore del sasso**: il campo ha poca terra, i sassi affiorano tra l'erba.

Comprensione del testo

- 1 Ti sembra che gli oggetti, le cose viste e descritte da Saba possano avere un significato metaforico? Che cioè, attraverso questa natura scabra, essenziale, Saba voglia dirci qualcosa sull'esistenza umana? E se sì, che cosa?

Analisi del testo

- 2 In più punti, la sintassi di questa poesia arieggia quella di una pagina di prosa. In quali punti? E perché, a tuo avviso, Saba sceglie uno stile così "impoetico"?
- 3 Che rapporto ha l'immagine finale («Seduto / all'osteria, bevo quest'aspro vino») con ciò che precede? Ovvero: perché, dopo aver descritto il contadino, il poeta sposta l'obiettivo su di sé?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 4 La descrizione della natura aspra dei luoghi di mare è un motivo ricorrente anche nel giovane Montale. Scegli una sua poesia e confrontala a questa di Saba.

Il romanzo italiano tra le due guerre

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Cogliere dati pertinenti
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (analisi del testo)
- Commentare criticamente un'opera

Tipologia A – Analisi del testo

1

Nelle pagine iniziali de *Gli Indifferenti* si delinea subito la trama del romanzo. La protagonista, Carla, è una giovane donna apatica e assente (“indifferente”, appunto); Leo, l'amante della madre, è invece un uomo sensuale, ma emotivamente freddo e superficiale.

Entrò Carla; aveva indossato un vestitino di lanetta marrone con la gonna così corta, che bastò quel movimento di chiudere l'uscio per fargliela salire di un buon palmo sopra le pieghe lente che le facevano le calze intorno alle gambe; ma ella non se ne accorse e si avanzò con precauzione guardando misteriosamente davanti a sé, dinoccolata e malsicura; una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto.

“Mamma sta vestendosi”, ella disse avvicinandosi “e verrà giù tra poco.”

“L'aspetteremo insieme”, disse l'uomo curvandosi in avanti; “vieni qui Carla, mettiti qui.” Ma Carla non accettò questa offerta; in piedi presso il tavolino della lampada, cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i ginguilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità, ella provava col dito la testa mobile di una porcellana cinese: un asino molto carico sul quale tra due cesti sedeva una specie di Budda campagnolo, un contadino grasso dal ventre avvolto in un kimono a fiorami; la testa andava in su e in giù, e Carla, dagli occhi bassi, dalle guance illuminate, dalle labbra strette, pareva tutta assorta in questa occupazione.

“Resti a cena con noi?” ella domandò alfine senza alzare la testa.

“Sicuro”, rispose Leo accendendo una sigaretta; “forse non mi vuoi?” Curvo, seduto sul divano, egli osservava la fanciulla con una attenzione avida; gambe dai polpacci storti, ventre piatto, una piccola valle di ombra fra i grossi seni, braccia e spalle fragili, e quella testa rotonda così pesante sul collo sottile.

“Eh che bella bambina”; egli si ripeté “che bella bambina.” La libidine sopita per quel pomeriggio si ridestava, il sangue gli saliva alle guance, dal desiderio avrebbe voluto gridare.

Ella diede ancora un colpo alla testa dell'asino: "Ti sei accorto quanto fosse nervosa mamma oggi al tè? Tutti ci guardavano".

"Affari suoi" disse Leo; si protese e senza parer di nulla, sollevò un lembo di quella gonna:

"Sai che hai delle belle gambe, Carla?" disse volgendo una faccia stupida ed eccitata sulla quale non riusciva ad aprirsi un falso sorriso di giovialità; ma Carla non arrossì né rispose e con un colpo secco abbatté la veste:

"Mamma è gelosa di te" disse guardandolo; "per questo ci fa a tutti la vita impossibile." Leo fece un gesto che significava: "E che ci posso fare io?"; poi si rovesciò daccapo sul divano e accavalciò le gambe.

"Fai come me" disse freddamente; "appena vedo che il temporale sta per scoppiare, non parlo più... Poi passa e tutto è finito."

A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2000

Comprensione del testo

1 Riassumi il brano in un massimo di 15 righe.

Analisi del testo

2 "Se avevo un'idea di cui andavo in cerca al tempo degli *Indifferenti* era un'idea stilistica o una fissazione stilistica: fare uso della tecnica teatrale nel romanzo...". Alla luce dell'affermazione di Moravia spiega in che modo, nella pagina che hai letto, affiora questa "tecnica teatrale".

3 In che modo Moravia descrive il salotto borghese? Si può dire che gli arredi rivelino qualcosa dell'atmosfera che si respira in casa Ardengo, o del carattere dei protagonisti?

4 Indica nel brano gli elementi che consentono di definire:

- a. la posizione del narratore nei confronti della vicenda narrata;
- b. il carattere dei personaggi.

5 Come definiresti lo stile adoperato da Moravia in questo brano?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

6 Come definiresti il sentimento dell'*indifferenza*, sia in relazione al romanzo di Moravia, sia in relazione ad altri testi che hai letto (pensa per esempio alla celebre poesia di Montale che comincia con «Spesso il male di vivere ho incontrato...»).

7 «Il realismo... consiste nella rappresentazione oggettiva e in certo modo scientifica dei fenomeni dell'alienazione in tutti i suoi vari aspetti psicologici e sociali [...]. Il realismo non può non insistere su certi contenuti, come ad esempio il sesso e il denaro, in quanto questi contenuti sono nella realtà strettamente connessi con l'alienazione».

Sempre partendo dall'analisi del brano in questione, rifletti sul realismo di Moravia in questo e in altri romanzi che hai letto.

Se non hai letto *Gli indifferenti* (o altri libri di Moravia), rifletti su questa definizione di realismo: sei d'accordo? Chi è, secondo te, uno scrittore realista? E un regista realista?

La forma del saggio nel primo Novecento

COMPETENZE ATTIVATE

- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO I luoghi del consumo e della merce nell'immaginario contemporaneo

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

1] Il bottegone è una stanza enorme senza finestre, con le luci giallastre sempre accese a illuminare le cataste di scatole colorate. Dal soffitto cola una musica calcolata per l'effetto ipnotico, appesi al muro ci sono specchi tondi ad angolazione variabile e uno specialista, chiuso chissà dove, controlla che la gente si muova, compri e non rubi. Entrando, ti danno un carrettino di fil di ferro, che devi riempire di merce, di prodotti. Vendono e comprano ogni cosa; i frequentatori hanno la pupilla dilatata, per via dei colori, della luce, della musica calcolata, non battono più le palpebre, non ti vedono, a tratti ti sbattono il carrettino sui lombi, e con gesti da macumbati raccattano scatole dalle cataste e le lasciano cadere nell'apposito scomparto. Nessuno dice una parola, tanto il discorso sarebbe coperto dalla musica e dal continuo scaracchiare delle calcolatrici.

Il bancone giù in fondo è quello delle carni. Dietro c'è una squadra di macellai e macellaie che spartono terga di bove, le affettano, le piazzano sul vassoio di cartone, le involgono nel cellofan e poi richiudono con un saldatore elettrico. Davanti al bancone sostano le donnette, ognuna ha in mano un vassoio di carne e lo guarda senza vederlo, lo tasta, lo rimette al suo posto, ne piglia un altro. La donnetta accanto a lei prende a sua volta il vassoio scartato, lo guarda, lo tasta, lo rimette al posto suo, e avanti. Nelle ore di punta il vassoio non fa nemmeno in tempo a ritornare sul bancone: appena visto e tastato, passa in mano a un'altra donna, percorre tutta la fila delle donnette chine come tanti polli a beccare in un pollaio modello. Poi ritorna indietro.

Sarebbe una grossa perdita di tempo, e di guadagno, ma ci sono degli specialisti in borghese che, alle spalle delle donnette ipnotizzate, provvedono di soppiatto a

colmare fino al dovuto il carretto in attesa, oppure a spostarlo, in modo che i più solerti, sbagliandosi, stivino di merce anche il veicolo dei più tardivi, e tutti, alla fine, abbiano comprato pressappoco la stessa roba, e nella stessa quantità.

Continua la musica ipnotica e quando la gente è arrivata alla cassa, ormai paga automaticamente tutto quel che si ritrova a trascinare nel carretto. Gli emitori con automobile spesso prendono due carretti a testa e non se ne vanno finché non li abbiano visti ben pieni. [...]

Io lo dico sempre, metteteci una catasta di libri, e accecati come sono comprenderebbero anche quelli. Ho letto su un giornale specializzato che questo è l'agorà, il forum, la piazza dei nostri tempi, e forse è vero.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Rizzoli, Milano 1962

2] Alle sei di sera la città cadeva in mano dei consumatori. Per tutta la giornata il gran daffare della popolazione produttiva era il produrre: producevano beni di consumo. A una certora, come per lo scatto d'un interruttore, smettevano la produzione e via! Si buttavano tutti a consumare. Ogni giorno una fioritura impetuosa faceva appena in tempo a sbocciare dietro le vetrine illuminate, i rossi salami a penzolare, le torri di piatti di porcellana a innalzarsi fino al soffitto, i rotoli di tessuto a dispiegare drappaggi come code di pavone, ed ecco già irrompeva la folla consumatrice a smantellare a rodere a palpares a far man bassa. Una fila ininterrotta serpeggiava per tutti i marciapiedi e i portici, s'allungava attraverso le porte a vetri nei magazzini intorno a tutti i banchi, mossa dalle gomitate di ognuno nelle costole di ognuno come da continui colpi di stantuffo. Consumate! e toccavano le merci e le rimettevano giù e le riprendevano e se le strappavano di mano; consumate e obbligavano le pallide commesse a sciorinare sul bancone biancheria e biancheria; consumate! e i gomitolini di spago colorato giravano come trottole, i fogli di carta a fiori levavano ali starnazzanti, avvolgendo gli acquisti in pacchettini e i pacchettini in pacchetti e i pacchetti in pacchi, legati ognuno col suo nodo a fiocco. E via pacchi pacchetti pacchettini borse borsette vorticavano attorno alla cassa in un ingorgo, mani che frugavano nelle borsette cercando i borsellini e dita che frugavano nei borsellini cercando gli spiccioli, e giù in fondo in mezzo a una foresta di gambe sconosciute e falde di soprabiti i bambini non più tenuti per mano si smarrivano e piangevano.

Una di queste sere Marcovaldo stava portando a spasso la famiglia. Essendo senza soldi, il loro spasso era guardare gli altri fare spese; inquantoché il denaro, più ne circola, più chi ne è senza spera: "Prima o poi finirà per passarne anche un po' per le mie tasche". Invece, a Marcovaldo, il suo stipendio, tra che era poco e che di famiglia erano in molti, e che c'erano da pagare rate e debiti, scorreva via appena percepito. Comunque, era pur sempre un bel guardare, specie facendo un giro al supermarket.

Il supermarket funzionava col self-service. C'erano quei carrelli, come dei cestini di ferro con le ruote e ogni cliente spingeva il suo carrello e lo riempiva di ogni benedidio. Anche Marcovaldo nell'entrare prese un carrello lui, uno sua moglie e uno ciascuno i suoi quattro bambini. E così andavano in processione coi carrelli davanti a sé, tra banchi stipati da montagne di cose mangerecce, indicandosi i salami e i formaggi e nominandoli, come riconoscessero nella folla visi di amici, o almeno conoscenti.

– Papà, lo possiamo prendere questo? chiedevano i bambini ogni minuto.

– No, non si tocca, è proibito, – diceva Marcovaldo ricordandosi che alla fine di quel giro li attendeva la cassiera per la somma.

– E perché quella signora li li prende? – insistevano, vedendo tutte queste buone donne che, entrate per comprare solo due carote e un sedano, non sapevano resistere di fronte a una piramide di barattoli e tum! tum! tum! con un gesto tra distratto e rassegnato lasciavano cadere lattine di pomodori pelati, pesche sciropate, alici sott'olio a tambureggiare nel carrello.

Insomma, se il tuo carrello è vuoto e gli altri pieni, si può reggere fino a un certo punto: poi ti prende un'invidia, un crepacuore, e non resisti più. Allora Marcovaldo, dopo aver raccomandato alla moglie e ai figlioli di non toccare niente, girò veloce a una traversa tra i banchi, si sottrasse alla vista della famiglia e, presa da un ripiano una scatola di datteri, la depose nel carrello. Voleva soltanto provare il piacere di portarla in giro per dieci minuti, sfoggiare anche lui i suoi acquisti come gli altri, e poi rimetterla dove l'aveva presa. Questa scatola, e anche una rossa bottiglia di salsa piccante, e un sacchetto di caffè, e un azzurro pacco di spaghetti. Marcovaldo era sicuro che, facendo con delicatezza, poteva per almeno un quarto d'ora gustare la gioia di chi sa scegliere il prodotto, senza dover pagare neanche un soldo. Ma guai se i bambini lo vedevano! Subito si sarebbero messi a imitarlo e chissà che confusione ne sarebbe nata! [...]

I. Calvino, *Marcovaldo*, Einaudi, Torino 1963

3] Ma i nonluoghi reali della surmodernità, quelli che frequentiamo quando viaggiamo sull'autostrada, quando facciamo la spesa al supermercato o quando aspettiamo in un aeroporto il prossimo volo per Londra o Marsiglia, hanno questo di particolare: essi si definiscono anche attraverso le parole o i testi che ci propongono. [...]

Altro esempio di invasione dello spazio da parte del testo: i grandi magazzini; qui il cliente circola silenziosamente, consulta le etichette, pesa la verdura o la frutta su di un macchina che unitamente al peso gli indica il prezzo, poi tende la sua carta di credito ad una ragazza anch'essa silenziosa, o poco loquace, che sottopone ogni articolo alla registrazione di una macchina decodificatrice prima di verificare la validità della carta di credito. Dialogo più diretto ma ancora più silenzioso: quello che ogni titolare di carta di credito intrattiene con il cash-dispenser in cui l'inserisce e sul cui schermo gli sono trasmesse istruzioni generalmente incoraggianti, ma che a volte costituiscono veri e propri richiami all'ordine («Carta mal introdotta», «Ritirate la vostra carta», «Leggere attentamente le istruzioni»). Tutte le interpellanze provenienti dalle nostre vie di comunicazione, dai nostri centri commerciali o dalle avanguardie del sistema bancario poste all'angolo delle nostre strade mirano simultaneamente, indifferentemente, a ciascuno di noi («Grazie della vostra visita», «Buon viaggio», «Grazie per la vostra fiducia»); non importa chi di noi: esse fabbricano l'uomo medio, definito come utente del sistema stradale, commerciale o bancario. Lo fabbricano ed a volte lo individualizzano: su alcune strade e autostrade l'avvertimento improvviso di un pannello luminoso (110! 110!) richiama all'ordine l'automobilista troppo frettoloso.

In alcuni incroci parigini l'attraversamento di un semaforo rosso è automaticamente registrato e l'auto del colpevole identificata con una foto. Ogni carta di credito porta un codice di identificazione che permette al cash-dispenser di fornire al titolare della carta le informazioni unitamente ad un richiamo alle regole del gioco: «Può ritirare 600 franchi». Se era l'identità degli uni e degli altri, attraverso le con-

nivenze del linguaggio, i punti di riferimento del paesaggio, le regole non formulate del saper vivere, che costituiva il «luogo antropologico», è il nonluogo a creare l'identità condivisa dei passeggeri, della clientela o dei guidatori della domenica. Indubbiamente, il relativo anonimato derivante da questa identità provvisoria può anche essere avvertito come una liberazione da coloro che, per un po' di tempo, non devono più mantenere il proprio rango, il proprio ruolo o essere sempre presenti a se stessi.

M. Augé, *Nonluoghi*, Eleuthera, Milano 1993

4] Due giovani sposi (lui italiano bianco, lei nera sudamericana) vanno all'Ikea. Vista da fuori, l'Ikea non lascia spazio al sognare. È tutto.

Quando tu sei bambino e sogni un posto dove andare a vedere delle cose da acquistare, sogni l'Ikea.

Solo all'Ikea trovi gli scaffali in pino massiccio grezzo, prof. cm. 28, cm. 60 per 180 a 95.000 invece che a 129.000 lire.

Solo all'Ikea ci sono lampade alogene da terra o da tavolo Vig, in lamiera d'acciaio e policarbonato, telescopiche, con trasformatore, vetro di protezione e lampadina alogena da 20w a 25.000 invece che a 79.000 lire. [...]

Oggi, è il 4 luglio 1997.

Sono all'Ikea di Cinisello Balsamo.

Francio e io ci siamo sposati il 2 giugno, a Puerto Plata.

Abbiamo comprato un bilocale a Sesto San Giovanni, con un mutuo alla carialo, dodici anni e tutto è a posto. Arrivare all'Ikea, da Sesto, è facile.

Dalla stazione fai tutta via Monte Grappa, all'angolo F.lli Picari, ti immetti in Fulvio Testi e invece di uscire in via Ferri vai avanti un po', arrivi all'Ikea. Ci siamo sposati nel residence.

Sono venute le sue amiche del Nuovo Re, facevano colore.

Avevano un furgoncino con tutto, piatti bicchieri di carta tovaglioli di carta pollo alla creola e una torta di sei piani.

Il giorno del matrimonio, io ero sudato.

Avevo i pantaloni corti Armani blu, i calzini blu, la camicia Frarica bianca e una cravatta che mi aveva prestato Paolo, rossa a righine blu. Francis un vestito bianco con lo spacco dietro e i capelli acconciati da libidine calmissima. Quella, per me, era la favola che nella mia vita ho trovato più conveniente, più d'amore. Mentre mangiavamo il pollo ci sorridevamo, e tutti facevano battute volgari sull'uccello degli italiani. Entrando all'Ikea, quasi subito sulla sinistra c'è il posto con le reti, dove si entra dentro attraverso un tubo colorato. Dentro palline e centinaia di palline di tutti i colori, per giocare.

Una cosa così c'è anche da McDonald's ma è molto più piccolo.

Si chiama «Il paradiso dei bambini».

Quando io e Francis avremo un bambino lo guarderemo giocare dentro la rete delle palline dell'Ikea, lo vedremo fare tutto quello che noi, nati in un'era più infelice, non abbiamo potuto fare.

Nostro figlio potrà scambiarsi palline con altri bambini, fare amicizia con bambini dalla pelle diversa dalla sua, perché lui probabilmente verrà mischiato, metà normale e un po' nero, mulatto.

A. Nove, *Puerto Plata Market*, Einaudi, Torino 1997

5] Ma se non vi perdetevi d'animo, se coraggiosamente proseguite, dopo il cimitero di roulotte usate vedrete il cartello Shop Eden, e le prime luci al neon. Ai lati della strada appariranno alberi e cartelloni pubblicitari luminosi, carrozzerie di auto, volti del Duce, strafighe inguepierate. Sopra l'affanno del vostro motore, sentirete cantare gli uccelli. Non il grido avido dei gabbiani, né il conato dei piccioni, e neanche il bercio dei corvi o il fioco tossicchiare dei passeracei urbani. Vera musica alata, soprano di usignolo e contralto di merio e oboe di upupa e arpa di allodola. Ma è tutto falso, è un nastro registrato che vi fa da colonna sonora lungo il vialone che porta al castello fatato di Shop Eden, centomila metri quadri di negozi, merci e desideri. Anche l'erba su cui mettete i piedi è sintetica, la ghiaia e di polimero espanso e lo stagno con le papere è artificiale. Le papere sono vere ma, vista la vita che fanno, preferirebbero essere di plastica e allietare qualche vasca da bagno.

Poi c'è il parcheggio. Ai tempi d'oro ospitava seimila macchine, si facevano ore di fila per accedervi, era il limbo da cui entrare all'Eden. Ora ce n'è appena un terzo, la crisi economica morde i portafogli, metà dei negozi sono chiusi e pile di carrelli vuoti arrugginiscono tristemente nei magazzini. Entrando nelle vaste sale, specialmente nel cuore di Shop Eden, l'Eden Market, potreste non accorgervi che qualcosa è cambiato. Il paradiso del consumatore sembra intatto. Tra gli scaffali c'è ancora cibo per sfamare mezzo Malawi, per far venire il diabete al Botswana, per ubriacare il Benin, per vestire mezza Groenlandia, per far giocare tutti i bimbi della Yemen, per profumare le isole di guano delle Galàpagos, per far ballare tutti i masai, per illuminare la notte lappone, per riempire del superfluo, dell'inutile, del troppo, dell'inutilizzato, dello sprecato una vasta zona del globo.»

S. Benni, *Achille più veloce*, Feltrinelli, Milano 2003

6] I cibi proposti da McDonald's, come si è detto, sono pochi e sostanzialmente invariati. [...] Pertanto, è necessario introdurre cambiamenti, anche se deve trattarsi comunque di cambiamenti di superficie che lasciano invariato il funzionamento complessivo del sistema. Inoltre, va considerato che McDonald's annulla le variazioni dovute alla temporalità: non solo vi si può mangiare le stesse cose in qualsiasi giorno e a qualsiasi ora, ma ciò che si mangia è disponibile sempre indipendentemente dai cicli stagionali della natura. Ne deriva che McDonald's tende a negare sia il tempo sociale sia quello naturale. E lo può fare perché propone alimenti «morti», dai quali la natura, come si è visto, è stata sostanzialmente eliminata. Ma, proprio per questi motivi, McDonald's ha bisogno di reintrodurre una temporalità artificiale se vuole continuare a stimolare i suoi frequentatori. Attua perciò un periodico rinnovamento dell'arredo, delle decorazioni dell'ambiente e dei cibi offerti, alcuni dei quali sono anche oggetto di rotazione all'interno dei menu come Happy Meal, dove vengono anche continuamente cambiati i giochi offerti.

Per mantenere sempre vivo l'interesse dei consumatori, McDonald's ha bisogno di proporre un immaginario di marca seducente e di rinnovarlo continuamente. A differenza infatti di quello che è stato sostenuto da Ritzer (1997), a determinare l'affermazione di McDonald's sul mercato sono stati soltanto in parte gli alimenti venduti e i servizi offerti. È invece l'immaginario che viene associato a essi la chiave del successo di quest'azienda.

È evidente, d'altronde, che «McDonald's vende molto più che cibo» (Watson 1997, p. 2), in quanto vende un'immagine complessa che contiene prevedibilità, sicu-

rezza, convenienza, divertimento, familiarità, pulizia, modernità e annessione a uno stile alimentare globale. [...] L'immaginario di McDonald's sembra principalmente rivolto alle famiglie. L'obiettivo dichiarato dalla marca, infatti, è di essere vissuta come catena di ristoranti per la famiglia. Quest'ultima è un'istituzione in crisi che McDonald's dice di voler contribuire a rafforzare. In realtà, però, contribuisce anch'esso alla sua disgregazione. La semplice unione dei bambini e dei loro genitori in un ristorante non basta evidentemente a creare una famiglia autentica. Anzi, è soprattutto quel modello alimentare solitario e destrutturato che viene proposto da McDonald's a combattere contro l'unità della famiglia.

Soprattutto, però, McDonald's si rivolge ai bambini. Anzi, l'asse comunicativo orientato verso i bambini è probabilmente quello principale con cui McDonald's costruisce il proprio immaginario di marca, perché è consapevole, non soltanto che i bambini di oggi saranno domani anch'essi genitori con bambini, ma che agendo su soggetti facilmente influenzabili come i bambini, eppure dotati di un elevato potere sulle scelte di acquisto della famiglia, è possibile spingerli a trascinare l'intera famiglia a frequentare i suoi ristoranti.

V. Codeluppi, *Il potere della marca*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

La guerra, la Resistenza

COMPETENZE ATTIVATE

- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Commentare criticamente un'opera
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Confrontare
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (analisi del testo; saggio breve o articolo di giornale; tema)
- Definire i generi letterari, contestualizzare i testi nell'epoca e nella tradizione letteraria
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura

Confronti

- 1 Fumetto e letteratura** Un capolavoro del genere *graphic novel* è *Maus* di Art Spiegelman, pubblicato fra il 1986 e il 1991. Il sottotitolo è *A Survivor's Tale* ("Il racconto di un sopravvissuto"). Fai un confronto fra quest'opera e i romanzi sulla Seconda guerra mondiale che hai letto. In particolare, è interessante un confronto con *Se questo è un uomo* di Primo Levi, ma puoi scegliere anche altre opere.

Nel fumetto, noterai:

- il tratto semplice, privo di retorica;
- il forte impatto emozionale;
- l'elemento del "metafumetto", cioè la riflessione sul proprio stesso narrare;
- l'intreccio fra la storia individuale e la Storia.

Tipologia A – Analisi del testo

- 2** Luigi Meneghello (1922-2007) trascorse la giovinezza in provincia di Vicenza, partecipò alla Resistenza e dopo la guerra si trasferì in Inghilterra, per insegnare letteratura italiana all'università di Reading. Esordì come scrittore nel 1963 con *Libera nos a Malo* un romanzo-saggio che parla della vita nel paesino veneto di Malo, dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Anche nei suoi libri successivi Meneghello ha alternato il memoriale (*I piccoli maestri*, 1964) al saggio (*Fiori italiani*, del 1976, *Bau Sète!*, del 1988).

Meneghello scrisse il suo libro sulla Resistenza, *I piccoli maestri*, solo nel 1964, a distanza di parecchi anni dalla guerra: «era nato il distacco, l'intera faccenda di quei nostri dolori di gioventù si schiariva, potevo scriverla». È un libro di memoria partigiana che vuole innanzitutto essere veritiero («veritiero non all'incirca e all'ingrosso, ma strettamente e nei dettagli»): una memoria onesta di una militanza onesta, vissuta in nome di un ideale di "comune decenza", per adoperare una formula usata da George Orwell (la *common decency* era, secondo lo scrittore inglese, la spinta che muoveva gli uomini a compiere semplici azioni moralmente giuste). Nel brano che segue, il protagonista si trova insieme ai suoi compagni partigiani sulle montagne; è mattina, e a valle stanno arrivando macchine piene di soldati tedeschi.

Tin tun tan campana a martello: l'inglese di guardia viene a svegliarci nella malga, e dice: "Tante macchine".

Era la notte sul cinque giugno, verso mattina. Stavo sognando che era pronta la miccia, in Valsugana. Erano giorni che ci preparavamo, e spesso di notte si facevano questi sogni. Ora ci scateniamo, si pensava; addio Valsugana. Il piano era infinitamente più sicuro di quello di Enego: il posto era già scelto, la squadretta dei dinamitardi lo dinamita, due squadrette di mitraglieri appostate sugli speroni a strapiombo aspettano l'arrivo delle autorità e delle truppe, una da Bassano, una da Trento. Ci sentivamo sicuri del fatto nostro, e orgogliosetti. L'azione era fissata proprio per il cinque giugno; per due o tre giorni prima di questa data piove con scarse interruzioni. Nella malga non ci si stava tutti, e così in parecchi stavamo fuori, sotto questa pioggia, coi teli-tenda sulle spalle. È ancora un gran bel reparto, pensavo nervosamente. La notte sul cinque smise di piovere e dopo qualche ora venne l'allarme.

In un attimo eravamo sullo sperone, e in quella parte del buio dove c'è, invisibile, la piana di Marcésina, guardavamo la fila lunga lunga di lucette appaiate che venivano avanti piano piano. Ci mettemmo istintivamente a contarle. Quando ne ebbi contate trenta paia smisi di contare.

Pensavo a una processione di scarafaggi in fila per due, ciascuno col suo candelino infilzato sulla schiena.

Non c'era alcun dubbio che venivano espressamente da noi. Alle nostre spalle, verso nord, c'era ancora un bel pezzo di bosco fino all'orlo superiore dell'Altipiano, dove stanno i Castelloni di San Marco e la Caldiera. Nascondemmo ordinatamente tutto il materiale, perché non è il caso di farsi rastrellare coi sacchi, e poi ci dividemmo in gruppi. Io ero con Dante, Enrico, Renzo, Mario, Bene e Rodino.

Antonio con un paio di squadre si avviò direttamente a nord. Forse ci dicemmo "ciao" con Antonio, ma non mi ricordo. Finiva la notte. Questo è il punto che lui se ne va, per le sue strade, col braccio al collo, fuori della mia vita. Noi sette, ci aggirammo nel bosco tutta la mattina, scegliendo i punti da dove si vedeva la strada militare che va al Lozze e all'Ortigara. I posti parevano nuovi, nelle radure c'era la guazza. Eravamo senza roba da mangiare, ma spostandoci verso ponente a un certo punto comparve un gran cespo bianco in mezzo ai rami dei pini: il paracadute che si era perduto nell'ultimo lancio. Lo avevamo cercato ore e ore, e questa volta lo trovammo senza cercare: sull'Altipiano è così. Tagliammo le corde e sventrammo il cilindro, pensando tutti la stessa cosa: Gesù Bambino, fa' che non siano armi. Infatti era roba da mangiare, e lodammo Gesù Bambino sinceramente. Mangiammo subito cioccolata e sardine, alla sua salute, che si conservi e abbia sempre latte d'asina e datterti se Erode dovesse rastrellarlo un'altra volta, quel vigliacco impotente.

Dagli orli del bosco si vedevano le colonne raggrupparsi, e formarsi i cordoni e le file indiane; c'erano migliaia di soldati; le staffette in sidecar andavano e venivano, a qualche centinaio di metri davanti a noi. A metà della mattina mi venne paura; fu l'unica volta che ebbi veramente paura durante la guerra. Era evidente che eravamo in trappola: mi ero sempre figurato un centinaio di uomini che ti rastrellano, diciamo duecento; ma qui era tutto pieno dappertutto. In principio si aveva il senso di avere tedeschi davanti, e spazio alle spalle; ma poi questa impressione andò a farsi benedire, si sparava anche dietro di noi, dove giravano i nostri compagni, e si capiva che potevano arrivare da qualunque parte. Avevamo due o tre caricatori per

ciascuno, e qualche bomba a mano: cinque minuti. Dante ci aveva fatto mettere in una conchetta tra i pini. “Adesso stiamo qua,” disse. Fu a questo punto che mi venne la paura. Era proprio paura, un’esperienza eccitante. La cosa disgustosa è quel paio di minuti tra quando avvisti la processioncina in arrivo, e quando ti dici: Va bene, è proprio vero. Mi pareva molto più facile alzarsi subito, andargli incontro. Per fortuna c’era Dante, il quale o non aveva paura o non si vedeva assolutamente.

“Cosa facciamo quando li vediamo?” dissi a denti stretti, che delle volte non battessero.

“Non pensare,” disse Dante. Infatti aveva ragione, basta non pensare.

La prossima cosa che mi ricordo siamo tornati alla Fossetta. È sera, il rastrellamento è terminato, i camion stanno andando via da Marcésina. La malga non c’era più: misuravamo coi passi i residui neri, ed è incredibile quanto appariva piccola. Parte dei sacchi nascosti li avevano trovati, parte no.

I due inglesi erano stati catturati, il resto uccisi, qualcuno disperso. Ne ritrovammo solo due, Vassili e un altro. Erano della squadra che aveva il prigioniero. Mi ricordo solo che siamo seduti per terra, in circolo, e io dico: “Lo avete ammazzato il prigioniero?” e loro dicono: “No”. Mi strappai la coccarda tricolore che portavo sulla camicia cachi, e la gettai per terra come per romperla, senonché essendo un nastro non si ruppe.

La storia di Lelio è strana: uno dei due inglesi catturati, Douglas, era lui. Il Douglas vero era disperso, e ricomparve più tardi in Altipiano.

La cosa più brutta in questi rastrellamenti era la certezza di non poter essere fatti prigionieri. Se andava male, andava male in un modo solo. Si cercava in confuso di prepararsi per quel momento, l’unico che suscitasse vera repulsione, trovarsi ancora vivi in mano a loro. Qualche volta mi domandavo stancamente se qualcuno di noi non potesse passare per inglese, con Walter e Douglas. Io sapevo un po’ la lingua, ma i miei capelli neri mi avrebbero fatalmente fatto scambiare per un italiano prima che avessi il tempo di metterla in uso; Lelio aveva inconfondibili capelli biondo-nord, ma non sapeva l’inglese, e così avevo scartato anche lui.

Era vicino a Walter quando prese la prima botta in testa, e così fu Walter a parlare. Quando arrivarono davanti all’interprete in pianura, la cosa era già impostata. L’interprete faceva le domande, e Lelio taceva. Walter spiegò che questo Douglas suo compagno era gaelico, e capiva soltanto il gaelico: di inglese sapeva solo fochinà; così Lelio con la sua identità gaelica fu portato in un campo di prigionieri inglesi, e poi in Germania, e restò lì per tutta la guerra, dicendo ogni tanto fochinà, e dopo la guerra fu rimpatriato in Inghilterra e infine ci tornò a casa con qualche pacchetto di sigarette dolciastre, e ci portò i saluti di Walter, e mi disse che i giornali inglesi non sono molto interessanti, salvo le lettere del pubblico che sono un po’ meglio del resto, ma non tanto. A Vicenza gli dicevano che avrebbe dovuto scrivere un libro delle sue avventure; ma lui diceva: “Allora vorrebbe dire che non mi è servito a niente”.

Il resto che è accaduto su quello spalto davanti alla Valsugana, dove restarono uccisi Nello e il Moretto, e tanti altri nostri compagni, non lo abbiamo mai voluto ricostruire. Alcune cose si sanno, e sono altamente onorevoli, e perfino leggendarie. Ma io non ne parlerò. Antonio non morì qui, ma lontano, fuori dalla nostra vita, non rastrellato ma in combattimento aperto, com’era più giusto.

E così finì questa giornata del cinque giugno.

L. Meneghello, *I piccoli maestri*, Feltrinelli, Milano 1964

Comprensione del testo

- 1 Che cosa s'intende per *rastrellamento*?

Analisi del testo

- 2 Il narratore parla in prima persona. Che conseguenze ha, questa scelta di prospettiva (o di voce), sul racconto? Il lettore si sente più o meno vicino ai fatti narrati? La lettura è più o meno emozionante?
- 3 Meneghella ricorre spesso a uno stile e vicino al parlato. Cita qualche esempio.
- 4 Meneghella è uno scrittore che non ama la retorica, e perciò scrive spesso in modo ironico e distaccato, anche quando la situazione appare tragica. Cita tre espressioni che rispecchiano questo atteggiamento.
- 5 L'ironia si trasforma talvolta in vero e proprio umorismo. Rileggi, per esempio, la preghiera di ringraziamento a Gesù Bambino. Quali altri passaggi umoristici trovi nel brano?
- 6 In alcune parti del brano Meneghella si rivolge a un immaginario tu: «La cosa disgustosa è quel paio di minuti tra quando avvisti la processioncina in arrivo, e quando ti dici: Va bene, è proprio vero». Che effetto produce questo artificio retorico?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 7 Meneghella è uno scrittore anti-retorico. Ma qual è la retorica di cui l'Italia dovrebbe liberarsi? Pensa al modo in cui la Resistenza è stata raccontata nei romanzi e nei film facendo riferimento alle tue conoscenze.
- 8 «Era come se dovessimo portare noi il peso dell'Italia e dei suoi guai» scrive Meneghella. Di quale peso si tratta? Contro quale Italia "sbagliata" si battono i *piccoli maestri* descritti dall'autore?
- 9 L'antiretorica non è solo un atteggiamento letterario ma anche uno stile di vita. In che modo questo stile di vita affiora nel brano? Rifletti per esempio sul modo in cui l'autore descrive le azioni militari dei partigiani (per lo più improvvisate), le loro debolezze e la precarietà della loro condizione.
- 10 A Vicenza – scrive Meneghella – gli dicevano che avrebbe dovuto scrivere un libro delle sue avventure; ma lui diceva: «Allora vorrebbe dire che non mi è servito a niente». Perché Lelio dice una cosa del genere?
- 11 L'Antonio citato in questo brano è il "maestro" Antonio Giuriolo, l'uomo che comanda la brigata partigiana di cui fa parte il giovane protagonista. Lo vediamo per brevi scorcii: «Antonio con un paio di squadre si avviò direttamente a nord. Forse ci dicemmo "ciao" con Antonio, ma non mi ricordo. Finiva la notte. Questo è il punto che lui se ne va, per le sue strade, col braccio al collo, fuori della mia vita...»
«... Antonio non morì qui, ma lontano, fuori dalla nostra vita, non rastrellato ma in combattimento aperto, com'era più giusto».
Perché Meneghella non racconta la storia della morte di questo comandante e maestro di vita? Possiamo dire che qui la reticenza (il rifiuto di raccontare nel dettaglio ciò che è successo ad Antonio) finisce per essere più emozionante dell'eventuale resoconto della sua morte?
- 12 Per quanto velato dall'ironia e dall'umorismo, è evidente che siamo di fronte a un racconto realistico. Puoi, a tua scelta, sviluppare uno di questi punti:
- indicare quali sono gli elementi realistici del racconto;
 - confrontare questo brano con altri brani di romanzi del filone neorealista.

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

- 3** Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando il documento proposto. Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizzane una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro). Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO L'Italia dagli anni del fascismo alla Liberazione

1] Giaime Pintor, scrittore e germanista, morì a 24 anni nel dicembre del 1943, dilaniato da una mina mentre cercava di raggiungere Roma, per organizzarvi la Resistenza. Proponiamo qui alcuni passaggi del suo saggio *Il colpo di Stato del 25 luglio*. Scrivi il tuo saggio facendo riferimento al brano proposto e alle tue conoscenze relative al romanzo italiano fra le due guerre, alla saggistica della prima metà del '900, ai testi di Debenedetti e Sciascia e alla storia della Seconda guerra mondiale, spiegando cosa succede in Italia dopo l'8 settembre 1943.

Le giornate che seguirono l'8 settembre furono le più gravi che l'Italia abbia attraversato da quando esiste come paese unito [...].

La lezione diretta che noi possiamo trarne, oltre a un generico sdegno, è la certezza del fallimento della classe dirigente italiana: questo fatto, mascherato per anni dietro ogni sorta di equilibrismi, oggi scoperto e evidente come una piaga incurabile.

[Gli italiani] erano un popolo vinto; ma portavano dentro di sé il germe di un'oscura ripresa: il senso delle offese inflitte e subite, il disgusto per l'ingiustizia in cui erano vissuti. Ma coloro che per anni li avevano comandati e diretti, i profittatori e i complici del fascismo, gli ufficiali abituati a servire e a farsi servire ma incapaci di assumere una responsabilità, non erano solo dei vinti, erano un popolo di morti. La caduta dell'impalcatura statale scoprì le miserie che ci affliggevano, scoprì che il fascismo non era stata una parentesi, ma una grave malattia e aveva intaccato quasi dappertutto le fibre della nazione. [...]

Ormai l'Italia uscirà da questa crisi attraverso una prova durissima: la distruzione delle sue città, la distruzione dei suoi giovani, le sofferenze, la fame. Questa prova può essere il principio di un risorgimento soltanto se si ha il coraggio di accettarla come impulso a una rigenerazione totale; se ci si persuade che un popolo portato alla rovina da una finta rivoluzione può essere salvato e riscattato soltanto da una vera rivoluzione.

G. Pintor, *Il colpo di Stato del 25 luglio*, Einaudi, Torino 1974

Tipologia C – Tema di argomento storico

- 4** Verso la fine degli anni Trenta diventa sempre più chiaro che una guerra è alle porte. Quali sono i segnali che lo fanno pensare? Rifletti sull'assetto delle relazioni internazionali di quel periodo e ricostruisci la situazione politico-militare che precede la Seconda guerra mondiale.

Gli anni della guerra fredda e del boom economico

COMPETENZE ATTIVATE

- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Confrontare
- Collocare i testi nel contesto storico-culturale
- Seguire l'evoluzione dei generi letterari
- Riconoscere e usare le tipologie testuali: esporre, argomentare, narrare
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Scrittrice solitaria e umbratile, Anna Maria Ortese (1914-1998) è stata una delle voci più originali della narrativa italiana del secondo Novecento; tra i suoi libri suggeriamo *Il mare non bagna Napoli* (1953), *L'iguana* (1965), *Il porto di Toledo* (1975-1998), *Il cardillo addolorato* (1993).

Il testo che segue è tratto dalle ultime pagine di *Il mare non bagna Napoli*, una sorta di memoriale in cui la Ortese racconta una serie di incontri con intellettuali napoletani impegnati in un'inchiesta sulle condizioni della cultura a Napoli nei primissimi anni Cinquanta. Vi troviamo una specie di definizione del "male" che l'autrice sente gravare sull'intera realtà meridionale: una definizione che ruota attorno alle due nozioni di *ragione* e *natura*. Le parole della Ortese suscitano all'epoca aspre polemiche: ma nella loro durezza, nel loro pessimismo, esse dicono qualcosa di più vero e profondo rispetto alle ottimistiche esaltazioni della "napoletanità" in voga negli anni Cinquanta (e in realtà tuttora).

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se solo un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolci e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. A questa incompatibilità di due forze ugualmente grandi e non affatto conciliabili, come pensano gli ottimisti, a questa spaventosa quanto segreta difesa di un territorio – la vaga natura coi suoi canti, i suoi dolori, la sua sorda innocenza – e non a un accanirsi della storia, che qui è più che altro "regolata", sono dovute le condizioni di questa terra, e la fine miseranda che vi fa, ogni volta che organizza una spedizione o invia i suoi guastatori più arditi, la ragione dell'uomo. Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo delle viscere, è ucciso.

Buona parte di questa natura, di questo genio materno e conservatore, occupa la stessa specie dell'uomo, e la tiene oppressa nel sonno; e giorno e notte veglia il suo sonno, attenta che esso non si affini; straziata dai lamenti che la chiusa coscienza del figlio leva di quando in quando, ma pronta a soffocare il dormiente se esso mostri di muoversi, e accenni sguardi e parole che non siano precisamente quelle di un sonnambulo. Alla immobilità di queste regioni sono state attribuite altre cause, ma ciò non ha rapporti col vero. È la natura che regola la vita e organizza i dolori di queste regioni. Il disastro economico non ha altra causa. Il moltiplicarsi dei re, dei viceré, la muraglia interminabile dei preti, l'infittirsi delle chiese come dei parchi di divertimento, e poi degli squallidi ospedali, delle inerti prigioni, non ha un diverso motivo. È qui, dove si è rifugiata l'antica natura, già madre di estasi, che la ragione dell'uomo, quanto in essa vi è di pericoloso pel regno di lei, deve morire.

A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino 1953

Comprensione del testo

- 1 Nel primo periodo la Ortese parla del «sonno in cui dormono quelle popolazioni». A quali popolazioni allude?

Analisi del testo

- 2 Natura e ragione sono due forze «grandi e non affatto conciliabili». Spiega perché questa è la frase-chiave del brano.
- 3 La natura ha caratteristiche che ricordano la madre-matrigna descritta da Leopardi. Confronta le pagine leopardiane sulla natura (sia nello *Zibaldone* sia, per esempio, nel *Canto di un pastore errante*) con queste righe della Ortese.
- 4 Perché «il pensiero (e dunque la ragione) non può che essere servo della natura»? L'affermazione ha, in questo contesto, valore assoluto o relativo? Per rispondere, rifletti sull'uso del deittico *qui*.
- 5 Lo stile del brano appare vicino alle tecniche argomentative del saggio. Sapresti spiegare perché? Quali altre caratteristiche stilistiche riesci a individuare?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 Il brano non lascia spazio a speranze e illusioni sul destino del Mezzogiorno d'Italia. Ti sembra che questo sia un punto di vista condiviso da altri scrittori italiani che hai letto? O da registi e sceneggiatori di film che hai visto? E tu, lo condividi?
- 7 Ti pare che l'idea della città e del Sud che emerge nel brano della Ortese rispecchi la situazione dei grandi centri abitati del Mezzogiorno contemporaneo?

Scrivere

- 2 **Guida all'analisi di un testo** Dopo aver letto la poesia *Le formiche* di Attilio Bertolucci, che si trova nella raccolta *In un tempo incerto*, analizzala e commentala seguendo le indicazioni date.

Le formiche sul tronco adulto della gaggia
 profittano del sole che scalda i giorni d'ottobre,
 minuto per minuto, su e giù per la scorza ruvida.

- 5 In faccende le formiche per l'inverno che viene,
 se sposto l'occhio alla luce della strada maestra
 vedo in faccende passare uomini e donne su e giù.

O unanime lena di esseri viventi con me
 in questa pianura che si prepara coraggiosa alla neve
 aiutami ad affrontare lo smorzarsi del giorno,
 io l'accendersi della notte sulle nostre case disuguali.

A. Bertolucci, *Le formiche*, *In un tempo incerto*, 1955

Metro: versi liberi.

1. **gaggia:** pianta sempreverde con piccoli fiori gialli molto profumati. 7. **lena:** forza, energia, vigore fisico e morale, ma anche fiato, respiro affannoso.
4. **In faccende:** affaccendate.

- 1 Riassumi il contenuto della poesia in 6-8 righe.
- 2 Individua i motivi fondamentali della poesia, riflettendo in particolare sui seguenti punti:
 - che rapporto c'è tra le formiche e gli uomini? Sono simili? Sono diversi?
 - che cosa significa (a che cosa allude) "l'accendersi della notte"?
 - una *pianura coraggiosa*: di che figura retorica si tratta?
 - perché, dopo aver insistito sulla similarità tra le formiche e gli uomini, e dopo aver accostato la propria vita a quella di ogni essere vivente, comprese le formiche,
 - Bertolucci chiude la poesia con una parola come *disuguali*? Perché le *case* sono *disuguali*?
 - ti sembra che la poesia riveli una visione ottimistica o pessimistica dell'esistenza?
- 3 Conosci altre poesie o racconti in cui la condizione umana sia paragonata a quella di una specie animale?

COMPETENZE
ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Pier Paolo Pasolini

Tipologia A – Analisi del testo

1

Pasolini è stato uno dei più grandi saggisti italiani del secondo Novecento, e forse il più grande. In particolare, negli ultimi anni della sua vita ha avviato una collaborazione col più importante quotidiano italiano dell'epoca, il «Corriere della Sera», pubblicandovi articoli di politica e costume che fecero (e fanno ancora) molto discutere. Buona parte di questi articoli è raccolta in due volumi che raccomandiamo caldamente di leggere per intero, gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*. Il brano che segue è tratto da un articolo che uscì il 9 dicembre 1973 con il titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*, e poi venne incluso negli *Scritti corsari*. Pasolini riflette su come il consumismo (e in particolar modo la televisione) ha modificato il carattere e quasi la natura degli italiani.

Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è tale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la 'tolleranza' della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana. Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni. Le strade, la motorizzazione ecc. hanno oramai strettamente unito la periferia al Centro, abolendo ogni distanza materiale. Ma la rivoluzione del sistema d'informazioni è stata ancora più radicale e decisiva. Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè – come dicevo – i suoi modelli: che sono i modelli voluti dalla nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un 'uomo che consuma', ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane. L'antecedente ideologia voluta e imposta dal potere era, come si sa, la religione: e il cattolicesimo,

infatti, era formalmente l'unico fenomeno culturale che 'omologava' gli italiani. Ora esso è diventato concorrente di quel nuovo fenomeno culturale 'omologatore' che è l'edonismo di massa: e, come concorrente, il nuovo potere già da qualche anno ha cominciato a liquidarlo. Non c'è infatti niente di religioso nel modello del Giovane Uomo e della Giovane Donna proposti e imposti dalla televisione. Essi sono due persone che avvalorano la vita solo attraverso i suoi Beni di consumo (e, s'intende, vanno ancora a messa la domenica: in macchina). Gli italiani hanno accettato con entusiasmo questo nuovo modello che la televisione impone loro secondo le norme della Produzione creatrice di benessere (o, meglio, di salvezza dalla miseria). Lo hanno accettato: ma sono davvero in grado di realizzarlo?

No. O lo realizzano materialmente solo in parte, diventandone la caricatura, o non riescono a realizzarlo che in misura così minima da diventarne vittime. Frustrazione o addirittura ansia nevrotica sono ormai stati d'animo collettivi. Per esempio, i sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i 'figli di papà', i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari – umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di 'studente'. Naturalmente, da quando hanno cominciato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno cominciato anche a disprezzare la cultura (caratteristica piccolo borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi¹). Nel tempo stesso, il ragazzo piccolo borghese, nell'adeguarsi al modello 'televisivo' – che, essendo la sua stessa classe a creare e a volere, gli è sostanzialmente naturale – diviene stranamente rozzo e infelice [...]. Da ciò deriva in essi una specie di rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali. La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto 'mezzo tecnico', ma in quanto strumento del potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere. Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogan mussoliniani fanno ridere: come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre.

P.P. Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973

1. per mimesi: per imitazione esteriore.

Comprensione del testo

- 1 Che cosa intende, Pasolini, per «modelli imposti dal Centro»? Che cos'è, a tuo avviso, il Centro? Roma? La televisione? La borghesia?
- 2 *Edoné*, in greco, significa "piacere". Che cosa intende Pasolini per «ideologia edonistica»?
- 3 Che cos'è l'omologazione di cui parla Pasolini?

Analisi del testo

- 4 Il popolo, sostiene Pasolini, non dovrebbe vergognarsi della sua ignoranza. Ma vergognarsi della propria ignoranza è il primo passo per superarla. Per questo, Pasolini è stato accusato (per esempio da interlocutori come il poeta Edoardo Sanguineti) di voler tenere i proletari nella loro sottocultura, e di idealizzare il mondo popolare, che invece è spesso rozzo e crudele. Qual è la tua opinione?
- 5 «Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano». Cosa significa questo giudizio? Pasolini sta giustificando il fascismo? O lo sta interpretando come una semplice parentesi nella storia italiana?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 Pasolini dà un giudizio molto severo della televisione. Lo condividi? Non credi che la televisione abbia invece facilitato l'acculturazione di masse sino ad allora tenute ai margini della vita sociale e politica del nostro Paese?

Italo Calvino

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il brano che segue è tratto dal primo capitolo di uno dei più fortunati (e belli) libri di Calvino, *Le città invisibili* (1972). Si tratta di una riscrittura fantastica del *Milione* di Marco Polo, il grande viaggiatore veneziano vissuto a cavallo tra il XIII e il XIV secolo. Calvino immagina che Marco Polo si trovi seduto di fronte all'imperatore della Cina Kublai Khan, nel suo palazzo, e che gli descriva come è fatto il suo regno, che cosa nasconde e come vivono le persone che lo abitano. Il dialogo fra i due assume via via la forma di un dialogo socratico: le domande e i dubbi di Kublai Khan, così come le incertezze e la malinconia di Marco Polo, servono per impostare una riflessione sul senso del potere, sui confini del visibile, sugli inganni della memoria, sulla devastazione che avanza minacciosa all'orizzonte e sui modi in cui è forse possibile resisterle.

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo e esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzati in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine: è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.

Le città e la memoria. 1.

Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate

in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici.

Le città e la memoria. 2.

All'uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici viene desiderio d'una città. Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine, dove si fabbricano a regola d'arte cannocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, dove le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori. A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi.

Le città e il desiderio. 1.

Della città di Dorotea si può parlare in due maniere: dire che quattro torri d'alluminio s'elevano dalle sue mura fiancheggiando sette porte dal ponte levatoio a molla che scavalca il fossato la cui acqua alimenta quattro verdi canali che attraversano la città e la dividono in nove quartieri, ognuno di trecento case e settecento fumaioli; e tenendo conto che le ragazze da marito di ciascun quartiere si sposano con giovani di altri quartieri e le loro famiglie si scambiano le mercanzie che ognuna ha in privata: bergamotti, uova di storione, astrolabi, ametiste, fare calcoli in base a questi dati fino a sapere tutto quello che si vuole della città nel passato nel presente nel futuro; oppure dire come il cammelliere che mi condusse laggiù: «Vi arrivai nella prima giovinezza, una mattina, molta gente andava svelta per le vie verso il mercato, le donne avevano bei denti e guardavano dritto negli occhi, tre soldati sopra un palco suonavano il clarino, dappertutto intorno giravano ruote e sventolavano scritte colorate. Prima d'allora non avevo conosciuto che il deserto e le piste delle carovane. Quella mattina a Dorotea sentii che non c'era bene della vita che non potessi aspettarmi. Nel seguito degli anni miei occhi sono tornati a contemplare le distese del deserto e le piste delle carovane; ma ora so che questa è solo una delle tante vie che mi si aprivano quella mattina a Dorotea».

I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972

Comprensione del testo

- 1 Che differenza (di tema, tono, registro) c'è tra la parte introduttiva, in corsivo, e le parti relative alla descrizione delle città, in tondo?
- 2 Queste città esistono veramente (cioè, si possono trovare sulla mappa) o sono interamente immaginarie?
- 3 Chi è che parla, nella parte in tondo? Marco Polo o Calvino?

Analisi del testo

- 4** «... sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli». In che senso la morte (perché qui è alla morte che si allude) può essere un sollievo?
- 5** «... gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici». È un periodo complicato e "poetico": ma che cosa vuol dire esattamente? Prova a parafrasarlo.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6** La città è uno dei temi preferiti dagli scrittori del Novecento. Ti vengono in mente descrizioni di città particolarmente efficaci (puoi anche citare un film, come *Manhattan* di Woody Allen o *Roma* di Federico Fellini)?
- 7** Inventi e descrivi tu, in 6-8 righe, una città immaginaria, prendendo spunto dalla pagina di Calvino che hai letto.

Leonardo Sciascia

COMPETENZE ATTIVATE

- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parte con il panorama storico-culturale
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Una storia semplice è un giallo. La scena che leggiamo si trova all'inizio del libro: il brigadiere che svolge le indagini è entrato nel casolare da cui è partita una telefonata fatta proprio dall'uomo che qui è stato trovato morto, che chiedeva di poter parlare con il questore, ma non era stato preso sul serio.

Immediata, l'impressione era che l'uomo si fosse suicidato. La pistola era a terra, a destra della poltrona su cui era rimasto seduto: vecchia arma da guerra '15-'18, tedesca, uno di quei souvenir che i reduci si portavano a casa. Ma c'era, a cancellare nel brigadiere l'immediata impressione del suicidio, un particolare: la mano destra del morto, che avrebbe dovuto penzolare a filo della pistola caduta, stava invece sul piano della scrivania, a fermare un foglio sui cui si leggeva «Ho trovato».

Quel punto dopo la parola «trovato» nella mente del brigadiere si accese come un flash, svolse, rapida e sfuggente, la scena di un omicidio dietro quella, non molto accuratamente costruita, del suicidio.

L'uomo aveva cominciato a scrivere «Ho trovato», così come in questura aveva detto di aver trovato in casa qualcosa che non si aspettava di trovare: e stava per scrivere di quel che aveva trovato, ormai dubitando che la polizia arrivasse e forse cominciando, nella solitudine, nel silenzio, ad aver paura. Ma avevano bussato alla porta.

«La polizia» pensò; ed era invece l'assassino. Forse si presentò come poliziotto: e l'uomo lo fece entrare, tornò a sedere alla scrivania, cominciò a raccontare di quel che aveva trovato. La pistola stava forse sulla scrivania, nella paura che gli cresceva probabilmente era andato a ritrarla fuori da un qualche ripostiglio che ricordava (il brigadiere non credeva che gli assassini si dotassero di un così vecchio arnese). Vedendola sul tavolo, forse chiese, l'assassino, informazione sull'arma, ne verificò il funzionamento, improvvisamente la puntò alla testa dell'altro e sparò. E poi la gran trovata di mettere il punto dopo «ho trovato»: «ho trovato che la vita non vale la pena di essere vissuta», «ho trovato l'unica ed estrema verità», «ho trovato», «ho trovato»: il tutto e il niente. Non reggeva. Ma da parte dell'assassino, quel punto non era poi

un errore: per la tesi del suicidio, che si sarebbe certamente affacciata (il brigadiere ne era sicuro), da quel punto sarebbero stati estratti significati esistenziali e filosofici, e specialmente se la personalità dell'ucciso avesse offerto un qualche addentellato. Sulla scrivania c'erano un mazzo di chiavi, un vecchio calamaio di peltro, la fotografia, di una comitiva numerosa ed allegra, che almeno cinquant'anni prima era stata scattata in giardino: forse proprio lì fuori, quando intorno alla casa ci dovevano essere alberi d'armonia e d'ombra, ora soltanto seccume e sterpaglia.

Accanto al foglio con l'«ho trovato», la stilografica chiusa: finezza dell'assassino (il brigadiere era sempre più certo che si trattava di un omicidio), a dar l'impressione che con quel punto l'uomo aveva appunto messo un punto fermo alla propria esistenza.

L. Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano 1989

Comprensione del testo

- 1 Quale ricostruzione dei fatti fa il brigadiere, e fondandosi su quali indizi?
- 2 Il vero protagonista di queste righe è un *punto*. Quali significati può togliere o aggiungere alla frase scritta dalla vittima?

Analisi del testo

- 3 Sciascia è molto attento all'uso della punteggiatura, che assume spesso un valore fortemente espressivo. Indica qualche frase in cui questa cura per la punteggiatura affiora con particolare evidenza.
- 4 Il brigadiere si convince, a poco a poco, che non si è trattato di un suicidio. In che modo Sciascia riesce a rendere, con le parole, il maturare di questa convinzione?
- 5 Sciascia usa talvolta il discorso indiretto libero: dove?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 Hai letto altri gialli? Se sì, racconta per iscritto la trama di quello che ti è piaciuto di più.
- 7 Il giallo è anche uno dei più fortunati generi cinematografici. Citane qualche esempio. Qual è la differenza tra giallo e *horror*?

Una poesia senza simboli

COMPETENZE ATTIVATE

- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parte con il panorama storico-culturale
- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

A Genova, patria d'elezione e «città dell'anima» per Caproni, il poeta dedicò molte poesie (fino all'antologia *Genova di tutta la vita*, pubblicata nel 1983, che gli valse la cittadinanza onoraria del capoluogo ligure). Quello che segue è uno dei suoi componimenti più felici, anche per la musicalità e la grazia – quasi da filastrocca – che l'uso insistito della rima conferisce ai versi.

La mia città dagli amori in salita,
 Genova mia di mare tutta scale
 e, su dal porto, risucchi di vita
 viva fino a raggiungere il crinale
 5 di lamiera dei tetti, ora con quale
 spinta nel petto, qui dove è finita
 in piombo la parola, iodio e sale
 rivibra sulla punta delle dita
 che sui tasti mi dolgono?... Oh il carbone
 10 a Di Negro celeste! oh la sirena
 marittima, la notte quando appena
 l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena
 del futuro s'è aperta col bandone
 scosso di soprassalto da un portone!

G. Caproni, *Sirena, Il passaggio d'Enea*, 1956

6-7. è finita ... parola: allude alla parola poetica, che si è fissata sulla pagina del libro.

8-9. dita che ... dolgono: il poeta

allude ai tasti della macchina per scrivere.

10. Di Negro: zona del porto di Genova, fra il centro e Sampierdarena.

13. bandone: rivestimento di lamiera di un portone.

Comprensione del testo

- 1 Riassumi in tre righe il contenuto della poesia.

Analisi del testo

- 2 Fai l'analisi metrica del componimento, prestando attenzione in particolare ai termini messi in risalto dalla rima.
- 3 Rifletti sulla prima coppia di parole rimate, *salita / vita* (vv. 1, 3): quale significato può avere questo accostamento?
- 4 Analizza e descrivi la sintassi del primo periodo: a quale scelta espressiva corrisponde?
- 5 In questa poesia ci sono pochi verbi, che sono però semanticamente "carichi"; trovali e parafrasali.
- 6 Che cos'è la *sirena* che dà il titolo alla poesia? Che cosa evoca?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 7 Da che cosa nasce l'attaccamento di Caproni a Genova?
- 8 La Genova di Caproni richiama per alcuni aspetti la Trieste di Saba, in particolare quella di poesie come *Città vecchia* o *Trieste*; fai un confronto fra i testi dei due poeti, mettendo in luce analogie e differenze.

Vittorio Sereni

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Commentare criticamente un'opera
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Scritta nel 1960, questa poesia è compresa nella più importante raccolta di Sereni, *Gli strumenti umani* (1965). Sereni è in automobile, e sta viaggiando su una strada della provincia di Varese. Guarda attorno a sé il paesaggio, e il paesaggio lo porta a riflettere su di sé, sulla sua vita e su quella di tutti gli esseri umani che – nell'«opaca trafila delle cose» – sono destinati a «passare», a morire.

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
 Forse perché ridicono che il verde si rinnova
 a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
 Ma non è questa volta un mio lamento
 5 e non è primavera, è un'estate,
 l'estate dei miei anni.
 Sotto i miei occhi portata dalla corsa
 la costa va formandosi immutata
 da sempre e non la muta il mio rumore
 10 né, più fondo, quel repentino¹ vento che la turba
 e alla prossima svolta, forse, finirà.
 E io potrò per ciò che muta disperarmi
 portare attorno il capo bruciante di dolore...
 ma l'opaca trafila delle cose
 15 che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
 la spola della teleferica nei boschi,
 i minimi atti, i poveri
 strumenti umani avvinti alla catena
 della necessità, la lenza
 20 buttata a vuoto nei secoli,
 le scarse vite che all'occhio di chi torna
 e trova che nulla nulla è veramente mutato

1. **Repentino**: rapido, improvviso.

2. **gitate braccia ... fresche mani**:

sono metafore per designare le
 piante che tutt'attorno, muoven-

dosi, sembrano *salutare* il poeta.

- si ripetono identiche,
 quelle agitate braccia che presto ricadranno,
 25 quelle inutilmente fresche mani²
 che si tendono a me e il privilegio
 del moto mi rinfacciano...
 Dunque pietà per le turbate piante
 evocate per poco nella spirale del vento
 30 che presto da me arretreranno via via
 salutando salutando.
 Ed ecco già mutato il mio rumore
 s'impunta un attimo e poi si sfrena
 fuori da sonni enormi
 35 e un altro paesaggio gira e passa.

V. Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna, Gli strumenti umani*, 1965

Comprensione del testo

- 1 Dove si trova il poeta? Descrivi il paesaggio che sta attraversando.
- 2 «Nulla nulla», «salutando salutando». Perché queste ripetizioni? Ti sembrano soluzioni stilistiche felici? Che effetto fanno sul lettore?

Analisi del testo

- 3 Considera il primo verso. Dire che le piante sono «turbate» significa attribuire al mondo vegetale una qualità che appartiene agli esseri umani. Ci sono altri passaggi del testo in cui gli elementi naturali vengono umanizzati?
- 4 Quello dell'uomo che sta guidando l'automobile è uno sguardo che va alla ricerca di un senso, ma si scontra con la «catena della necessità» e le limitate possibilità degli «strumenti umani». Prova a spiegare queste due espressioni: cos'è la «catena della necessità»? Cosa sono gli «strumenti umani»?
- 5 A tuo avviso, questo testo potrebbe essere descritto come un "monologo interiore" in versi? Perché?
- 6 Sapresti rispondere – letto e riletto il testo – alla domanda del primo verso: «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?».

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 7 Scritta negli anni Sessanta, questa poesia parla, anche se in modo indiretto, della sua epoca: il paesaggio italiano sta cambiando, le macchine invadono le strade, gli alberi si fanno più radi, il rapporto tra uomini e natura cessa di essere armonico e si fa conflittuale. Come cresce la produzione, e come cambia il modo di spostarsi e di vivere degli italiani, tra gli anni Cinquanta e Sessanta?

Crisi e contestazione (1968-1980)

COMPETENZE ATTIVATE

- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo di giornale)
- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Commentare criticamente un testo
- Confrontare autori o testi

Tipologia B – Saggio breve o articolo di giornale

1

Svilupa l'argomento in forma di saggio breve o di articolo di giornale (scrittura espositivo-argomentativa, massimo quattro facciate di protocollo) utilizzando i documenti e i dati che lo corredano.

Dà al saggio un titolo coerente con la tua trattazione e ipotizza una destinazione editoriale (rivista specialistica, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, rassegna di argomento culturale, altro).

Se lo ritieni, organizza la trattazione suddividendola in paragrafi cui potrai dare eventualmente uno specifico titolo.

ARGOMENTO L'uomo e Dio

DOCUMENTI Usa (integralmente o in parte) i documenti sotto riportati.

- 1] Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
4 mirando gli atti per mio mal sì adorni,
piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
8 il mio duro avversario se ne scorni.
- Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui somnesso al dispietato giogo
II che sopra i più soggetti è più feroce.
- “Miserere” del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
14 ramenta lor come oggi fusti in croce.

F. Petrarca, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, Canzoniere 62

1. **perduti**: trascorsi vanamente, nel peccato.
2. **vaneggiando**: delirando in preda alla passione d'amore.
3. **fero desio**: desiderio indomabile e feroce.
4. **atti ... adorni**: i gesti di Laura

- per mia disgrazia così belli.
6. **belle imprese**: imprese più degne di te, più sante.
7. **indarno**: invano.
8. **il mio ... scorni**: il demonio tentatore sia sconfitto.

10. **dispietato giogo**: il giogo spietato della passione.
11. **soggetti**: assoggettati, deboli.
12. **non degno**: indegno di te.
13. **reduci**: riconduci; vaghi: erranti, senza meta.

2] Lucia, tradita dalla Monaca di Monza, viene condotta al castello dell'Innominato, dove le assegnano una stanza e una donna si prende cura di lei. È il momento della storia in cui la paura e la prostrazione della giovane toccano la massima intensità.

“Venite a letto: cosa volete far lì, accucciata come un cane? S'è mai visto rifiutare i comodi, quando si possono avere?”

“No, no; lasciatemi stare.”

“Siete voi che lo volete. Ecco, io vi lascio il posto buono: mi metto sulla sponda; starò incomoda per voi. Se volete venire a letto, sapete come avete a fare. Ricordatevi che v'ho pregata più volte.” Così dicendo, si cacciò sotto vestita; e tutto tacque.

Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitollo, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani. Non era il suo né sonno né veglia, ma una rapida successione, una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi. Ora, più presente a se stessa, e rammentandosi più distintamente gli orrori veduti e sofferti in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava avvilita; ora la mente, trasportata in una regione ancor più oscura, si dibatteva contro i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore. Stette un pezzo in quest'angoscia; infine, più che mai stanca e abbattuta, stese le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase alquanto in uno stato più somigliante a un sonno vero. Ma tutt'a un tratto si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché. Tese l'orecchio a un suono: era il russare lento, arrantolato della vecchiaia; spalancò gli occhi, e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti, prima che prendessero da essa rilievo e colore distinto, non rappresentava allo sguardo che una successione di guazzabugli. Ma ben presto le recenti impressioni, ricomparendo nella mente, l'aiutarono a distinguere ciò che appariva confuso al senso. L'infelice risvegliata riconobbe la sua prigione: tutte le memorie dell'orribil giornata trascorsa, tutti i terrori dell'avvenire, l'assalirono in una volta: quella nuova quiete stessa dopo tante agitazioni, quella specie di riposo, quell'abbandono in cui era lasciata, le facevano un nuovo spavento: e fu vinta da un tale affanno, che desiderò di morire. Ma in quel momento, si rammentò che poteva almen pregare, e insieme con quel pensiero, le spuntò in cuore come un'improvvisa speranza. Prese di nuovo la sua corona, e ricominciò a dire il rosario; e, di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere una fiducia indeterminata. Tutt'a un tratto, le passò per la mente un altro pensiero; che la sua orazione sarebbe stata più accetta e più certamente esaudita, quando, nella sua desolazione, facesse anche qualche offerta. Si ricordò di quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacché, in quel momento, l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento, né concepire altro desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito di farne un sacrificio. S'alzò, e si mise in ginocchio, e tenendo giunte al petto le mani, dalle quali pendeva la corona, alzò il viso e le pupille al cielo, e disse: “o Vergine santissima! Voi, a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata! Voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribolati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, Ma-

dre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra.”

Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona intorno al collo, quasi come un segno di consacrazione, e una salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova milizia a cui s'era ascritta. Rimessasi a sedere in terra, sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia. Le venne in mente quel domattina ripetuto dallo sconosciuto potente, e le parve di sentire in quella parola una promessa di salvazione. I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo.

A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo XXI, 1840

3] Il principe Andrej Bolkonskij, uno dei protagonisti del romanzo *Guerra e pace* di Tolstòj, in un colloquio con lo scettico Pierre Bezuchov, si dichiara favorevole alla guerra contro l'invasore Napoleone. Guarda a quell'evento storico come a una prova di vita, sottoponendosi docilmente al destino.

– E voi, allora, perché andate in guerra? – domandò Pierre.

– Perché? Non lo so. Perché bisogna. Inoltre, ci vado...– Egli si fermò. – Ci vado, perché la vita che faccio qui, questa vita, non è fatta per me.

Andrej resta quindi gravemente ferito nella battaglia di Borodino (1812), in cui l'armata napoleonica sconfigge l'esercito russo. Ricoverato in un ospedale da campo, riconosce in un suo vicino di letto, a cui è stata amputata una gamba, Anatolij Kuragin, l'uomo con il quale la fidanzata Natasja lo ha tradito dopo la sua partenza per la guerra. Ancora stordito dagli spasimi e dalla debolezza, Andrej si accorge con stupore di non provare per il rivale nessun sentimento di rancore, ma, al contrario, un impeto di solidarietà umana provocata dalla sorte comune. La guerra, l'odio, l'orgoglio, la bramosia di possesso, insomma le esperienze e gli impulsi che sembrano essere il vero motore della storia si rivelano all'animo stupefatto di Andrej in tutta la loro absurdità: l'unica cosa vera, l'unica legge è quella dell'amore reciproco, della rinuncia e della solidarietà, che fanno sentire vicino al proprio cuore anche il peggior nemico. È una pagina esemplare, in cui si esprime in tutta la sua potenza l'ispirazione umanitaria ed evangelica di Tolstòj.

Il principe Andrej fu portato dentro e deposto su un tavolo appena sgomberato, da cui un assistente stava ripulendo qualche cosa. Il principe Andrej non poté distinguere con precisione che cosa ci fosse in quella tenda. I penosi lamenti che salivano da tutte le parti, il tormentoso dolore al costato, al ventre e alla schiena, lo distraevano dall'osservare. Tutto quello che aveva veduto intorno a sé gli s'era fuso in un'unica impressione generale di nuda, insanguinata carne umana, che riempiva (avrebbe detto) tutta la bassa tenda, come qualche settimana prima in quella torrida giornata d'agosto, questa stessa carne riempiva lo stagno melmoso là sulla strada di Smolensk. Sì, era la stessa *chair à canon*, la vista della quale fin da allora, come se gli predicasse il momento presente, gli aveva destato un senso d'orrore.

Nella tenda c'erano tre tavoli. Due erano occupati; sul terzo era stato deposto il principe Andrej. Per un certo tempo fu lasciato lì solo: e, senza volerlo, vedeva tutto quel che facevano sugli altri due tavoli. Sul più vicino stava a sedere un tartaro,

probabilmente un cosacco, a giudicare dalla divisa gettata accanto. Quattro soldati lo tenevano fermo. Un dottore con gli occhiali stava tagliando qualche cosa in quella bronzea, muscolosa schiena.

[...] Sbrigatosi del tartaro, a cui avevano gettato sulle spalle il mantello, il dottore con gli occhiali, tergendosi le mani, s'appressò al principe Andrej.

Diede un'occhiata in faccia al principe Andrej e, frettoloso, si voltò in là.

– Spogliatelo! Che state a fare? – gridò rabbiosamente agli assistenti.

La più remota, la primissima infanzia risalì alla memoria del principe Andrej, mentre uno degli assistenti, in fretta, con le maniche rimboccate, gli slacciava i bottoni e gli sfilava i panni di dosso. Il medico venne a chinarsi basso sulla ferita, la palpò, e sospirò profondamente. Poi fece segno a qualcun altro. E uno straziante dolore all'interno del ventre fece perdere al principe Andrej la coscienza. Quando si riebbe, le schegge d'osso dell'anca erano state estratte, i brindelli di carne resecati, e la ferita fasciata. Gli spruzzarono in faccia un po' d'acqua. Non appena il principe Andrej riaprì gli occhi, il medico gli si curvò sopra, in silenzio lo baciò sulle labbra, e in fretta s'allontanò.

Dopo aver sopportato tante sofferenze, il principe Andrej sentiva una beatitudine, che da gran tempo non aveva provata. Tutti i migliori, i più felici momenti che c'erano stati nella sua vita, particolarmente la più remota infanzia, quando lo spogliavano e lo coricavano nel suo lettino, quando la *njanja*, al capezzale, gli cantava la ninnananna, quando lui, affondando la testa nei guanciali, si sentiva felice della coscienza stessa d'esser vivo, gli si riaffacciavano alla fantasia, come se non fossero neppure cose passate, ma fossero realtà presenti. Intorno al ferito, il profilo della cui testa era parso noto al principe Andrej, si affacciavano intanto i medici: lo andavano sollevando, cercavano di calmarlo.

– Fatemi vedere... Ooooh! oh! ooooh! – risonava, spezzato dai singhiozzi, atterrito, fiaccato dal dolore, il suo lamento.

Ascoltando quei lamenti, al principe Andrej veniva voglia di piangere. Fosse che moriva così, senza gloria; fosse che sentiva rammarico a staccarsi dalla vita; fossero quegli irrevocabili ricordi infantili; fosse che soffriva, e che altri soffrivano, e che tanto penosamente, dinanzi a lui, si lamentava quell'uomo: certo è che a lui veniva voglia di piangere, piangere lacrime infantili, buone, quasi di gioia.

Al ferito fecero vedere, nello stivalone col sangue rappreso, la gamba amputata.

– Oh! ooooh! – scoppiò a singhiozzare come una donna.

Il medico, che stava lì dinanzi al ferito, e ne nascondeva il viso, s'allontanò.

“Dio mio! Come mai? Perché si trova qui?” disse il principe Andrej a se stesso.

In quel povero uomo singhiozzante, esausto a cui avevano or ora asportato la gamba, aveva ravvisato Anatolij Kuragin. Lo sostenevano, Anatolij, per le braccia, e gli porgevano dell'acqua da un bicchiere, all'orlo del quale lui non riusciva ad applicare, tremanti e gonfie, le labbra. Anatol' continuava a sussultare in profondi fremiti di pianto. “Sì, è lui, sì, c'è qualche legame intimo e penoso, fra quest'uomo e me...” pensava il principe Andrej, senza ancora comprendere chiaramente ciò che aveva dinanzi agli occhi. “In che consiste il legame di quest'uomo con la mia infanzia, con la mia vita?” domandava a se stesso, e non trovava risposta. E, d'improvviso, un nuovo, inatteso ricordo, da quel mondo dell'infanzia, della purezza e dell'amore, insorse alla mente del principe Andrej. Si ricordò Natasja come gli era apparsa la prima volta a quel ballo del 1810, così esile nel collo, nelle braccia, così pronta all'entusiasmo, così spaurita e felice in viso; e un senso d'amore e di tenerezza per lei ancora più vivo e più

forte che mai avesse provato, gli si ridestò nell'animo. Si rese conto, a questo punto, di quale fosse il legame che esisteva fra lui e quest'uomo, che ora, fra le lacrime che gli riempivano gli occhi gonfi, vagamente guardava verso di lui. Di tutto il principe Andrej s'era reso conto: e un'esultanza di compassione e d'amore per quest'uomo colmò il suo cuore felice.

Il principe Andrej non poté contenersi più, e pianse lacrime di tenerezza e d'amore, sugli uomini, su se stesso, sui loro e sui propri errori.

“La compassione, l'amore per i fratelli, per chi ci ama; l'amore per chi ci odia, l'amore per i nemici; sì, proprio quell'amore che ha predicato Iddio sulla terra, che m'insegnava la principessina Marija, e che io non comprendevo: ecco che cosa mi dava rammarico a staccarmi dalla vita, ecco che cosa mi sarebbe ancora restato, se fossi vissuto... Ma ormai, è troppo tardi. Lo so!”.

L. Tolstòj, *Guerra e pace*, Mondadori, Milano 1942

4] In *Lo straniero*, il giovane Meursault vive da modesto impiegato ad Algeri (che negli anni Quaranta era ancora colonia francese). Gli muore la madre, e questa morte gli provoca grossi sensi di colpa. Durante una rissa uccide per caso un giovane arabo. Viene condannato a morte; accetta la sua sorte, rinuncia a difendersi. Isolato nella sua cella, respinge la consolazione della filosofia e della religione; rifiuta per due volte di vedere un prete, e la terza volta ha con lui uno scontro molto violento. Comprende di essere estraneo alla vita dei 'normali' esseri umani, e prova per la prima volta, proprio negli ultimi attimi prima di essere giustiziato, il senso autentico, assolutamente individuale, della propria esistenza.

Ero steso e sentivo l'approssimarsi della sera d'estate da un certo color biondo del cielo. Avevo appena respinto la domanda di grazia e sentivo circolare regolarmente le onde del mio sangue. Non avevo bisogno di vedere il prete. Per la prima volta dopo tanto tempo ho pensato a Maria. Erano lunghi giorni che non mi scriveva più: quella sera ho riflettuto e mi sono detto che forse si era stancata di essere l'amante di un condannato a morte. Mi è venuta l'idea anche che forse era malata o morta. Era nell'ordine delle cose. Certo non l'avrei saputo perché al di fuori dei nostri corpi ormai divisi nulla ci ricordava o ci legava l'uno all'altra, e del resto, a partire da quel momento, il ricordo di Maria mi sarebbe stato indifferente. Morta, non mi interessava più. Questo lo trovavo normale, così come il fatto che gli altri mi dimenticheranno dopo che sarò morto. Non avranno più nulla a che fare con me. Non posso nemmeno dire che fosse duro a pensarci. In fondo non c'è idea cui non si finisca per fare l'abitudine.

È esattamente in quel momento che è entrato il prete. Quando l'ho visto ho avuto un piccolo tremito. Se n'è accorto e mi ha detto di non aver paura. Gli ho detto che di solito veniva a un'altra ora. Mi ha risposto che era una visita puramente amichevole che non aveva nulla a che fare con il mio ricorso di cui non sapeva nulla. Si è seduto sulla mia branda e mi ha detto di mettermi vicino a lui. Ho rifiutato. Trovavo tuttavia che aveva un'espressione molto dolce.

È restato un momento seduto, gli avambracci sulle ginocchia. La testa reclinata in avanti, a guardarsi le mani. Erano fini e muscolose, mi facevano pensare a due bestie agili. Le ha passate lentamente l'una contro l'altra e poi è rimasto così, con la testa sempre china, tanto a lungo che ho avuto l'impressione a un certo momento di essermi dimenticato di lui.

Ma ha sollevato bruscamente la testa e mi ha guardato in faccia: «Perché – mi ha detto – rifiuti le mie visite?». Ho risposto che non credevo in Dio. Ha voluto sapere se ero ben sicuro e gli ho detto che non aveva bisogno di chiedermelo: mi sembrava una questione senza importanza. Allora ha gettato la testa all'indietro e si è addossato al muro, le palme appoggiate sulle cosce. Quasi senza aver l'aria di parlarmi, ha detto che a volte ci si sente sicuri, e in verità non lo si è affatto. Io non dicevo nulla. Mi ha guardato e mi ha chiesto: «Cosa ne pensi tu?». Ho risposto che poteva darsi. In ogni modo, io non ero forse sicuro di ciò che mi interessava realmente, ma ero perfettamente sicuro di ciò che non mi interessava. E per l'appunto, ciò di cui lui mi parlava non era di nessun interesse per me.

Ha girato altrove lo sguardo, e restando sempre lì fermo mi ha chiesto se parlavo così per eccesso di disperazione. Gli ho detto che non ero disperato. Avevo soltanto paura, ed era più che naturale. «Allora Dio ti aiuterebbe», ha osservato, «Tutti quelli che ho conosciuto nelle tue condizioni, ritornavano verso di Lui». Ho riconosciuto che ne avevano diritto. Ciò provava anche che ne avevano il tempo. Quanto a me, non volevo che mi aiutasse e per l'appunto mi mancava il tempo di interessarmi a ciò che non mi interessava. In quel momento le sue mani hanno avuto un gesto d'impazienza, ma si è alzato e si è sistemato le pieghe della sottana. Dopo aver finito si è rivolto a me chiamandomi «amico mio»: se mi parlava così non era perché si rivolgeva a un condannato a morte: a parer suo siamo tutti condannati a morte. Ma l'ho interrotto dicendogli che non era la stessa cosa e che comunque questa non poteva essere in alcun modo una consolazione. «Certo – ha approvato – ma morirai più tardi anche se non morirai fra breve. Si porrà allora lo stesso problema. Come affronterai questa terribile prova?». Gli ho risposto che l'avrei affrontata esattamente come l'affrontavo in quel momento.

A queste mie parole si è alzato e mi ha guardato negli occhi. Era un gioco, quello, che conoscevo bene. Mi divertivo spesso a farlo anche con Emanuele e Celeste, e per lo più loro voltavano per primi gli occhi. Anche il prete conosceva bene quel gioco, l'ho subito capito: il suo sguardo non tremava. E neppure la sua voce tremava quando mi ha detto: «Non hai dunque nessuna speranza e vivi pensando che morirai tutto intero?». «Sì» gli ho risposto.

Allora ha abbassato la testa e si è rimesso a sedere. Mi ha detto che aveva pietà di me. Non credeva che un uomo potesse sopportare una simile cosa. Quanto a me, ho sentito soltanto che cominciava a annoiarmi. [...] La sua presenza mi pesava e mi dava fastidio. Stavo per dirgli di andarsene, di lasciarmi, quando di colpo si è messo a gridare, con una specie di enfasi, voltandosi verso di me: «No, non posso crederci. Sono sicuro che ti è avvenuto di desiderare un'altra vita». Gli ho risposto che naturalmente mi era avvenuto, ma ciò non aveva maggiore importanza che il desiderare di essere ricco, di nuotare molto veloce o di avere una bocca meglio fatta. Erano desideri dello stesso ordine. Ma lui mi ha interrotto e voleva sapere come vedevo quest'altra vita. Allora gli ho urlato: «Una vita in cui possa ricordarmi di questa» e subito dopo gli ho detto che ne avevo abbastanza.

Voleva ancora parlarmi di Dio, ma mi sono avvicinato a lui e ho cercato di spiegarli un'ultima volta che mi restava soltanto poco tempo. Non volevo sprecarlo con Dio.

A. Camus, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 1947

- 5] *Andantino*
 Così di rado l'ho visto
 E, sempre, così di sfuggita.
- Una volta, o m'è parso,
 Fu in uno dei più bui
 5 Cantoni d'un bar, al porto.
 Ma ero io, era lui?
- C'era un fumo. Una folla.
 A stento, potei scorgerne il volto
 Fisso sulla sua birra svogliata.
 10 Teneva la mano posata
 Sul tavolo, e piano
 Piano batteva le dita
 Sul marmo – quelle sue dita
 Più lunghe, pareva, e più magre
 15 di tutta la sua intera vita.
- Provai a chiamarlo. Alzai
 Anche un braccio.
 Ma il chiasso.
 La radio così alta
 20 Cercai,
 A urtoni, d'aprirmi un passo
 Tra la calca, ma lui
 (od ero io?) lui
 già s'era alzato: sparito,
 25 senza che io lo avessi incrociato.
- Mi misi, muto, a sedere
 Al suo posto, e – vuoto –
 Guardai a lungo il bicchiere
 Sporcato ancora di schiuma:
 30 Le bollicine che ad una
 Ad una (come nella mia mente
 le idee) esplodevano
 Finendo – vuote – in niente.
- Restai lì non so quanto.
 35 Mi scosse la ragazza del banco,
 E alzai il capo. Ordinai.
 Poi, anch'io mi eclissai.

G. Caproni, *Andantino, Il muro della terra*, 1975

6] *Dio è morto*

Ho visto
la gente della mia età andare via
lungo le strade che non portano mai a niente,
cercare il sogno che conduce alla pazzia
nella ricerca di qualcosa che non trovano
nel mondo che hanno già,
dentro alle notti che dal vino son bagnate,
dentro alle stanze da pastiglie trasformate,
lungo alle nuvole di fumo
del mondo fatto di città,
essere contro ad ingoiare
la nostra stanca civiltà
e un dio che è morto,
ai bordi delle strade dio è morto,
nelle auto prese a rate dio è morto,
nei miti dell'estate dio è morto...

Mi han detto
che questa mia generazione ormai non crede
in ciò che spesso han mascherato con la fede,
nei miti eterni della patria o dell'eroe
perché è venuto ormai il momento di negare
tutto ciò che è falsità,
le fedi fatte di abitudine e paura,
una politica che è solo far carriera,
il perbenismo interessato,
la dignità fatta di vuoto,
l'ipocrisia di chi sta sempre
con la ragione e mai col torto

F. Guccini, *Dio è morto*, *Album concerto*, 1979

Oltre il Novecento

COMPETENZE ATTIVATE

- Analizzare, riconoscere dati pertinenti e spiegare la funzione di figure retoriche, schemi narrativi, procedimenti stilistici
- Riconoscere gli elementi caratterizzanti di un testo letterario
- Collocare i testi nel contesto storico-culturale
- Esporre i contenuti in forma sintetica in base a indicazioni date
- Ricostruire un'epoca attraverso la letteratura
- Scrittura: tipologia A – Analisi del testo
- Commentare criticamente un testo

Tipologia A – Analisi del testo

1

Il romanzo di Antonio Tabucchi *Sostiene Pereira*, uscito nel 1994, è la storia del mite e anziano Pereira, un giornalista della pagina culturale del «Lisboa» che – sotto il regime di António de Oliveira Salazar (1933-1968) – riscopre in sé poco alla volta una coscienza morale e civile che lo porterà a collaborare con la Resistenza. Questo risveglio è favorito dalle conversazioni con il giovane Monteiro Rossi. Al primo incontro tra i due personaggi è dedicato il terzo capitolo di cui qui si presenta uno stralcio.

Pereira sostiene che la città sembrava in mano alla polizia, quella sera. Ne trovò dappertutto. Prese un taxi fino al Terreiro do Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con i moschetti. [...] Questa volta dovette passare di fronte ai drappelli, e questo gli procurò un leggero malessere. Passando sentì un ufficiale che diceva ai soldati: e ricordatevi ragazzi che i sovversivi sono sempre in agguato, è bene stare con gli occhi aperti. Pereira si guardò intorno, come se quel consiglio fosse stato dato a lui, e non gli parve che bisognasse stare con gli occhi aperti. L'Avenida da Liberdade era tranquilla, il chiosco dei gelati era aperto e c'erano delle persone ai tavolini che prendevano il fresco. Lui si mise a passeggiare tranquillamente sul marciapiede centrale e a quel punto, sostiene, cominciò a sentire la musica. Era una musica dolce e malinconica, di chitarre di Coimbra e trovò strana quella coniugazione, di musica e polizia. Pensò che venisse da Praça da Alegria e infatti così era, perché man mano che si avvicinava la musica aumentava di intensità. Non sembrava proprio una piazza da città in stato d'assedio, sostiene Pereira, perché non vide polizia [...]. Poi vide uno striscione di stoffa teso da un albero all'altro della piazza dove c'era un'enorme scritta: *Onore a Francisco Franco*. E sotto, in lettere più piccole: *Onore ai militari portoghesi in Spagna*.

Sostiene Pereira che solo in quel momento capì che quella era una festa salazarista, e per questo non aveva bisogno di essere presidiata dalla polizia. [...] Pensò che forse Monteiro Rossi¹ era uno dei loro, pensò al carrettiere alentejano che aveva

1. **Monteiro Rossi:** è, con Pereira, uno dei protagonisti della vicenda. Giovane laureato in filosofia, nei capitoli precedenti Rossi è stato contattato telefonicamente da Pereira che, gestendo la pa-

gina culturale del giornale *Lisboa*, ha intenzione di proporgli una collaborazione. I due, il cui primo incontro è appunto il tema del capitolo III, si sono dati appuntamento in *Praça da Alegria*.

macchiato di sangue i suoi meloni², pensò a quello che avrebbe detto padre António³ se lo avesse visto in quel luogo. Pensò a tutto questo e si sedette sulla panchina dove sonnacchiava la guardia notturna, e si lasciò andare ai suoi pensieri. O meglio, si lasciò andare alla musica, perché la musica, nonostante tutto, gli piaceva. [...] E poi pensò a altre cose della sua vita ma queste Pereira non vuole riferirle, perché sostiene che sono sue e solo se e che non aggiungono niente a quella sera e a quella festa in cui era capitato suo malgrado. E poi, sostiene Pereira, a un certo punto vide alzarsi da un tavolino un giovane alto e snello con una camicia chiara che andò a mettersi fra i due vecchietti musicanti. E, chissà perché, sentì una fitta al cuore, forse perché gli sembrò di riconoscersi in quel giovanotto, gli sembrò di ritrovare se stesso dei tempi di Coimbra⁴, perché in qualche modo gli assomigliava, non nei tratti, ma nella maniera di muoversi, e un po' nei capelli, che gli cadevano a ciocca sulla fronte. E il giovane cominciò a cantare una canzone italiana, *O sole mio* [...], e tutto gli parve bello, la sua vita passata di cui non vuole parlare, Lisbona, la volta del cielo che si vedeva sopra le lampadine colorate, e sentì una grande nostalgia, ma non vuole dire per che cosa, Pereira. Comunque capì che quel giovanotto che cantava era la persona con la quale aveva parlato al telefono nel pomeriggio, così quando costui ebbe finito di cantare, Pereira si alzò dalla panchina, perché la curiosità era più forte delle sue riserve, si diresse al tavolino e disse al giovanotto: il Signor Monteiro Rossi, immagino. [...]

Sostiene Pereira che si accomodò al tavolino sentendosi imbarazzato. Pensò fra sé che quello non era il suo posto, che era assurdo incontrare uno sconosciuto a quella festa nazionalista, che padre António non avrebbe approvato il suo comportamento [...] E fu tutto questo che pensava che gli dette il coraggio di fare una domanda diretta, tanto per aprire la conversazione e senza pensarci più di troppo chiese a Monteiro Rossi: questa è una festa della gioventù salazarista, lei è della gioventù salazarista? Monteiro Rossi si raviò la ciocca di capelli che gli cadeva sulla fronte e rispose: io sono laureato in filosofia, mi interesso di filosofia e di letteratura, ma questo cosa c'entra con il "Lisboa"? C'entra, sostiene di aver detto Pereira, perché noi facciamo un giornale libero e indipendente, e non ci vogliamo mettere in politica. [...] E sorseggiando la sua limonata chiese a bassa voce, come se qualcuno potesse udirlo e censurarlo: ma a lei, scusi, ecco, vorrei chiedere questo, a lei interessa la morte? Monteiro Rossi fece un largo sorriso, e questo lo imbarazzo, sostiene Pereira. Ma che dice dottor Pereira, esclamò Monteiro Rossi a voce alta, a me interessa la vita. E poi continuò a voce più bassa: senta, dottor Pereira, di morte sono stufo, due anni fa è morta mia madre, che era portoghese e che faceva l'insegnante [...] l'anno scorso è morto mio padre, che era italiano [...] ho ancora una nonna che vive in Italia, ma non la vedo da quando avevo dodici anni e non ho voglia di andare in Italia, mi pare che la situazione sia ancora peggio della nostra, di morte sono stufo, dottor Pereira, scusi se sono franco con lei, ma poi perché questa domanda? [...]

Pereira spiega a Rossi che al giornale stanno cercando qualcuno che scriva i necrologi degli scrittori.

2. **carrettiere ... meloni**: si accenna qui a un fatto di cronaca di cui si era parlato nel capitolo precedente: «il giorno prima, in Alentejo, la polizia aveva ucciso un carrettiere che riforniva i mercati e che era socialista». Proprio questo fatto è all'origine del timore di una sommossa e quindi dello schieramento di forze militari a cui si fa cenno all'inizio del brano.

3. **padre António**: è un prete che la mattina stessa aveva rimproverato Pereira per la sua indifferenza ai gravi fatti dell'Alentejo: «ma in che mondo vivi, tu che lavori in un giornale?, senti Pereira, vai un po' a informarti».

4. **dei tempi di Coimbra**: cioè il tempo della sua giovinezza, quando studiava all'università di Coimbra.

Monteiro Rossi si ravviò la ciocca dei capelli che gli cadeva sulla fronte e disse: dottor Pereira, io parlo bene le lingue e conosco gli scrittori della nostra epoca; a me piace la vita, ma se lei vuole che parli della morte e mi paga, così come mi hanno pagato stasera per cantare una canzone napoletana, io posso farlo, e per dopodomani le scrivo un elogio funebre di García Lorca, che ne dice di García Lorca?, in fondo ha inventato l'avanguardia spagnola, così come il nostro Pessoa ha inventato il modernismo portoghese, e poi è un artista completo, si è occupato di poesia, di musica, di pittura.

Pereira sostiene di aver risposto che García Lorca non gli sembrava il personaggio ideale, comunque si poteva tentare, purché se ne parlasse con misura e cautela, facendo riferimento esclusivamente alla sua figura di artista e senza toccare altri aspetti che potevano essere delicati, data la situazione. E allora con la maggior naturalezza possibile, Monteiro Rossi gli disse, senza, scusi se glielo dico, io le faccio l'elogio funebre di García Lorca, ma lei non mi potrebbe anticipare qualcosa?, ho bisogno di comprarmi dei pantaloni nuovi, questi sono tutti macchiati, e domani devo uscire con una ragazza che mi viene ora a cercare e che ho conosciuto all'università, è una mia compagna e mi piace molto, vorrei portarla al cinema.

A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 2004

Comprensione del testo

- 1 Ripercorri in una breve sintesi il filo dei pensieri di Pereira.

Analisi del testo

- 2 Il romanzo racconta di Pereira, un mite giornalista culturale, e del suo «graduale risveglio alle realtà storiche che alla fine degli anni Trenta affliggono non solo il paese ma tutta l'Europa, la decisione di riscattare se stesso rompendo con il passato» (E. Ragni).
 - a. Trova nel testo le prime manifestazioni di questa avversione al regime salazarista.
 - b. In questa fase, Pereira ci appare ancora molto legato al passato: a che cosa, in particolare?
- 3 Il brano è tutto giocato su una serie di espressioni o gesti ricorrenti (oltre al ritornello fondamentale «sostiene Pereira»). Indica nel testo i passaggi in cui Monteiro Rossi fa il gesto di scostarsi una ciocca di capelli dalla fronte: in quali circostanze ciò avviene? A tuo avviso, che valore ha questo gesto?
- 4 Nel brano si parla di vita privata ma anche di storia e del destino del Portogallo. Quale delle due dimensioni – quella privata o quella pubblica – prevale, secondo te? Giustifica la tua risposta con opportune citazioni dal testo.
- 5 Pereira appare, a tutta prima, come un personaggio timido e dimesso. Tuttavia, nel brano affiorano atteggiamenti e parole che rivelano aspetti del suo carattere un po' diversi; quali?
- 6 Come descriveresti il carattere del coprotagonista, Monteiro Rossi?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 7 Che cosa è successo, in Portogallo, negli anni in cui è ambientato *Sostiene Pereira*? Basandoti sulle tue conoscenze scrivi una breve relazione sul tema. Arriva, con la tua ricostruzione, fino alla cosiddetta Rivoluzione dei garofani.

Percorsi tematici

- Percorso **1** **Come non scrivere**
- Percorso **2** **Poesia antica e moderna**
- Percorso **3** **Letteratura e scuola**
- Percorso **4** **Letteratura e lavoro**
- Percorso **5** **La strage di piazza Fontana**
- Percorso **6** **L'11 settembre**
- Percorso **7** **Letteratura e televisione**
- Percorso **8** **La canzone**
- Percorso **9** **Il fumetto**

I *Percorsi tematici* presentano nove temi vicini al percorso didattico dello studente e alle sue esperienze di vita, in modo da stimolarne la riflessione critica e consapevole sui più importanti momenti della storia recente, sulle nuove tendenze letterarie o artistiche e sugli aspetti più problematici del mondo contemporaneo.

Due di questi *Percorsi*, dedicati alla scrittura e all'evoluzione della poesia, si propongono di rispondere a domande semplici, ma che sembrano porre molti problemi agli studenti: come non si deve scrivere? Qual è la differenza tra una poesia medievale e una poesia dei nostri giorni?

Come non scrivere

Un tempo il problema era l'analfabetismo. Persone abituate a parlare in dialetto, con pochissimi anni di scuola alle spalle, non sapevano né leggere né scrivere in italiano. Oggi l'analfabetismo in quell'accezione è quasi scomparso (anche se il problema naturalmente si ripresenta in altra forma con gli immigrati, che sanno leggere e scrivere nella loro lingua madre ma devono imparare quella lingua straniera che per loro è l'italiano). Ai giorni nostri il problema si pone piuttosto in termini di *analfabetismo di ritorno*: persone che sono andate a scuola non dimenticano del tutto come si fa a leggere e come si fa a scrivere ma, leggendo e scrivendo sempre meno, non sono più in grado di leggere un testo minimamente complesso o di scrivere un testo più lungo di un SMS.

Per quanto riguarda la scrittura, ciò che si nota è soprattutto la diffusione di due tendenze, egualmente negative. La prima è la tendenza a *scrivere difficile o "elegante"* nel tentativo di dimostrare la propria raffinata cultura, una tendenza che si nota soprattutto tra gli studenti e che, di solito, è inversamente proporzionale alla cultura posseduta: vale a dire che più si cerca di scrivere difficile o elegante meno colti si è: se lo si fosse, non si avrebbe bisogno di travestire le proprie idee con contorti giri di parole. La seconda è la tendenza a non parlare con la propria voce ma ad *adoperare le frasi fatte*, i *clichés*, le formule fisse, le parole "alla moda" messe in circolo dai *media*.

1 Perché scrivere difficile?

La cattiva scrittura Per scrivere bene bisogna innanzitutto scrivere chiaro, e per scrivere chiaro bisogna avere chiaro in mente ciò che si vuole dire. Scrivere bene non significa "scrivere elegante", perché "scrivere elegante" vuol dire spesso riempire il proprio discorso di parole e frasi che nessuno adopererebbe mai in una conversazione normale, parole e frasi che vorrebbero sollevare il livello del discorso e invece finiscono per avere l'effetto contrario, facendolo suonare ridicolo. Nell'articolo intitolato *La zia occulta* ► Vol. 3b, Sezione IV, Percorso 10, T6], gli scrittori Carlo Fruttero e Franco Lucentini prendono in giro la lingua irrealista, inesistente con cui molti cattivi giornalisti (e molti cattivi romanzieri) cercano di "nobilitare" il loro stile.

Alberto Savinio

Lo strano italiano della domestica Lina Presotto

Prima di loro, un grande scrittore italiano, Alberto Savinio, aveva fatto delle osservazioni molto simili, prendendo spunto dal modo in cui parlava la sua donna di servizio, e precisamente dal suo uso del verbo *attendere*.

Liana Presotto, la mia formosa e alacre¹ domestica [...], parlando con me o con mia moglie o con i miei figli usava il verbo *aspettare*, ma al telefono usava il verbo *attendere*. È bene dire subito che non la sola Liana Presotto pensa che *attendere* sia più elegante di *aspettare*, né lei sola divide la lingua in due categorie distinte, una da usare in famiglia, l'altra con gli estranei e comunque la gente di maggior riguardo. La stessa distinzione si fa tra giungere e arrivare, considerato popolare questo e aristocratico quello, tra mandare e inviare, tra comprare e acquistare, ecc. Eguale sorte tocca ai pronomi, e lo stesso che parlando di Essa, gli parrebbe volgarissimo non scrivere Ella. Questa strana teoria dell'eleganza è praticata nonché da Liana Presotto, [...] dagli sceneggiatori di soggetti cinematografici, da molti commediografi, da quasi tutti i traduttori di lavori stranieri e così pure dai traduttori di dialoghi cinematografici. Si ha l'impressione, assistendo alla proiezione dei film generati da Cinecittà, da Tirrenia² e dalle altre officine della nostra industria cinematografica, di trasvolare in un mondo irreali, nel quale la celluloidi non entra solamente nella composizione chimica della pellicola, ma anche nella sostanza fisica dei personaggi e in quella morale, e nella formazione dell'ambiente; la quale impressione non viene soltanto dall'essere in quello strano mondo celluloidi tutti gli apparecchi telefonici di un biancore immacolato, [...] tutti i personaggi sciolti come per magia da ogni preoccupazione e problema di vita e tutti egualmente immersi in una dolce stupidità di pollo; ma viene pure dal linguaggio stranamente filtrato che usano quei personaggi, i quali non aspettano ma attendono, non arrivano ma giungono, non mandano ma inviano, non comprano ma acquistano, e per i quali la donna non è mai Essa ma Ella. Tu, lettore, quando tua moglie sta per arrivare a tavola col piatto della pastasciutta, dici forse ai tuoi figlioli: «Attendete, ella è per giungere»? È per questo che quando senti quell'elegante parlare al cinematografo o a teatro, non riconosci più la tua lingua, non sei convinto di quello che senti, ma però – diciamo la verità – invece d'incolpare l'inintelligenza e volgarità dell'autore, ti lasci mordere dal dubbio che la colpa sia tua, e che per essere “distinto” ti tocchi parlare anche a te a quel modo “fuori del comune”.

A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, pp. 55-56

1. **alacre**: zelante, attiva, laboriosa.

2. **Cinecittà... Tirrenia**: nel quartiere di Cinecittà a Roma c'erano e ci sono ancora dei grandi studi cinematografici; analoghi studi

(oggi chiusi) esistevano negli anni Quaranta, quando Savinio scrive, anche nella cittadina toscana di Tirrenia.

Essere ridicoli per sembrare “eleganti” Perché *attendere* al posto di *aspettare*? Perché *giungere* al posto di *arrivare*? Perché – potremmo continuare l'elenco – *vi sono* al posto di *ci sono*? Perché *problematica* al posto di *problema*, o *tematica* al posto di *tema*? Per scrivere *elegante*. Savinio non se la prende tanto con chi parla o scrive male, quanto con chi, nel parlare e nello scrivere, si traveste, indossa un abito

che non è il suo, adopera un **linguaggio artefatto**, e applica insomma alla lingua una «strana teoria dell'eleganza», una teoria secondo la quale in determinati contesti (per esempio parlando con la «gente di maggior riguardo») bisogna darsi un tono, e usare parole e frasi che mai si userebbero nella conversazione con persone, per così dire, meno scelte. All'inizio, Savinio se la prende con la sua «formosa e alacre domestica» Lina Presotto, e il tono è chiaramente faceto. Ma poi il discorso si fa più serio, e (in una pagina successiva che qui non abbiamo antologizzato) Savinio osserva che quest'uso «suntuoso» e «aulico» della lingua, che rende ridicoli molti film contemporanei (Savinio scriveva negli anni Quaranta del Novecento), ha radici nella lingua letteraria italiana: e qualche colpa ce l'hanno, oltre a d'Annunzio, che Savinio detestava, anche grandi autori come Manzoni e Leopardi. «La bellezza della *Ginestra* – scrive – a me la guasta quel verso nel quale il Vesuvio è chiamato *sterminator Vesevo*». Si può non essere d'accordo circa il giudizio su Leopardi, perché Savinio confonde il linguaggio quotidiano e il linguaggio poetico del primo Ottocento (che per tradizione, una tradizione dalla quale proprio Leopardi comincia ad allontanarsi, *doveva* distinguersi dal linguaggio quotidiano); ma non si può non essere d'accordo sul fatto che tutti i tentativi di darsi un tono di eleganza, scrivendo o parlando in contesti ufficiali, hanno l'unica conseguenza di farci risultare ridicoli. Se nella lingua quotidiana diciamo *aspettare* (o *problema*, o *tema*), non c'è alcuna ragione per cui, scrivendo o parlando con «persone di riguardo», scriviamo o diciamo *attendere* (o *problematica*, o *tematica*).

Italo Calvino

L'antilingua del brigadiere

Uno dei più celebri saggi di Italo Calvino ruota attorno al problema messo a fuoco da Fruttero e Lucentini in *La zia occulta* e da Savinio nel brano che abbiamo letto: il problema del modo in cui l'italiano parlato diventa *un'altra cosa*, una cosa molto più astratta, artificiale e – lo si può proprio dire – brutta quando diventa italiano scritto. Il saggio di Calvino s'intitola *L'antilingua* e comincia come segue.

Il brigadiere è davanti alla macchina da scrivere. L'interrogato, seduto davanti a lui, risponde alle domande un po' balbettando, ma attento a dire tutto quel che ha da dire nel modo più preciso e senza una parola di troppo: «Stamattina presto andavo in cantina ad accendere la stufa e ho trovato tutti quei fiaschi di vino dietro la cassa del carbone. Ne ho preso uno per bermelo a cena. Non ne sapevo niente che la bottiglieria di sopra era stata scassinata».

Impassibile, il brigadiere batte veloce sui tasti la sua fedele trascrizione: «Il sottoscritto, essendosi recato nelle prime ore antimeridiane nei locali dello scantinato per eseguire l'avviamento dell'impianto termico, dichiara d'essere casualmente incorso nel rinvenimento di un quantitativo di prodotti vinicoli, situati in posizione retrostante al recipiente adibito al contenimento del combustibile, e di aver effettuato l'asportazione di uno dei detti articoli nell'intento di consumarlo durante il pasto pomeridiano, non essendo a conoscenza dell'avvenuta effrazione dell'esercizio soprastante».

Ogni giorno, soprattutto da cent'anni a questa parte, per un processo ormai automatico, centinaia di migliaia di nostri concittadini traducono mentalmente

con la velocità di macchine elettroniche la lingua italiana in un'antilingua inesistente. Avvocati e funzionari, gabinetti ministeriali e consigli d'amministrazione, redazioni di giornali e di telegiornali scrivono parlano pensano nell'antilingua.

Caratteristica principale dell'antilingua è quella che definirei il «terrore semantico», cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato, come se «fiasco» «stufa» «carbone» fossero parole oscene, come se «andare» «trovare» «sapere» indicassero azioni turpi¹. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente [...].

Chi parla l'antilingua ha sempre paura di mostrare familiarità e interesse per le cose di cui parla, crede di dover sottintendere: «io parlo di queste cose per caso, ma la mia "funzione" è ben più in alto delle cose che dico e che faccio, la mia "funzione" è più in alto di tutto, anche di me stesso».

La motivazione psicologica dell'antilingua è la mancanza d'un vero rapporto con la vita, ossia in fondo l'odio per se stessi. La lingua invece vive solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d'una pienezza esistenziale che diventa espressione. Perciò dove trionfa l'antilingua – l'italiano di chi non sa dire ho «fatto», ma deve dire «ho effettuato» – la lingua viene uccisa.

I. Calvino, *L'antilingua*, in *Italo Calvino – Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori (I Meridiani), Milano 1995

1. **turpi**: brutte, immorali, sconce.

La lingua artificiale della burocrazia *L'antilingua* descritta da Calvino in questo saggio del 1965 è la lingua satura di formule burocratiche, la lingua nemica della chiarezza e della concretezza, la lingua che preferisce il verbo *recarsi* al verbo *andare*, la perifrasi *prodotti vinicoli* al sostantivo *fiaschi*, perché *andare* e *fiaschi* vengono sentiti come troppo vicini al parlato, troppo banali, troppo semplici: e chi non ha un buon controllo del linguaggio scambia spesso la semplicità per sciattezza, mancanza di eleganza, mentre una scrittura semplice è *sempre* raccomandabile, soprattutto quando si compilano atti ufficiali come una denuncia, o quando si scrive una legge (e basta sfogliare la Gazzetta Ufficiale per vedere che i nostri legislatori non seguono affatto i consigli di Calvino). Osservato da questo punto di vista, il problema dell'antilingua è molto più serio di quanto il tono scherzoso del primo paragrafo lascerebbe immaginare perché, come osserva Calvino alla fine del brano, questa **lingua artificiale, fasulla**, è il sintomo di un rapporto sbagliato non solo con il linguaggio ma con la vita e con se stessi. Chi parla o scrive così vuole darsi un'aria di importanza, vuol essere più di quel che è realmente, vuole mettersi su un piano diverso e più alto dei suoi interlocutori: loro, poveretti, dicono *andare*, *trovare*, *cena*, mentre *noi*, l'autorità, diciamo *recarsi*, *incorrere nel rinvenimento*, *pasto pomeridiano*. Il problema, insomma, non è solo linguistico ma è etico, è civile: adoperato a questo modo, il linguaggio non serve, come dovrebbe, a comunicare, a farsi capire, ma al contrario a tenere a distanza, a mettere una barriera tra sé e gli altri.

Come bisognerebbe scrivere, allora? Per esempio, come Calvino nel brano che abbiamo appena letto.

2 Parole da usare con cautela

Le parole “televisive” Nel parlare e nello scrivere bisognerebbe **evitare le frasi fatte**, i *clichés*, le parole alla moda che imperversano in televisione. Ogni epoca produce il suo “linguaggio di plastica”: negli anni Settanta era tutto un diluvio di “nella misura in cui”, “al limite”, “pazzesco” (per farsene un’idea si possono vedere i film di quegli anni che prendono in giro questi penosi tic linguistici: *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo* o *Sogni d’oro* di Nanni Moretti; o i primi film di Carlo Verdone). Oggi la televisione ha fatto entrare nell’uso linguistico di tutti parole, frasi, modi di dire che andrebbero evitati non perché sono grammaticalmente sbagliati ma perché fanno capire subito che chi parla vede, appunto, troppa televisione: più che cattiva cultura è cattiva educazione, un po’ come applaudire ai funerali o mettersi le dita nel naso. Esempi: “assolutamente sì”, “quant’altro”, “un po’ particolare” (detto di qualsiasi cosa, da un appartamento a una pietanza; ma anche “da sempre” e “da subito” non sono buon italiano: invece di dire “Sono stato da sempre” è meglio dire “Sono sempre stato”, e invece di dire “Mi ha convinto da subito” è meglio dire “Mi ha subito convinto”).

Un esempio: *mito, mitico*

La parola *mito, mitico*, è un buon esempio di questo abuso. È una parola antica e rispettabile, che ha un suo senso legato alla storia e all’antropologia (il mito greco, la mitica Atlantide), ma che è ormai usurata dalle ripetizioni, e che viene adoperata anche per cose e persone che tutto sono tranne che “mitiche”.

Carlo Fruttero e Franco Lucentini

Di che mito sei?

Nel brano che segue vediamo come questa inflazione di miti e cose mitiche è stata descritta da Fruttero e Lucentini.

Nel giro di pochi anni, mito, mitico sono diventate parole del tutto indecenti, profilattici usati e riusati che costellano l’erba del giardinetto. Perfino chi se ne serve abitualmente, perfino i presentatori tivù più spavaldi e ridanciani, le pronunciano con un impercettibile inciampo ironico, come a prenderne le distanze. Ecco a voi il... mitico Jovanotti! Si esagera, sapendo di esagerare, si segue la torbida corrente lessicale, se tutti lo dicono lo dirò anch’io, superando quel lieve imbarazzo di chi si rende conto oscuramente di commettere non certo un sacrilegio ma forse una cafonata.

Mito è parola alta, dove s’intrecciano favolosamente religione, poesia, mistero. Che c’entra col nostro mondo? Niente. Leopardi¹ scrisse pagine e pagine per dirci: buona gente, il cordone è ormai tagliato, gli antichi restano là, e noi qua, “moderni” per sempre. Più o meno da allora i miti sono stati sentiti e raccontati come storie, anche se nei secoli precedenti la mitologia aveva fornito innumerevoli soggetti a pittura, scultura, musica, letteratura [...]. Con l’arrivo, diciamo,

1. Leopardi: una delle idee centrali del pensiero di Leopardi è che una frattura incolmabile separa il mondo degli antichi dal mondo dei moderni.

della prima locomotiva a vapore nella prima stazioncina i miti restarono in piedi come affascinanti templi di una città remota, perduta, di cui noi oggi possiamo considerarci gli squatter². Li ammiriamo, ne studiamo ogni scanalatura, ne riutilizziamo le pietre, i capitelli, ci sforziamo di immedesimarci in quei fantastici ruderi [...], ma l'incongruità permane, la forzatura è sempre ben visibile.

È ai bambini che i miti parlano ancora direttamente, soltanto loro hanno il diritto di chiamare mitici Achille e il suo tallone, come Batman e la sua batmobile. Noialtri squatter siamo fuori da quella magica ricettività, ne proviamo intensa nostalgia e per questo forse cerchiamo penosamente di alitare il soffio dei millenni nell'effimero spot che è il nostro presente, gonfiando a mito un cantante, un calciatore, una rombante motocicletta.

C. Fruttero e F. Lucentini, *Di che mito sei?*, in *Il cretino in sintesi*, Milano, Mondadori 2003, pp. 245-47

2. *squatter*: abitatori abusivi.

Norma ed educazione linguistiche Ammettiamo che Fruttero e Lucentini ci abbiano convinto, e che vogliamo seguire il loro consiglio. Non dovremo più usare il sostantivo *mito*, l'aggettivo *mitico*? No, non si tratta di questo. Si possono usare, ma con misura (esistono tanti altri aggettivi che possono esprimere ammirazione e sorpresa) e, soprattutto, senza riferirlo a cose o persone che di mitico hanno ben poco. **Curare il linguaggio** non significa soltanto curare il modo in cui si parla, ma anche **curare il modo in cui si pensa**. La lingua non è il codice della strada: nessuno vi multerà se userete *mito* o *mitico* come il prezzemolo, o se direte “basta un *attimino* di pazienza”, o *disfavo* invece di *disfacevo*, o “possiamo andare a Roma, piuttosto che a Firenze, piuttosto che a Venezia” (adoperando *piuttosto che* in maniera errata, alla stregua della *o* disgiuntiva), e neppure se direte “spero che tutto vadi bene”. Se però usate espressioni del genere in mezzo a persone che hanno studiato o in mezzo a persone che, pur non avendo studiato molto, sono abituate a una conversazione di buon livello, vi guarderanno con un po' d'imbarazzo (per voi) e di fastidio. Questo perché la lingua ha meno a che fare con la norma che con l'educazione. Dire *attimino* nel senso di “un poco” non è un delitto, non fa male a nessuno, però è un'imprecisione che risulta fuori luogo in quasi tutti i contesti.

Francesco De Gregori

L'aggettivo «mitico»

Prendendo spunto dalla stessa parola, il cantautore Francesco De Gregori ha scritto una canzone che mette insieme, in forma d'elenco, molte cose (oggetti, concetti, eventi) che non sembrano avere rapporto l'una con l'altra, o un rapporto soltanto labile. Sono cose, per la maggior parte, serie e gravi, e infatti l'elenco è chiuso ogni volta da un ritornello che lascia intravedere massacri: «E gli uomini col machete sui fuoristrada, / gli uomini a piedi nudi lungo la strada». Ecco la prima parte della canzone (*L'aggettivo «mitico»*).

La musica etnica, la contaminazione,
l'ultimo rifugio dei vigliacchi, la comunicazione.
Le notti insonni dei creatori di moda,
l'alba difficile dei gioiellieri e dei creditori.

5 E i venditori di parrucche per corrispondenza,

gli uomini di scienza e i manipolatori.
 La sanguinaria guerra dei predatori
 e la serena guerra degli aviatori.
 E gli uomini col machete sui fuoristrada,
 10 gli uomini a piedi nudi lungo la strada.
 E gli uomini col machete sui fuoristrada,
 gli uomini a piedi nudi lungo la strada.
 La fuga degli animali, l'inondazione
 e la foresta che diventa fumo.
 15 E le stelle pakistane che esplodono sulla frontiera
 e tutto che ritorna uno.
 E le radio delle ragazzine dove scoppia il silenzio
 ed ogni dedica si confonde
 nell'aria che non ha confine, nell'aggettivo mitico
 20 e nelle sue onde.
 E gli uomini col machete sui fuoristrada,
 gli uomini a piedi nudi lungo la strada
 [...]

F. De Gregori, *L'aggettivo «mitico»*, *Amore nel pomeriggio*, 2001

I testi “catalogici” I testi di Francesco De Gregori sono sempre interessanti, tra l'altro perché De Gregori ha un orecchio eccezionale per i tic linguistici che affiorano, in un determinato momento, in quello che si definisce “discorso pubblico”. Alcune delle sue canzoni sono dei *patchwork* di nomi o di oggetti, *patchwork* che (come in *Vai in Africa, Celestino!*, che trovi anche più avanti, ► **Percorso 9, par. 8**, o in *L'aggettivo «mitico»*) finiscono per affascinare proprio per la loro indecifrabilità, per il loro carattere surreale: a un certo punto si pensa di aver capito che cosa tiene insieme questa serie eterogenea di cose, qual è il loro comune denominatore, ma la “cosa” successiva costringe a tornare sui propri passi, perché non c'entra con tutto ciò che precede (che c'entra la musica etnica coi venditori di parrucche per corrispondenza? E con la fuga degli animali nella foresta?). È una struttura che può ricordare (ma con qualche significativa differenza) una celebre canzone di Rino Gaetano, *Il cielo è sempre più blu*. In ogni caso, nel caos delle “cose” elencate da De Gregori c'è anche l'aggettivo *mitico*, e il fatto che l'autore l'abbia messo nel titolo della canzone non lascia dubbio sul fatto che soprattutto su questo, sull'uso e abuso di questa parola, volesse attirare l'attenzione.

La “lingua di plastica”

Lingue da “comprare” Il marketing e la pubblicità offrono innumerevoli esempi di quella che potremmo chiamare “lingua di plastica”, un **linguaggio fintamente aulico** che vorrebbe incutere timore e rispetto nel lettore non abbastanza colto. Begli esempi di questo linguaggio si trovano, oggi, in quelle lettere circolari con cui le aziende tentano di convincerci a comprare qualcosa (un'enciclopedia a dispense, una collezione di medaglie commemorative, un quadro, una batteria di pentole, un detersivo) che immancabilmente renderà la nostra casa e la nostra vita, come per incanto, *prestigiosa* ed *esclusiva* (ecco due aggettivi tipicamente ciarlataneschi, da evitare come la peste).

Aldo Nove

Una (orrenda) lettera commerciale

In *Lettera commerciale* Aldo Nove riproduce questo gergo “plastico” con molto senso dell’umorismo.

Caro distributore,

Avrà certo partecipato, da persona sensibile quale Ella è, al terribile lutto che in questi giorni ci ha colpiti.

La scomparsa di Federico Fellini ci ha toccato proprio nel cuore.

Tutti, nel corso degli anni, siamo stati catturati dal suo fascino e dalla sua poesia.

L’opera di Fellini, Ella ne converrà, ha raggiunto con semplicità ed efficacia le più alte vette di quel genio italico a cui tanti artisti avevano dato fecondo contributo (es. Leopardi).

Pure, l’astro di Federico Fellini brilla in un modo tutto particolare nel nostro Parnaso¹.

La formidabile partecipazione di popolo alle sua esequie nonché i continui lanci d’agenzia nei giorni della sua agonia sono stati efficace espressione di quanto diffusa fosse in Italia la stima per Fellini.

Ed è proprio con un particolare riguardo a questo aspetto che sottoponiamo alla Sua attenzione il depliant allegato a questa lettera.

La linea di oggettistica commemorativa che stiamo lanciando su scala nazionale si rivolge a una fascia di menti estremamente vasta.

Saprà Ella scegliere, secondo le specifiche esigenze della sua attività, ciò che più può adattarsi, nello specifico, alla sua clientela.

Le consigliamo comunque un riguardo particolare per la linea di bocce di Fellini morto con la neve.

L’infelice calvario del Maestro è il motivo che abbiamo scelto per immettere linfa vitale in un mercato, quello delle bocce di neve, ormai in crisi.

I soggetti tradizionali (chiese, panorami, pupazzi disneyani) non sono più al passo con le esigenze di un pubblico oggi molto esigente e attento al mondo che lo circonda.

Un pubblico moderno, che merita quindi bocce di neve più complesse e articolate nel messaggio, cariche di valore simbolico e culturalmente gratificanti.

Valuti personalmente il campione accluso. Ne consideri le perfette fattezze dei particolari. La cura con cui è stata riprodotta la cannula dell’ossigeno, come realisticamente questa si introduca nelle nari di plastica del pupazzetto di Fellini (fig. 3, pag. 6) resistente agli urti.

La neve nella sala d’ospedale darà un tono vagamente natalizio a un evento così sottratto alla sua poco commercializzabile tristezza.

Troverà anche tre cartoline «magiche» (sempre a soggetto commemorativo).

Tale genere di gadgets, presenti sul mercato specialmente negli anni Settanta, deve il suo effetto alla particolare composizione del cartoncino che, differentemente inclinato, esibisce ora una ora un’altra immagine.

I soggetti tradizionali (modelle, scene per bambini) sono stati da noi sostituiti con cordiali illustrazioni del regista di Amarcord, ritratto in atteggiamenti

1. **Parnaso:** il monte della Grecia sul quale, secondo il mito, vivevano le Muse, protettrici delle arti.

affettuosi con la moglie Giulietta Masina, anch'essa indimenticabile protagonista dei nostri giorni.

Inclinando il cartoncino, una triste immagine del regista di *La strada* in coma apparirà all'utente ricordando così la drammatica opposizione della vita e della morte che tutti ci riguarda.

Capirà quanto sia serio e ricco di aperture sul cato il nostro catalogo.

Lunga vita dunque a Federico Fellini e buon lavoro a lei.

A. Nove, *Lettera commerciale*, in *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvevchi, Roma 1996

Un'aulicità che suona ridicola Da dove nasce la comicità di questa (finta) lettera commerciale? Da due diverse assurdità. La prima è l'assurdità delle cose: l'ufficio commerciale dal quale proviene questa immaginaria lettera propone di onorare la memoria del grande regista Federico Fellini acquistando degli oggetti quasi proverbialmente *kitsch*: una di quelle tremende bocce trasparenti che contengono fiocchi di neve finta, una boccia che contiene un pupazzetto di Fellini moribondo, con le cannule del respiratore collegate alle narici; e quelle vecchie cartoline che, a seconda dell'inclinazione, mostravano un'immagine diversa (di solito una figura femminile, prima vestita e poi svestita). La seconda, ancora più grande, è l'assurdità delle parole: è come se chi scrive questa lettera avesse assorbito tutte le frasi fatte, i *clichés*, i modi di dire più sciocchi e ora si fosse messo d'impegno a fonderli insieme in questo delirante volantino. Tutto suona male, infatti, in queste poche righe. Le parole semplici, le forme dirette, sono abolite, e sostituite con parole auliche, con forme solenni. Non *lei* ma *Ella*, come pronomi di cortesia, come se chi scrive parlasse al Presidente della Repubblica e non a qualcuno a cui si vuole tirare un bidone; non *funerali* ma *esequie*; non *clienti* ma *utenti*; non *narici* ma *nari*; non *mostra* ma *esibisce*.

Le combinazioni linguistiche Ma l'assurdità, a essere precisi, non sta tanto nelle parole quanto nella loro **combinazione**. L'immaginario autore della lettera non scrive *lutto* ma *terribile lutto*, non *contributo* ma *fecondo contributo*, non *espressione* ma *efficace espressione*, non *protagonista* ma *indimenticabile protagonista*. Affianca cioè a ogni sostantivo l'aggettivo più banale, quello già sentito mille volte, e che a forza di ripetizioni ha perduto ogni vero significato. Inoltre, usa gli altri aggettivi a caso (che vuol dire «cordiali illustrazioni del regista»?), di solito mettendoli a coppie, anche là dove uno sarebbe più che sufficiente («esigente e attento», «complesse e articolate»), e dissemina il discorso di osservazioni che vorrebbero strizzare l'occhio al «cliente colto» ma che suonano ridicole: «le più alte vette di quel genio italico a cui già tanti artisti avevano dato fecondo contributo (es. Leopardi)» – ecco una frase in cui c'è tutto, i *clichés* delle «alte vette» e del «fecondo contributo», la retorica del «genio italico» (e perché non italiano?), e l'idiozia della menzione di Leopardi, che non c'entra niente, e il cui nome comunque non dovrebbe essere lasciato cadere così, come per caso, in parentesi, preceduto da un «es.» da sussidiario. Insomma: tutto non va, in questa «prosa commerciale» intelligentemente ricreata da Aldo Nove.

Poesia antica e moderna

Il genere letterario che chiamiamo *poesia* non è qualcosa di immobile nel tempo, qualcosa che parla con la sua “voce eterna” ai lettori di ogni età. Al contrario, *la sua voce è storica*, radicata nel luogo e nell’epoca in cui fu composta, e questo significa che per capire e apprezzare la poesia del passato bisogna in un certo senso diventare abitanti di quel passato, e cioè per prima cosa prendere confidenza con le regole, le convenzioni, le attese che definivano il genere in epoche diverse dalla nostra.

Si dirà che questo vale per qualsiasi arte, che in qualsiasi arte le regole e le convenzioni cambiano col tempo. Non consideriamo parte delle arti figurative, forse, tanto la pittura di Giotto quanto quella degli impressionisti, quanto i *ready-made* di Duchamp? E non chiamiamo musica, forse, sia quella di Bach sia quella dei post-dodecafonici? È vero. Nel caso della poesia, però, le cose sono ancora più complicate perché, superficialmente, i mutamenti sono meno radicali, e quella che osserviamo è una *sostanziale continuità*.

1 Due epoche a confronto: Cavalcanti e Ungaretti

Che cosa distingue le due poesie qui di seguito? La prima è stata scritta alla fine del XIII secolo da **Guido Cavalcanti**.

L'anima mia vilment' è sbigottita
de la battaglia ch'ell'ave dal core:
che s'ella sente pur un poco Amore.
4 più presso a lui che non sòle, ella more,

Sta come quella che non ha valore,
ch'è per temenza da lo cor partita;
e chi vedesse com'ell'è fuggita
8 diria per certo: «Questi non ha vita».

Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
II sì che del colpo fu strutta la mente.

Qualunqu' è quei che più allegrezza sente,
se vedesse li spiriti fuggir via,
14 di grande sua pietate piangeria.

La seconda è di un poeta del Novecento, **Giuseppe Ungaretti**, e si intitola *Nostalgia*.

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
5 qualcuno passa
Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto
In un canto
10 di ponte
contemplo
l'illimitato silenzio
di una ragazza
tenue
15 Le nostre
malattie
si fondono
E come portati via
si rimane.

Come si scrivono le poesie Non si tratta, in fondo, di parole, e di parole che sono disposte sulla pagina in quella **forma convenzionale e arbitraria** (si va a capo dopo un certo numero di sillabe) che identifichiamo appunto come la prima caratteristica distintiva della poesia rispetto alla prosa? Non è sempre un *io* che parla, e che parla di sé, un *io* sofferente?

Ebbene, un buon modo per commentare la poesia è proprio quello di insistere sulle differenze che stanno sotto quest'apparente identità, di far osservare come l'etichetta di poesia copra, nelle antologie e nei manuali scolastici, cose completamente diverse tra loro.

Perché in un caso, per cominciare dalle cose evidenti, c'è una metrica "obbligata": il primo testo è un sonetto. Mentre nel secondo il metro non c'è più, ci sono brevi frasi o parole-verso che devono essere scandite piuttosto che lette. Perché questa differenza? Che cos'è successo, da questo punto di vista nei secoli che separano Cavalcanti da Ungaretti? E perché nel secondo testo manca la punteggiatura? Da cosa deriva questa libertà, che è poi la libertà di tutti i poeti moderni?

Osserviamo anche il modo in cui i poeti parlano nei due testi. Il sonetto di Cavalcanti è difficile da capire perché è stato scritto sette secoli fa: ecco dunque **parole**

(*ave, temenza, pria, strutta*) e **giri di frase** («Qualunqu'è quei che più allegrezza sente») **che non appartengono più al nostro linguaggio**, che vanno tradotti. Ma nel sonetto non c'è ambiguità: non ci sono passi che, una volta tradotti, riportati al linguaggio odierno, non siano chiari.

Invece la poesia di Ungaretti è scritta in un italiano molto vicino al nostro, con delle parole e una sintassi semplicissime. Scritta di seguito, senza andare a capo, sembrerebbe prosa, e non ci sarebbe nessun bisogno di traduzione. E tuttavia c'è una difficoltà, un'oscurità che non dipende dal significato delle parole prese una a una o dalla sintassi (come accade in Cavalcanti) bensì dal **senso vago, indeterminato, intraducibile** di certe espressioni. Cosa vuol dire che «Su Parigi s'addensa / un oscuro colore / di pianto»? Cosa significa contemplare (con gli occhi, dunque) il silenzio (che si sente, non si vede) illimitato (un aggettivo che nel discorso comune si predica delle superfici, non certo dei silenzi) di una ragazza? Di quali malattie (sin qui non ne aveva accennato) sta parlando il poeta? E come si può essere portati via e, allo stesso tempo, rimanere?

L'interpretazione e il piacere della lettura È chiaro dunque che le poesie di Cavalcanti e di Ungaretti pongono all'interprete problemi diversi, che richiedono risposte diverse. E danno anche, a chi le legge, un tipo diverso di piacere, perché a volte si tende a far passare l'idea che le poesie delle antologie siano tutte ovviamente belle per le stesse ovvie ragioni. Non è affatto così.

La poesia di Ungaretti ci può piacere, ci **può emozionare** (non è detto che debba piacerci o emozionarci) proprio perché alcuni suoi passaggi ci lasciano sospesi, esitanti sul loro reale significato. Noi sappiamo che il pianto, un sostantivo astratto, non ha colore: e però non facciamo troppa fatica a capire perché il poeta ha usato quest'immagine per definire il colore del cielo, e apprezziamo la sua capacità di collegare un'azione umana (il piangere) e una condizione atmosferica.

La poesia di Cavalcanti non ci dà questo genere di emozione: in essa non c'è nulla di non detto, di indeterminato. L'emozione che ci dà consiste invece forse in qualcosa del genere: un concetto banale, scontato (“sono innamorato”), espresso con una violenza a cui oggi non siamo abituati (la battaglia nel cuore, la morte, la distruzione della mente), e attraverso immagini che ci sono nuove, estranee. Come mai, infatti, in forza di quale codice retorico la sofferenza dell'amante è descritta attraverso l'idea, l'opinione che di lui potrebbe avere un osservatore esterno? E che cosa sono gli spiriti di cui si parla nel penultimo verso? Oggi un poeta non potrebbe più descrivere in maniera così diretta e ingenua l'esperienza dell'amore (l'anima si stacca dal cuore, chi mi vede prova pietà, muoio): eppure questa **immediatezza**, questa intensità sentimentale ci possono piacere, ci possono conquistare proprio perché sono così lontane dalla nostra attuale idea di poesia. Una volta chiarito il significato delle parole il senso complessivo non è difficile, ma è importante capire il **valore delle immagini** che il poeta usa, rendersi conto di quali sono le convenzioni metriche, retoriche, espressive, tematiche che egli osserva. Per questo la parafrasi non basta: bisogna leggere la poesia sullo sfondo di altre poesie, o di altra letteratura, o più genericamente di altra cultura, in modo da poter rispondere a domande come quelle poste sopra: perché questa “recita in pubblico” dei propri affetti («Qualunqu'è quei che più allegrezza sente, / se vedesse...»)? Che cosa sono, secondo la medicina medievale, gli spiriti? Insomma: spiegare significa, nel caso della poesia di Cavalcanti, non tanto interpretare il testo quanto descrivere il contesto, classificare.

Confrontare per capire meglio Dunque la spiegazione della poesia dovrebbe essere, ogni volta che è possibile, una **spiegazione contrastiva**. Quando si legge una poesia antica (latina o greca) o pre-moderna (Cavalcanti, Dante, i trovatori, Petrarca e i petrarchisti ecc.), non è male dare allo studente un **termine di confronto**, e leggere insieme una poesia scritta dopo l'età romantica, da un poeta che il docente ami in particolar modo (siamo sempre più chiari e convincenti quando parliamo di quello che ci piace): la cultura dello studente si allarga, e molte cose che semplicemente non si vedono in un testo preso isolatamente diventano evidenti una volta che gli si metta accanto un testo di un'altra epoca. E lo stesso si può fare, a rovescio, quando si legge una poesia contemporanea. **Il confronto facilita sempre la comprensione.**

Studiare le canzoni per capire le poesie È probabile che la maggior parte degli studenti abbia poca o nulla esperienza sia di poesia pre-moderna sia di poesia contemporanea. La poesia pre-moderna è stata “fatta” e dimenticata alla scuola elementare o media o superiore. La poesia contemporanea è troppo difficile perché la si possa leggere per puro piacere. Oggi gli studenti hanno esperienza soprattutto di canzoni – pop, rock, hip-hop, rap – e non c'è niente di male in questo. Da un lato, si tratta di un dato oggettivo, dal quale non si può prescindere; dall'altro, il livello qualitativo delle canzoni è aumentato vertiginosamente negli anni, e oggi molti dei migliori talenti lirici che ci sono scrivono canzoni, non poesie, e sarà sempre più così in futuro.

Dunque, così come è utile, per capire la poesia pre-moderna, confrontarla con quella otto-novecentesca (e viceversa), allo stesso modo **chiamare in causa le canzoni**, analizzare i loro testi, può servire per far capire agli studenti che poesie e canzoni sono sì cose distinte, ma non radicalmente diverse. L'analisi può mostrare, per esempio, che i testi di alcune canzoni (soprattutto quelle dei cosiddetti cantautori) “funzionano” proprio come i testi di alcune poesie, cioè adoperano le stesse figure ritmiche e retoriche. Ciò potrebbe invogliare gli studenti a leggere poesia, e a vedere nella poesia un piacere complementare – non opposto – a quello che essi trovano, che tutti noi troviamo, nelle canzoni.

2 Due testi poetici a confronto: Dante Alighieri e Vittorio Sereni

Un sonetto di Dante Alighieri

Che differenza c'è tra, da un lato, le poesie moderne, cioè quelle che vengono scritte oggi o che sono state scritte nell'ultimo secolo e mezzo, dopo la cosiddetta “rivoluzione romantica” e, dall'altro lato, le poesie scritte nei primi secoli della nostra tradizione italiana e europea, a partire dal tredicesimo secolo? Sono tutte quante poesie, certamente, cioè testi in versi piuttosto brevi in cui l'autore prende la parola e comunica le sue idee e i suoi sentimenti. Ma, al di là di questa **identità di genere**, certe **differenze** saltano all'occhio; e certe altre, pur non così evidenti, possono essere trovate attraverso uno **studio comparato**.

Prendiamo per esempio un sonetto del più grande poeta italiano, Dante Alighieri.

Un dì si venne a me Malinconia
e disse: «I' voglio un poco star con teco»;
e parve a me che la menasse seco
4 Dolore ed Ira per suo compagnia.

Ed io le dissi: «Pàrtiti, va via»;
ed ella mi rispose come un greco;
e ragionando a grand'agio con meco,
8 guardai e vidi Amore che venia

vestito di nuovo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello,
II e certo lacrimava pur di vero.

Ed io li dissi: «Che hai tu, cattivello?»
E lui rispose: «Io ho guai e pensiero,
I4 che nostra donna muor, dolce fratello».

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1946

Un giorno, racconta il poeta, la Malinconia è venuta a trovarlo, portando con sé come compagni il Dolore e l'Ira: e ogni tentativo di farla andare via è stato vano. Poi è arrivato Amore, vestito di nero, e in lacrime. Il poeta gli ha chiesto perché piangesse, e Amore gli ha risposto che lo faceva perché la loro donna, la donna amata, stava per morire.

Dalle allegorie al significato reale Le parole e la sintassi di questa poesia sono chiarissime. Eppure il significato complessivo non è affatto chiaro, o meglio non è qualcosa che il lettore moderno sia preparato ad afferrare senza qualche sforzo e qualche perplessità. Perché il poeta parla di sé, come si fa appunto nella lirica, ma invece di dire quello che pensa o quello che ha nel cuore racconta una strana storia fatta di apparizioni – Malinconia, Dolore, Ira, Amore – e di colloqui con queste apparizioni (che non hanno niente di astratto, di evanescente: di Amore si dice addirittura com'è vestito, come se fosse una persona qualsiasi). E alla fine della storia fa una previsione per bocca di Amore: che la donna amata morirà presto. Ci vuole un po' di tempo, e più di una lettura, per capire che l'intero sonetto non è altro che la trascrizione scenica, teatrale, di un'affermazione in sé semplicissima, riassumibile in una riga: “ho il presentimento che la donna che amo stia per morire, e ne sono sconvolto”. Nulla accade nella realtà, **tutto sta dentro la mente del poeta**, che invece di dire “sono malinconico” introduce il **personaggio di Malinconia** e lo fa agire, e invece di dire “sono innamorato e spaventato” introduce il personaggio di Amore e gli mette in bocca questa tragica previsione: la previsione del fatto – la morte della donna amata – che sta all'origine della poesia anche se viene svelato alla fine, l'unico fatto che stia all'esterno della coscienza del poeta, che sia, insomma, reale.

Tutto il resto è **come se fosse vissuto in sogno**. L'apparizione in sequenza di cose o persone, una sequenza accidentale, in cui non si dà alcun filo logico, è quella stessa che si trova nei sogni: e anche la sintassi elementare, scandita dal nudo elenco dei fatti (e parve a me, e guardai e vidi, e portava, e certo lacrimava) e delle battute (e disse, e io li dissi, e lui rispose) è quella che userebbe chi descrivesse un sogno, limitandosi a riferire ciò che ha visto dubitosamente, senza capire bene, e anzi senza neppure porsi la

domanda circa ciò che tutto questo significa. Insomma, il significato delle parole usate da Dante ci è perfettamente chiaro, e ci è chiaro anche il significato complessivo della poesia. Quelli che ci restano oscuri, non ben comprensibili, sono i singoli elementi che entrano nel quadro: perché invece di esprimere direttamente i suoi sentimenti Dante sente il bisogno di ricorrere a queste allegorie? Perché inventa questa messinscena? Che senso hanno dettagli come l'abito nero di Amore? E la donna che sta per morire è una donna reale (domanda legittima, dato che nessuno degli altri personaggi lo è)? Sono domande difficili, anche perché per rispondere non serve a niente leggere con più attenzione la poesia: serve capire all'interno di quale sistema retorico e concettuale, un sistema lontanissimo rispetto al nostro, va collocato un testo del genere.

Una poesia di Vittorio Sereni

Abbiamo analizzato una poesia di Dante, considerandola esemplare di certe caratteristiche della poesia medievale e di certi problemi di interpretazione che il lettore di poesia medievale si trova a dover affrontare. Facciamo un salto di parecchi secoli e avviciniamoci ai giorni nostri. Ecco ora una poesia scritta da uno dei più grandi poeti italiani del Novecento, Vittorio Sereni, *Rinascono la valentia e la grazia*.

Rinascono la valentia
e la grazia.
Non importa in che forme – una partita
di calcio tra prigionieri: specie in quello
5 laggiù che gioca all'ala.
O tu così leggera e rapida sui prati
ombra che si dilunga
nel tramonto tenace.
Si torce, fiamma a lungo sul finire
10 un incolore giorno. E come sfuma
chimerica ormai la tua corsa
grandeggia in me
amaro nella scia.

V. Sereni, *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano 1962

Evocare un sentimento senza metterlo in scena Ecco una poesia molto diversa da quella di Dante, e **diversamente difficile**. Anche in questo caso le parole sono chiare. Non solo, è chiaro anche quello che sta succedendo, il fatto che è al centro della rappresentazione. C'è una partita di calcio tra prigionieri, e il poeta osserva la corsa di uno di loro. La osserva, non la descrive. O meglio dice, descrive con una frase non la corsa del prigioniero bensì l'effetto che questa corsa ha su di sé, l'impressione che gli lascia. Presa alla lettera, la frase è limpida: «grandeggia in me / amaro nella scia». Ma che cosa significa veramente? E perché queste due sensazioni insieme, di grandezza e di amarezza? E perché la corsa viene detta *chimerica*? Qui, possiamo dire, al contrario di ciò che accade nel sonetto di Dante, la scena è chiara, vicina alla nostra esperienza: e le immagini che il poeta adopera ci sono anch'esse familiari: niente personificazioni o apparizioni o presagi di morte, solo il più banale dei divertimenti, una partita di calcio. Quello che ci sfugge è il significato dell'intero, il perché di questa «partita di calcio tra prigionieri». Finito di leggere il

testo, viene naturale porsi la domanda che non ci si pone leggendo *Un dì si venne a me Malinconia*: **che cosa ha veramente voluto dire il poeta?**

Dai simboli al significato universale Il sonetto di Dante è popolato da allegorie, cioè da personificazioni e immagini di idee e sentimenti. Tolte queste immagini, quello che resta è appunto “ciò che ha veramente voluto dire il poeta”: “sono adolorato perché la donna che amo sta per morire”. La poesia di Sereni parla invece di qualcosa di reale, ma questa realtà – lo capiamo a una lettura un po’ attenta del testo – si presta ad essere letta come il simbolo di qualcos’altro: capiamo che la corsa del prigioniero è qualcosa di più di una semplice fuga sulla fascia, come si dice nel gergo calcistico; e capiamo che il rapporto tra il giocatore che corre e quello che resta «amaro nella scia» non è semplicemente il rapporto che c’è tra due compagni di squadra. La poesia parla di questo, ma non parla *veramente* di questo.

E c’è un’altra differenza subito evidente. Il sonetto di Dante, una volta chiarito, cioè de-allegorizzato, dice qualcosa che riguarda esclusivamente la voce narrante. È un evento preciso, un fatto della sua vita. Possiamo ammirare il modo in cui una sensazione così semplice – «sono triste» – viene elaborata in immagini; possiamo restare affascinati dall’atmosfera gotica di questo dialogo tra un essere umano e delle Essenze; ma l’artificialità stessa dell’esperienza contribuisce a togliere al testo qualsiasi suggestione emotiva, qualsiasi possibilità di identificazione o di condivisione: non parla di noi, non parla per noi. Invece, le **parole** e i **simboli** della poesia di Sereni sono abbastanza **vaghi** da farci pensare che essa **potrebbe** dopotutto **parlare anche di noi e per noi**: che cioè quello di cui si tratta non è un evento privato come quello rappresentato da Dante attraverso le forme impersonali dell’allegoria, ma un sentimento che anche noi abbiamo provato o potremmo provare, e che il poeta sa ridescrivere in un modo tanto originale e profondo da suscitare la nostra commozione e identificazione.

3 La trasmissione della poesia medievale e di quella moderna

Il libro di poesia nell’età moderna

Abbiamo iniziato a osservare alcune differenze nel modo in cui una poesia medievale e una poesia contemporanea sono scritte e anche nel modo in cui esse agiscono sulla nostra immaginazione. Continueremo più avanti il paragone. Per ora lasciamo da parte il contenuto dei testi e domandiamoci come, **sotto quale forma questi testi sono giunti fino a noi**.

Raccolte ordinate dall’autore Quando leggiamo una poesia che risale all’età pre-moderna, cioè a tutto quel lunghissimo arco di tempo che va dalle origini dell’espressione scritta alla rivoluzione industriale, le nostre difficoltà, i nostri dubbi possono cominciare addirittura *al di qua* del singolo testo che abbiamo di fronte. I poeti moderni pubblicano i loro libri di poesia, cioè firmano non soltanto i singoli testi che li compongono ma anche i libri stessi, dando loro un titolo, dei sottotitoli interni, e un ordinamento. *Les fleurs du mal* (1857) sono, per esempio, una raccolta di poesie che Charles Baudelaire ha scritto, scelto, ordinato e fatto pubblicare. Titolo e struttura sono suoi, così come sono suoi i nomi delle varie sezioni che compongono

il libro: *Spleen et idéal, Tableaux parisiens, Le vin, Fleurs du mal, Révolte, La mort*. Allo stesso modo, anche la poesia che abbiamo appena letto, *Rinascono la valentia e la grazia*, sta all'interno di una raccolta, il *Diario d'Algeria*, che ha una sua meditata struttura e sue suddivisioni interne decise da Sereni (*La ragazza d'Atene, Diario d'Algeria, Il male d'Africa*). Questa è la norma, per i moderni, ed è una norma della quale è bene che il lettore (e a maggior ragione il critico) tenga conto, perché la posizione di una poesia all'interno della raccolta può aiutare a capire meglio il suo significato, o il particolare significato contestuale che l'autore ha voluto darle.

L'ordine interno delle antologie poetiche Naturalmente non bisogna esagerare in sottigliezza, cercando fili logico-narrativi anche là dove è chiaro che non ce ne sono. È un fatto, però, che molti poeti mettono grande cura nella costruzione dei loro libri, come se una parte di ciò che vogliono dire fosse affidata **non ai singoli componimenti ma al loro insieme**, al modo in cui sono collegati l'uno all'altro. Si pensi alla lunga prefazione di Wordsworth alle *Lyrical Ballads* (1802) e all'insistenza sull'unità del libro, o alle varie addizioni e revisioni cui va incontro, in appena quindici anni, l'ordinamento dei *Canti* di Leopardi. E sull'importanza della costruzione insistono autori tanto diversi come **Giovanni Pascoli**, che parla ad Alfredo Caselli del ciclo stagionale dei *Canti di Castelvecchio* (Lettera del 7 agosto 1902):

C'è, vedrai, nei *Canti*, un ordine latente [...]: prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*.

G. Pascoli, Lettera del 7 agosto 1902, citata in C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1990

Come **Cesare Pavese**, negli appunti del *Mestiere di vivere*:

La ricerca di un rinnovamento è legata alla smania costruttiva. Ho già negato valore poetico d'insieme al canzoniere che pretenda a poema. Eppure penso sempre come disporre le mie lirichette, onde moltiplicarne e integrarne il significato.

C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952

O come uno dei massimi poeti inglesi del Novecento, **Philip Larkin**, che alla domanda «Mette molta cura nell'ordinare le poesie in una raccolta?» risponde spiritosamente, ma anche seriamente:

Sì, grande cura. Le tratto come la scaletta di un *music-hall*: sa, contrasto, differenza nella lunghezza, il comico, il tenore irlandese, fuori le ragazze. Penso che *Lines to a Young Lady's Photograph Album* sia una buona apertura, per esempio: facile da capire, varietà di tono, lieto fine. L'ultima poesia la scelgo tra quelle più elevate, per dare al lettore l'impressione di essere più serio di quanto potesse pensare.

Ph. Larkin, *Further Requirements*, Faber and Faber, London 2001, intervista di John Haffenden

Sono strategie più o meno meditate, e più o meno profonde, o non profonde affatto, ma insomma c'è la ricerca di un ordine: l'autore ci ha pensato, ed è bene che anche il lettore ci pensi.

Il manoscritto nel Medioevo: il caso delle *Rime* di Dante

Che cosa succedeva nel passato, quando la poesia circolava non attraverso libri a stampa ma attraverso **manoscritti**? Gli autori hanno fatto attenzione al modo in cui le loro poesie si sarebbero presentate *insieme*, una dietro l'altra? Per quanto riguarda il **titolo**, il fatto che molte raccolte premoderne non ne abbiano uno, o che il loro titolo sia diverso da quello che si è imposto nella tradizione non è una cosa che debba preoccupare troppo il lettore di oggi, anche se è una cosa che è bene non dimenticare, non foss'altro che per evitare di attribuire all'autore intenzioni, cognizioni o orientamenti culturali che non potevano essere i suoi. È probabile che saremmo tutti meno propensi a leggere le poesie di Petrarca come un romanzo o come un diario se sulla copertina ci fosse scritto, come dovrebbe, *Rerum vulgarium fragmenta* invece che *Canzoniere*, che è il nome con cui questo libro venne chiamato nel Cinquecento.

Testi ordinati dall'editore: Barbi e De Robertis Prendiamo come esempio il caso delle *Rime* di Dante. Le *Rime* sarebbero, a rigore, tutte le poesie composte da Dante. Di fatto, gli studiosi chiamano *Rime* – con un nome generico che *non* risale a Dante – solo una parte di questo *corpus*, e cioè tutte le poesie volgari di Dante che non sono comprese nella *Vita nova* e nel *Convivio*. Questa definizione negativa (tutto ciò che *non* è compreso in) fa subito capire in che termini si possa, o meglio non si possa parlare di un libro delle poesie di Dante. Per le prove che abbiamo, non solo non esistono autografi delle *Rime*, ma Dante non sembra aver dato ad esse alcun ordine riconoscibile. È uno splendido “resto” che l'autore non si è curato di riordinare, di organizzare in un libro così come farà invece mezzo secolo più tardi Petrarca. Di qui sorge il problema, la **necessità di dare un ordine ai testi**. Il lettore che si fidi senza battere ciglio delle edizioni critiche, rinunciando al parere personale, si trova qui di fronte a un ostacolo: perché le due edizioni critiche esistenti danno al problema soluzioni opposte. Michele Barbi ha tentato di ricostruire una cronologia raccogliendo le poesie in sezioni ciascuna intitolata a un momento della vita (*Rime del tempo della «Vita nova»*) o della carriera di Dante, o a un “genere” (*Rime allegoriche e dottrinali*). Domenico De Robertis ha rifiutato queste ipotesi sulla cronologia e alla luce della tradizione manoscritta ha cercato di ricostruire il “libro” delle *Rime* di Dante non nella forma in cui esso è stato concepito dal poeta (perché un libro così fatto «non è mai esistito nella mente di lui»), ma nella forma in cui l'hanno conosciuto i più antichi lettori: ha cercato cioè di ridarci le *Rime* nella successione in cui probabilmente le leggevano i lettori trecenteschi.

Strutture non sempre attendibili Fare attenzione alla forma interna dei libri è dunque opportuno sia che si tratti di poesia antica o medievale, sia che si tratti di poesia moderna. L'unica fondamentale differenza è che mentre nel secondo caso, normalmente, la struttura del libro è stata **pensata dall'autore**, nel primo la struttura, la successione dei testi viene **decisa dall'editore**. Naturalmente, l'editore può mantenersi fedele all'ordine che le poesie hanno nei manoscritti, che può essere un ordine significativo, cioè dotato di una direzione e di un significato, e può arrivare persino a ricostruire un perduto “libro d'autore”, o qualche sua parte. Ma è chiaro che chi legge un libro così ricostruito dev'essere molto prudente, e limitare al minimo le congetture circa la cronologia relativa o circa il significato che questo

o quell'altro accostamento possono avere. Questa avvertenza è particolarmente necessaria nel caso delle *Rime* di Dante, perché da un lato, come spesso capita, l'ordinamento proposto da Barbi è stato preso troppo sul serio, come se invece che di una sistemazione di comodo si trattasse di un percorso coerente, basato su dati di fatto concreti e non su congetture; e si è parlato, un po' come per il blu e il rosa di Picasso, di un periodo guittoniano, poi di uno cavalcantiano, poi di uno arnaldiano ecc., a seconda dell'autore (Guittone, Cavalcanti, Arnaut Daniel) o dell'idea di poesia che avrebbe ispirato Dante in un dato momento della sua vita. Dall'altro lato, l'ordinamento proposto da De Robertis ha finito per suggerire ad alcuni l'ipotesi che tra le pieghe della tradizione non d'autore possa nascondersi il "libro d'autore". In tutti e due i casi si tratta di ipotesi non necessarie, troppo fiduciose circa la possibilità di stabilire una cronologia sulla base dello stile o circa la possibilità che i manoscritti conservino traccia di un (indimostrato e indimostrabile) disegno d'autore.

4 La storia dei testi e l'apparato critico

Qual è il testo affidabile? Superata la soglia del libro, conclusa cioè la riflessione sulla *forma* del libro di poesie (se di libro si tratta), il primo problema che il lettore di poesia premoderna trova di fronte a sé è che il testo o i testi su cui lavora non sono sempre testi sicuri. Quando leggiamo *I fiori del male*, o *Le occasioni*, o anche gli *Inni sacri* di Manzoni, possiamo essere ragionevolmente certi di avere di fronte proprio le parole che il poeta ha scritto e pubblicato. Di norma, egli avrà consegnato un manoscritto o un dattiloscritto (oggi un *file*) all'editore, e l'editore lo avrà stampato cercando di essere il più possibile fedele all'originale. Naturalmente, sviste o errori o volontarie manipolazioni ce ne possono essere anche nella tradizione di un autore moderno, e c'è addirittura una branca della filologia, la **bibliografia testuale**, che si occupa di questi problemi. Ma casi del genere sono abbastanza rari e circoscritti. Invece, nel caso delle opere trasmesse prevalentemente attraverso manoscritti, questi errori e queste incertezze sono molto più frequenti.

Il confronto tra lezioni Prendiamo come esempio proprio il sonetto di Dante citato in precedenza, *Un dì si venne a me Malinconia*, trasmesso da due soli manoscritti che possiamo siglare A e B. Al v. 13 le edizioni leggono: «Io ho guai e pensiero». Ma questa è la lezione del solo manoscritto A. Il manoscritto B legge: «io ho grave pensiero». Qual è la lezione corretta? Con ogni probabilità quella di A: la lezione di B, infatti, ha l'aria di una banalizzazione. Il copista ha letto male, sostituendo l'originale «guai e pensiero» con un più familiare «grave pensiero»: meno probabile appare la trafila opposta. Comunque sia, l'esempio serve a ricordare a chi legge la **letteratura premoderna** che quello che ha di fronte è un **testo ricostruito** sulla base della tradizione, e dunque non è mai un testo intangibile: l'editore può aver sbagliato, o si possono proporre lezioni che sono *almeno* tanto plausibili quanto quelle che l'editore ha adottato, e per fare questo non è sempre necessario andare in biblioteca e rivedere i manoscritti, cioè rifare daccapo il lavoro dell'editore. Se l'edizione è fatta bene, se è munita di buoni apparati, il lettore che abbia un po' d'esperienza può fare delle congetture – come si dice – *ope ingenii* senza muoversi dalla sua scrivania. L'edizione De Robertis riporta infatti la lezione del manoscritto B nell'apparato critico.

Le varianti d'autore Di solito, come si è detto, il lettore di opere moderne non ha di questi problemi. Ha però delle opportunità che nascono dalla *storia del testo* che egli ha di fronte, se questa storia è documentabile attraverso le **varie redazioni**, i vari stadi elaborativi per i quali l'opera è passata. È il tema delle cosiddette varianti d'autore. Senza affrontare qui in generale questo argomento, limitiamoci a osservare che proprio la poesia di Sereni citata in precedenza ci offre un bell'esempio di questa opportunità critica. La versione originale della poesia, pubblicata nel 1946 ne «Il Politecnico» di Vittorini, cominciava coll'attuale verso 6, «O tu così leggera e rapida sui prati». Mancavano cioè i primi cinque versi, quelli che spiegano dove ci troviamo e chi è l'ombra «leggera e rapida» che corre sui prati (un prigioniero, in un campo di concentramento alleato in Algeria). Questi cinque versi Sereni li aggiunse in un secondo tempo, quando la poesia venne ristampata nel volume *Gli immediati dintorni* (1962). E in questa seconda versione “allungata” tutto è più chiaro: sono prigionieri di guerra che giocano a calcio, e l'ombra è appunto quella di un giocatore che corre verso la porta.

Ci si può domandare se questa chiarezza giovi alla poesia o se la luce che questo prologo di sei versi getta sulle circostanze da cui essa nasce non sia addirittura troppa, se l'atmosfera sospesa, quasi visionaria della seconda parte non vada perduta. La risposta spetta al lettore, ma ciò che conta è che la **conoscenza** della **storia del testo** e il **confronto** tra le sue **diverse versioni** (entrambe in tempi diversi *volute* dall'autore) rappresentano un'occasione critica in se stessa preziosa.

A che cosa serve leggere i documenti originali: il caso dei *Trionfi* di Petrarca

Si potrebbe credere che se un'opera si è conservata in **autografo**, come il *Canzoniere* di Petrarca o il *Decameron* di Boccaccio, non ci sono problemi dovuti a errori o varianti: basta leggere quel che c'è scritto. Ma leggere non è una cosa elementare come potrebbe sembrare, per esempio perché le **convenzioni grafiche** medievali sono diverse da quelle moderne, o perché i segni di punteggiatura non sono gli stessi, o perché non è sempre chiaro come interpretare la *scriptio continua* del manoscritto. Noi possediamo per esempio, nel codice degli abbozzi di Petrarca (Vaticano latino 3196), una redazione molto prossima alla definitiva del terzo *Trionfo dell'Amore*. Prendiamo i vv. 154-156 secondo l'edizione Ariani (la più recente edizione a cura di Vinicio Pacca ha tenuto conto delle rettifiche che qui propongo). Petrarca sta elencando le cose che ha imparato dall'amore:

e so come in un punto si dilegua
e poi si sparge per le guance il sangue,
se paura o vergogna avèn che 'l segua.

F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988

Risolvere un equivoco... Ma che cosa significa che la paura e la vergogna seguono (ma in realtà il testo dice *segua*) il sangue? Non sarà invece il sangue a seguire anche nel tempo, nel suo spargersi e dileguarsi, la vergogna e la paura? La verifica sull'autografo toglie ogni dubbio. Nel codice degli abbozzi, infatti, Petrarca usa sì la forma abbreviata *c l*, da sciogliersi sempre *che 'l*, ma anche la forma non abbreviata *chel*, da sciogliersi talvolta come *che 'l* talvolta come *ch'el*: e qui, a carta 18 verso, Petrarca scrive chiaramente *chel*, anzi *ch el*, separando addirittura i due elementi,

come per evitare fraintendimenti. Dunque il verso 156 va trascritto così: «se paura o vergogna avèn ch'el [= il sangue, soggetto] segua».

Trenta versi più avanti, ecco come si conclude il *terzo Trionfo dell'Amore* secondo le edizioni, che anche in questo caso riproducono l'autografo (vv. 184-187):

In somma so che cosa è l'alma vaga,
rotto parlar con subito silenzio,
che poco dolce molto amaro appaga,
di che s'ha il mèl temprato con l'assenzio.

L'ultimo verso vorrebbe dire: “dalla quale situazione, dalla quale congiuntura l'amante trae miele misto ad assenzio”. Ma basta leggere, un po' più in alto sulla stessa carta del codice degli abbozzi, la variante alternativa che Petrarca propone a se stesso «qual è 'l mel temprato con l'assenzio» per accorgersi che la lezione giusta è la seguente: «di che sa il mel temprato con l'assenzio», cioè, semplicemente, “che sapore ha”.

A che cosa serve leggere i documenti originali: il caso del *Canzoniere* di Petrarca

Noi possediamo anche, naturalmente, la versione autografa “definitiva” dei *Rerum vulgarium fragmenta* (codice Vaticano latino 3195). Anche qui si danno problemi della stessa specie di quello discusso, e non serve ora moltiplicare gli esempi. Ma si può richiamare l'attenzione sul fatto che persino il semplice passaggio dalla forma del libro manoscritto (l'autografo petrarchesco) alla stampa (le edizioni che leggiamo noi) può far sì che qualcosa dell'originale – dell'intenzione originaria dell'autore – vada perduto. Ecco il **sonetto 23** secondo l'edizione Santagata:

Amor piangeva, et io con lui talvolta,
dal qual miei passi non fur mai lontani,
mirando per gli effecti acerbi et strani
4 l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.

Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,
col cor levando al cielo ambe le mani,
ringratio lui che ' giusti preghi humani
8 benignamente, sua mercede, ascolta.

Et se tornando a l'amorosa vita,
per farvi al bel desio volger le spalle,
II trovaste per la via fossati o poggi,

fu per mostrar quanto è spinoso calle,
et quanto alpestra et dura la salita,
I4 onde al vero valor conven ch'uom poggi.

F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996

... o recuperare un dettaglio Così leggiamo il sonetto nelle edizioni. Ma nell'originale di Petrarca i versi sono appaiati: sulla sinistra i versi dispari, sulla destra i versi pari. Ripristinando la disposizione originale si nota una cosa che le edizioni

non permettono di notare, e cioè un acrostico composto dalle iniziali dei versi dispari della fronte – *Amor* (*Amore*, se si aggiunge il primo della sirma):

Amor piangeva, et io con lui talvolta,
Mirando per gli effecti acerbi et strani
Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,
Ringratio lui che ' giusti preghi humani
Et se tornando a l'amorosa vita,

Dal qual miei passi non fur mai lontani,
L'anima vostra de' suoi nodi sciolta.
Col cor levando al cielo ambe le mani,
Benignamente, sua mercede, ascolta.
Per farvi al bel desio volger le spalle...

È una scoperta minima, si capisce, ma che serve comunque a mostrare come il ricorso agli originali manoscritti possa essere fruttuoso anche nel caso di un autore così ampiamente studiato e commentato come Petrarca, e non solo per ripristinare una lezione corretta (*ch'el non che 'l, sa non s'ha*) ma anche per **cogliere** dei **dettagli significativi** (è un Petrarca molto medievale quello che, un po' come Boccaccio nell'*Amorosa visione*, si diverte con questi giochetti: non il lirico ispirato, secondo l'immagine che ne abbiamo noi moderni, ma il retore), dettagli che altrimenti andrebbero perduti.

5 Come sono fatte le poesie?

La metrica

Lo schema metrico tradizionale Fin qui abbiamo parlato delle circostanze esterne che rendono diverse la letteratura moderna è quella medievale: la riunione dei testi in libri, gli errori e le varianti che possono complicare o arricchire il lavoro dell'interprete. Ora consideriamo i testi più da vicino.

La prima cosa che salta all'occhio, leggendo le poesie di Dante e di Sereni, è il fatto che la prima ha una forma metrica riconoscibile – è un sonetto – mentre la seconda no. Questa differenza è significativa, perché separa in maniera piuttosto netta la poesia dell'ultimo secolo da quella che la precede. Oggi i poeti possono avere una loro metrica così come hanno un loro stile, un loro personale repertorio di temi, un loro punto di vista sulle cose: la lirica moderna è quel genere letterario in cui si può dire qualsiasi cosa in qualsiasi modo si desideri dirla. Prima del Romanticismo la libertà era meno grande, meno grande la possibilità di scartare rispetto alla tradizione. Le forme metriche erano quasi sempre **forme regolate**: sonetti, canzoni, ballate, madrigali avevano strutture che potevano sì essere variamente interpretate dai singoli poeti (c'era una certa libertà, per esempio, nell'ordine delle rime del sonetto, o nella lunghezza delle strofe della canzone), ma che nella sostanza erano **strutture fisse**, sempre uguali. Si trovano, sì, testi che non hanno uno schema metrico riconoscibile. Ma in essi *almeno* le regole della prosodia (misura dei versi, rime) sono sempre rispettate. Ecco per esempio una “sentenza” del bolognese **Graziolo Bambaglioli**:

Huom che si ferma solo al suo piacere,
e che sol crede verità vedere,
o gl'è superbo, o leggier senno il regge,
perché raxon, non volontà, fa legge.

Trattato delle volgari sentenze, in L. Frati (ed.), *Rimatori bolognesi del Trecento*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1915

Questa oggi non la chiameremmo poesia bensì motto, o stornello, o slogan: ma a distinguerla chiaramente dalla prosa stanno comunque la **misura dei versi** (endecasillabi) e le **rime**.

Variazioni di metro Proprio perché esistono queste regole, applicate generalmente da tutti i poeti, anche piccole differenze negli schemi metrici diventano significative: perché all'interno di questi confini piuttosto ristretti emergono dei tratti particolari che caratterizzano un autore e uno stile, oppure perché certe consuetudini metriche risultano tipiche, e dunque individuano una determinata area geografica o un determinato momento storico. Un esempio.

I poeti medievali aggiungono spesso una “coda” di due versi a rima baciata alla fine dei loro sonetti: i cosiddetti “**sonetti caudati**”. Il primo databile con una certa approssimazione si deve a Guido Cavalcanti, sullo scorcio del Duecento. Quello che si osserva è che i sonetti caudati sono spesso impiegati nelle corrispondenze in versi, e si capisce perché: i due versi finali si prestano bene a contenere una battuta all'indirizzo del corrispondente, o una domanda. Ecco dunque come un artificio metrico può diventare funzionale a un particolare genere letterario.

Ma la coda di due versi a rima baciata XX non è l'unica che si trovi nei sonetti antichi. In un certo numero di sonetti duecenteschi si trovano code più lunghe, blocchi di tre endecasillabi aggiunti ai quattordici versi regolari del sonetto. Si osserva però che questo tipo di “code” è caratteristico di un piccolo numero di autori, tutti appartenenti alla stessa area e alla stessa epoca, la Toscana occidentale nel terzo quarto del Duecento. Ecco che l'artificio metrico diventa, in questo caso, un **tratto distintivo** di una particolare “scuola” poetica.

Il **metro**, l'organizzazione interna del testo, è dunque **il primo elemento che distingue**, anche visivamente, una poesia del nostro tempo da una poesia scritta prima del Novecento: prima si seguivano delle regole, oggi non è più necessario farlo (anche se è ammesso farlo).

La libertà dei contemporanei La libertà dei moderni può avere, naturalmente, diverse gradazioni. Una poesia come quella di Sereni non ha uno schema metrico riconoscibile. È certamente possibile isolare dei versi di **misura “regolare”**: endecasillabi («Si torce, fiamma a lungo sul finire / un incolore giorno. E come sfuma») e settenari («laggiù che gioca all'ala»). Ma questi versi regolari non sono inseriti all'interno di una *struttura* regolata: non c'è né ricorrenza né simmetria tra le parti. E non ci sono rime.

La libertà dei contemporanei può essere ancora più completa. Qualche anno dopo la poesia di Sereni, ecco per esempio un brano di **Scalo dei fiorentini** di **Giorgio Caproni**:

Li ho visti tutti. Sedevano
(le gambe penzoloni)
sulla spalletta. C'era
Otello, il Decio, il Rosso,
5 l'Olandese. Il Vigevano.
C'erano altri... I nomi
li ha con sé il vento. Tenevano
le mani sotto le cosce
e tacevano. Gialla,
10 o verde, o d'altra

tinta (anche i colori
li prende il vento), avevano
la maglia da barcaiolo
da sempre [...].

G. Caproni, *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989

Questa è, si potrebbe dire giustamente, **prosa scritta come poesia**, andando a capo arbitrariamente (si provi a riscrivere di seguito questi versi e si vedrà che il discorso fila senza vuoti e senza intoppi logici). Le poesie degli ultimi decenni sono per la gran parte così: testi ametrici, o in cui le antiche forme metriche regolari (come il sonetto) sono trasformate in maniera tanto profonda da essere irricoscibili.

Andando indietro nel tempo possiamo osservare in che modo questo processo di liberazione dalla metrica si è svolto, e leggendo le poesie otto e novecentesche è sempre opportuno domandarsi quale momento di questo processo esse riflettano. Si vedrà così, per esempio, come lo schema regolato del sonetto continui a essere usato anche dai poeti del Novecento, non solo italiani come Saba e Fortini, ma anche stranieri come Rilke o Auden. E si vedrà, soprattutto, come al di là degli schemi metrici, la *misura* dei versi resti spesso quella tradizionale: endecasillabi e settenari. La più famosa poesia italiana dell'Ottocento, *L'infinito* di **Leopardi**, è sì un testo senza rime, e dunque senza le partizioni interne che sono tipiche del sonetto, ma i suoi versi sono tutti endecasillabi regolari – regolari ma, bisogna notare, adoperati in modo da non far coincidere la pausa metrica, la fine del verso, con la pausa sintattica: endecasillabi legati in un flusso continuo dall'*enjambement*:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
5 spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi [...].

G. Leopardi, *Canti*, 1831

I generi e i *tòpoi*

La poesia medievale: i generi... Il sonetto di Dante che abbiamo letto (*Un dì si venne a me Malinconia*) è difficile perché, per capirlo, dobbiamo calarci in un mondo molto lontano dal nostro. In questo mondo è possibile inventarsi dei personaggi come la Malinconia e l'Amore, e farli agire, e dar loro la parola. Ma è anche possibile, per esempio, parlare *seriamente* della donna amata come di un angelo, di un essere che – come scrive Dante nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* – è venuto «di cielo in terra a miracol mostrare»; oppure è possibile rappresentare il conflitto tra passione e raziocinio come una disputa tra l'io, l'anima del poeta e l'Amore personificato davanti al tribunale della Ragione (così nella canzone 360 di Petrarca). Insomma, bisogna prendere confidenza con delle **convenzioni retoriche** diverse da quelle a cui siamo abituati.

Questa necessità – conoscere le convenzioni retoriche a cui il poeta obbedisce o reagisce – è molto importante soprattutto per l'interpretazione della poesia medievale.

I trovatori e i trovieri avevano infatti potuto concepire la lirica come variazione su temi fissi: l'incontro tra il poeta-amante e una pastorella aveva ispirato il sottoge-

nere della *pastorella*, il congedo tra gli amanti dopo una notte d'amore aveva ispirato il sottogenere dell'*alba* ecc. Inoltre, essi avevano potuto ricorrere non veramente a temi ma a motivi-*cliché* vuoti per la forma dell'espressione vuoti per il contenuto: il *plazer* (elenco di cose piacevoli), il *souhait* (augurio di cose piacevoli), la *chanson de change* (l'amante abbandona l'amata per un'altra donna) ecc. Quando leggiamo questi testi dobbiamo sempre ricordare che, benché il poeta dica *io* e riferisca una sua avventura, ciò che abbiamo di fronte è una specie di **esercizio a soggetto**, una variazione nella quale la reale esperienza dell'autore non entra affatto: davvero qui, come dirà Rimbaud, "io è un altro".

L'evoluzione del lirismo moderno va di pari passo con l'indebolimento e la **scomparsa dei generi all'interno della lirica**. La lirica si fa più originale, sincera, soggettiva, e alla lunga queste forme oggettive e inautentiche di "confessione" vengono abbandonate. Accade però una cosa interessante, e cioè che questi antichi generi lirici lasciano delle tracce nelle immagini e nel linguaggio di testi che a un esame superficiale possono sembrare retoricamente "liberi". Queste tracce sono evidenti nella ballata di Cavalcanti *In un boschetto trova' pastorella*, che parla appunto dell'incontro con una pastorella. Un po' meno evidente – e proprio per questo è importante accorgersi della cosa – è il fatto che anche il sonetto di **Dante Cavalcando l'altr'ier per un cammino** (*Vita nova*, IX) recupera un'immagine e un linguaggio da pastorella:

Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggiere di peregrino.

Dante Alighieri, *Vita nuova*, in *Opere minori*, I 1, a cura di G. Contini e D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1984

Allo stesso modo infatti, nelle pastorelle, il cavaliere incontra una fanciulla «in mezzo de la via», la corteggia, la fa sua: i personaggi sono diversi, ma il *décor* è lo stesso, e tale *décor* deriva appunto dalla retorica di quel genere franco-provenzale. Ma le cose possono essere più complicate.

... e i tòpoi Leggiamo questo curioso sonetto di **Dante, Sonar bracchetti**:

Sonar bracchetti e cacciatori aizzare,
lepri levare ed isgridar le genti,
e di guinzagli uscìr veltri correnti,
4 per belle piagge volger e 'mboccare,

assai credo che deggia dilettere
libero core e van d'intendimenti.
Ed io, fra gli amorosi pensamenti,
8 d'uno sono schernito in tale affare,

e dicemi esto motto per usanza:
«Or ecco leggiadria di gentil core
II per una sì selvaggia diletanza

lasciar le donne e lor gaia sembianza!»
Allor, temendo non che 'l senta Amore,
14 prendo vergogna, onde mi ven pesanza.

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1946

Perduto nei piaceri della caccia, il poeta viene riportato da un «amoroso pensiero» alle «donne e lor gaia sembianza», cioè all'amore.

La prima cosa che va notata è che questo sonetto sembra stare su un piano distinto rispetto alle altre poesie di Dante. Le poesie di Dante – come il sonetto *Un dì si venne* citato in precedenza – possono certo ricorrere all'allegoria o alla metafora o all'iperbole, ma non cessano di presentarsi come il racconto di sentimenti o di eventi reali. *Sonar bracchetti* è qualcosa di diverso: è un racconto che il poeta ci presenta come reale, ma che **inscena una situazione** e un dubbio fittizi. Da un lato, perché è poco verosimile che il poeta viva davvero un dissidio tra il piacere di cacciare e la volontà-necessità di amare. Dall'altro lato, soprattutto, perché la situazione, il conflitto tra le due attività, ha radici profonde nella tradizione letteraria. **Guido Mazzoni** ha osservato come un carme latino della seconda metà del XII secolo, *Aprilis tempore*, svolga un motivo del tutto analogo a quello di *Sonar bracchetti*. Si tratta del primo dei cosiddetti *Carmina Rivipullensia*: reduce dalla caccia, il poeta viene apostrofato da Cupido, che lo invita a cambiare occupazione e ad abbandonarsi finalmente all'amore (vv. 22-27):

Dimittas moneo laborem, itaque;
non est conveniens hoc tali tempore
venari; potius debemus ludere.

T'invito dunque a cessare questa occupazione: non è bene cacciare, a questa età, è meglio giocare.

Ignoras forsitan ludos Cupidinis,
sed valde dedecet si talis iuvenis
non ludit sepius in aula Veneris».

Ignori forse i giochi di Cupido – ma è un gran male se un tale giovane non gioca più spesso nella corte di Venere.

La caccia e l'amore La situazione iniziale, lo svolgimento e la conclusione sono, come si vede, quelli stessi di *Sonar bracchetti*. Naturalmente non si tratta di un rapporto puntuale, da testo-modello a copia, ma soltanto di una delle numerose testimonianze di un *tòpos*. Mazzoni cita alcuni esempi dai poeti italiani del Trecento in cui si trova la stessa **giustapposizione tra i piaceri della caccia e i piaceri dell'amore** e – come in *Sonar bracchetti* – la vittoria dei secondi sui primi. Ma più importanti, perché mostrano che Dante non fonda una tradizione ma la recupera, sono gli esempi pre-danteschi. E si va dunque:

1. da casi di semplice contiguità tra la caccia e l'amore, come nel IV libro dell'*Eneide*, quando una battuta di caccia propizia il primo incontro tra Didone e Enea in una caverna;
2. a casi nei quali la caccia è presentata come antiafrodisiaco: per esempio in Ovidio, *Remedia amoris*, 199-206, o in Orazio, *Epodi*, II (descrive le pratiche della caccia, con i cani e con le reti, e conclude – vv. 37-38 – «Quis non malarum quas amor curas habet / haec inter obliviscitur?»);
3. a casi nei quali, come in *Sonar bracchetti*, è l'amore la passione che allontana chi ne è vittima dalla caccia. È l'idea che si trova per esempio in Claudiano, *Epitalamio per Onorio*, 5-7: «Non illi [all'innamorato] venator equus, non spicula curae, / non iaculum torquere libet; mens omnis aberrat / in vultus quos finxit Amor».

Le formule ricorrenti Ecco quale **imponente tradizione letteraria** si riesce a recuperare tenendo fermo il filo della convenzione retorica. Queste convenzioni – questi **temi, motivi**, queste **formule ricorrenti** – sono dunque una delle cose a cui il lettore della poesia medievale deve prestare attenzione: e dato che essi travalicano i

confini tra le lingue e le tradizioni culturali, i confronti vanno fatti non soltanto con la poesia italiana ma – come si è appena visto – con la poesia classica, galloromanza, mediolatina. Questa è la ragione per cui uno studioso di poesia medievale non può limitarsi a conoscere bene *una* tradizione letteraria nazionale (spagnola, italiana, francese) ma deve cercare di avere per quanto possibile una visuale più ampia.

I temi

Poesia medievale: la necessità di un approccio sociologico Per comprendere la poesia preromantica, e medievale specialmente, non è sufficiente possedere una buona competenza letteraria, in sostanza per due ragioni. La prima è che la poesia premoderna parla di argomenti che i moderni hanno lasciato alla prosa: morale, dogma, storia, politica militante. La seconda è che anche temi per eccellenza lirici potevano essere trattati in maniera non lirica. Dell'**amore**, per esempio, si poteva parlare non attraverso il linguaggio dettato da un sentimento privato ma attraverso il **linguaggio oggettivo della filosofia o della teologia**.

Ecco la prima stanza della canzone di **Dante *Amor che movi***:

Amor che movi tua virtù dal cielo
come 'l sol lo splendore,
che là s'apprende più lo suo valore
dove più nobiltà suo raggio trova,
5 e com'el fuga oscuritate e gelo,
così, alto signore,
tu cacci la viltà altrui del core,
né ira contra te fa lunga prova;
da te conven che ciascun ben si mova
10 per lo qual si travaglia il mondo tutto,
sanza te è distrutto
quanto avemo in potenza di ben fare:
come pintura in tenebrosa parte,
che non si può mostrare
15 né dar diletto di color né d'arte.

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Finaudi, Torino 1946

Che dire? È una canzone d'amore: nelle stanze successive Dante parlerà di sé, spiegherà perché il suo amore per una donna non è che un frammento, un riflesso di questo Amore cosmico, lamenterà il fatto di non essere corrisposto. Una poesia d'amore. Ma il genere d'emozione che ci dà è ovviamente molto diverso da quello che ci dà per esempio questa poesia di **Yeats** (*When you are old*) tradotta da Eugenio Montale:

Quando tu sarai vecchia, tentennante
tra fuoco e veglia prendi questo libro,
leggilo senza fretta e sogna la dolcezza
4 dei tuoi occhi d'un tempo e le loro ombre.

Quanti hanno amato la tua dolce grazia
Di allora e la bellezza di un vero o falso amore.

Ma uno solo ha amato l'anima tua pellegrina
8 E la tortura del tuo trascolorante volto.

Cùrvati dunque su questa griglia di brace
E di' a te stessa a bassa voce Amore
Ecco come tu fuggi alto sulle montagne
12 E nascondi il tuo pianto in uno sciame di stelle.

E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984

Per capire e apprezzare questa poesia non serve sapere più di quanto una persona normale, una persona che sia stata o sia innamorata, non sappia già: **non servono note** (quella che serve, semmai, è un po' di confidenza col linguaggio della poesia moderna, con la sua sintassi libera, i pensieri non nettamente definiti, lasciati nel vago: le caratteristiche che abbiamo già trovato nella poesia di Sereni, e di cui diremo ancora tra poco). Invece, per leggere *Amor che movi* l'esperienza – amare o essere stati innamorati – serve a poco: servono delle note. Bisogna sapere che la retorica adoperata dal poeta – a differenza di quella di Yeats – non è una retorica “libera” ma ricalca quella in tre tempi (invocazione, elogio, preghiera) dell'innografia greca e latina, trapiantata poi nella liturgia cristiana. E bisogna sapere che il contenuto della stanza, il modo in cui Dante parla dell'amore, è anch'esso legato a un genere, a un tipo di discorso non poetico, il discorso della filosofia neoplatonica (un principio dal quale derivano per emanazione «vita e virtù» sulle cose celesti e sulle cose terrene) e della teologia cristiana.

Anche *Amor che movi* è dunque una poesia d'amore: ma per capirla e apprezzarla occorre far luce su un **contesto più largo**, occorre andare molto al di là del puro “momento lirico”. E lo stesso si può dire di molta poesia d'amore del Medioevo. Per comprenderla in modo adeguato non è necessario essere particolarmente intelligenti o originali o profondi; **è necessario aver letto molto intorno ai testi che si hanno di fronte**: altre poesie della stessa epoca o di epoche precedenti – altre poesie congeneri, soprattutto – e poi storia, filosofia, teologia. Perciò, l'interpretazione migliore di *Amor che movi* non verrà tanto da un fine letterato quanto da un erudito, da qualcuno che sappia veder chiaro nella componente “non poetica” di questa canzone. È anche la ragione per cui lettori intelligenti ma non specialisti come i poeti possono dare splendide letture dei loro contemporanei novecenteschi ma spesso sono goffi quando parlano dei loro lontani predecessori. Sono proprio cose diverse.

6 Perché la poesia è difficile?

La forma della poesia Vediamo dunque meglio perché la poesia medievale e la poesia moderna sono due cose diverse, e in che senso la poesia moderna mette il lettore di fronte a problemi e a opportunità diverse rispetto a quelle che abbiamo di fronte quando leggiamo una poesia del tempo di Dante.

In linea di massima, le difficoltà che incontriamo leggendo una poesia scritta negli ultimi due secoli sono di due tipi: **difficoltà di linguaggio** o **difficoltà di concetto**; e molto spesso, naturalmente, difficoltà di linguaggio e difficoltà di concetto insieme. Le difficoltà di linguaggio sono ben note a chiunque abbia un'esperienza anche superficiale della poesia moderna. Spesso sono la cosa più evidente, nel senso che la poesia moderna sembra essere precisamente quel genere letterario

nel quale le normali convenzioni linguistiche vengono bandite quasi per principio. Anche se di molte poesie moderne non si riesce a capire il significato, nessuno sembra stupirsi troppo di questo strano fatto: un puro atto di comunicazione come la scrittura – sancito dalla *pubblicazione* di questi scritti – che non si cura di essere comprensibile. Evidentemente perché l'oscurità non è un accidente ma un dato, un elemento sostanziale di questo genere letterario. Naturalmente, anche generi come il teatro e il romanzo seguono delle convenzioni loro proprie, convenzioni che nel corso della modernità sono sempre più andate allontanandosi dalla "normalità" che definisce il senso comune, da cui un teatro sperimentale difficile da guardare e un romanzo sperimentale difficile da leggere.

La poesia e la prosa Ma la distanza tra queste convenzioni e quello che possiamo chiamare l'uso razionale-discorsivo del linguaggio è meno grande, e qualcosa resta sempre, che lega il nuovo dramma o il nuovo romanzo ai drammi e ai romanzi del passato: la scena, la trama. Invece la poesia dell'ultimo secolo e mezzo ha spesso **reinventato** se stessa in forme che nessuna tradizione anteriore può aiutare davvero a comprendere, tagliando tutti i ponti con l'uso razionale-discorsivo del linguaggio: Guido Cavalcanti e Allen Ginsberg condividono l'etichetta di "poeta", ma nient'altro che davvero conti.

Roland Barthes ha spiegato molto bene le ragioni di questa difficoltà e di questa differenza:

Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo più economico del pensiero, e se chiamo a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione [...]:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$

$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c$$

Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità [...]. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'arte (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare [...]. Si sa che niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud [...]: i poeti fanno ormai della loro parola come una Natura chiusa, tale da abbracciare al tempo stesso la funzione e la struttura del linguaggio. Allora la Poesia non è più una Prosa intessuta di ornamenti, o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile.

R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982

Nel momento in cui la poesia cessa di essere una «variazione ornamentale della Prosa», anche la parafrasi, la traduzione in prosa, cessa di avere senso: i due linguaggi non comunicano più tra loro. Alla domanda "che cosa ha voluto dire il poeta?" non si può più rispondere riportando con pazienza il discorso artificiale della poesia al discorso naturale della prosa. Questo è invece ciò che anzitutto occorre fare di fronte a una poesia medievale: occorre tradurre, *togliere* $a + b + c$, far diventare prosa la poesia. Il linguaggio della poesia premoderna non ha la stessa intenzionale ambiguità o oscurità che ha il linguaggio della poesia post-romantica. E il suo contenuto non è mai intenzionalmente vago, indeterminato, misterioso così come è spesso quello della poesia che è stata scritta dopo le avanguardie storiche. Il suo linguaggio può

essere, sì, tanto complicato da essere a malapena comprensibile, come in questo sonetto (vv. 1-6) di **Guittone d'Arezzo**:

Dispregio pregio u' non pregi' ha pregianza,
ni laudar laudo u' laudan e' laudando;
nomino, ma u' nomar dea nomanza,
4 pisana usanza vetusa uso usando.
Cortes da corte accort'hai cortesanza,
sigur sigura siguri non sigurando
[...].

G. d'Arezzo, *Rime*, a cura di P. Egidi, Laterza, Bari 1940

Ma qui l'**oscurità** non è dovuta al fatto che l'autore impiega un suo proprio linguaggio privato bensì al fatto che **l'autore gioca col linguaggio** di tutti: l'oscurità riguarda lo stile, non la "visione" che lo stile serve a rappresentare. Nella poesia moderna l'oscurità non si può togliere senza distruggere con ciò la poesia stessa, senza svuotarla di senso; nella poesia medievale l'oscurità, se c'è, è uno strato superficiale, un artificio che si può eliminare senza danno, senza cioè che il significato ne risulti impoverito.

L'articolazione retorica dei testi Quando si dice che la poesia moderna è scritta spesso in un linguaggio difficile e oscuro non si pensa tanto all'uso di parole incomprensibili o strane. Certo, la mancata comprensione può derivare dal fatto che il poeta fa un uso meta- o infra-linguistico del linguaggio, riducendo le parole a suoni (come fanno i futuristi: «titò tità titen tennn...»), o creando parole che non esistono nella lingua comune, o adoperando parole o frasi straniere senza darne la spiegazione (Pound, Eliot, Marinetti: «dedalo seta azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh»). Questo di fatto accade soprattutto nell'età moderna, ma non soltanto nell'età moderna. Il gioco *con il* e *sul* linguaggio si trova nella poesia di tutte le epoche, dall'età classica al Medioevo romanzo (si è citato sopra l'esempio di Guittone d'Arezzo) al barocco. Quello che si può dire è che a partire dalle avanguardie del secondo Ottocento queste licenze poetiche sono andate facendosi sia più frequenti sia più dense, cioè hanno interessato un numero proporzionalmente maggiore di poesie (si pensi appunto ai futuristi o ai surrealisti). E hanno anche voluto essere qualcosa di più serio e motivato di un gioco: il **tentativo di uscire dalla prigione del linguaggio logico-discorsivo**, di creare un effetto di straniamento ecc. La vera difficoltà però non sta qui ma altrove, e cioè, semplificando, in due caratteri peculiari del linguaggio poetico moderno.

Il primo è la **sintassi dei pensieri**, cioè il modo in cui le parole e le frasi sono unite insieme. I poeti moderni possono parlare infatti in modo logico e consequenziale, così come facciamo nel linguaggio quotidiano. Ecco per esempio una delle più famose poesie di **Umberto Saba**, **Caffè Tergeste**:

Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi
ripete l'ubbrico il suo delirio;
ed io ci scrivo i miei più allegri canti.

5 Caffè di ladri, di baldracche covo,
io sofferai ai tuoi tavoli il martirio,
lo sofferai a formarmi un cuore nuovo.

Pensavo: Quando bene avrò goduto
la morte, il nulla che in lei mi predico,
che mi ripagherà d'esser vissuto?

10 Di vantarmi magnanimo non oso;
ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico
sarei, per maggior colpa, più pietoso.

Caffè di plebe, dove un dì celavo
la mia faccia, con gioia io ti guardo.
15 E tu concili l'italo e lo slavo,

a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.

U. Saba, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1990

Naturalmente, pur essendo “chiara come la prosa”, questa è tutt’altro che semplice prosa. I versi sono regolari (tutti endecasillabi, come nella gran parte della tradizione italiana), e rimano tra loro. E dal punto di vista retorico si osservi almeno questo: che la poesia parla sì di un caffè di Trieste, ma che il suo vero tema è l’evoluzione spirituale dell’autore, la sua crescita a contatto con la gente e la gentaglia che s’incrocia in quel luogo. La descrizione del caffè è come un pretesto, e strutturalmente rappresenta la cornice, mentre la riflessione del poeta su di sé rappresenta il quadro (nelle strofe centrali, infatti). Ma a parte questo artificio che riguarda l’*expositio*, cioè il modo in cui il tema è svolto, l’articolazione del pensiero è perfettamente chiara, simile a quella di un discorso in prosa.

La lingua “parlata” dalle poesie La chiarezza della poesia di Saba (di tutte le poesie di Saba, questo poeta quasi sempre limpido) è però piuttosto l’eccezione che la regola. La poesia contemporanea parla più spesso così – come **Paul Celan** (1920-1970) in *Todesfuge*:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken
[sie abends
wir trinken sie mittags und morgens
[wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften
[da liegt man nicht eng. [...]

Nero latte dell'alba noi lo beviamo la sera / noi lo beviamo al pomeriggio e al mattino lo beviamo la notte / noi beviamo e beviamo / noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto.

Che cosa significa «nero latte dell'alba»? E chi beve quel latte? Chi sono i *noi* in nome dei quali parla Celan? E qual è il vero significato dell'immagine, dato che si capisce subito che si tratta di una metafora, che non c'è in realtà nessun latte, e nessun *noi* che lo beva? Una risposta, non *la* risposta, arriva più avanti, e chi vuole conoscerla dovrà **leggere la poesia per intero**, e **riflettere**, e **integrare** la lettura con informazioni circa la vita di Celan e la storia europea degli anni in cui Celan è vissuto: capirà allora che le allusioni all'oscurità e alla morte rimandano allo sterminio degli ebrei nella Germania nazista. Anche così, però, resterà non del tutto limpida l'immagine del «latte nero» (e proprio per questo, proprio perché **opaca**, tanto più **suggestiva**).

Oppure prendiamo un caso ancora più complesso, da **Eugenio Montale**. Non una semplice metafora, un'immagine, ma una serie di **predicati** che sono, dal punto di vista logico, **inammissibili**:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

- 5 Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
L'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
Freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.

E. Montale, *Le occasioni*, Einaudi, Torino 1940

Non comunicare ma evocare Qui ogni singolo verso, ogni singolo nesso tra le parole apre un problema. Intanto, chi è il *tu* a cui si rivolge il poeta? E che significa che questo personaggio – non sappiamo se uomo o donna – ha attraversato le «alte nebulose», e ora ha la fronte imperlata di «ghiaccioli», e le «penne lacerate»? Evidentemente, queste espressioni non vogliono essere interpretate alla lettera: vogliono **evocare** un sentimento, un'immagine piuttosto che comunicare un concetto (concetto che si chiarirà, in parte, solo al lettore che conosca la raccolta da cui questa poesia è estratta, *Le occasioni*, e sia familiare con la figura di Clizia, a cui la poesia è ispirata, e sappia che gli anni in cui Montale scrive sono quelli immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale: ecco acquistare un senso plausibile, allora, i «cicloni», «l'ombra nera», il «sole freddoloso»). Evidentemente, in poesia hanno diritto di cittadinanza, e senza che vengano date ulteriori spiegazioni, un «latte nero della sera» e la discesa di un essere umano attraverso «alte nebulose».

Ricordiamo a questo punto quello che diceva Barthes circa la poesia moderna, che ha cessato di essere una «variazione ornamentale della prosa», e comprendiamo che è appunto di questo che si tratta qui: del fatto che sia Celan sia Montale sia Sereni hanno potuto esprimere nelle loro poesie **sensazioni e concetti che non possono essere tradotti letteralmente in prosa**: la legge alla quale essi obbediscono non è quella.

Fare poesia attraverso le immagini C'è dunque una difficoltà legata alle parole e all'accostamento delle parole («latte nero dell'alba»). Ma, in aggiunta a questo, la poesia moderna tende spesso a servirsi di immagini che sono sì articolate in maniera chiara, sono sì comprensibili senza grossi problemi, ma lasciano in **dubbio** circa il loro significato all'interno del testo. Perché il poeta le usa? Che rapporto hanno con ciò che il poeta vuol dire su di sé o sulla sua visione del mondo? Prendiamo per esempio una delle poesie più famose di **Philip Larkin**, *The Whitsun Weddings*. È il racconto di un viaggio in treno verso Londra. A ogni stazione sul treno salgono nuove coppie di sposi novelli salutati dai parenti e dagli amici rimasti sul marciapiedi. L'io che racconta il fatto non partecipa, non gli succede niente, guarda soltanto: prende nota del paesaggio, della allegra confusione che si ripete a ogni fermata, dei dialoghi sciocchi, dei padri «con grosse cinture sotto i vestiti», delle madri «pesanti e grasse». Poi, finita la campagna, finite anche le periferie, il treno arriva a destinazione. Ma gli ultimi versi non dicono, come ci si aspetterebbe, che

cosa «contiene» – come dice Larkin senza spiegare – «questo effimero incontro di viaggio», non rivelano che cosa *davvero* vogliono dire le cose che Larkin ha visto e raccontato. Semplicemente, descrivono l'ingresso in stazione. E aggiungono una strana similitudine, che è in sostanza l'unica "immagine poetica", cioè non riducibile al linguaggio razionale della prosa, di tutta la poesia:

[...] I thought of London spread out
[in the sun,
 Its postal districts packed like squares
[of wheat:

 There we were aimed. And as we raced
[across bright knots of rail
 Past standing Pullmans, walls of blackened
 moss
 Came close, and it was nearly done, this frail
 Travelling coincidence; and what it held
 Stood ready to be loosed with all the power
 That being changed can give. We slowed
[again,
 And as the tightened brakes took hold,
[there swelled
 A sense of falling, like an arrow-shower
 Sent out of sight, somewhere becoming rain.

Pensai a Londra distesa nel sole, / i suoi distretti postali come quadrati di frumento: / li eravamo diretti. E mentre correavamo attraverso i luccicanti nodi dei binari, / oltre le stazioni degli autobus, muri di muschio annerito / si avvicinarono, / ed era quasi finita, questa fragile / coincidenza di viaggio; e quel che conteneva / era ormai pronto per perdersi, con tutto il potere / che l'esser cambiati può dare. Rallentammo ancora, / e mentre i freni tirati facevano presa si gonfiò / un senso di caduta, come uno sciame di frecce / lanciate fuori vista e, da qualche parte, diventate pioggia.

Ph. Larkin, *The Whitsun Weddings, Le nozze di Pentecoste e altre poesie*, Einaudi, Torino 1969

Il significato e la sua rappresentazione È chiaro che il poeta non vuole semplicemente descrivere una normale domenica di Pentecoste su un qualunque treno per Londra. È chiaro che c'è qualcosa di speciale e di significativo in questa domenica, in questo viaggio, qualcosa che ha che fare con la vita del poeta ma che il poeta non esplicita mai. La rappresentazione è, in sé, chiarissima; ma il suo significato è diverso da quello che appare a prima vista, è più profondo, più intimamente legato all'esperienza della voce narrante. Insomma, anche qui la poesia **suggerisce piuttosto che dire**, e suggerisce uno stato d'animo piuttosto che un concetto. Per farlo diventare concetto, per spiegare questo stato d'animo, il passo da compiere è quello più ovvio, e cioè cercare di sapere qualcosa sulla vita e sull'opera dell'autore. Può essere utile, cioè, sapere che Larkin viveva in provincia, a Hull, e che andava abbastanza di rado a Londra; che a Hull viveva da solo, non essendosi mai sposato; ed è utile sapere che spesso, nelle sue poesie, ritorna il tema di una vita, per dirla con Montale, vissuta al cinque per cento, una vita inadempita, non riscaldata da affetti: «the good not done, the love not given» (*Aubade*). Illuminato questo contesto, anche l'atmosfera della poesia e lo stato d'animo che l'ispira diventano più chiari, e si chiarisce anche il concetto, l'idea che, per così dire, giustifica questa altrimenti irrilevante serie di incontri, questa cronaca domenicale.

7 Che cosa dicono e che cosa non dicono le poesie

Un sonetto di Baudelaire Un **linguaggio chiaro**, una sintassi dei pensieri simile a quella che si trova nel discorso non artistico, nella comunicazione quotidiana. Ma, in contrasto con questa chiarezza, un'immagine, una *cosa* che sembra rimandare a un **significato ulteriore** rispetto a quello espresso dalla lettera del testo. L'**idea simbolista** delle corrispondenze o quella eliotiana del **correlativo oggettivo** cercano di descrivere, in fondo, questa stessa situazione. Esistono esperienze o esistono, appunto, cose, oggetti, che esprimono un'essenza – l'essenza di un sentimento o di un'idea – con più verità di quanto non facciano parole chiare e inequivocabili, e il poeta è capace di vedere questi rapporti, questi legami di contiguità nascosti tra qualcosa di profondo che resta non detto e l'universo delle cose visibili (per esempio la *Pantera* di un'altra celebre poesia di Rilke) o esperibili (per esempio la gita a Londra di Larkin).

Questo è il primo genere di difficoltà che deve affrontare il lettore della poesia moderna: difficoltà di varia natura, ma sempre legate al linguaggio. Leggiamo adesso una delle più celebri poesie di **Baudelaire, La vie antérieure**:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
4 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
8 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
II Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
14 Le secret douloureux qui me faisait languir.

Ho abitato a lungo sotto vasti portici / che i soli marini tingevano di mille fuochi, / e che i loro grandi pilastri, dritti e maestosi, / rendevano simili, la sera, alle grotte di basalto. / Le onde, trascinando con sé le immagini dei cieli, / mescolavano in un modo solenne e mistico / gli onnipotenti accordi della loro ricca musica / ai colori del tramonto riflessi dai miei occhi. / È là che ho vissuto in calma voluttà, / in mezzo all'azzurro, alle onde, agli splendori / e a schiavi nudi, tutti profumati, / che mi rinfrescavano il viso con delle palme, / e la cui unica preoccupazione era quella di approfondire / il segreto doloroso che mi faceva languire.

C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975

Questo sonetto è diviso in due parti diseguali. Prima c'è una lunga descrizione di una vita trascorsa (immaginata?) in quello che sembra essere una specie di paradiso tropicale; poi c'è un verso finale in cui si parla di «un segreto doloroso» che fa languire, che uccide a poco a poco il poeta. Qui le parole sono perfettamente chiare. Quello che è strano, a parte il *décor* tropicale (ma anche di questo bisogna chiedersi ragione: evidentemente non è qualcosa di reale come lo era il treno di Larkin), è il fatto che la poesia finisce proprio sul più bello, che non ci dice qual è questo segreto doloroso (così, Larkin non dice che rapporto c'è tra le “nozze di Pentecoste” e la vita dell'io narrante, o la nostra); quello che è strano è il salto logico tra la descrizione idilliaca dei primi dodici versi e il colpo di scena degli ultimi due.

Una poesia di Miłosz Facciamo subito un altro esempio, che ci mette di fronte a un vuoto, a un salto logico simile a quello che ci ha colpito nel sonetto di Baudelaire. La poesia *Rue Descartes* di Miłosz è costruita in modo simile: una lunga, piana descrizione e un finale inaspettato, che sembra non avere nulla che fare con tutto ciò che precede. C'è all'inizio il ricordo della giovinezza passata a Parigi insieme ad altri immigrati: la povertà, la vergogna per i costumi barbari dei luoghi da cui il poeta e i suoi compagni provengono, lo stupore per la grande città, la «capitale del mondo»; e c'è poi l'immagine del poeta che torna negli stessi luoghi verso la fine della sua vita e riflette non tanto sulla caducità delle cose, quanto sulla saggezza che deriva dall'averle viste cadere:

[...] Appoggio di nuovo i gomiti sul granito del lungofiume
come se fossi tornato da un viaggio nei paesi sotterranei
e avessi d'improvviso visto in moto nella luce la ruota delle stagioni
là dove sono caduti gli imperi e quelli che vivevano sono morti.
5 E non c'è più né qui né altrove la capitale del mondo.
E a tutti i costumi abbattuti è stata resa la loro buona reputazione.
E so ormai che il tempo delle generazioni umane è diverso da quello della terra.

Poi c'è il ricordo di una cattiva azione:

E dei miei peccati gravi uno è quello che meglio ricordo:
percorrendo una volta un sentiero nel bosco lungo un ruscello
10 gettai una grossa pietra su una serpe d'acqua attorcigliata nell'erba.

Ebbene, questo episodio ha avuto, agli occhi del poeta, conseguenze smisurate, cioè ha deciso, alla lettera, dell'andamento della sua vita; la poesia si conclude infatti così:

E ciò che mi è capitato nella vita è stato la giusta punizione
che prima o poi raggiunge chi infrange il divieto.

C. Miłosz, *Poesie*, Adelphi, Milano 1983

Ora, perché l'io che parla nella *Vie antérieure* racconta di una vita anteriore che, chiaramente, non può aver vissuto? Di un paradiso tropicale nel quale non può essere stato? E qual è il suo segreto? Qual è il peccato di Miłosz, e qual è il rapporto tra questo peccato e la storia raccontata nei versi precedenti? E quale sarebbe il divieto che il poeta ha infranto, e perché a un'azione così irrilevante corrisponderebbero conseguenze così gravi («ciò che mi è capitato nella vita»)?

La vaghezza della poesia moderna e la chiarezza della poesia medievale Le due poesie non rispondono a queste domande. Obbligano il lettore a porsi queste domande, *tendono* a queste domande ma non danno indizi su come rispondere. Il senso preciso, dunque, ci sfugge. Ma – e questo è il punto – è probabile che l'effetto poetico, ciò che ci conquista, ci sorprende, ci commuove, vada cercato precisamente in questo vuoto che si apre tra ciò che la poesia dice e ciò che sembra, confusamente, voler significare. **Il non capire esattamente non toglie bellezza al testo**; al contrario, la sensazione della bellezza deriva proprio dalla **difficoltà** del concetto,

dal suo restare **vago, opaco**, dal fatto che noi intravediamo una risposta ma non riusciamo a fissarla, a tradurla in parole, non più di quanto ci sia riuscito – cioè non più di quanto abbia voluto riuscirci – l'autore.

Questa lunga sospensione ha anche un rapporto con la struttura delle poesie moderne, con il modo in cui in esse viene portato avanti il discorso. In poesie come *Così nel mio parlar voglio esser aspro* di **Dante** o *Vedete ch'ì son un che vo piangendo* di **Guido Cavalcanti** il poeta non fa che svolgere e precisare lungo tutto il componimento l'idea espressa con la chiarezza di uno slogan nel primo verso. Dante spiegherà perché il suo stile dev'essere aspro (perché, come si dice nel secondo verso, tale è il comportamento della donna amata nei suoi confronti); Cavalcanti dirà che cos'è che lo fa piangere. Il processo retorico è quello dell'**amplificazione**. Vale a dire che il discorso si precisa e si arricchisce a mano a mano che avanziamo nella lettura, ma i binari su cui il discorso corre sono quelli fissati all'inizio, non ci sono sorprese. Sappiamo subito quello che ci possiamo aspettare: lo svolgimento del tema "asprezza della donna" o "condizione pietosa dell'amante". E le nostre attese non vengono tradite. La formula è quella dell'**accumulazione di membri equivalenti**: $a + a^1 + a^2 + a^3$. Questa è anche una delle ragioni per cui buona parte della poesia medievale ci sembra noiosa: sappiamo già tutto dal principio, mentre noi chiediamo all'arte anche e soprattutto la sorpresa. La lirica moderna invece procede non per accumulazione di membri equivalenti ma attraverso un **progressivo disvelamento dell'oggetto** e delle idee dell'autore. La sua formula è $a + b + c + d + \dots$. Si parte cioè da un punto e si arriva a un altro, spesso molto lontano da quello dal quale si è partiti. In questo senso potremmo dire – ed è una cosa che qualsiasi lettore di poesia avverte senza difficoltà – che mentre le poesie medievali potrebbero interrompersi più o meno in un punto qualsiasi senza che vada perduto molto del loro significato, le poesie moderne corrono verso la fine, dicono la verità che vogliono dire negli ultimi versi o nell'ultimo verso, dopo una lunga argomentazione o una lunga rappresentazione. Leggiamo a titolo esemplificativo una poesia di **Franco Fortini**, *La gronda*:

Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,
in una casa invecchiata, ch'è di legno corroso
e piegato da strati di tegoli. Rondini vi sostano
qualche volta. Qua e là, sul tetto, sui giunti
5 e lungo i tubi, gore di catrame, calcine
di misere riparazioni. Ma vento e neve,
se stancano il piombo delle docce, la trave marcita
non la spezzano ancora.

Penso con qualche gioia
10 che un giorno, e non importa
se non ci sarò io, basterà che una rondine
si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti
irreparabilmente, quella volando via.

F. Fortini in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1990

La poesia *comincia* con un quadro dal vero: il poeta vede dalla sua finestra lo spigolo di una grondaia mezza rotta; ma il seguito e la fine parlano d'altro. Il poeta gioisce al pensiero che la trave che regge la grondaia prima o poi cadrà, e questa gioia irrazionale ci fa capire che il discorso della prima strofa, discorso vero alla lettera (c'è una trave mezza marcita, ci sono rondini che vi si posano), qui diventa allegoria. *Qual-*

cos'altro prima o poi cadrà, ed è questa caduta che il poeta immagina con gioia. Che cosa? Dal momento che Fortini era comunista, non è azzardato pensare che a cadere, a cambiare, secondo Fortini, sarà l'intera macchina sociale: lo stato di cose esistente, il capitalismo, lo sfruttamento degli uomini sugli uomini, la vita come la conosciamo.

L'“interpretabilità” della poesia moderna Chi legge la poesia post-romantica va dunque in cerca di risposte plausibili a domande di questo genere. Sarà chiaro a questo punto perché è difficile che la sua risposta, la sua spiegazione possa senz'altro essere accettata come *vera*. Le poesie post-romantiche sono dei testi aperti e non delle equazioni da risolvere: non c'è una sola risposta alla domanda «Qual è il segreto doloroso di cui si parla nella poesia di Baudelaire?» o «Qual è il vero peccato di **Miłosz**?», «Quali sono i pensieri troppo profondi per le lacrime?» su cui si chiude una celebre poesia di Wordsworth. È più probabile che la spiegazione del critico sia *interessante*, cioè capace di rivelare qualcosa – un aspetto del testo, o del carattere dell'autore, oppure qualcosa che riguarda la vita di tutti – che sino ad allora non avevamo visto; oppure può essere una spiegazione *ampia*, cioè capace di dar conto non solo di quel particolare testo o di quel particolare dettaglio ma di un'intera atmosfera spirituale, e anche di aprirci gli occhi su cose che con il testo in questione c'entrano solo marginalmente.

Per raggiungere questo risultato il lettore potrà usare la sua competenza sulla personalità dell'autore, o sul periodo storico in cui l'autore ha vissuto, o sulla poesia che si scriveva in quegli anni. Per esempio, sarà bene che il lettore di *La vie antérieure* abbia una buona conoscenza della letteratura pubblicata in Europa nei decenni che precedono Baudelaire, perché l'idea della fuga dalla civiltà, del ritorno alla natura, è appunto l'idea per eccellenza romantica (nei commenti si cita una descrizione molto simile del «bonheur suprême» nella *Mademoiselle de Maupin* di Gautier), un'idea che Baudelaire recupera per dimostrarla falsa: un «segreto doloroso» accompagna il poeta persino in questo luogo da fiaba. E sarà bene che il lettore di *Rue Descartes* sappia qualcosa della vita e delle idee di **Miłosz**, della sua giovinezza in Lituania, del dopoguerra in Polonia, dell'esilio negli Stati Uniti, della sua fede cristiana: ciò lo aiuterà a capire la saggezza vantata nella parte centrale della poesia («E so ormai che il tempo delle generazioni umane è diverso da quello della terra») e l'irrazionale senso di colpa, il senso del peccato, su cui la poesia si chiude.

Un discorso sempre aperto Ma per quanto acute esse siano, queste spiegazioni non chiuderanno il discorso, non renderanno impossibili altre spiegazioni diversamente interessanti o profonde o ampie, perché il significato di queste poesie non è univoco e, se non si potrà sempre vedere meglio, si potrà sempre vedere diversamente. Perciò, quando gli scettici chiedono «Ma che cosa c'è ancora da dire su Baudelaire? O su Montale?», la risposta che bisogna dare è questa: che **l'interpretazione delle loro opere non è un problema che si possa risolvere una volta per tutte**, non solo perché (come tutti sono pronti a riconoscere) lettori diversi, per esempio perché appartengono a epoche diverse, possono trovare in esse significati a cui altri non avevano pensato, ma soprattutto perché ogni nuovo lettore può *usare* quelle poesie per dire qualcosa che gli sta a cuore, cioè può adoperarle non come fini – come oggetti da spiegare, interpretare – ma come mezzi: può discutere del loro valore di verità come se fossero paragrafi di filosofia morale (quello che fanno, ad esempio, Auden nei suoi saggi su Shakespeare o Brodskij nelle sue letture di Auden o di Rilke). E mentre il fine – il testo – è uno, i mezzi possono servire a molti scopi, a molte letture e ipotesi diverse: di qui l'apertura, l'infinita interpretabilità delle migliori poesie moderne.

8. Dalla poesia classica alla poesia dell'io

La svolta romantica e la libertà dei moderni Per quale ragione, in seguito a quali mutamenti del pensiero e della sensibilità la poesia moderna ha assunto le caratteristiche che qui abbiamo brevemente descritto? Queste trasformazioni sono legate, come si è accennato, a quella che i manuali di letteratura chiamano **rivoluzione romantica**. In superficie, questa rivoluzione ha un carattere soprattutto espressivo. La **crisi della norma classica** lascia campo libero ai punti di vista e agli stili individuali, il che vuol dire che ciascuno ha diritto non solo alla propria visione del mondo ma anche al proprio privato linguaggio. Si è vaghi e si è oscuri perché si è **assolutamente personali**, perché le parole devono poter esprimere una differenza specifica, una soggettività specifica che il linguaggio comune non è in grado di dire. In profondità, l'autonomia dell'espressione, l'espressione liberata dalle convenzioni, riflette un atteggiamento problematico, non pacificato nei confronti del mondo. La **chiarezza classica** era il modo attraverso il quale gli scrittori rendevano omaggio alla verità delle cose: le parole esprimevano in maniera adeguata una realtà che lo scrittore e il lettore potevano condividere. I moderni ignorano questa fiducia. Non solo le parole della tradizione non dicono più la verità sulle cose, ma viene messa in discussione l'idea stessa di verità, di realtà oggettiva che il linguaggio dovrebbe imitare. Non tutto è trasparente; c'è un segreto, un nucleo oscuro nella vita umana, e la poesia è appunto il genere letterario che più gli si approssima, che riesce meglio a dire quel nucleo.

Se sulle ragioni ideali di questa trasformazione si potrebbe discutere a lungo, quello che conta per noi, per il nostro discorso su come si legge la poesia, non è tanto la trasformazione in sé quanto le sue conseguenze pratiche. Come abbiamo visto, il lettore moderno si trova spesso di fronte a poesie difficili da capire sia perché le parole, gli enunciati che il poeta scrive non sembrano avere senso alla luce delle normali convenzioni linguistiche (il «nero latte dell'alba») o logiche (l'uomo che «si fa vino») sia perché le immagini che il poeta adopera sembrano prive di senso in quel determinato contesto, sia perché c'è un significato ulteriore, al di là della lettera, cui la poesia allude, ma che non rivela. In tutti questi casi è come se la condivisione del messaggio, il farsi capire dagli altri, fosse meno importante rispetto all'**esprimere con libertà e verità** la propria visione. E prendiamo ancora un esempio che è insieme semplice ed estremo, un caso in cui l'oscurità dipende dal fatto che le circostanze, gli antefatti, e insomma il contesto dell'enunciato resta in ombra. Ecco una poesia tratta dalle **Occasioni** di Montale:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

5 e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un tuo barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
10 due sciacalli al guinzaglio).

E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984

L'oscurità del contesto Qual è il rapporto tra la prima parte della poesia, che parla del ricordo di qualcuno che è lontano, e la seconda, i tre ultimi versi messi tra parentesi che sembrano parlare di tutt'altro, di un buffo spettacolo visto sotto i portici di Modena? È possibile che la destinataria della poesia afferrasse ciò che per noi resta misterioso? Può darsi, come può darsi che la chiave per capire si trovi nella biografia del poeta, nelle sue lettere, nei suoi diari. Ciò che conta osservare qui è che pur scrivendo in uno stile piano, comprensibile, parafrasabile – un modo, si potrebbe dire, pre-moderno – il poeta tace al lettore un dato fondamentale per la **comprensione del testo**: oscuri non sono né il contenuto né la forma ma, per così dire, lo **sfondo** sul quale la poesia va letta.

Competenze di lettura Tutto questo ci aiuta a capire, ora, di quali competenze e di quali abilità abbia soprattutto bisogno chi legge delle poesie moderne. Dato che la storia letteraria degli ultimi due secoli è un rapido succedersi di scuole, indirizzi, mode, è chiaro che egli dovrà avere un po' di confidenza con lo stile del tempo, per poter situare l'autore e la poesia che gli stanno di fronte in un momento storico e in un luogo, e per esempio per non stupirsi troppo di bizzarrie e artifici di stile che appartengono a un'intera generazione o, viceversa, per saper vedere in che modo una personalità originale assorbe e supera l'esempio dei suoi contemporanei. In questo senso, la conoscenza degli *ismi* è sempre utile anche per la comprensione degli individui: la descrizione dello stile simbolista permette di capire meglio Valéry; la descrizione dello stile neorealista permette di capire meglio Scotellaro. Questa **competenza contestuale** è importante, ma non veramente necessaria, perché la voce dell'autore non si lascia mai assimilare agli *ismi* che la circondano: tant'è vero che eccellenti letture di poesie moderne sono state date da pensatori e scrittori che non hanno alcuna particolare conoscenza del contesto storico e storico-letterario al quale la poesia appartiene. Le poesie moderne, se sono poesie di valore, hanno una forza, una personalità tale da non dover essere necessariamente comprese *sullo sfondo* di una retorica o dello stile dell'epoca. Perciò, come ho accennato, le informazioni che un lettore di poesia moderna deve possedere riguardano soprattutto la **vita dell'autore** e le altre sue **opere**. Dal momento che la poesia moderna è il genere della **libera espressione di un'idea** o di un **sentimento autenticamente provato**, c'è da aspettarsi che tale idea o sentimento abbia radici in una piega del carattere o della biografia dell'autore, e c'è da aspettarsi che anche nelle altre sue opere si possano cogliere i riflessi di quest'idea o sentimento: si pensi ai motivi che ricorrono nei *Canti* di Leopardi o nei *Fiori del male* di Baudelaire.

Viceversa, verità e originalità non sono qualità molto presenti nella poesia pre-moderna, in particolare nella poesia medievale. La quantità di "vita vera" che gli autori riversano nella loro opera non è molto grande. Perciò, voler interpretare – per esempio – le poesie dei trovatori alla luce del poco che sappiamo sulla loro esistenza è molto rischioso: non è detto che tra vita e opera ci sia quello stesso legame, quasi un'identificazione, che oggi consideriamo normale. In parole povere, non è detto che una poesia triste (o allegra) corrisponda al vero stato sentimentale dell'autore, e insomma nessuno ci garantisce che i versi di **Cavalcanti**, «Tu m'hai sì piena di dolor la mente, / che l'anima si briga di partire, / e li sospir' che manda 'l cor dolente / mostrano agli occhi che non può soffrire», siano stati scritti in un momento di angoscia tale da far temere seriamente al poeta di essere a un passo dalla morte. Si è persino dubitato (lo hanno fatto anche i contemporanei di Dante e Petrarca) circa la verità, la storicità degli amori di Dante e Petrarca: erano donne reali, Beatrice

e Laura? O solo simboli? E certo l'amore dei trovatori non era quello che noi oggi chiamiamo amore. Invece le *Birthday Letters* di Ted Hughes sono davvero per Sylvia Plath, sono poesie d'amore e – non ne dubitiamo neppure per un attimo mentre le leggiamo – dicono la verità sullo stato d'animo di chi le ha scritte.

Sentimenti autentici e sentimenti stereotipati In un certo senso, dunque, la *ratio* che spiega la poesia antica è più vicina a quella che spiega certe moderne canzoni pop – le canzoni moderne più disimpegnate, non quelle dei cantautori – che a quella che spiega le poesie moderne. Anche nelle canzoni i sentimenti che vengono espressi sono spesso **sentimenti stereotipati**, la cui relazione con la vita vera dell'autore è perlomeno mediata. Di solito, l'autore si finge un'**esistenza immaginaria**, modellata su quella dei poeti o dei cantanti che l'hanno preceduto, interpreta un ruolo (*Rollenlyrik* è il nome che in tedesco si dà appunto a questa lirica “di personaggi” che non coincidono con l'io dell'autore). Molto, se non tutto, è repertorio. Possiamo dire insomma, azzardando una considerazione sull'essenza e non più soltanto sui fenomeni, che la lirica è nell'**età moderna**, mentre *non* è ancora, nell'età medievale, lo spazio, il genere letterario in cui si esprime una **libera e personale visione del mondo**. Perché ciò si verifichi, perché il repertorio si dissolva e la lirica diventi, con le parole di Wordsworth, il «libero traboccare di un sentimento potente», occorrerà una lenta evoluzione, e l'accelerazione romantica.

L'importanza del contesto culturale... Leggendo le poesie moderne o le poesie medievali ci troviamo dunque davanti a problemi diversi, ma anche a opportunità diverse. Per leggere la poesia medievale non bisogna entrare nel mondo spirituale di un individuo, conoscerne la biografia, le idiosincrasie, le qualità che lo rendono unico, diverso da tutti gli altri scrittori. Il notaio siciliano Giacomo da Lentini parla di sé più o meno allo stesso modo in cui parla di sé il feudatario Guglielmo IX, o in cui parlerà di sé il professore di legge Cino da Pistoia. Si può contare insomma su un **codice linguistico**, retorico, immaginativo, concettuale largamente **condiviso**; e si può supporre che le poesie abbiano uno e un solo significato, chiarito il quale (tolto a+b+c) non resta, in sostanza, altro da fare. L'unica difficoltà in più è quella relativa alla ricostruzione del contesto culturale dei testi. Le poesie del Novecento possono essere difficili, anche incomprensibili, ma appartengono al nostro stesso mondo. Noi non abbiamo bisogno di molto sforzo o di lunghe ricerche per capire l'universo morale di Montale o di Pasolini: i problemi di cui parlano sono ancora i nostri, e anche le parole che hanno adoperato risuonano ancora, sono ancora in sintonia col nostro modo di essere e di sentire. Detto altrimenti: essi hanno usato la letteratura nel modo in cui anche noi oggi la usiamo.

Comprendere la **poesia antica** richiede invece un certo **sforzo d'immedesimazione**. Perché esiste una **storia della retorica**: immagini, metafore, modi d'esprimersi che avevano un loro significato e vivevano in un loro originario contesto, e non possono essere compresi se non da chi sia in grado di ricostruire, prima, quel contesto. Ecco così che un'interpretazione attendibile della poesia dei trovatori non potrà non porsi il problema della composizione sociale del pubblico di quella poesia, e dell'identità sociale, di classe, dei suoi stessi autori: erano degli intellettuali? Erano dei cavalieri? Erano dei nobili non casati che dovevano guadagnarsi da vivere combattendo? E a chi parlavano? A una città? A una corte? Sono domande che portano molto lontano dal puro “fatto artistico” e sollevano problemi di tipo storico, sociologico, filosofico. Ed ecco, per fare un altro esempio, che un'interpre-

tazione della poesia stilnovista – con le sue donne-angelo, con la sua spiritualizzazione dell'eros – non potrà non tenere conto del fatto che proprio nel secolo di Dante qualcosa cambia nell'immagine che i cristiani si fanno della Vergine Maria: la sua importanza cresce, il suo culto si rafforza. Questi due fatti si possono mettere in relazione? La contaminazione tra retorica sacra e retorica cortese, così tipica dello stilnovo, va vista contro questo sfondo? A queste domande si risponde calandosi nell'**universo culturale** in cui gli autori del passato vivevano, e ciò si può fare soltanto attraverso lo **studio**. Non lo si può dire meglio che con le parole di **Auerbach**:

Ovviamente, è dentro la situazione e la mentalità del nostro tempo che la storia dev'essere compresa, se essa vuole avere un significato per noi. Ma uno studioso di talento possiede, comunque, ed è comunque posseduto dallo spirito del proprio tempo: non mi sembra che occorra un'istruzione accademica per appropriarsi dell'opera di Rilke o di Gide o di Yeats. L'istruzione accademica è invece necessaria se egli vuole comprendere le convenzioni verbali e le forme di vita del mondo antico, del Medioevo, del Rinascimento, e anche i metodi che gli permettono di esplorare queste epoche.

E. Auerbach, *Philology and Weltliteratur*, in «The Centennial Review», XIII 1, 1969

... e sociale Così come esiste una storia della retorica, esiste anche una storia dei sentimenti. Samuel Johnson ha scritto che la poesia «ha che fare più con le passioni umane, che sono uniformi, che con i costumi, che sono mutevoli». Ma questo non è del tutto vero. È certamente vero che le passioni evolvono più lentamente dei costumi. O forse non è vero nemmeno questo: forse la lunga durata delle passioni, in passato, ha corrisposto alla lunga durata dei costumi, e forse anche oggi, in questa accelerazione vertiginosa nel mutamento dei costumi, i sentimenti e le passioni stanno cambiando vertiginosamente: ma non lo capiamo perché, a differenza dei costumi, i sentimenti e le passioni *non si vedono*. Come che sia, questa lentezza, questa evoluzione senza fratture apparenti, non è qualcosa che ci faciliti nel tentativo di immedesimarci nell'anima o nell'immaginazione di un uomo del passato. Per arrivare a comprendere il nocciolo, ciò che non cambia in un sentimento o in una disposizione di spirito noi non possiamo contare su un comune naturale sentimento umano, ma al contrario dobbiamo cercare di comprendere quell'idea o sentimento nella sua concreta realizzazione *culturale*. E il giudizio su questa concreta realizzazione culturale è più difficile rispetto a quello sui costumi precisamente perché i testi su cui deve esercitarsi il nostro giudizio sembrano parlare con la voce eterna della “natura” (che cosa c'è di più chiaro e trasparente di un sonetto come *Tanto gentile*, o del primo sonetto del *Canzoniere*?). Occorre, per così dire, cercare di complicare parole e immagini apparentemente semplici, che sembrano fare appello non alla nostra competenza culturale ma alla nostra umana capacità di condividere un sentimento eterno (che è poi la ragione per cui è così difficile capire l'arte del passato: perché tendiamo a fraintendere come naturali, e vicini a noi, proprio gli oggetti più carichi di cultura).

La differenza tra quello che dev'essere l'approccio alla poesia medievale e quello che dev'essere l'approccio alla poesia moderna è in qualche modo simile alla differenza tra il punto di vista dell'analisi letteraria e il punto di vista della sociologia così come li ha distinti **Daniel Bell**:

L'interesse primario della sociologia – scrive Bell – è diverso dall'analisi letteraria, e i metodi e la ricerca che vi si praticano conducono in direzioni diverse.

Entrambe le discipline possono interessarsi, diciamo, al modo in cui i drammi di Tennessee Williams e di William Inge riflettono i cambiamenti del comportamento sociale e sessuale del maschio americano. Ma l'analisi letteraria [...] cerca ciò che può essere *prototipico*, ovvero le idee originarie dell'esperienza. L'analisi sociologica [...] è alla ricerca di ciò che è *tipico*, ovvero dell'importanza di un insieme di idee rispetto ad altri costumi sociali. Un'analisi letteraria è testuale; essa considera l'opera come il proprio mondo. Un'analisi sociologica è contestuale; cerca un ambito più vasto in modo da mettere in relazione le sue distinzioni con la società nel suo insieme.

D. Bell, *La fine dell'ideologia*, SugarCo, Milano 1991

Testuale e contestuale Questa descrizione dei compiti della sociologia e dei compiti della critica letteraria può essere applicata alla nostra materia in questi termini. Mentre il lettore della poesia moderna tende a concentrarsi sul **prototipico**, cioè su ciò che è più caratteristicamente umano, e dunque fissa la sua attenzione sullo **specifico**, sul particolare, il lettore della poesia medievale tenderà a concentrarsi sul **tipico**, ovvero tenderà a dissolvere l'individuale in una rete di relazioni con altri testi, in un repertorio di **forme e motivi sopra-individuali**. In questo senso **la sua ricerca sarà contestuale piuttosto che testuale**: l'opera, più che un mondo a sé, sarà un pretesto per studiare il mondo dal quale essa emerge. Questa distinzione di ruolo e competenze potrà sembrare troppo netta a chi ritiene che si tratti pur sempre, se non precisamente dello stesso gioco, almeno dello stesso campo di gioco che chiamiamo "poesia". Ma tutte le visioni unitarie, non scisse di questo campo di gioco – quelle visioni i cui frutti sono le storie letterarie da Giacomo da Lentini a Zanzotto, o da Jaufre Rudel a Yves Bonnefoy – incorrono quasi sempre nell'errore opposto, cioè trattano come qualità trascendentali del genere Poesia quelle che sono invece qualità, variabili storiche. Prendere coscienza di queste variabili, **non sovrapporre le norme del presente su quelle del passato** (e viceversa), dovrebbe essere il **primo dovere di chi s'interessa di letteratura**.

Lecture consigliate

I temi trattati sono troppi e troppo ampi perché sia possibile indicare una bibliografia specifica. Il meglio sarebbe leggere i testi, il maggior numero di testi possibile, e in lingue diverse (tutti i poeti citati, da Dante a Sereni, a Baudelaire, a Saba, sono poeti di grande valore, che meritano di essere letti estensivamente). Quanto agli approfondimenti critici, lo studente può leggere con profitto pochi libri che affrontano questioni di carattere generale simili a quelle discusse qui:

M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Il Mulino, Bologna 1976

E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1988.

H. M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965.

H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1983.

C. Giunta, *Versi a un destinatario*, Il Mulino, Bologna 2002.

C. S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, Einaudi, Torino 1969.

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.

M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1968.

Letteratura e scuola

Fino a pochi decenni fa c'erano due esperienze che quasi tutti facevano, maschi e femmine, ricchi e poveri, meridionali e settentrionali: andare a scuola e andare a messa la domenica. Con gli anni (e con la secolarizzazione, cioè la perdita di centralità della fede nella vita delle persone), questa seconda pratica si è fatta molto meno frequente; a scuola, invece, continuano ad andare quasi tutti, anzi oggi la percentuale delle persone che fanno studi regolari, almeno fino ai 16 anni, è più alta che in ogni altra epoca¹.

Non stupisce, quindi, che *molti film e molti libri* abbiano *parlato di scuola*. Tra i film, ci sono quelli interamente dedicati a questo argomento (come *La scuola* di Daniele Luchetti, 1995; o il francese *La classe*, di Laurent Cantet, 2008); e ci sono quelli che parlano anche di scuola, come lo splendido *Amarcord* di Fellini (1973). I libri dedicati alla scuola sono stati scritti spesso da persone che a scuola hanno lavorato come *insegnanti*, e hanno la forma del diario, del memoriale; altrettanto spesso sono un misto di *comicità* (perché la vita scolastica fa spesso ridere) e di *amarezza* (perché la scuola è sempre stata un luogo pieno di problemi, come la società che la scuola rispecchia).

Abbiamo scelto alcune pagine di libri scritti sulla scuola che ci sembrano, per ragioni diverse, particolarmente riusciti. Si tratta di uno dei più bei romanzi dei primi anni Sessanta, utilr per capire come si viveva nell'Italia di quell'epoca, *Il maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi (anche questo portato sullo schermo da Alberto Sordi); di *Registro di classe* di Sandro Onofri; dei ricordi scolastici di uno dei più interessanti scrittori italiani degli ultimi decenni, *Ex cattedra* di Domenico Starnone; e infine del racconto di un anno d'insegnamento in una scuola serale della provincia romana, *Quelli che però è lo stesso* di Silvia Dai Pra'.

1. Per capire cosa potesse voler dire "studiare" nell'Italia del dopoguerra, è utile vedere uno dei film più divertenti con Alberto Sordi, *Bravissimo* (1965). Sordi fa il maestro elementare, non però all'interno di una scuola ma... nei campi: ogni mattina raduna un

gruppetto di bambini e, anziché insegnargli a leggere, scrivere e far di conto, li porta in campagna a rubare la cicoria che poi lui si mangia a pranzo (cerca su YouTube "Alberto Sordi il maestro Impallato": www.youtube.com/watch?v=rBEsJE9ot5w).

Vigevano 1962: Bocca, Mastronardi Uno dei più celebri “pezzi” giornalistici del secondo Novecento è il reportage che Giorgio Bocca scrisse per il quotidiano «Il Giorno» nel gennaio 1962. L'argomento era la cittadina di Vigevano, che in quegli anni stava vivendo un incredibile boom industriale, soprattutto nel settore delle calzature: sembrava che tutta l'Italia comprasse scarpe prodotte a Vigevano. L'articolo di Bocca cominciava così: «Fare soldi, per fare soldi, per fare soldi: se esistono altre prospettive chiedo scusa, non le ho viste. Di abitanti cinquantasettemila, di operai venticinquemila, di milionari a battaglioni affiancati, di librerie neanche una». Questa, secondo Bocca, era Vigevano nell'anno 1962.

Non è diversa la Vigevano che viene fuori dalle pagine di *Il maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi (uscito nello stesso anno). È la storia di Antonio Mombelli, un maestro elementare che, convinto dalla moglie, si licenzia dalla scuola, incassa la liquidazione e mette in piedi – insieme alla moglie e al cognato – un laboratorio per la produzione di scarpe. Ma le cose non vanno come Mombelli aveva sperato: lui viene estromesso dall'azienda, la moglie muore, il figlio Rino finisce in riformatorio. Mastronardi era lui stesso un maestro elementare, ed è chiaro che il ritratto che fa del mondo della scuola riflette, ma deformandola in modo parodico, caricaturale, la sua esperienza. Di fatto, i suoi colleghi non apprezzarono il modo in cui Mastronardi li descriveva, e in generale i vigevesi non gradirono l'immagine che il libro dava della loro cittadina (specie quando, l'anno dopo, il libro diventò un film).

Lucio Mastronardi

Le anellate ben anellate

Nella pagina che segue, entra in scena il direttore della scuola, un omino vanesio e ridicolo che parla di sé in prima persona plurale e impone agli insegnanti i suoi ridicoli metodi pedagogici.

Bussarono alla porta. Era il direttore.

«Che state facendo?» domandò agli scolari.

«Numerando per decimi da uno a mille!» rispose il solito primo della classe.

«Ho il figlio malato, potrei andare a casa mezz'ora?» domandai.

Il direttore mi guardò scuotendo la testa.

«Le voglio raccontare un aneddoto, signor maestro Mombelli. Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo. Noi andammo a scuola e ci dimenticammo che nostro padre stava morendo. Questo perché? Perché, signor maestro, le preoccupazioni personali non si devono portare nell'aula scolastica. Ma pensi, signor maestro Mombelli, ai missionari, pensi che la nostra è una missione. Mi faccia vedere il registro, signor maestro!»

Sfogliò il registro e si portò le mani ai capelli.

«Signor maestro, stia attento alle anellate¹! La elle deve toccare la riga superiore; la effe deve toccare quella superiore e quella inferiore; la di invece è l'unica anellata che non deve toccare la riga superiore ma deve fermarsi poco sotto, alla stessa altezza della ti... Ah! Non c'è un'anellata che sia ben anellata, signor maestro! Vede qui: la bi è più alta della elle; la gi è più bassa della effe. Ma, signor maestro, il registro è un documento ufficiale!»

1. **anellate**: sono le lettere che nel corsivo presentano un anello in alto: la elle, la bi, la effe. Il direttore, con pedanteria da mania-

co, vorrebbe che tutte quante occupassero l'intero spazio del rigo.

Io guardavo per terra le sue scarpe pensando: “Ha le dita ai piedi!”

«Ci duole, signor maestro, farle osservazioni. Oh! di che buon grado noi le diremmo: bravo! bravo! ma... Vede, signor maestro Mombelli, non ci consideri quello che noi siamo. Lei in noi non deve vedere il superiore, ma il collaboratore. Noi siamo i collaboratori dei maestri! Se ha qualche dubbio pedagogico, se ha qualche scolaro difficile ce lo dica: ci chieda un consiglio, una spiegazione. Pensi, signor maestro, che noi facemmo il concorso direttivo a venticinque anni. Allo scritto eravamo in trentamila. Fummo ammessi agli orali in trecento. Vincemmo in tre. Noi fummo terzi: ma dietro a due reduci di guerra con medaglia d'oro. Ed ella sa che una medaglia d'oro conta cinquanta punti...»

Si fregò le mani visibilmente compiaciuto. Mi guardava. So che non so bleffare². So che mi si legge negli occhi quel sordo rancore o rabbia che si prova davanti a uno che plata³ soddisfatto di sé. E allora penso che questo tale si lavi i piedi, o stia seduto al gabinetto, o si spaventi all'abbaiare d'un cane, e così ristabilisco il mio equilibrio interiore.

«Che lezione ha preparato per stamattina, signor maestro Mombelli?»

«Una lezione su... Cristoforo Colombo!» dissi. Feci aprire il libro agli scolari e cominciai a spiegare.

«Ma questa è una lezione libresca. Via il libresco», gridò il direttore. «Scuola attiva! scuola viva! Drammatizziamo⁴, signor maestro, drammatizziamo! Scolari, in piedi... Voi siete la ciurma! Tu sarai Cristoforo Colombo, – disse a un ragazzino: «il vostro signor maestro sarà il marinaio che guarda se si vede la terra... Signor maestro, vada alla finestra... Non ha un cannocchiale?»

«Veramente no!»

«Non importa [...]! Il fanciullo ha tanta fantasia da sostituire col pensiero l'idea degli occhiali con quella del cannocchiale».

«Cosicché il cannocchiale sarebbero i miei occhiali?»

«Esattamente».

Dopo un momento tutta la scuola inveiva contro il ragazzino che faceva Cristoforo Colombo.

«Siamo stanchi di viaggiare», urlava uno.

«Vogliamo tornare a casa!» urlava un altro.

«Calma ciurma! Calma ciurma!» urlava Colombo [...].

Il direttore si affacciava dall'uno all'altro scolaro a dire di gridare i nomi delle navi.

«Noi della Pinta siamo stanchi!»

«Noi della Santa Maria siamo esausti!»

«Noi della Nina non ne possiamo più!»

«Calma ciurma calma!»

«A morte Colombo a morte Colombo a morte Colombo a morte a morte».

L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Einaudi, Torino 1962

2. **bleffare**: fingere (di solito si scrive *bluffare*, dall'inglese *bluff*: finzione, simulazione).

3. **plata**: verbo dialettale (*platare*), non italiano, che Mastronardi usa spesso, nel romanzo: significa vantarsi, fare lo sbruffone.

4. **drammatizziamo**: mettiamo in scena, drammatizziamo (la storia di Colombo. La grafia scorretta, con una zeta, è quella adoperata da Mastronardi).

Un mix di comico e amaro Quella che abbiamo letto è una scena insieme comica e amara, come molte pagine del romanzo di Mastronardi. È comica, perché il direttore è un personaggio ridicolo: parla di se stesso con il plurale di maestà, come se

fosse Giulio Cesare (ma è un plurale che non riesce a “tenere” fino in fondo, perciò alterna goffamente la prima singolare e la prima plurale: «Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo»), vanta i suoi successi e la sua posizione, simulando insieme una modestia che palesemente non ha («Noi siamo i collaboratori dei maestri!»), improvvisa nuovi “metodi pedagogici” che si risolvono subito in un fiasco. Insomma, Mastronardi disegna il ritratto dell’inetto vanaglorioso che occupa una posizione di potere, una figura che può far ridere. Ma è un riso amaro: perché il senso di questa pagina comica è che la scuola elementare del maestro Mombelli, l’educazione dei bambini e il destino dei maestri sono nelle mani di uno sciocco e vanitoso incompetente che bada molto alla forma (il modo in cui sul registro vengono scritte le lettere “anellate”) e pochissimo alla sostanza.

I “dettagli” umani Il comico si mescola all’amaro, quindi. Ma c’è dell’altro. Nel corso di tutto il libro, Mombelli cerca di reagire all’assurdità dell’ambiente in cui vive (la scuola, la cittadina di Vigevano, la casa abitata da una moglie che non lo ama e da un figlio che lo ignora) fissandosi su piccoli, insignificanti dettagli “umani” che sembrano aprire uno spiraglio su una vita più vera, non toccata dall’ipocrisia (qui questa reazione affiora nell’idea che anche il direttore, come ogni altro essere umano, deve andare al gabinetto, o avrà paura dell’abbaiare di un cane), e sviluppa per esempio una vera e propria ossessione per le dita dei piedi, presi come una sorta di simbolo di quell’elemento umano che giace al di sotto della maschera sociale che ognuno di noi indossa: «Io guardavo per terra le sue scarpe pensando: “Ha le dita ai piedi!”». Ovvero: è anche lui un uomo come me!

Lo stile Ancora un’osservazione sullo stile. La voce del narratore è quella di chi, più che scrivere, sta facendo conversazione. Di qui l’uso di frasi brevi, semplicissime, e di parole dell’uso quotidiano, anche storpiate, come *bleffare*, o dialettali come *platare* (nel senso di “darsi arie”). Tutt’altro è il registro del discorso del direttore, che vorrebbe essere aulico, letterario, non confidenziale, e che proprio per questo (perché la situazione non giustifica affatto un tono tanto elevato) sfocia nel ridicolo, col suo plurale di maestà, i suoi passati remoti, lo zelo nel ripetere il titolo di «signor maestro», i suoi «Ella».

Sandro Onofri Che cos’è l’intelligenza?

Negli anni Novanta, Sandro Onofri era uno dei più promettenti scrittori italiani, sia nel campo del romanzo sia in quello della *non-fiction* (un’etichetta in uso nel mondo anglosassone per definire le narrazioni che prendono spunto da fatti reali); ma è morto giovane, nel 1999, a 44 anni. Uno dei suoi libri più belli, *Registro di classe*, parla della sua esperienza come insegnante nella seconda metà degli anni Novanta. Nel brano che segue, si pone una domanda insieme semplice e difficilissima, che ha a che fare con la scuola e il modo in cui si giudicano gli studenti: che cos’è l’intelligenza?

Siccome nessuno è in grado di stabilire cosa sia l’intelligenza, se ne ha in genere una concezione solo quantitativa. È questo l’errore in cui cade, forse fatalmente, la maggior parte dei giudizi valutativi espressi nella scuola (e soprattutto, ahiahi, nella scuola privata). Dove non ci si ferma mai a considerare *come* il ragazzo entra

in contatto con la realtà, come rielabora le esperienze dentro di sé e le porta a modificare il proprio modo di pensare, di respirare, di muoversi, di parlare. E piuttosto si preferisce valutare *quanto* il ragazzo ha appreso, quanto si avvicina col suo sapere attuale al sapere medio di un cittadino medio, quanto aderisce a modelli di comportamento considerati accettabili dalla comunità. E quanto più ci si avvicina, tanto più lo si valuta intelligente.

In questa logica, quell'epoca della vita più condizionata da un magma di intelligenza sfrenata e di fanatica stupidità, l'adolescenza, l'epoca in cui l'esperienza la si conquista a morsi, e un giorno ti schiaccia e l'altro la fotti, non può venire trascurata, poco considerata, malintesa. Troppo inquieta e troppo inquietante, troppo complicata. In genere gli adulti cercano di correggerla. Nel migliore dei casi aspettano che passi. Perché l'adolescenza è l'età degli istinti, degli impulsi, delle passioni, delle ossessioni: tutti termini che normalmente vengono contrapposti all'intelligenza, la quale invece non li esclude affatto, e anzi spesso nasce da quelli, se ne alimenta, si lascia modellare. È frequente il caso di giudizi, di genitori o insegnanti, che individuano in un ragazzo una difficoltà, per pigrizia o per confusione o per mancanza di metodo di studio, a «sfruttare a pieno la propria intelligenza». E spesso non ci si pone il problema che quell'intelligenza che appare non sfruttata è un'entità predefinita, preconfezionata dagli adulti a proprio uso e consumo, e che invece il ragazzo, per indole, per sue personali esigenze intellettuali o affettive, sta maturando tutt'altro tipo di intelligenza, più adatta alla *sua* vita. [...]

Se lo sviluppo dell'intelligenza in tenera età ha assoluto bisogno dell'affetto, in età adolescenziale ha fame morbosa di complicità. Poter contare su una figura che incoraggi l'espressione di sé senza remore e senza moralismi, proprio nel momento di passaggio fondamentale della vita, quando un ragazzo o una ragazza prendono coscienza delle loro peculiarità, e spesso delle diversità, regala un'energia e un'armonia con l'esistenza che agevola qualsiasi processo di comprensione dell'ambiente circostante. Non è un caso che, nella storia di ognuno, c'è sempre uno zio un po' eccentrico, o un professore atipico, che ha segnato il nostro modo di pensare, ha saputo riconoscere il nostro bisogno di esprimerci, e ha incoraggiato le nostre passioni, le uniche vere spinte a conoscere.

Un mio amico mi ricordava sempre che Dante, per quanto sia il genio che tutti sappiamo e amiamo, non ha inventato la bicicletta. Che è come dire che il sapere, col quale si tende a identificare, o perlomeno a imparentare strettamente, l'intelligenza, è un tutto intrecciato insieme, fatto di tante storie e anche di casualità, dipende dall'epoca e anche dall'indole personale. L'intelligenza è un mistero diverso per ognuno, che non può rincorrere traguardi predefiniti e non si può quantificare. A meno che non ci vogliamo porre questa domanda: quanta intelligenza, con la nostra rigida concezione dell'intelligenza, in famiglia e a scuola, abbiamo mandata sprecata?

S. Onofri, *Registro di classe*, Einaudi, Torino 2000

Essere intelligenti e avere intelligenza “Un ragazzo intelligente”, “una prova d'intelligenza”, “una persona poco intelligente”. Diciamo in continuazione frasi del genere: ma sono frasi sensate? Davvero possiamo dire di sapere che cos'è e che cosa non è l'intelligenza? Se ci chiedessero di spiegarlo, saremmo in grado di farlo? In questa pagina, Onofri osserva che la risposta a una domanda del genere è difficile, e diventa difficilissima quando si tratta di descrivere (o, come a scuola si fa, di giudi-

care) degli adolescenti, che vivono un'età «in cui l'esperienza la si conquista a morsi», un'età «troppo inquieta e troppo inquietante, troppo complicata». Si rischia così di etichettare come intelligenza la semplice adesione «ai modelli di comportamento considerati accettabili dalla comunità»: quanto più “ci si comporta bene”, quanto più “si prendono bei voti”, tanto più si viene ritenuti intelligenti. Ma la verità è che essere intelligenti è una cosa ben diversa dall'essere conformisti, e anche dall'essere colti, dall'aver imparato bene la lezione. Senza tentare di definirla, Onofri fa osservare che esiste non *una* intelligenza ma un'amplissima famiglia di *intelligenze*, che gli adulti, e la scuola, dovrebbero saper far crescere: è bene che tutti siano intelligenti in maniera diversa, e che l'intelligenza dell'ingegnere che inventa la bicicletta abbia la stessa possibilità di esprimersi del poeta che scrive la *Commedia*.

Domenico Starnone

Come approcciarsi agli alunni?

Domenico Starnone è uno dei più interessanti scrittori italiani contemporanei, e ha pubblicato le sue cose migliori negli anni della maturità: *Via Gemito* (2000), *Spavento* (2009), *Lacci* (2014). Prima, ha lavorato per molti anni come insegnante nella scuola. A partire dalla metà degli anni Ottanta ha raccontato le sue “storie di scuola” sul quotidiano «il manifesto», e quei racconti sono poi confluiti nel libro *Ex cattedra*, che tra le altre virtù ha quella di essere molto divertente (da *Ex cattedra* è tratto il film di Daniele Luchetti *La scuola*). Nella pagina che segue Starnone si trova a un bivio: che cosa insegnare? Dante Alighieri, come si è sempre fatto, o qualcosa di più moderno e vivo, come vuole il collega Vivaldi?

[...] Vivaldi è un insegnante popolare. Porta giacca larga a quadrettini, pantaloni larghissimi sopra scarpe da ginnastica adidas¹ e lo chiamano Dorian Gray² perchè da lontano sembra un ragazzino e da vicino il ritratto di Dorian Gray.

Io ho appena scritto alla lavagna “Nel mezzo del cammin di nostra vita” per poter passare a dimostrare poi la plurivocità della *Divina Commedia* fin dai primi versi. Ma Vivaldi afferra il cancellino, fa sparire Dante e scrive: “A generation without name ripped and torn / nothing to lose nothing to gain – nothing at all”. Subito dai banchi gli studenti traducono estasiati: “Una generazione senza nome, dilaniata e divisa, niente da guadagnare e niente da perdere. Niente di niente. Gli U2. *Like a Song*.” E mentre Vivaldi me li aizza contro dicendo che gli U2 fanno l'unica poesia che meriti di essere studiata, a parte Vittorio Betteloni su cui lui ha scritto un famoso saggio, il bidello mi sistema sulla parete un continente americano con l'asta inferiore che pende come una zampa spezzata. All'altezza di Cuba c'è un cuore disegnato con una biro nera sopra l'azzurro dell'oceano. Dentro si legge: Paolo, ti amo, non mi lasciare mai. Navigando verso la Terra del Fuoco si incontra: il preside è frocio.

Poi ci ho riflettuto e mi sono detto che forse la provocazione di Vivaldi può portare didatticamente lontano. Lo conosco, Vivaldi, da quindici anni e forse più. Fin da quando arrivò con un look ben diverso nella scuola di San Chirico Raparo, molto al di là di Eboli, e subito causò grave scandalo. Disse ai ragazzi: i

1. **adidas**: con l'iniziale minuscola, perché la marca è tanto famosa da essere diventata quasi un nome comune.

2. **Dorian Gray**: il protagonista dell'omonimo romanzo di Oscar

Wilde, che resta sempre giovane mentre il suo ritratto, nascosto in una stanza chiusa, invecchia al posto suo.

figli dei professionisti e dei bottegai, tutti nei banchi di destra, a leggere *Cantami o dive del pelide Achille l'ira funesta*³; i figli dei contadini tutti a sinistra, a leggere con me *Stato e rivoluzione*⁴. E si beccò così la sua prima lettera di richiamo.

Io ero già lì da due anni. C'ero arrivato in un mattino gelato del 1969, dicembre, dopo molte ore di treno nella notte e poi altre ore di viaggio all'alba, su una corriera sgangherata e gonfia di fiati caldi. Nel dormiveglia pensavo: e se faccio cattiva impressione? E se mi impapero? E se dico: zitto! E mi rispondono: zitto tu? Avevo smesso da poco d'essere ragazzo e perciò sapevo come sono i ragazzi: malvagi. Ma avevo letto don Milani⁵ e progettavo di essere non come la professoressa della *Lettera*, bensì come lui. Non prete, però, solo rivoluzionario ed esperto in nomi degli alberi (mai dire: sali su quell'albero; sempre determinare: sali su quel ciliegio). In modo da fare bella figura con i miei allievi di campagna.

Quando sono entrato per la prima volta in classe, un'aula dell'Ottocento, stufa a legna, fumo perché il camino non tirava bene, caldo asfissiante in antitesi col vento gelido che mi investiva se in sudore⁶ correvo su per la gradinata all'aperto che portava in un'altra classe – quando sono entrato, dicevo – ho detto al nostro valoroso delegato Cgil a cui stavo raccontando la mia faticosa carriera: un teppistello è uscito dal banco senza chiedermi il permesso. E io gli ho intimato: fermo là, come ti chiami. Lui s'è fermato e "Cataldi" ha detto indicando la legna in un angolo, e poi: "il ciocco"⁷, per farmi capire che il suo compito era alimentare la stufa. Allora io ho concesso: fa' pure. E quindi "Che legna è?" ho chiesto col tono di chi dice: vediamo se lo sai. Lui ha fatto lo sguardo così: ?. Io in gran tensione ho precisato: di che albero. Il ragazzo mi ha risposto: che ne so. Allora l'ho fissato a lungo terrorizzandolo senza intenzione. Pensavo solo: se distolgo lo sguardo mi chiede che albero è e nemmeno io lo so. Ma il ragazzo invece mi ha domandato: "Chi ha messo la bomba a Milano?". Io ci ho pensato e nemmeno quello sapevo. Ho risposto:

"Vediamo l'importanza delle tombe per gli antichi egizi".

"È stato lui" allora ha sussurrato Cataldi agli altri.

D. Starnone, *Ex cattedra e altre storie di scuola*, Feltrinelli, Milano 2006

3. *Cantami... funesta*: è l'inizio dell'*Iliade*, un "classico" buono per i figli delle famiglie benestanti.

4. *Stato e rivoluzione*: il più celebre saggio di Lenin (1918), rivoluzionario russo.

5. **don Milani**: don Lorenzo Milani (1923-1967), autore della ce-

lebre *Lettera a una professoressa* (1967), il più letto e influente libro sulla scuola uscito in Italia nel secondo Novecento.

6. **in sudore**: mentre ero tutto sudato.

7. **ciocco**: il pezzo di legno che lo studente deve mettere nella stufa.

Alleati degli alunni o professori? Una delle cose più fastidiose, nei libri sulla scuola, è che spesso i loro autori vogliono che il lettore s'indigni, che rifletta amaramente sui difetti dell'istituzione, sulla crisi del sistema educativo, sulle complicate dinamiche del rapporto docente-allievo... Starnone ha invece il dono della leggerezza e dell'umorismo (un dono molto raro, specie tra gli intellettuali), e lo si vede chiaramente nel brano che abbiamo letto. Starnone, che è l'io narrante, prende sì in giro il collega Vivaldi per il suo finto giovanilismo (da lontano «sembra un ragazzino», da vicino sembra un vecchio), per i suoi gusti letterari assurdi (o il pop degli U2 o la poesia mediocre di Vittorio Betteloni, un autore minore dell'Ottocento su cui Vivaldi ha scritto «un famoso saggio», che ovviamente non è famoso per niente). Ma prende in giro anche se stesso, anzi fa una cosa che si fa raramente, *si*

mostra debole: impaurito dal prossimo incontro con gli studenti, impacciato nel rapporto con loro, scorretto nel momento in cui pone a un allievo, per intimidirlo, una domanda alla quale lui stesso non saprebbe rispondere.

È una bella scena, ben scritta, con un vocabolario che non arretra né di fronte al colloquiale (*look, si beccò, sgangherata, mi impapero*) né di fronte allo scurrile (*frocio*), e che si chiude su una battuta comica (anche se l'occasione che la fa nascere è tragica: la strage di piazza Fontana a Milano nel dicembre 1969); una scena ben riuscita, proprio perché Starnone mette a confronto due diversi tipi di insegnante, che potremmo definire rispettivamente «l'alleato dei ragazzi» e «il professore tradizionale», e trova il modo di far sorridere sia dell'uno sia dell'altro.

Silvia Dai Pra'

Essere modelli senza diventare guru

C'è la "normale" scuola diurna, che comincia alle otto o alle nove e finisce all'una o alle due. E c'è la scuola serale, che viene frequentata da studenti-lavoratori, o da studenti "atipici" (persone già mature che cercano di migliorare la loro preparazione culturale, extracomunitari, ecc.). La scuola serale è importante, perché dà la possibilità di studiare a persone che non possono frequentare i corsi regolari; ma è anche molto problematica, proprio perché raccoglie persone il cui primo problema non è quello di studiare, persone distratte dal lavoro, o dalla famiglia, o sfiduciate nei confronti di un'istituzione che le ha già respinte molte volte. In *Quelli che però è lo stesso* (una frase familiare a tutti i nati negli anni Settanta, perché viene da una celebre canzone di Vasco Rossi, *Siamo solo noi*), Silvia Dai Pra' racconta la sua esperienza di insegnante in una di queste scuole, a Ostia, vicino a Roma. Quello che segue è un dialogo tra lei e una delle sue studentesse preferite, Nadjette, che ha origini marocchine.

Nadjette [...] passa a trovarmi a scuola con l'i-pod nelle orecchie; quando toglie le cuffie, per qualche istante la censurabile voce di Gigi D'Alessio¹ si sparge nell'aria:

«Vuoi farmi il favore di buttare via quella roba?»

«Prof, ma io l'ho ascoltata la musica che mi dici te! Ma sono tutti matti... quella donna secca, ma che c'ha?»

«P.J. Harvey?»

«Ma quella sta fuori. E i Nirvana?² Ti pare prof che devi far ascoltare la musica dei matti? Già la roba che ci fai leggere... ma uno non può fare lo scrittore senza ammazzarsi?»

«Si spera».

Nadjette è in Italia da cinque anni: fino ad undici ha vissuto a Casablanca, con tre sorelle e la madre che si struggeva di nostalgia per il padre nel frattempo venuto in Italia – è uno dei suoi argomenti preferiti, la nostalgia di sua madre per quel marito lontano: quando ne parla le brillano gli occhi, come se nella sua testa ormai avesse già deciso cos'è il vero amore. [...]

«Che, non lo sai che c'ho un ragazzo?»

«E dove?»

1. **Gigi D'Alessio**: popolarissimo cantante melodico napoletano.
2. **P.J. Harvey... Nirvana**: l'insegnante ha raccomandato a Nadjette di ascoltare la musica che ascolta lei, la cantante rock

P.J. Harvey e il gruppo di Kurt Cobain, i Nirvana: ma Nadjette non apprezza, e preferisce le canzoni d'amore di Gigi D'Alessio.

«In Marocco».

«E quando lo vedi?»

«Quasi mai» dice, apparentemente senza troppo rammarico. «Lo sento su msn».

«E com'è?»

Tremo. Se adesso Nadjette mi rivela di essere fidanzata a un amico di famiglia, un quarantenne già sposato e con la pancia, non potrò mai più guardare negli occhi le altre professoresse – già vedo Olimpia³ trionfante, col collo di pelliccia attorno alle mascelle ispessite dal fondotinta e il naso che si storce altezzoso in sala docenti: Nadjette non può deludermi, penso.

E, all'improvviso, l'illuminazione: Nadjette è come è perché nessuno l'ha mai appesantita con le proprie aspettative, con le proprie frustrazioni, coi propri sogni naufragati in un bilocale con affaccio sull'Idroscalo di Ostia. Nadjette è fresca, spontanea, curiosa, Nadjette ha una luce diversa negli occhi rispetto alle Sheila e alle Manila⁴ perché è l'unica realmente libera, l'unica che vive senza che nessuno, da lei, si aspetti niente: né i successi che nessuno della sua famiglia pretenderebbe da una donna, né il riserbo, la sottomissione, il matrimonio precoce che sono toccati a sua madre e alle sue nonne.

Ogni libro che legge, ogni gesto che compie, ogni pensiero che concepisce è suo, integralmente suo: e avrei voglia di abbracciarla se non mi fossi resa conto che, al contempo, adesso sono io che ho delle aspettative nei suoi confronti – voglio che Nadjette vada all'università, che non si sposi prima dei trent'anni, che oltre che il francese, l'arabo e l'italiano impari bene anche l'inglese dove ha cinque, voglio che capisca la musica di P.J. Harvey e butti via gli mp3 di Gigi D'Alessio, voglio che legga tanti libri, che non si tolga mai quella kefia dal collo, voglio che venga via da questo quartiere, che venga a vivere a Roma con me, diventi mia figlia!

«È un gran figo».

«Chi?»

«Mohammed, il mio tipo. È un gran figo. Se mi accetti l'amicizia su facebook puoi vederlo, ci sono le foto».

«Non te l'accetto⁵, l'amicizia su facebook, è inutile che mi fai i tranelli».

«Prof?»

«Sì?»

«Ma è vero che te sei femminista?» e anche questa parola Nadjette la pronuncia come *comunista*: una parola proibita, tentacolare, che la attrae e la diverte.

«In un certo senso...».

«Ma non sei fidanzata?»

«E cosa c'entra?»

«Se odi i maschi mica ti ci fidanzhi».

«Nadjette! Cosa c'entra? Essere femminista non vuol mica dire odiare i maschi!»

Adoro Nadjette, l'ho già detto: ma, a volte, i suoi sguardi mi tolgono il fiato, mi provocano sussulti d'ansia – quando mi osserva come quel *guru* che a scuola è così facile diventare, quel *guru* che io non ho nessuna voglia di essere. Quando mi rendo conto che sua madre vive in Italia da cinque anni e della nostra lingua

3. **Olimpia**: una collega, che non vede di buon occhio gli studenti immigrati, e che considera la narratrice (che invece si spende molto per loro) un'illusiva.

4. **Sheila ... Manila**: studentesse italiane (ma con nomi esotici)

della scuola in cui insegna la narratrice.

5. **Non te l'accetto**: gli studenti e le studentesse vorrebbero che l'insegnante diventasse "loro amica" su Facebook; l'insegnante, per conservare la giusta distanza, rifiuta.

sa solo blaterare buongiorno buonasera e qualche frase di circostanza, quando capisco che quello che cerca in me, venendomi a trovare a scuola il pomeriggio, sottoponendosi alla tortura di ascoltare P. J. Harvey, leggendo Pasolini con davanti il dizionario arabo-italiano e chiedendo ai suoi compagni il significato di parole desuete come *'na piotta*, è, principalmente, un modello.

«E cosa vuol dire?»

«Be', essere femminista vuol dire...» e a questo punto come faccio a rivelarle che non l'ho capito neanche io?, che mi confondo tra femministe dell'emancipazione e della differenza, o che quando vado alle loro conferenze mi addormento?

«Be', insomma, diciamo che vuol dire... pensare che tu vali molto, al di là del fatto che tu ti sposi o faccia un figlio».

«E si può essere femministe e musulmane, prof?»

«Mah, direi di sì».

«Ok. Allora sono femminista».

«Be'... bene. Brava».

«Però non lo dire a nessuno che sennò poi chissà cosa pensano».

S. Dai Pra', *Quelli che però è lo stesso*, Laterza, Roma-Bari 2011

Tra integrazione e distanza Da alcuni anni a questa parte, la scuola è diventata anche e soprattutto il luogo in cui i figli di genitori italiani incontrano ragazzi e ragazze che vengono da altre parti del mondo, soprattutto dall'Africa, dal Medio Oriente e dall'Est europeo. Spesso è un problema, ma altrettanto spesso è un'ottima opportunità, sia per gli italiani, che imparano a conoscere il mondo per come è, e non per come lo vedono alla TV o in rete, sia per gli immigrati, che possono arricchire, complicare, cambiare la loro cultura d'origine.

Il brano che abbiamo letto tocca una questione cruciale: l'integrazione in Italia di ragazze che provengono da culture musulmane, tradizionalmente più conservatrici nel campo dei diritti delle donne. L'insegnante che racconta ha un ruolo molto difficile. Da un lato, vorrebbe che Nadjette maturasse, raffinasse i suoi gusti, si emancipasse, e insomma che diventasse come lei, o anzi, che diventasse sua figlia, che affidasse a lei la sua vita. Dall'altro lato, l'insegnante capisce benissimo che questo *non* è il suo ruolo, che una professoressa d'italiano non è né una madre né una *guru* (cioè una guida spirituale), e forse neppure un modello. Gli studenti non vanno plagiati.

Tema difficile, spinoso. Ma Silvia Dai Pra' è molto brava a sciogliere la tensione in un finale sorridente («E si può essere femministe e musulmane, prof? [...] Però non lo dire a nessuno»), e in generale a tenersi al di qua di quella linea che separa l'affetto per i più deboli dal paternalismo. In questo, l'aiuta anche un ottimo orecchio per il "parlato" dei ragazzi come Nadjette, pieno di piccoli errori («te» al posto di «tu»), dialettismi («secca» al posto di «magra»), colloquialismi (il solito «prof» al posto di «professoressa», «c'ho» al posto di «ho», «il mio tipo» invece di «il mio fidanzato»).

Letteratura e lavoro

L'Italia della prima metà del Novecento è una nazione essenzialmente agricola. Le industrie si concentrano nel cosiddetto "triangolo industriale" (Torino-Milano-Genova), mentre nel resto del paese la gran parte degli abitanti coltiva i campi o vive di allevamento o di pesca. Al Sud, le industrie quasi non ci sono, e quelle poche hanno dimensioni molto ridotte. Il romanzo di Carlo Bernari *Tre operai*, scritto nei primi anni Trenta, rispecchia questo stato di cose: la «fabbrica» in cui lavorano i suoi protagonisti non è infatti un'azienda che produce merci bensì una grossa lavanderia.

Dopo la seconda guerra mondiale, e in particolare nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, *tutto cambia*, e l'Italia vive la più grande e repentina trasformazione della sua storia. È il *boom economico*, e per farsi un'idea di che cosa sia stato si possono leggere alcuni libri di quel periodo o vedere alcuni film (come *Il posto* di Ermanno Olmi, o *Il marito* di Nanni Loy, o *Il vedovo* di Dino Risi, o *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli), oppure si può dare un'occhiata ai *dati economici*: nel 1958 vengono prodotte in Italia 10.000 lavatrici, nel 1963 diventano 1.263.000; nel 1958 vengono prodotti 370.000 frigoriferi, nel 1963 un milione e mezzo; la produzione di automobili quintuplica; nel 1962 si comincia a costruire l'autostrada del Sole; tra il 1954 e il 1963 il *reddito nazionale quasi raddoppia*; nello stesso arco di tempo, tre milioni di persone *lasciano le campagne*¹.

È una *rivoluzione*. Di più: è un'*immane trasformazione socioculturale*, sulla quale rifletteranno a lungo gli intellettuali del secondo Novecento (buona parte dell'opera di Pasolini è, ad esempio, una meditazione amara su quella che lui chiamerà la «mutazione antropologica» che a quell'epoca ha travolto gli italiani). Ma al di là del giudizio che si può dare di questa trasformazione, è importante capire che lì, in quegli anni, *nasce l'Italia che ancora oggi abbiamo sotto gli occhi*, con le sue grandezze e le sue miserie. Alcune aziende italiane diventano protagoniste dell'economia mondiale: la Olivetti, che produce macchine da scrivere e prodotti

1. Dati desunti dal saggio di A. Saibene, *Ritorno al Milnovecentosessanta*, in *Unicità d'Italia*, a cura di E. Morteo, Marsilio, Venezia 2011.

per l'ufficio; la Fiat, che produce automobili; la Montecatini, che applica le scoperte in campo chimico di Giulio Natta (premio Nobel nel 1963) per produrre nuovi materiali come il Moplen, e che nel 1966 si fonderà con la Edison dando vita al colosso Montedison; e soprattutto l'Eni, fondata nel 1953 da Enrico Mattei, che nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta diventa uno dei protagonisti mondiali nel settore petrolchimico.

Ma il boom economico ha, com'è inevitabile, dei costi umani che le statistiche economiche non riescono a vedere. Li vedono invece gli scrittori, che ce li raccontano in pagine esemplari, pagine non solo letterariamente molto riuscite, ma anche interessanti come documenti, come fotografie dell'Italia del secondo Novecento: *Donnarumma all'assalto* di **Ottieri**, *La vita agra* di **Bianciardi** e *Memoriale* di **Volponi**; e infine un *outsider* molto divertente che ci porta un po' più avanti nel tempo, e che è utilissimo a capire che cosa poteva essere la vita d'ufficio negli anni Settanta: il *Fantozzi contro tutti* di Paolo **Villaggio**.

1 *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri

L'emigrazione La storia italiana del Novecento è una storia di **emigrazione**. Emigrazione verso l'estero – le Americhe, l'Australia e dopo la seconda guerra mondiale il Nord Europa – ed emigrazione interna: l'Italia del Nord e l'Italia del Sud erano state per secoli mondi lontani; ora, nel giro di pochi decenni, tutto cambia, e gli abitanti di un Mezzogiorno ancora rurale, premoderno, abbandonano le loro terre d'origine per andare a vivere al Nord, nelle fabbriche del triangolo industriale Torino-Milano-Genova. È questo il **fenomeno sociale** che caratterizza l'Italia del **pieno Novecento**: e le sue conseguenze le vediamo ancora oggi ben chiare attorno a noi nel mosaico di cognomi e di facce che popolano le nostre città (Torino, si è detto giustamente, è la terza più grande città meridionale d'Italia, dopo Napoli e Palermo), nel modo in cui gli italiani pensano a se stessi come popolo, o somma di popoli, nelle spinte federaliste o separatiste di un partito come la **Lega Nord**.

L'esportazione del modello industriale dal Nord al Sud C'è però anche un'altra storia, simmetrica a questa, e cioè la storia dell'esportazione del modello industriale settentrionale nel Mezzogiorno. Nel secondo dopoguerra, infatti, le grandi aziende del Nord non solo assorbono la manodopera degli emigrati, ma aprono le loro filiali anche al Sud, sfruttando gli ingenti finanziamenti che lo **Stato**, attraverso la **Cassa per il Mezzogiorno**, erogava allo scopo di accelerare lo sviluppo economico di queste aree: grandi aziende come Fiat, Montecatini, Edison costruivano i loro stabilimenti nelle regioni meridionali, e lo Stato, da parte sua, aiutava queste aziende co-finanziando i lavori o alleggerendo l'imposizione fiscale.

Donnarumma all'assalto Il **romanzo-saggio** di Ottiero Ottieri *Donnarumma all'assalto* racconta appunto un pezzo di questa storia: il Nord industriale che visita e scopre il Sud ancora contadino. Un romanzo-saggio, perché Ottieri racconta, in

Scuola e lavoro al Sud

Uno dei problemi del Mezzogiorno è la **carenza di personale con una formazione tecnico-scientifica**. Abbondano gli umanisti e gli avvocati, mancano i periti e gli ingegneri. Quei pochi si fanno notare per laboriosità e intelligenza. L'io narrante di *Donnarumma all'assalto* racconta così la sua esperienza sul campo:

«Abbiamo esaminato con urgenza un mazzetto di periti industriali. I migliori sono già occupati negli stabilimenti vicini, e per avere i più bravi dobbiamo portarli via; molti sono anche originari del nord. Così, anche quaggiù, le aziende si disputano i settentrionali già impiegati [...]. I periti meridionali – specialmente i già occupati – offrono una serietà precisa, una sveltezza accattivante, come se una scelta difficile e rara, un cammino contro corrente e fuori del folklore li avesse temprati. Non vanno di moda, in queste zone, i periti industriali: e chi intraprende la strada tecnica, non universitaria, passando dalla scuola al lavoro senza lo sbandamento, l'attesa antica dei laureati del sud, mostra subito questa intatta e fresca vocazione. Proprio nei periti meridionali si forma l'uomo del sud di buona stoffa, finalmente incoraggiato dalla sua intelligenza che subito serve, in un paese dove è storico che si sprechi.

Nel saggio *L'Italia rinunzia?*, scritto nel 1945, lo scrittore Corrado Alvaro parla apertamente di una stortura nella formazione scolastica dei giovani meridionali, una formazione che ha il difetto di essere troppo astratta e retorica, e troppo poco in sintonia con le esigenze della vita moder-

na. Occorre, secondo **Alvaro**, formare più tecnici e meno letterati. L'opinione di Alvaro, che era calabrese, è, come si vede, molto vicina a quella dell'io narrante di *Donnarumma all'assalto* (cioè di Ottieri stesso, che era un uomo del Nord):

«Occorre una riforma che restituisca alla cultura il suo carattere disinteressato, la sua abnegazione che fa uomini e cittadini, e non postulanti, una riforma che alle troppo numerose scuole classiche sostituisca in determinate regioni, specie in quelle più arretrate, scuole di avviamento, tecniche, industriali, agricole, le quali forniscano alla nazione, povera di risorse ma con capacità d'ingegno, di applicazione ingegnosa, di tecnica, piccole e grandi élites le quali abbiano la fierezza del lavoro con la coscienza di potersi procurare un pane sotto qualunque cielo [...]. Al mito del diploma bisogna sostituire la virtù della tecnica [...], poiché l'Italia ebbe, fra le sue sfortune, quella d'un regime oltre a tutto di molti letterati falliti, che sono la peggiore specie di uomini [...]. Ma dappertutto vediamo il medesimo fenomeno: che dove la dignità di un lavoro indipendente si fa strada, là crolla ogni asserto medievale e l'uomo conquista la sua personalità civile. Per poco che tale artigianato si evolva e diventi più complesso, o che diventi industria, ed ecco una classe nuova, feconda, libera, che garantirebbe molti mali dell'Italia e di quella meridionale in specie.

C. Alvaro, *L'Italia rinunzia?*, Sellerio, Palermo 1986 [1945], pp. 20-22

LA CASSA PER IL MEZZOGIORNO

La Cassa per il Mezzogiorno nasce nel 1950 per favorire la realizzazione di opere dirette «al progresso economico e sociale dell'Italia meridionale», e cioè di infrastrutture come strade, acquedotti, ferrovie. La parte più ingente dei fondi – che erano in buona parte fondi americani, una parte del cosiddetto “piano Marshall” – venne però de-

stinata alla modernizzazione dell'agricoltura e alle bonifiche (nell'Italia meridionale del secondo dopoguerra era ancora molto diffusa la malaria). Nelle intenzioni, la Cassa per il Mezzogiorno doveva durare dodici anni, in realtà è rimasta attiva fino al 1984.

prima persona, la sua esperienza. Nato a Roma nel 1924, a trent'anni è stato assunto dalla **Olivetti** di Ivrea come selezionatore del personale. Vive a Milano, ma gli viene proposto di svolgere questa mansione nella nuova fabbrica che la Olivetti ha costruito in Campania, a Pozzuoli, e Ottieri accetta. Si trasferisce a Pozzuoli nel marzo del 1955 con la moglie e una figlia piccola. Ci resterà due anni, e saranno due anni felici dal punto di vista umano (Ottieri avrà per tutta la vita nostalgia del Sud Italia) e difficilissimi dal punto di vista lavorativo. *Donnarumma all'assalto*, uscito nel 1959, è il diario di questi due anni (diario in senso letterale: i capitoli sono formati da annotazioni prese giorno per giorno).

Il **Donnarumma** che dà il titolo al libro è uno dei tanti, un **aspirante operaio** tra i tanti. La nuova fabbrica è, per gli abitanti della zona, l'occasione sognata, l'unica chance di riscattarsi dalla povertà e di vivere una vita dignitosa. Per questo, tutti sperano: ci sono duecento posti, ma arrivano quarantamila domande. Eccone una, coi suoi commoventi errori di grammatica:

Cercatemi di considerarmi.

Non mi abbandonate, scrivetemi che è peccato avere un animo così duro a non avere pietà di un povero giovane disoccupato e bisognoso tanto tanto che solo Iddio ve lo potrà dire. Scrivetemi e datemi una bella risposta con le vostre gentili mani.

«**Qui giudichiamo un popolo intero**» L'io narrante, il selezionatore del personale, cerca di tener fede alle regole razionali, efficientistiche che l'azienda si è data: vaglia le domande, parla con i candidati, li esamina, separa i tanti non idonei dai pochissimi idonei. Ma a poco a poco capisce che i problemi che si trova ad affrontare vanno ben oltre la sua mansione professionale e la stessa vita della fabbrica. Da un lato, questi problemi possono essere non risolti ma, per così dire, leniti da un trattamento umano. Ecco, splendidamente formulato, il sogno del selezionatore: «Verrebbe il desiderio di mettersi accanto al candidato e di vivere lungamente con lui». Dall'altro, il protagonista si trova di fronte a una tragedia storica che nessun individuo, nessuna azienda può pensare di risolvere: «Qui giudichiamo un popolo intero», scrive, alludendo allo scontro violento, sanguinoso, tra la modernità industriale e l'**arretratezza, culturale ed economica, del mondo meridionale** nel quale la modernità si è calata. Il disoccupato Donnarumma è un rappresentante di questo mondo. Respinto dal selezionatore del personale, come tanti altri, passa le sue giornate di fronte alla fabbrica, come tanti altri. Guarda, aspetta, mendica un lavoro; e poi, esasperato, minaccia, aggredisce. Ma invano: la fabbrica continuerà a respingerlo. Alla fine del libro, il protagonista – l'io narrante, il selezionatore del personale – sta per tornare definitivamente a Milano e, sulla strada per la stazione, vede due camionette della polizia che si dirigono verso la fabbrica:

Che cos'era accaduto? È tornato Donnarumma all'assalto. Un imprevedibile malcontento, una vera rivolta, covata da mesi senza che nessuno se ne fosse accorto, è scoppiata stamani, proprio il giorno del destino. Telefonare, subito telefonare; tornare indietro se è accaduto qualcosa, ricominciare da capo, felice di essere costretto a non partire.

Ma non è vero: non è scoppiata nessuna rivolta, nessuna rivoluzione. «Tutto tranquillo», lo rassicura al telefono il portiere della fabbrica. E il romanzo finisce così: «In treno, l'indomani, i giornali scrivevano di un delitto al lago di S. Biagio, assai oltre la fabbrica, assai oltre. E non era un delitto industriale».

Un discorso di Adriano Olivetti ai lavoratori di Pozzuoli

Ottieri si trasferisce da Milano a Pozzuoli nel 1955. Proprio in quell'anno, il proprietario dell'azienda per la quale Ottieri lavora, Adriano Olivetti, va a Pozzuoli e fa un discorso ai dipendenti del nuovo stabilimento, realizzato dal grande architetto Luigi Cosenza. A quell'epoca, l'**Olivetti** è un'**azienda-modello**, una delle più importanti e moderne d'Europa nel settore delle macchine da scrivere, delle calcolatrici e delle attrezzature per ufficio. Il discorso di Olivetti, che verrà poi pubblicato nel volume *Città dell'uomo* (Edizioni di Comunità, Milano 1960), mira a celebrare i successi dell'azienda ma anche, si direbbe oggi, a *motivare* gli operai e gli impiegati dello stabilimento campano mostrando loro di quale grande progetto sono parte. C'è, com'è necessario, un po' di retorica manageriale. Ma c'è anche il **senso di un'impresa comune e di un'alleanza possibile tra Nord e Sud Italia**; e c'è soprattutto un **ottimismo di fondo** (ma un ottimismo non sciocco, ben consapevole delle difficoltà e dei rischi) che restituisce un po' di quell'entusiasmo e di quella voglia di fare che erano diffusi nel nostro paese negli anni del cosiddetto boom economico.

« Quando, quattro anni or sono, fu decisa la costruzione di questo stabilimento, la battaglia iniziata dalla fabbrica di Ivrea per diventare un'impresa internazionale era in pieno sviluppo. Il problema del Mezzogiorno era già entrato da tempo nel nostro animo in tutta la sua dolorosa grandezza e quando ci pervenne un preciso invito da parte del Ministro dell'Industria, on. Campilli, oggi Ministro per il Mezzogiorno, questi non ebbe a trovare in noi troppe difficoltà nella sua generosa fatica [...]. Accettammo di buon grado il nuovo fardello. Fu un atto di fede nell'avvenire e nel progresso della nostra industria, ma soprattutto un meditato omaggio ai bisogni di queste regioni [...]. La fabbrica di Ivrea, che usava assumere centinaia di operai ogni anno, si vide costretta, tra il 1952 e il 1954, per trasferire al Sud il suo potenziale di incremento produttivo, a ridurre o praticamente interrompere il ritmo delle sue assunzioni. Molti giovani non trovarono lavoro, molti padri dovettero attendere e ancora attendono che i figli possano conseguire una sistemazione, là dove essi stessi avevano passa-

to gli anni migliori della loro vita. Ma nessuno ebbe a lamentarsi, nessuno indicò quale causa della sua condizione insoddisfatta la creazione di questo stabilimento. Perché nella coscienza dei nostri operai del Canavese¹ è vivo il senso di solidarietà con i fratelli della Campania, della Calabria, della Lucania.

Nessuno ebbe a lamentarsi, dunque. E alla fine dell'anno scorso una politica audace nel piano, minuziosa nell'esecuzione, implacabile contro gli ostacoli, la politica della nostra direzione commerciale, ha creato le premesse per un altro balzo in avanti, che oggi la fabbrica, con ingente sforzo di uomini e di mezzi, sta realizzando in tutti i suoi settori [...].

La fabbrica di Ivrea, pur agendo in un mezzo economico e accettandone le regole, ha rivolto i suoi fini e le sue maggiori preoccupazioni all'elevazione materiale, culturale, sociale del luogo ove fu chiamata a operare, avviando quella regione verso un tipo di comunità nuova ove non sia più differenza sostanziale di fini tra i protagonisti delle sue umane vicende, della storia che si fa giorno per giorno per garantire ai figli di quella terra un avvenire, una vita più degna di essere vissuta. La nostra Società crede perciò nei valori spirituali, nei valori della scienza, crede nei valori dell'arte, crede nei valori della cultura, crede, infine, che gli ideali di giustizia non possano essere estraniati dalle contese ancora in eliminate tra capitale e lavoro. Crede soprattutto nell'uomo, nella sua fiamma divina, nella sua possibilità di elevazione e di riscatto [...].

Questo stabilimento riassume le attività e il fervore che animano la fabbrica di Ivrea. Abbiamo voluto ricordare nel suo rigore razionalista, nella sua organizzazione, nella ripetizione esatta dei suoi servizi culturali e assistenziali, l'indissolubile unità che la lega a essa e a una tecnica che noi vogliamo al servizio dell'uomo perché questi, lungi dall'esserne schiavo, ne sia accompagnato verso mete più alte, mete che nessuno oserà prefissare perché sono destinate dalla provvidenza di Dio.

A. Olivetti, *Il mondo che nasce*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2013

1. **Canavese**: l'area del Piemonte in cui sorge la città di Ivrea, sede storica dell'Olivetti.

Il brano dice qualcosa sul momento storico in cui Olivetti (e Ottieri) vivono. Sono passati dieci anni dalla seconda guerra mondiale e l'Italia è un paese ancora povero, soprattutto al sud. Ma l'economia è in piena espansione, e parte di questa espansione si deve all'alleanza tra lo Stato (qui rappresentato dall'economista Pietro Campilli, collaboratore di De Gasperi, più volte ministro nel corso degli anni Cinquanta) e l'industria privata: che come in questo caso – o nel caso ancora più rilevante della Fiat – sposta parte della sua produzione in modo da creare posti di lavoro nelle regioni meridionali (in cambio, lo Stato garantisce alle aziende che seguivano questa strada sovvenzioni o sgravi fiscali).

Lo “spirito Olivetti” Ma il brano dice qualcosa anche dello “spirito Olivetti”. La ditta Olivetti era nata nel 1908 per iniziativa di Camillo Olivetti: produceva macchine per scrivere. Nel 1938 la guida dell'azienda passò al figlio di Camillo, Adriano, il quale nel giro di vent'anni trasformò la Olivetti in una **grande multinazionale**. Questo successo fu dovuto almeno in parte a un nuovo modo di concepire sia le relazioni tra “padroni” e salariati sia quelle tra azienda e territorio. Da un lato, le relazioni tra padroni e salariati è vista non in termini di conflitto ma in

termini di **collaborazione**: Olivetti associa alla direzione dell'azienda i comitati di gestione, nei quali sono anche rappresentati i lavoratori; concede la settimana di 40 ore lavorative; costruisce case, scuole, biblioteche e centri ricreativi per i dipendenti; investe nelle nuove tecnologie anche allo scopo di migliorare le condizioni del lavoro in fabbrica. Dall'altro lato, nel distretto di Ivrea l'Olivetti realizza una vera e propria Comunità (questo è anche il nome della casa editrice da lui fondata), all'interno della quale una produzione industriale d'avanguardia (alla fine degli anni Cinquanta Olivetti comincerà a investire nella nascente elettronica) si dimostra compatibile con una vita veramente umana e naturale: «Una Comunità – scriverà, parlando del suo progetto – né troppo grande né troppo piccola, concreta, territorialmente definita, dotata di vasti poteri, che desse a tutte le attività quell'indispensabile coordinamento, quell'efficienza, quel rispetto della personalità umana, della cultura e dell'arte, che il destino aveva realizzato in una parte del territorio stesso, in una singola industria».

Il tono adoperato da Adriano Olivetti nel discorso citato, con i suoi **richiami alla solidarietà** e all'umanesimo (nonché a Dio: Olivetti era credente), rende abbastanza bene l'immagine di questo grande e atipico imprenditore italiano del Novecento.

Ottiero Ottieri Come (non) si viene assunti

Come si fa a essere assunti? Si manda la domanda, si passa un test scritto, si va all'intervista e alle prove individuali con il selezionatore del personale. Ma dietro questo *si* astratto, impersonale, ci sono esseri umani con i quali l'io narrante vorrebbe parlare, che vorrebbe conoscere. Anche «quelli che lasciano in bianco?» (la prova scritta), gli chiede la segretaria. Soprattutto quelli. Ed ecco il resoconto di un pomeriggio di esami.

Alle prove individuali molti sono rovinati¹ miseramente: perlopiù gli stessi falliti la mattina. Dunque è vero che la psicotecnica², almeno, non si contraddice.

Non riescono a infilare i pirolini di ferro del reattivo O'Connor in una lastra fitta di buchi, con una mano sola, con il nostro cronometro addosso. Il Moede, un meccanismo di ruote, trasmissioni e leve che smontiamo davanti ai loro occhi, poi non sanno rimontarlo: oppure, a furia di suggerimenti ci passerebbero il pomeriggio. Al pantografo, dove c'è da guidare con due leve una punta

1. **sono rovinati**: hanno fallito.

2. **psicotecnica**: l'analisi psicologica dei candidati attraverso un test.

scrivente e lungo un tracciato a curve segnato sulla carta – per la prova della coordinazione manuale – escono paurosamente dai bordi e bucano la carta con la punta. La S. trionfava: «Vede?». Al contrario i bravi della mattina, i bravi verbali e non verbali, si destreggiavano spontaneamente nell'abilità manuale, anche se non erano mai stati operai: è l'intelligenza sempre che conta e noi crediamo a questo primato dell'intelligenza³.

Una delle due donne, debole già la mattina, ha fatto un disastro: benché minuta e di dita sottili si lasciava cadere in grembo i pirolini dell'O'Connor e non continuava a infilare gli altri secondo il nostro consiglio pescando lì da una vaschetta, ma si intestava a recuperare i perduti nel vestito, si chinava a raccattarli per terra, e intanto il cronometro picchiava inesorabile. La sua testa biondicia, insieme, s'è fissata contro le spalle come rotta. È stata incoraggiata perché non piangesse. Con il vestito fradicio⁴ sotto le ascelle tutto il suo odore paesano rilievitava a quel caldo di paura.

È entrato l'analfabeta. Con le mani grosse da anziano manovale, afferrati i pezzi sparsi del Moede con brutalità, stava subito per romperci il cordino di trasmissione. «Stia attento» gli grida la signorina S. e a me dice forte: «se me lo rompe, dove pesco un altro cordino per il Moede?».

L'analfabeta si ferma un momento, stacca le mani pesanti dal nostro giochetto e alza il viso butterato⁵, gli occhi tondi. Si riapplica a testa bassa tirando il cordino molto delicatamente, seguendo i consigli della S., e infila due ingranaggi nei perni giusti. Dagli occhi grossi come le mani gli è uscita finalmente una luce di soddisfazione, d'astuzia, tanto che ha proseguito baldanzosamente; dopo gli ingranaggi monta gli altri pezzi di sua fantasia, a rovescio, in mezzo al nostro attonito silenzio e al logorio del cronometro. Arriva alla fine; avendo collocato tutti i pezzi, gli pare la conferma che la prova è riuscita. «Avanti» dice la signorina «ora lo faccia funzionare».

Egli ci guardava come per chiedere se andasse bene. «Ma avanti» risponde la signorina, in impenetrabile attesa.

Girando una piccola ruota, se il Moede è montato giusto, si deve muovere alternatamente una leva a martelletto, che batte sul piano di legno dell'apparecchio: è un allegro rumore, un segno di vittoria. Egli ha manovrato la ruota; invano; la leva era bloccata, perché egli aveva montato tutto, ma a rovescio. Spinge più forte la ruota, ma le trasmissioni si erano completamente bloccate. Spinge ancora, con forza.

«Alt! Si fermi. Non lo forzi» grida la signorina. «Me lo spacca».

Ha allontanato l'apparecchio da sé, buio, greve: «Ma io sono un uomo di fatica. Mettetemi alla prova, non con questo qui. Io vi alzo un quintale. Io non ho paura di niente, che credete. Mettetemi nell'officina, che vi faccio qualsiasi lavoro. Che cosa è questo qui?».

«È un esperimento» gli viene spiegato con voce piana «per vedere le sue capacità meccaniche. Assomiglia ai lavori d'officina».

«Che meccaniche, meccaniche. Io sono un operaio di fatica. Io vi faccio vedere che vi faccio il lavoro di tre operai insieme. Io non ho paura di niente, nemmeno della meccanica».

3. **crediamo... intelligenza:** la frase è detta con amarezza e sarcasmo.

4. **fradicio:** zuppo di sudore.

5. **butterato:** dal vaiolo, una malattia infettiva molto diffusa sino a non molti anni or sono.

Si guarda dentro la sua cartella, la scheda della nascita, dei figli, degli studi.
 «Lei dove ha lavorato prima?».
 «Ho lavorato nei cantieri. Io sono il miglior manuale di Santa Maria».
 «Ma vede, noi adesso non abbiamo bisogno di manovali».
 «E di che avete bisogno, di ingegneri?».
 «Non di ingegneri. Ma di operai che abbiano attitudine alla meccanica».
 «E io ce l'ho l'attitudine. Fatemi fare la prova».
 «Questa è la prova».
 «Ah, dottore, è questa» dice sfottendoci e rimanendo seduto. «Me lo potevate dire prima. Io negli stabilimenti queste cose non li ho mai visti. E io sono pratico di stabilimenti... sono stato dieci anni nei cantieri. Io devo lavorare come gli altri, io devo mangiare».
 «Ho capito. Che scuole avete fatto?».
 «Nessuna scuola. La scuola ce l'ho in testa. A me mi piace di faticare». Esitava con una vergogna rabbiosa. «Io sono alfabeto, lì dentro c'è scritto. Io sono alfabeto con sette figli, ma mi piace di faticare, devo mangiare. Io vi servo più di tutti gli altri». Indicava con la mano quelli fuori della porta.
 «Va bene. Adesso aspetti di là insieme agli altri».
 Non si alzava. «Aspetti di là nel corridoio».
 «Ah, aspetto. E che aspetto, dottore?».
 «Aspetti pure» ho detto gentile, ipocritamente.
 Alla fine è uscito.
 «Perché è stato chiamato, se è analfabeto?».
 «Per convincerlo» fa la signorina. «Perché è più semplice chiamarlo. Sta in portineria tutte le mattine da tre mesi. Ne abbiamo ancora dieci. Dobbiamo sbrigarci. Domani ci sono gli altri».
 Più la S. è stanca, più sprigiona energia e ricorre per arrivare in tempo; è una donna forte, che sostiene con coraggio il peso del giudizio universale. Ha agguanto seccata: «Bastavano le prove scritte».

O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Utet, Torino 2006

Un giudizio umano, non solo professionale Le buone intenzioni non bastano: è questo che il protagonista impara dopo il suo primo giorno di lavoro come selezionatore del personale. Appena arrivato dal Nord, voleva mostrare alla sua collaboratrice, la signorina S., che i test scritti non potevano essere sufficienti a giudicare l'attitudine al lavoro dei candidati: bisognava sentire anche quelli che non avevano superato la prova. Ma la prova orale conferma i risultati dello scritto: le due donne e l'analfabeto fanno «un disastro». E il giudizio sulla loro inabilità al lavoro in fabbrica diventa, automaticamente (e ingiustamente), un giudizio su di loro come esseri umani, sulla loro intelligenza. Scrive Ottieri: «è l'intelligenza sempre che conta e noi crediamo a questo primato dell'intelligenza». Ma la frase è detta con **ironia amara**: perché non esistono strumenti capaci di misurare una cosa, un concetto tanto sfuggente come l'intelligenza; e, soprattutto, perché **premiare l'intelligenza**, quel particolare tipo di intelligenza che rende adatti alla fabbrica, **può voler dire sacrificare la giustizia e l'umanità**. Di questo è cosciente il protagonista, che finisce il suo resoconto dicendo che i congedati, i non assunti, costringono chi li respinge (il protagonista stesso, che rappresenta l'azienda) a «girare la faccia»: per l'imbarazzo, la vergogna.

Ottiero Ottieri

Lavorare a cottimo

La parola “cottimo” deriva forse dal latino *quotumus*, che significava “di quale numero?”. Lavorare a cottimo significa che l'operaio è retribuito non a seconda della durata del suo lavoro ma a seconda della quantità del lavoro svolto: ad esempio a seconda di quanti pezzi ha realizzato al tornio in un determinato lasso di tempo. Un cronometrista verifica i tempi della lavorazione e “prende i tempi”, cioè stabilisce se l'operaio sta lavorando abbastanza velocemente (se sta, ad esempio, realizzando un numero di pezzi sufficiente) oppure se è al di sotto della misura standard. Naturalmente, lavorare a cottimo è ripetitivo, noioso, alienante: le mani si muovono svelte (a volte troppo svelte: il cottimo favorisce gli incidenti), ma il cervello è staccato, l'operaio non pensa. Per capire di più, il selezionatore del personale si mette al posto di un operaio e prova a vedere (solo per qualche minuto) che cosa significhi lavorare in queste condizioni. Ecco il resoconto dell'esperienza.

Infilo i caratteri e poi depongo pian piano le molle. Quando esse sono in fila, ribalto l'attrezzo e premo sulla testa delle molle. L'attrezzo incastra alcune nella dentiera, ma non tutte. Per sistemare le ribelli aiutandomi con le dita, rialzo un momento l'attrezzo: allora tutte insieme, liberate, saltano via e si spargono sul banco. Alcune saltano sul pavimento o si infilano nelle pieghe del mio camice nuovo, inamidato; riprovo subito, con molle nuove o con le vecchie recuperabili.

Finalmente l'attrezzo le ha costrette dentro tutte insieme, con un colpo solo. Ora devo sostituire la Qualche molla sguscia sempre e alcune fanno balzi da pulci. Mi vergogno di quello spreco di molle, dentiera all'attrezzo. Se non la infilo giusta, passo passo, facendola scorrere contro l'attrezzo mobile, le molle rialzano il capo e allora è inutile provare a domarle schiacciandole. Si vendicano schiacciandosi storte cosicché la dentiera non arriva fino in fondo, e poi, non si avvita.

Ecco, ho infilato giusto la dentiera. Ma anche stringere le viti è difficile, a guardarlo sembra facile.

Finalmente ho arrangiato il primo pezzo.

I primi pezzi sono tutti difficili ugualmente; è il colpo con l'attrezzo che non si sa dare. Ero talmente preoccupato, accanito ad avvitarlo che il salone mi scompariva intorno. Per ogni pezzo ricominciamo da capo due o tre volte, e naturalmente prendevo sempre i caratteri con una mano sola. L'abilità, la coordinazione manuale ricercata dagli esami psicotecnici... Eccola. Le famose dita agili e sottili.

Dopo qualche pezzo montato duramente, ho escogitato la maniera di domare quel saltaleoni. Come, non lo so; con il primo allenamento impercettibile. Cioè, ho imparato a manovrare l'attrezzo almeno col pensiero. Non ci riesco, ma so quello che debbo fare, nella mia testa.

Sbircio l'orologio da polso e ci leggo che ai settantatré secondi sto ancora a metà del montaggio del pezzo. Faccio il cinquanta per cento del cottimo e al mio ritmo la fabbrica chiuderebbe dopo aver aumentato la produzione di molle...

È passato un operatore che vedendomi così indaffarato ha sorriso; atteggiamento di affettuosa, ironica bontà, meno usato verso gli apprendisti veri; nel banco davanti il giovane meridionale ligure continuava immobile, scotendo

appena la sua testa chiara. A sinistra scopro un altro che conosco, allo stesso lavoro, esaminato da me: ha sorriso gravemente, tiepido della vicinanza. Ma quando lavoro, non sento più alcun rumore, né il brusio del montaggio e non vedo più nulla.

O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Utet, Torino 2006

L'alienazione dell'operaio di fabbrica La parola che si accompagna spesso a “cottimo” è “alienazione”. Incatenato a un lavoro banale, ripetitivo, meccanico, del quale spesso non capisce lo scopo perché non ne vede il frutto, il prodotto finito, il lavoratore si sente ridotto a oggetto, a cosa (di qui l'impiego altrettanto frequente di un altro termine, «reificazione», dal latino *res*, “cosa”): ed ecco dunque le “malattie da lavoro”, che danneggiano, più che il corpo, la mente dell'operaio. In questo brano, il selezionatore del personale prova a “esperimentare” il lavoro al reparto montaggio. Viene trattato meglio degli altri (un operatore sorride vedendolo in difficoltà), e naturalmente la sua è soltanto una prova, tra poco tornerà in ufficio («questa prova su di me non si farà mai», dice più avanti). Ma basta questa breve esperienza per assaggiare la **condizione alienante del lavoro a cottimo**: l'ansia per i tempi non rispettati, il senso di distanza da tutto ciò che sta intorno («non sento più alcun rumore, né il brusio del montaggio e non vedo più nulla»), il mal di schiena. Eppure, scriverà più avanti Ottieri, alienazione o no, i giovani del Sud sembrano preferire qualsiasi attività industriale, anche la più grama, alle occupazioni tradizionali nel commercio e dell'agricoltura:

D'altronde i giovani hanno spavento di fare i contadini, e i giovani del popolo considerano il commercio vile. Non esiste altro mestiere degno di questo, d'operaio meccanico. Alla pari come non possesso strumentale, economico, dovrebbero essere meno alienati i contadini che coltivano i pomodori, anche rompendosi la schiena, sui campi intensivi lungo il mare: curano il loro prodotto dal principio alla fine, perché lo seminano, lo guardano spuntare, lo puliscono e lo colgono (e alla fine i mediatori se lo portano via al prezzo che vogliono). Ma un coltivatore di pomodori entra in fabbrica di corsa.

Ottiero Ottieri Aspettando la “chiamata”

La fabbrica certifica l'idoneità al lavoro, ma si riserva di chiamare gli operai idonei «quando c'è bisogno». Ma chi ha bisogno di lavorare non si rassegna ad aspettare, così davanti alla fabbrica e negli uffici c'è sempre qualche disoccupato che chiede, mette pressione, si fa vedere temendo che l'abbiano dimenticato. Aspetta la chiamata. La chiamata, di solito, non arriva, o solo dopo molti mesi di attesa. Ma a volte il miracolo accade.

La signorina S. fa anticamera Venezia Raffaele. Questo Venezia durante il colloquio non seppe dire perché, essendo nato a Santa Maria, si chiamasse Venezia; ma possiede una coordinazione manuale precisa e leggera, una intelligenza meccanica, una forte attitudine spaziale¹ e ama la matematica.

1. **attitudine spaziale**: capacità di intuire le necessità di spazio per l'estensione o la collocazione dei vari oggetti.

Se resiste – benché gramo, gli occhi incavati e le palpebre nere – sarà un buon operaio. Infatti passò ieri la visita medica, e questo significa che un giorno sarà chiamato.

È già qui. La disoccupazione lo spinge da dietro, come una brama oscura, viziosa, di cominciare subito, e gli ha consunto il viso. Oggi, Vicino alla S., la sua intelligenza meccanica e spaziale di ieri, si è sciolta in una attesa atona e viscida²: gli ha già detto la S. che lo assumeremo quando ci sarà bisogno, fra una settimana, fra un anno.

Stava in un angolo con gli occhi pesti, la faccia di falsa rassegnazione e di paura, mentre la S. continuando il suo lavoro, voleva vedere quanto resisteva. Stava come un bruco nell'angolo dell'ufficio. Si parlava con la S. come se lui non ci fosse; ma a lui bastava di non essere scacciato. Finito il discorso, la S. s'è gettata a battere la millesima lettera di cortese rifiuto alle raccomandazioni del vescovo, del prefetto, del sindaco.

Venezia si è rifatto avanti verso la signorina: con la voce di chi domanda una droga, e senza rivolgersi a me, le ha insinuato nuovamente che deve lavorare subito. La S. non ha urlato; anzi, non cessando di accanirsi sui tasti, gli porgeva un orecchio, presa da una pazienza, da una perplessità, china sulla macchina da scrivere. Venezia untuosamente mescolato di buon diritto e di discrezione, ha scivolato³ un'altra domanda a bassissima voce. «No» ha scosso allora il capo la S. appena levando le mani dai tasti. «No. Oggi no. E nemmeno fra una settimana. Quando, non si sa. Quando c'è bisogno mandiamo a chiamare». Lo stesso, Venezia mormorava fra la macchina da scrivere e l'angolo. La S. lo ha investito, ritirando le braccia stanche dai tasti, massaggiandosi i polsi: «Lei ha passato la visita medica. Questo significa che ha molte probabilità di essere assunto. Ma non oggi. L'ho già detto! Perché vi siete messi in mente che se passate la visita medica, il giorno dopo siete assunti? Chi ve lo garantisce? Non l'abbiamo mai garantito a nessuno. Vada e dica ai suoi amici che questa storia della visita medica ve la siete inventata voi. Noi non portiamo per il naso nessuno». Da queste parole sempre più forti, Venezia, molle e silenzioso, è stato di nuovo sbattuto nell'angolo, ma i suoi occhi bui non facevano pietà⁴. Non se ne andava.

È suonato il telefono sul tavolo della S. e dal tono di lei ho inteso subito che era il direttore; Venezia, senza capirlo, ha drizzato appena le orecchie. Un lungo silenzio, rombava una lunga spiegazione del direttore. Alla fine la signorina S. ha ribattuto dentro il microfono, – come fa lei – spingendoci dentro, seccata, le parole: «Ci sarebbe qui uno di quelli che hanno passato la visita medica l'altro ieri». Silenzio della S. Poi: «È Venezia Raffaele. Gli ho detto che si ripresenti non prima di una settimana». Silenzio⁵, «Sì, idoneo per il montaggio». Di nuovo la S. ascoltava e taceva; stringeva la cornetta fra la guancia e la spalla, con due mani libere, frugando un cassetto. «No, non ha ancora portato il libretto di lavoro... E come si fa? Subito?».

«Vuol dire che mi farò dare i documenti non più tardi di domattina; ma domattina...». La voce del direttore ancora rombava debolmente e noi la udiva-

2. **atona e viscida**: incerta e appiccicosa; l'attesa spasmodica del lavoro mortifica e quasi annulla la personalità anche dei più dotati, rendendoli assillanti, untuosi, quanto più si sentono vicini al sospirato traguardo.

3. **ha scivolato**: ha fatto scivolare, ha insinuato con petulanza e discrezione.

4. **non facevano pietà**: mettevano a disagio.

5. **Silenzio**: facile immaginare la tensione del povero Venezia durante le pause di quella telefonata, alla quale era sospeso il suo destino.

mo, Venezia ed io. La S., come rassegnata, febbrile, ha soffiato: «Oggi nel pomeriggio alle due?». Il direttore insisteva a spiegare; la S. era nervosa; Venezia spingeva in avanti la testa sottile. «Stamani?» chiedeva un po' esausta la S., e poi ripeteva: «Stamani?». Lo mando in magazzino e gli faccio dare il camice. Avverto Postiglione che lo segni in forza⁶ al montaggio. Da quando?». La voce del direttore andava e veniva ancora. Nel frattempo Venezia mi ha fissato un momento; adesso, avvicinandosi con un passettino, si sosteneva rigido, diritto su una cresta al di qua e al di là dello strapiombo⁷.

«Va bene, e va bene» ha chiuso la S. Posando il telefono, scattando in alto con la testa.

«Venezia, lei non ha ancora il libretto di lavoro. Me lo porti domattina con tutti gli altri documenti. Se no, in fabbrica, lei non ci resta un'ora di più⁸. I guai li passiamo noi. Ora occorre con urgenza un operaio al montaggio». Venezia, sempre in bilico, non ha emesso fiato. «Le do questo, lei va in magazzino e si fa dare il camice».

«Vado subito?».

O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Utet, Torino 2006

6. **lo segni in forza**: lo include tra gli operai addetti a quel reparto. Il miracolo è avvenuto!

7. **diritto... strapiombo**: come in equilibrio tra la fortissima speranza e la delusione ancora possibile.

8. **Se no... più**: non è spietata, la S. è stata colta di sorpresa dall'improvvisa decisione del direttore, e reagisce a modo suo, per rifarsi un certo prestigio.

Il destino appeso a un filo La storia, come si dice, finisce bene: Raffaele Venezia viene assunto, *subito*. Ma la scena ricorda i romanzi di Kafka: *Il castello*, ad esempio, quando il protagonista aspetta dall'alto – dai signori del castello, appunto – l'autorizzazione a stabilirsi nel paese e a esercitare la sua professione. La chiamata, per Joseph K., non arriverà. Arriva invece per il “fortunato” Venezia Raffaele (il cognome prima del nome: che è il modo in cui si presentano le persone umili), ma arriva al termine di una trattativa tesa, violenta. Venezia ha la forza tranquilla dei disperati, la sua presenza è discreta e minacciosa a un tempo: «con la voce di chi domanda una droga [...] le ha insinuato nuovamente che deve lavorare subito». Ed è particolarmente notevole il modo in cui l'autore descrive il lungo momento d'incertezza durante il quale Venezia non sa ancora se è stato o non è stato assunto. Proprio come lui, noi non sentiamo le risposte che il direttore dà alla segretaria. Appunto per questo, quando Ottieri scrive: «Di nuovo la S. ascoltava e taceva; stringeva la cornetta fra la guancia e la spalla, con due mani libere, frugando un cassetto», percepiamo la tensione di Venezia, che se ne sta lì davanti e sa che da quella telefonata dipende il suo destino.

Ottiero Ottieri

Le donne al lavoro

Il dopoguerra introduce una novità radicale nel mondo del lavoro. La fabbrica era sempre stata un luogo maschile: le donne curavano la casa e i figli; o facevano le sarte, le cameriere, le contadine. Ora, le donne entrano in massa nella fabbrica, di solito come manodopera non specializzata. Ecco come Ottieri descrive le venti neo-operaie del paese di Santa Maria, impiegate al reparto collaudi.

La commissione interna vuole la villeggiatura pagata per tutte le ragazze del collaudo. Dice che col luglio è scoppiata la loro stanchezza.

Sono le venti donne brune, separate da qualche macchia bionda, sedute su due file nella parte del montaggio vicino agli uffici. Da qualche anno, in camicie bianche, altalenano a due braccia, su e giù, spingendo le manovelle delle calcolatrici a mano: una per mano, sinistra e destra. Ogni tanti colpi di manovella, battono sopra la tastiera con le dita. Scrivono su un eterno rotolo di carta le stesse operazioni di collaudo; e chilometri di striscia numerata le avvolgono a spire, attorno alle braccia, le gambe, in grembo; scivolano e si appiattiscono in terra come serpenti.

Le operaie settentrionali, da sempre, collaudano una macchina per volta e con una sola mano. Qui, all'apertura dello stabilimento, una ragazza già pratica di questa macchina volle occupare la mano libera, tenuta in grembo; si fece affidare un'altra macchina e le compagne la seguirono riuscendo tutte a manovrare due calcolatrici per volta. Agli inizi della nuova fabbrica, questa prontezza delle donne di Santa Maria divenne una bandiera, il gran pavese produttivo del sud.

Nel tempo preso dal cronometrista per una sola macchina, ne entravano due: ed esse guadagnavano il doppio, superando lo stipendio degli specializzati, degli impiegati. Si accordarono allora con la direzione su una paga di una volta e mezzo.

Guadagnano ancora molto, e poi esse sono visceralmente attaccate agli straordinari inseguendo un miraggio di ricchezza, proprio loro, le donne: le donne da cui a Santa Maria non escono mai soldi, ma unicamente figli. Ecco le venti ragazze più ricche della bassa Italia, incatenate al banco con le loro stesse mani. Chi le smuoverà mai da questo lavoro?

Da tre mesi incombe l'arrivo di un impianto meccanizzato; le renderebbe inutili tutte, ma un continuo ritardo spinge la loro speranza e la loro incredulità. Nessuna vuole, però, scendere alle macchine dell'officina sporche d'olio, in camicia nera sedersi ai banchi impugnando il cacciavite, alle mansioni da uomo, dove una di Santa Maria perde ogni onore.

Proseguono a battere su chilometri di carta, fino all'esaurimento nervoso. Azionando avanti e indietro la leva delle due macchine con le due braccia, dalla mattina fino a notte, come rematrici, si interrompono solo per premere i numeri della tastiera. Premono a memoria, con la punta delle sveltissime dita, e quindi tirano la leva. Premono e tirano. Scrutano chi passa, con occhi curiosi e neri, la testa vaga sopra le spalle prigioniere. Premono e tirano. Altalenano la manovella di un moto immobile verso il fondo del salone, i vetri degli uffici, l'orizzonte. Marciano sedute incontro all'emancipazione, o, almeno, al corredo.

Un grande merito dell'alta percentuale media, nel cottimo dell'intiero stabilimento, spetta ad esse, e allora la commissione interna chiede per le ragazze questo premio speciale delle vacanze in montagna, dalla preparazione del corredo le getta tutte sulla ribalta sindacale.

O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Utet, Torino 2006

Le donne «lavoravano di più» Si noti come tutta la descrizione del lavoro delle operaie sia come una parentesi, una nota a piè di pagina per spiegare perché queste donne chiedono e meritano le «vacanze in montagna». Il fatto è che esse lavorano più degli uomini, e molto più delle donne del Nord che svolgono la stessa mansione. Collaudano le calcolatrici, ma, seguendo l'esempio di una di loro («una ragazza già

pratica di questa macchina volle occupare la mano libera, tenuta in grembo», ne collaudano due alla volta, dimezzando i tempi di produzione e raddoppiando i guadagni (ma la ditta non dà loro il doppio bensì, accertamente, «una paga di una volta e mezzo»). La descrizione è dolcemente amara: le donne dimostrano di poter lavorare come e più degli uomini. Ma il prezzo che pagano, agli occhi dell'osservatore esterno, è molto alto, perché la **meccanicità della loro operazione** («premono e tirano», null'altro) le riduce ad **automi**, a rotelle di un ingranaggio (c'è qualcosa di disumano nell'immagine dei rotoli di carta che «le avvolgono a spire, attorno alle braccia, le gambe, in grembo»). La frase che conclude questo ritratto di gruppo («Marciano sedute incontro all'emancipazione, o, almeno, al corredo») contiene un'**ironia amara**. Le donne si sono forse emancipate, ma è un fatto che tutti i loro sforzi mirano a un solo obiettivo: trovare un uomo, «farsi il corredo», sposarsi.

2 *Memoriale* di Paolo Volponi

Un intellettuale atipico Paolo Volponi è uno scrittore e un intellettuale atipico nel panorama italiano della seconda metà del Novecento. Nato a Urbino nel 1924, morto ad Ancona nel 1993, Volponi lavora per più di vent'anni come impiegato e poi come dirigente in due grandi aziende italiane (la Olivetti di Ivrea e la Fiat), prima di essere eletto per due legislature al Senato nelle file del Pci. Ha dunque un'esperienza di prima mano, non libresco, della fabbrica e dell'azienda, e questa esperienza confluisce sia in *Memoriale* (la fabbrica) sia nel suo penultimo romanzo, *Le mosche del capitale* (1989), i cui protagonisti sono i massimi dirigenti di due aziende nella quali è facile riconoscere appunto la Olivetti e la Fiat.

Nel trittico composto dai tre romanzi *Memoriale* (1962), *La macchina mondiale* (1965) e *Corporale* (1974), Volponi tratta da angolature diverse un tema caro alla dottrina marxista ma non molto frequentato dagli scrittori: quello dell'**alienazione**, cioè del disagio e della sofferenza dell'uomo, essere «naturale», all'interno di un mondo in cui tutto – gli oggetti, i rapporti umani, l'amore – sembra essere artificiale, e tutto è governato da **logiche inumane** che si incarnano, un po' come in Kafka, in **poteri misteriosi e quasi invisibili**: la Polizia, l'Ospedale, la Chiesa, l'Azienda. Quelli di Volponi sono sempre personaggi che non riescono a integrarsi, non riescono a trovare, come si dice, il loro posto nella società, o se pure lo trovano non riescono a mantenerlo a lungo; e questa **irriducibile diversità** li condanna a una battaglia con il mondo dalla quale escono sconfitti: isolati, folli o – nella *Macchina mondiale* – suicidi.

Memoriale *Memoriale* è appunto la **storia di un conflitto**: da una parte c'è Albino Saluggia, un giovane operaio piemontese malato di tubercolosi che soffre anche di problemi mentali, e soprattutto di un immedicabile complesso di persecuzione; e dall'altra parte c'è la fabbrica in cui Albino lavora. È un conflitto che dura per tutte le trecento pagine del romanzo e che non può risolversi se non con la resa di Albino, in una straziante e bellissima scena finale:

A quel punto io ero già all'altezza dell'orto di casa mia, quando finisce la salita e restano venti metri in piano per arrivare alla porta. A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto.

Voler essere come tutti gli altri Albino, che non ha mai conosciuto il padre, vive con la vecchia madre e ha con lei un malsano rapporto di odio-amore. Viene assun-

to in fabbrica non per meriti particolari ma grazie a una legge che facilita il reinserimento nella società dei **reduci di guerra**. È tutto ciò che Albino desidera: inserirsi, trovare il suo posto nella fabbrica, essere come tutti gli altri. Il fatto è che non è come tutti gli altri. È lento, ottuso, incapace di comunicare, infantile. Non sembra avere interesse per le donne, né in realtà per altro che non sia il lavoro in fabbrica. Non ha amici, perché è troppo concentrato su se stesso e, come lui dice, sui «suoi mali» per riuscire a dare e a ricevere amicizia:

Insomma per tutti la fabbrica era come un passaggio, per giunta sempre quello. Io invece cercavo ancora le ragioni di una vita completa, forse perché ero il più lontano di tutti dal poterla avere. Non avevo amici e non vivevo particolarmente in nessun paese, era quindi ben giusto che cercassi il mio ambiente in fabbrica.

«Nessuno può arrivare in mio aiuto» Per Albino la fabbrica non è «un passaggio», è tutto. Gli unici suoi “amici” (con i quali però parla a malapena) li trova lì, sono pochi altri operai e il caporeparto Grosset, che cerca di dargli una mano nel momento in cui, dopo che si è scoperto che è ammalato di tubercolosi, Albino viene mandato in ospedale per vari mesi. Il lungo ricovero fa sì che la **nevrosi** di Albino si trasformi in **psicosi**. Torna in fabbrica, ma è convinto che ci sia una congiura contro di lui, e per smascherare i congiurati si rivolge di volta in volta ai rappresentanti di tutti i Poteri: i dirigenti dell'azienda, la Chiesa, la polizia. Ma i potenti non lo ascoltano, lo considerano pazzo (con qualche buona ragione); così Albino finisce vittima di una coppia di truffatori che gli spilla del denaro in cambio di un siero fasullo che dovrebbe sanare tutti i mali del corpo e della psiche. Inadatto al lavoro in fabbrica, viene messo fuori dall'edificio a fare il piantone. Ma gli accade di partecipare, quasi per sbaglio, a un piccolo **sciopero non autorizzato**; sono gli anni Cinquanta, queste cose non si possono fare. Viene licenziato. Solo, senza lavoro, tubercolotico: è allora che capisce che ormai «nessuno può arrivare in mio aiuto».

Paolo Volponi

Reificazione: l'operaio diventa una cosa

Memoriale è scritto in prima persona: è Albino che racconta, e noi facciamo la strana esperienza di guardare la realtà e gli eventi attraverso i suoi occhi di folle: vediamo nascere e crescere a poco a poco il complesso di persecuzione che prima lo porterà in ospedale psichiatrico e poi costringerà l'azienda a licenziarlo. Vediamo anche come il suo primo entusiasmo per la vita di fabbrica, il fascino che prova per la divisa di operaio, diminuisca a poco a poco e cambi di segno fino a trasformarsi in odio e volontà di rivolta.

Il giorno in cui cominciai a lavorare da solo alla fresatrice, più del padrone, odiavo tutti i compagni. Speravo che le loro macchine s'inceppassero e tagliassero malamente i pezzi. Questo odio m'aiutava a lavorare e mi dava l'ambizione di riuscire a fare meglio degli altri. Prendevo il grezzo dalla cassetta come fosse un nemico da sgominare e lo riponevo finito che ormai gli ero affezionato come a una parte di me stesso. Il rumore della fresatrice mi tirava nella lotta e più la sentivo mordere più m'infervoravo nel lavoro. Il suo rumore, i suoi tagli, mi convincevano aspramente di saper lavorare; davano alle mie mani una forza che non avevano mai avuto, anche se mi ero accorto che le mie mani più che guidarla erano trascinate dalla macchina. Grosset si avvicinava spesso al mio

posto. Un giorno mi guardò per qualche secondo e poi passandomi una mano sulla spalla, mi disse: «Vai calmo, Saluggia». Lui capiva la condizione in cui mi trovavo. «Non prendere il lavoro come un nemico», soggiunse, «o non durerai a lungo. E non farne nemmeno l'unica ragione della tua vita».

Siccome la sua benevolenza andava oltre la sua confidenza, per non sentirmi troppo in debito, dissi anch'io: «Si lavora per un padrone». «Per più d'uno,» rispose Grosset, «ma siccome il lavoro è per forza una parte della tua vita, cerca di non rovinartela». E se ne andò, senza guardare nella cassetta la qualità dei pezzi finiti.

Ancora non lavoravo a cottimo ma certamente in quei giorni superavo il cento per cento. Ad un certo punto m'accorsi che il pezzo cambiando sotto le frese, un attimo prima d'essere finito, assumeva il colore opaco del lago di Candia. Questa fu una grossa rivelazione tanto che da allora per molto tempo, anche se non per tutta la giornata, svolgevo il mio lavoro per arrivare ogni volta al punto in cui compariva il colore del lago; la frazione di lavoro successiva, necessaria per finire il pezzo, era diventata per me come l'ultimo tratto di una strada, diversa da quella vera, tra il lago e casa mia: di una strada diversa e più facile, dove sarebbe dovuto capitarmi qualcosa, la rivelazione, il segno del mio nuovo destino. Intanto la mia macchina funzionava bene, aveva solo il motore della tavola un poco più rumoroso del normale. Mentre i motori andavano, m'immaginavo qualche volta che si stesse effettuando una corsa automobilistica, nella quale ero in gara con una macchina di mia costruzione. Immaginavo sempre di essere in testa, con il numero 17, il numero che mi era stato attribuito da Pinna e che io mantenevo perché la mia corsa era proprio una sfida lanciata contro il destino avverso e contro la congiura ordita a mio danno da tutti gli altri concorrenti. Nel culmine della corsa la mia macchina subiva un guasto e solo la mia abilità le impediva di fermarsi. Continuavo la gara con il fiato sospeso per gli ultimi giri, guardando i miei compagni di lavoro come se veramente stessero per superarmi con le loro fresatrici e poi, con un ultimo sforzo di volontà, riuscivo a vincere. Un altro giro e la mia macchina si sarebbe incendiata. Seguendo questi pensieri potevo ugualmente controllare bene il mio lavoro e procedere senza la noia di dover numerare uno ad uno i pezzi finiti.

Passavo le ore, che gli orologi nelle officine segnano a migliaia partendo dall'inizio delle diverse lavorazioni. Quando io sono entrato nella fabbrica, l'orologio della nostra officina segnava l'ora 1227. Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi. Trascorrevano le ore, anche se con qualche sigaretta che fumavo, le visite di Grosset e ogni tanto un discorso di Pinna, che borbottava quasi sempre, anche da solo.

L'uomo diventa una macchina Il termine «reificazione» è stato introdotto nel linguaggio filosofico da Karl Marx e si può intendere in diverse accezioni. Ma il significato etimologico della parola, “trasformarsi in una cosa” (dal latino *res*), descrive bene il fenomeno narrato da Volponi nel brano citato. Albino si identifica a tal punto con il suo lavoro in officina, da arrivare a non vederlo più come un mezzo per raggiungere un fine ma come un fine in sé. Albino entra in una specie di *trance*: non c'è altro al di fuori della macchina, che diventa la «mia» macchina; e non c'è altro al di fuori dei pezzi prodotti, che – tale è l'investimento emotivo che Albino fa su di loro, tale la sua identificazione con le cose – diventano quasi dei figli: «Prendevo il grezzo dalla cassetta come fosse un nemico da sgominare e lo riponevo fini-

to che ormai gli ero affezionato come a una parte di me stesso». Di qui la delusione di Albino quando il caporeparto passa accanto alla cassetta dei pezzi finiti senza neanche guardarli: come un bambino, Albino vuole compiacere il caporeparto, la fabbrica; e vuole superare i compagni di lavoro che, dice esplicitamente, *odia*.

Nella seconda parte del brano, Volponi descrive molto bene lo stato di ipnosi generato dalla **ripetitività del lavoro**. Qualcuno (l'operaio Pinna, nell'ultima riga) parla da solo. Albino, che ha processi mentali puerili, reagisce alla meccanicità delle sue mansioni attraverso delle fantasticherie: immagina che il colore dei pezzi finiti sia quello del lago di Candia, sicché "finire un pezzo" prende nella sua mente un significato analogo a "tornare a casa" (e dunque non essere più lì, nella fabbrica); e poi immagina che la produzione dei pezzi sia una specie di corsa nella quale lui è solo «contro la congiura ordita a mio danno da tutti gli altri concorrenti». Il lavoro, insomma, trasporta Albino e gli altri operai in una dimensione diversa da quella della vita reale, la vita che si vive fuori della fabbrica, una dimensione nella quale anche il tempo è misurato in ore di produzione («Quando io sono entrato nella fabbrica, l'orologio della nostra officina segnava l'ora 1227»). Un lavoro *alienante*, è stato definito quello della fabbrica moderna, cioè un lavoro che "allontana da se stessi, dal proprio vero sé": il brano che abbiamo letto è una perfetta traduzione in racconto di questo concetto.

P. Volponi, *Memoriale*, in *Romanzi e prose*, Einaudi, Torino 2002

Paolo Volponi Il disagio della civiltà

Memoriale non è un documento sulla vita della fabbrica. È anche questo, indubbiamente. Ma il problema che sta al fondo del libro è più profondo e più vasto. È, se vogliamo stringerlo in una formula, il problema della vita non naturale alla quale gli uomini moderni sono costretti, e il problema che Freud ha chiamato «il disagio della civiltà». Tutti quanti, in misura diversa, proviamo questo disagio, che è il disagio di non poter fare tutto ciò che si vuole a causa degli obblighi (alcuni sensati, altri insensati) che la vita civilizzata ci impone: l'obbligo di lavorare anziché di oziare, di studiare anziché di restare ignoranti, di osservare le regole anziché di ignorarle... È questo, riteneva Freud, il costo della civiltà (costo che è ripagato dai vantaggi che la civiltà comporta: la sicurezza, il benessere, la pace, i diritti). Ebbene, Albino vorrebbe – come molti di noi, almeno ogni tanto – stare fuori da questa civiltà.

Guardavo la campagna e fumavo; il fumo che usciva dal finestrino, tra la luce del treno e la notte azzurra, diventava una cosa viva, un animale che dovesse nascondersi tra i campi e le fratte. Io non potrei vivere in città, pensavo, dove mi sento solo e dove vedo benissimo che la gente è cattiva, troppo furba e interessata. In città c'è da stare attenti con chi si parla, perché può sempre capitare l'incontro con un ladro, un pazzo, un assassino, una donnaccia o con truffatori e maghi. L'aria stessa della città mi stanca e mi fa sudare, soprattutto la schiena, i piedi e le mani. In città possono vivere le ragazze che hanno da passeggiare e possono lavorare nei negozi, dietro i banchi e le vetrine, meglio che nelle fabbriche o nei campi; e poi, come dicevo, ladri e altri malvagi oltre agli studenti e agli operai condannati; oltre a carceri, ospedali e medici, caserme e carabinieri e molti caffè e cinema per i ladri, le loro donne e i poveri derelitti. Trovare una strada è una fatica e così sapere dove andare. Io amo la campagna che dice

prima, con strade e viottoli, che cosa si deve fare e che si fa vedere tutta, onestamente. Amo la campagna più ancora del mio stesso paese; ma non l'amo come un contadino perché il contadino ha, di fronte alla campagna, un formicolare interessato e zappa e taglia ogni giorno come certi animali che rovinano il legno. Se la campagna fosse lasciata rigogliosa e sola oltre ad essere più bella darebbe anche più frutti, da raccogliere con giudizio. Non vorrei, io, nemmeno possedere terra perché uno finisce per sentirla propria e vorrebbe poi custodirla e difenderla e tagliarla dal resto del paese e vorrebbe governare i mutamenti del tempo sui suoi alberi e campi e magari scacciare i corvi e gli altri animali. La terra è forte e non può essere dominata da nessuno e ripara da se stessa ai suoi mali. Così pensavo nel treno, mentre il viaggio finiva verso gli alberi del lago di Candia ed io fumavo la sigaretta dell'operaio, una delle prime della mia vita.

P. Volponi, *Memoriale, in Romanzi e prose*, Einaudi, Torino 2002

La città e la campagna Sono le prime pagine del libro. Albino è in treno, sta tornando a casa dalla fabbrica. Fuma e guarda dal finestrino la campagna. Albino non ha molta intelligenza, ma ha la fantasia di un bambino. Come un bambino, guarda il fumo della sigaretta e immagina che si trasformi in un animale «che dovesse nascondersi tra i campi e le fratte». E come un bambino, inesperto del mondo, fa mentalmente un confronto tra la città e la campagna, e nella città vede (e teme) il luogo della vita amministrata, della vita non naturale, quella in cui non c'è posto per esseri umani "generici" come lui ma solo per chi lavora in un negozio o in un'istituzione ufficiale: carceri, caserme, ospedali. Soprattutto, la città è il luogo in cui «può sempre capitare l'incontro» con gente cattiva: il pazzo, l'assassino, la donnaccia (Albino ha il terrore del sesso), i «ladri e altri malvagi». Albino, uomo naturale, preferisce la campagna. Ma – ed è un tratto psicologico che Volponi disegna qui con grande finezza – anche la campagna è un impegno troppo oneroso se la si affronta con la volontà del contadino che vuole modificarla, migliorarla. Albino non vuole questo «formicolare interessato»: lascerebbe la sua campagna «sola», libera di dare i frutti che crescono spontaneamente. Anzi, non vorrebbe neppure possedere dei campi, perché il possesso rende gli uomini interessati, ansiosi ed egoisti. È una morale che suona quasi evangelica: «E per il vestito, perché vi preoccupate?», scrive Matteo in un passo famoso del suo Vangelo (Mt 6,28): «Osservate come crescono i gigli del campo: non faticano e non filano». Albino vorrebbe vivere così: vorrebbe semplicemente esistere. Ma non è possibile.

3 *La vita agra di Luciano Bianciardi*

Una vita difficile Luciano Bianciardi ha avuto una vita difficile ed esemplare. Difficile, perché non ha mai trovato una collocazione sicura, ferma, nella società italiana del dopoguerra ed è morto giovane e senza quei riconoscimenti che il suo talento gli avrebbe meritato. Esemplare, perché il suo arrangiarsi, il suo vivere di traduzioni, collaborazioni editoriali, articoli di giornale è stato, nell'Italia del boom, un destino comune a molti altri intellettuali come lui.

Bianciardi nasce a Grosseto nel 1922 in una famiglia piccolo-borghese. Dopo il liceo classico si iscrive all'università di Pisa, dove si laureerà – ma ormai dopo la guerra, nel 1948 – discutendo una tesi sul filosofo **John Dewey** (relatore di tesi sarà il grande storico della filosofia **Guido Calogero**). Gli studi universitari sono interrotti

dalla guerra. All'inizio del 1943 Bianciardi viene chiamato alle armi e mandato in Puglia. Qui assiste al bombardamento alleato di Foggia e allo sfacelo dell'esercito (e dello Stato) italiano. Dopo l'8 settembre si unisce a un reparto di soldati inglesi: parla inglese, e si rende utile come traduttore. Tornato alla vita civile, dal 1951 è direttore della biblioteca Chelliana di Grosseto, ma parallelamente comincia a collaborare ai giornali con articoli di costume e reportage. Nel 1954, insieme a **Carlo Cassola**, scrive per il quotidiano socialista «Avanti!» una serie di articoli sulla vita dei minatori della Maremma, vita grama e pericolosa, come prova l'incidente che nel 1954 a Ribolla, vicino a Grosseto, costa la vita a 43 minatori: incidente che sarà uno dei motori dell'azione del romanzo *La vita agra*. Gli articoli verranno riuniti in un libro nel 1956.

UN'UTOPIA

Bianciardi si laureò in Filosofia a Pisa sotto la guida di Guido Calogero. Cinque anni prima che Bianciardi pubblicasse *La vita agra*, Calogero raccolse alcuni suoi articoli sulla scuola e sull'università pubblicati soprattutto sulla rivista «Il Mondo» in un libro che si intitola *Scuola sotto inchiesta* (Einaudi, Torino 1957), uno dei più bei libri che siano mai stati scritti sulla scuola italiana, un libro per molti versi ancora oggi attuale. Calogero non parla solo di scuola: dice anche come, secondo lui, potrà e dovrà essere il mondo del futuro, e come occorra prepararsi, nella scuola, a esso. È interessante osservare come l'utopia di Calogero (un mondo in cui il lavoro non sia un assillo ma un piacere e in cui il tempo libero – la liberazione dal lavoro – sia vissuto con gioia e non con angoscia) sia abbastanza simile all'utopia raccontata da Bianciardi. Si faccia il confronto:

«Secondo ogni verosimiglianza, i nostri nipoti lavoreranno assai meno, e ozieranno assai più. Forse non tarderà molto il giorno in cui il loro medio tempo libero sarà addirittura il doppio del loro tempo medio di lavoro [...]. Le generali condizioni di vita dei nostri nipoti e dei nostri pronipoti saranno perciò, se questa previsione non è errata, migliori delle nostre. Essi avranno, nell'insieme, una vita molto più felice. Ma bisogna che imparino a viverla [...]». Dovendo trasformare la noia del tempo libero in gioco, «la merce bellezza, si tratti dell'arte letteraria o musicale o figurativa, sarà richiesta e consumata di gran lunga più che in passato [...]. Se quindi qualche amico poeta, o pittore, o musicista, è impressionato dalle tetre fantasie di chi s'immagina il mondo di domani come un ambiente di sempre maggiore irrigidimento meccanico e di sempre minore bellezza e artisticità, si metta pure tranquillo, anzi si rallegri. Il mondo futuro è destinato, secondo ogni verosimiglianza, a consumare bellezza e arte quanta mai nella storia se ne consumò [...]. Ma questa futura intensificazione dell'uso dei valori culturali, e in generale del tempo libero, dovrà anche modificare il carattere delle nostre istituzioni educative. Non si capisce perché essa

dovrebbe accentuare la specializzazione e tecnicizzazione delle preparazioni [...]. L'educazione e la scuola dovranno anzi accentuare piuttosto quella generale preparazione alla vita, che starà alla preparazione professionale nella stessa crescente proporzione in cui il tempo libero starà al tempo del lavoro. Proprio in quanto il tempo in cui semplicemente si vivrà sarà più lungo del tempo in cui si produrrà, l'educazione alla saggezza del vivere dovrà prevalere sempre più rispetto all'addestramento alla tecnica del produrre. Tanto vale dire che, se già nella scuola di oggi si manifesta l'esigenza di difendere la generale formazione umana, civica, culturale dell'individuo dal pericolo di essere sopraffatta dalla sua preparazione e specializzazione professionale, nella scuola di domani questo dovrà valere ancora di più. L'educazione di domani dovrà essere sempre più una scuola dell'uomo e sempre meno, in questo senso, una scuola del lavoratore. Questo non esclude, si capisce, che ognuno dovrà essere addestrato anche a fare un lavoro utile alla comunità. Tuttavia, io amo sognare che, se non i miei nipoti, almeno i loro nipoti andranno a scuole le quali fino al diciottesimo anno di età non si preoccuperanno d'altro che di allenarli al gusto del vivere e del convivere, al gusto di godere con equilibrata intensità di tutto quanto merita di essere goduto nella vita, e di goderne insieme con altri e non mai a gara con altri [...]. Andranno a scuole che, dopo il diciottesimo anno, li addestreranno per un anno o due a un qualunque tipo di più semplice e provvisorio lavoro produttivo, dopo di che essi cominceranno a esercitarlo, in un paio d'ore al giorno e per cinque giorni della settimana, e ciò renderà loro abbastanza per vivere in un piccolo appartamento [...]. Nel tempo residuo degli altri cinque giorni, e anche considerano la necessaria libertà delle loro serate, essi avranno ancora modo, fra i venti e i trent'anni, di compiere, volendo, i loro studi superiori, saggiando attentamente le loro attitudini, e magari provando e riprovando e cambiando, così che anche la scelta finale del loro lavoro riesca la meno inadeguata possibile.

Alla fine del 1954 Bianciardi cambia città e cambia vita. Si trasferisce a Milano e comincia a lavorare nella casa editrice Feltrinelli, appena fondata, come redattore e traduttore. Ma viene presto licenziato. La pagina che segue, tratta dalla *Vita agra*, è perciò chiaramente autobiografica.

E mi licenziarono, soltanto per via di questo fatto che strascico i piedi, mi muovo piano, mi guardo attorno anche quando non è indispensabile. Nel nostro mestiere invece occorre staccarli bene da terra, i piedi, e ribatterli sull'impiantito sonoramente, bisogna muoversi, scarpinare, scattare e fare polvere, una nube di polvere possibilmente, e poi nascondersi dentro [...]. Il metodo del successo consiste in larga misura nel sollevamento della polvere. È come certe ali al gioco del calcio, in serie C, che ai margini del campo, vicino alla bandierina, dribblano se medesime sei, sette volte, e mandano in visibilio il pubblico sprovveduto. Il gol non viene, ma intanto l'ala ha svolto, come suol dirsi, larga mole di lavoro. Così bisogna fare nelle aziende di tipo terziario e quartario, che oltre tutto, ripeto, non hanno nessun gol da segnare, nessuna meta da raggiungere.

Le opere e gli ultimi anni Lasciata la Feltrinelli, Bianciardi vive facendo traduzioni e scrivendo per i giornali. Ma tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta pubblica anche una serie di romanzi: *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960), *La battaglia soda* (1964) e, soprattutto, *La vita agra* (1962), che è un grande successo (il regista Carlo Lizzani nel 1964 ne ricaverà un film). Collabora al quotidiano «Il Giorno», che in quegli anni era un vero laboratorio culturale, pieno di talenti (tra questi Arbasino, Eco, Ottieri, Cassola, Soldati, Bocca), e poi a vari periodici. Sulla rivista «ABC» pubblica quella che è forse la prima rubrica di critica televisiva, *TeleBianciardi* («La famiglia italiana – scrive nel 1968 – ha sempre, a cena, un ospite, e magari non lo sa. Il convitato serale, anziché di pietra, è fatto di valvole, legno e vetro: è il **televisore**. Non appena la famiglia si mette a tavola, anche lui si siede, non mangia ma parla e canta: non uccide, certo, ma può fare di peggio. Può imbottire teste, formare opinioni, indurre ai consumi»). Muore nel 1971, a quarantotto anni.

La vita agra *La vita agra* esce nel 1962 per Rizzoli. È la storia, narrata in prima persona, di un giovane uomo, un laureato (cosa abbastanza rara nell'Italia di allora) che lascia una cittadina di provincia (mai nominata) e arriva in una grande città del Nord (mai nominata, ma è chiaro che è Milano). Ci arriva con una missione: far saltare in aria la sede – il «torracchione», come lo chiama (e a un lettore del tempo, e anche oggi, viene in mente subito qualcosa di simile al grattacielo Pirelli) – di una grande azienda mineraria che, per l'avidità e l'incuria dei suoi dirigenti, si è resa responsabile della morte di 43 minatori.

L'origine autobiografica di questi spunti narrativi è evidente. Come il protagonista del romanzo, anche Bianciardi aveva lasciato la provincia (Grosseto) per andare a **Milano**; e anche lui, come il protagonista del romanzo, aveva lasciato dietro di sé una moglie e un figlio. Anche l'episodio dell'esplosione nella miniera è chiaramente ispirato alla sciagura di cui Bianciardi era stato cronista anni prima, a Ribolla.

Il protagonista della *Vita agra* dimentica presto lo scopo, la «missione» che l'aveva spinto a Milano. Altro che vendicare degli innocenti! La vita, anzi la non-vita in città lo risucchia. È una **vita troppo caotica**, troppo precaria, e soprattutto troppo cara: non c'è tempo per organizzare attentati, per fare giustizia, bisogna pensare a sbarcare il lunario. L'uomo cambia un paio di lavori, viene licenziato, e allora decide

(come farà Bianciardi) di mettersi a tradurre in proprio, lavorando a cottimo. Si trova anche una compagna, Anna, che gli serve un po' perché lo aiuta a battere a macchina le traduzioni e un po' per il sesso, e va a convivere con lei prima in una stanza ammobiliata, poi in un piccolo, squallido appartamento di periferia.

La lunga resistenza e la resa Tutto qui. *La vita agra* è la storia di una lunga resistenza, di un lungo tener duro che si conclude con la resa a un'esistenza senza significato. Nella scena finale del libro il protagonista, esausto per aver lavorato tutto il giorno alla sua traduzione, senza mai vedere nessuno, si stende sul letto e, mentre gli tornano alla mente confusamente parole e immagini del libro che sta traducendo, pensa con sollievo al fatto che di lì a poco, con le ultime forze, farà l'amore con la sua compagna, ma soprattutto pensa con sollievo che di lì a poco, per sei ore, lui *sparirà*. Gli uomini, sosteneva Leopardi, chiamano felicità la semplice assenza di dolore. Il finale della *Vita agra* sembra dargli ragione:

Io resto lì mezzo coricato, coi pensieri sempre più nebbiosi¹. Mentre si guardavano soffiò la granata del bengala, e tracciò il suo arco iridescente e sbottò nel paracadute. Dev'essere così: quel *plopped*² è uno sbottò. Ma più avanti come la metto? È lo stesso *plopped* no? Dice: *the soft blob of light plopped and burst on the open page*. È quando Gragnon sta leggendo *Gil Blas*, lo ricordo. La morbida bolla di luce gocciò e si ruppe sulla pagina aperta. Come quella che spenge Anna prima di venire nel mio letto. E anch'io, tra poco, sbotto e gocciò. Dunque quel *plopped* va bene così, no? Poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più.

1. **coi ... nebbiosi**: nel dormiveglia cominciano a riemergere brani del libro che sta traducendo.

2. **plopped**: il termine inglese che il personaggio deve tradurre.

Luciano Bianciardi

Com'erano la vita e il lavoro nell'Italia del boom economico

Come si viveva nell'Italia degli anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta? Oggi qualcuno tende a idealizzare quel periodo della nostra storia, ma la verità è che l'Italia, da poco uscita dalla guerra, era molto più povera e disastrosa di oggi¹. Nella *Vita agra* non succede molto: più che altro, Bianciardi descrive il tran-tran delle giornate del protagonista e della sua compagna, e i loro sforzi per – come si dice – arrivare alla fine del mese. Il *ménage* familiare (ma il protagonista ha anche un'altra famiglia da mantenere, nella cittadina che ha lasciato) è difficile: lavora solo l'uomo, e il lavoro a volte manca, e la città costa cara. A volte capita di dover andare a letto senza cena, spesso di non poter saldare i conti in sospeso. Il brano che segue è un buon documento – quasi l'estratto da un saggio sociologico, o da un'inchiesta giornalistica – di una condizione che in quegli anni era comune a un buon numero di italiani.

A ogni fine mese facevamo i nostri conti, spargendo sul letto le carte da diecimila della busta paga: queste vanno giù da Mara, queste alla padrona per la

1. Per farsi un'idea di com'era la vita in Italia nel secondo dopoguerra non mancano le fonti interessanti e spesso divertenti. Tra i film, consigliamo *Il posto* di Ermanno Olmi (1961) e *La rimpatriata* di Damiano Damiani (1963). Ma ci sono migliaia di ore di trasmissioni degli anni Cinquanta e Sessanta, consultabili online nell'archivio RAI, che possono dare infiniti spunti per una ricerca.

carnera, con queste ci si dà l'acconto alla latteria. Infatti a mangiare andavamo sempre in una latteria sotto casa, disposta ad aprirci il conto. Bisognava dare un anticipo al primo del mese, poi la padrona segnava: alla metà un altro paio di biglietti da cinquemila, che di solito mi venivano da qualche collaborazione, e a fine mese il saldo, più un altro anticipo per il mese successivo.

In latteria, a parte il vantaggio del conto aperto, non era caro e ci mangiavi alla carta, pagando il consumato netto, senza coperto, servizio e tutte le altre bricchiere¹ che di solito mettono i ristoranti per far salire il totale. Lì potevi ordinare anche mezza spaghetti e basta, oppure mezza crescenza e basta, e pagavi per mezza davvero. Ci ho visto certe ragazzette d'ufficio magre magre mangiare con duecento lire a pasto, facendo a meno del vino, dell'acqua minerale e della minestra, con soltanto una porzione di lessò e una mela.

Certo, noi spendevamo di più, a volte anche sulle quattrocento lire a testa, perché diceva Anna che bisognava nutrirsi bene, tenerci in forze, se volevamo affrontare, oltre alla giornata lavorativa, le difficoltà fisiche e psicologiche della nostra storia. E a parte il resto, come si fa, senza bistecca in corpo, a salire in camera subito dopo pranzo e mettersi a letto?

Ma a pensarci bene era meglio diradare un po' i pasti, finché non fossero arrivati i quattrini, e intanto impegnare qualcosa al monte², e tirare avanti con quelle poche migliaia di lire che ci davano o per i nostri due anelli d'oro, o per i cappotti, ma questi però soltanto d'estate, o la macchina da scrivere, che era un bel guaio, perché senza la macchina da scrivere come facevo io a lavorare, a buttare giù l'articolo che mi fruttava qualche soldo extra?

E poi anelli e macchina da scrivere andavano riscattati³: era roba di valore, che oltre tutto sarebbe sempre servita in altri casi di emergenza, per impegnarla un'altra volta. Così nei conti bisognava anche tener presenti le varie scadenze degli oggetti impegnati, e andarli a sdoganare in tempo, altrimenti il monte li metteva all'asta e buonanotte.

Li avremmo fatti cento volte, questi conti, e tornava sempre uguale, un passivo mensile di ventimila lire: tanto di paga, tanto di extra per qualche collaborazione all'entrata: all'uscita Mara, la camera, il vitto, qualche extra per il cinema e le sigarette, mettiamo un film alla settimana e dieci sigarette al giorno. Io fumavo di più, lo so, ma altre cinque o sei sigarette giornaliere le rimediavo sempre, chiedendole ai colleghi di ufficio o accettando le offerte da chi veniva su per qualche affare.

«Con ventimila lire mensili in più ce la caveremmo benissimo» mi spiegava Anna, mostrandomi i totali delle entrate, delle uscite e la sottrazione. «Basterebbe che mi trovassi qualche lavoretto io, non so, qualche battitura a macchina. Semmai in ufficio senti che qualcuno ne ha bisogno non te lo far scappare. Piuttosto che a un'altra lo diano a me, no?, un lavoretto di dattilografia. Così mentre tu sei in ufficio io batto».

Certo, ad avere avuto una casa nostra, il mensile della camera sarebbe bastato per pagare l'affitto, e cucinando da sé si risparmia parecchio. In casa non si butta mai niente, coi piatti ti regoli secondo la fame, se oggi vuoi un piattone di spaghetti te lo fai abbondante, se domani ti vanno meno, ne metti in pentola pochi, se il formaggio ti avanza lo riponi e poi te lo ritrovi. In casa ci fai il bu-

1. **bricchiere**: inezie.

2. **monte**: il monte dei pegni.

3. **riscattati**: ripresi al monte dei pegni dopo aver corrisposto il denaro necessario.

cato così anche i soldi della lavatura sono risparmiati. È vero che spesso Anna qualche cosetta se la lava da sé nel bagno della signora De Sio, un fazzoletto, un paio di mutandine, ma il grosso, e le camicie soprattutto, bisognava darlo a lavare alla padrona o anche peggio, in lavanderia, e la padrona si seccava parecchio di veder sprecare tanta acqua in quel modo, anche se magari stava zitta.

Il guaio però era questo: che per prendere una casa in affitto, a pigione insomma, ci vogliono tre mesi anticipati e tre mesi di deposito; non solo, ma hai sempre una spesa di impianto, perché almeno un letto, un tavolo, due sedie, un armadio, una decina di piatti, una pentola, un tegame, le forchette e i cucchiari, qualche bicchiere te li devi sempre comprare. Ci sarebbe voluta una somma a disposizione.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

La bassa disponibilità economica Nella *Vita agra* si parla spesso di **denaro**, perché **ce n'è poco**. A quel tempo non esisteva ancora l'accredito bancario: alla fine del mese c'era la busta paga, con dentro il denaro contante, denaro che, nel brano citato, viene subito adoperato per pagare i debiti con la padrona di casa e con i negozianti. Ciò che resta non basta certamente a vivere nel lusso: né automobile, né ristorante, né uscite serali, né vacanze. Si mangia, poco, in latteria (che, prima dei supermercati, era il negozio in cui si compravano latte e latticini, ma in cui si poteva anche consumare un pasto leggero ed economico, come oggi nei bar); si porta la roba sporca in lavanderia (non c'erano ancora le lavatrici), e per far quadrare i conti si portano i propri pochi beni al monte dei pegni (« intanto impegnare qualcosa al monte»), che concedeva piccoli prestiti a scadenza, ma con il rischio che questi oggetti (cappotti, anelli d'oro, e anche l'indispensabile macchina per scrivere) venissero messi all'asta: e allora, commenta la voce narrante, «buonanotte».

Il ruolo della donna in città... Verso la fine del brano citato è particolarmente interessante l'intenzione di Anna di trovarsi «qualche lavoretto [...], non so, qualche battitura a macchina». Di fatto, negli anni del boom il ruolo della donna cambia. Se prima erano soprattutto madri e mogli, ora le donne cominciano a entrare nel **mondo del lavoro**: all'inizio, appunto, in mansioni subordinate come quella della dattilografa, un lavoro senza orari, da farsi in casa, che consente perciò di continuare a badare ai figli e al marito – un **doppio ruolo** che nei decenni successivi si farà sempre più **problematico e pesante** (e continua a esserlo oggi, posto che molte donne a un certo punto devono fare la scelta che la gran parte degli uomini può permettersi di non fare mai: la famiglia o la professione?).

Luciano Bianciardi

Il lavoro delle formiche

Avere la famiglia in una città e lavorare in un'altra non è, oggi, una cosa molto rara. L'aereo e il treno ad alta velocità hanno accorciato di molto le distanze, e questo ha fatto sì che si possa, ad esempio, vivere a Milano e lavorare a Roma. Ma nell'Italia degli anni Cinquanta raccontata da Bianciardi le distanze erano ancora enormi, e altissimi i costi degli spostamenti. Pochissimi possedevano un'automobile; e del resto l'autostrada del Sole, che collega Milano al Mezzogiorno d'Italia, doveva ancora essere costruita, e per andare da Milano a Napoli, ad esempio, ci volevano un paio di giorni di viaggio. Si capisce perciò come sia

possibile, per il protagonista del romanzo, diventare praticamente bigamo e vivere una nuova esistenza a Milano senza che la moglie, rimasta in provincia, abbia sentore di niente, o possa «andare su» a controllare.

Nel nuovo impiego, a cui ero arrivato dopo il licenziamento senza liquidazione, e quindi un po' per pietà, mi davano, secondo le ritenute, poco più o poco meno di centomila lire al mese, e la metà bisognava mandarla tutti i mesi a Mara, perché si sa come sono fatte queste ragazze di Bube, sempre fedeli alla scelta del dovere, alle istituzioni, e ai quattrini.

Povera Mara, però: non sapeva ancora nulla, e continuava a scrivermi due volte alla settimana: il bambino ha avuto la tosse ma ora sta meglio e non ti preoccupare, tu abbiti cura, copriti bene, mangia regolarmente e sta' tranquillo che me la cavo, anche se la vita rincara e grazie dei soldi.

Continuava a badare alla casa e al bimbo: la spesa ogni mattina, con le quattro chiacchiere in piazza del mercato in compagnia delle amiche («quando ci vai su?» le chiedevano un po' maligne, quelle, a un tratto, ma lei subito scantonava con un: «Presto, presto»); poi le faccende di casa, una rimestata al tegame ogni tanto, perché il riso non attacchi al fondo, il pranzo, rigovernare, a sera la passeggiatina col bimbo e a letto presto. Me la figuravo, appena ci pensassi, questa sua vita grigia e a suo modo eroica, fatta di mille gesti eguali e dimessi, fedele giorno per giorno alla scelta, al dovere, ai luoghi. Non va avanti così la civiltà? Non è forse il continuo lavorio di queste formiche che tiene in piedi la vita dei popoli, e ne ordisce il tessuto connettivo? Ed allora, era giusto che io, amico degli umili e dei diseredati, alleato per mia scelta della classe operaia, eversore *in pectore* di torracchioni, umiliassi e diseredassi questa donna?

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

... e in provincia Mara, la moglie abbandonata in provincia, viene descritta prima con benevola ironia: «si sa come sono fatte queste ragazze di Bube» – allusione al romanzo *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola; la ragazza, cioè la fidanzata di Bube, nel romanzo si chiama Mara: come appunto la Mara di Bianciardi –; poi con ironia meno benevola: «sempre fedeli alla scelta del dovere, alle istituzioni, e ai quattrini». Ma infine su tutto prevale la pietà per la poveretta rimasta da sola in una cittadina in cui tutte le altre donne la conoscono e tutte godono a punzecchiarla («quando ci vai su?» le chiedevano un po' maligne»). La serie di domande, alla fine del brano, pone un reale problema di coscienza: è giusto partire per Milano per vendicare «gli umili e i diseredati» e intanto dimenticare che l'umile e diseredata che si è sposata e con cui si è fatto un figlio non riesce a sbarcare il lunario?

Luciano Bianciardi Prendere il tram

La vita agra è ambientato in città, ma il protagonista è un provinciale. Questo è uno dei fili conduttori del romanzo: la sorpresa e il disagio di chi, dopo aver vissuto la giovinezza in una cittadina, è costretto a fare i conti con le difficoltà, la confusione, lo stress di una grande città come Milano. Tutto quello che era facile in provincia – trovare casa, spostarsi, farsi degli amici – qui diventa complicato. E impersonale. La gente è troppa, le persone si incrociano per pochi attimi, e così anche uomini e donne che si intravedono tutti i giorni rimangono estranei. Ecco come Bianciardi descrive la liturgia del viaggio in tram, e i suoi occupanti.

Ogni giorno io trascorrevi in tram almeno un'ora e mezzo. Bene, chi non sa può forse credere che, viaggiando su quel mezzo pubblico quarantacinque ore ogni mese, in capo all'anno uno debba avere fatto centinaia di conoscenze, decine di amicizie.

Per esempio, quelli che per ragioni di lavoro prendono ogni giorno l'accelerato fra Follonica e il paese mio, li vedrete salutare dal finestrino casellanti e capistazione, preoccuparsi se a Giuncarico non sale, come ogni mattina, il Marraccini, e poi domandare perché e come sta, ai conoscenti. Il conduttore nemmeno chiede più il biglietto, caso mai si ferma un momento, ti si siede accanto, accetta una sigaretta, s'informa se andrai anche tu a ballare a Braccagni, il sabato. Molti si sono sistemati così, incontrando sull'accelerato la futura sposa, per esempio mio zio Walter, che lavora nelle ferrovie, e che potendo si risposerebbe anche, perché di belle ragazze in treno se ne incontrano parecchie, e non è difficile attaccare.

Qui no. Ogni mattina la gita in tram è un viaggio in compagnia di estranei che non si parlano, anzi di nemici che si odiano. C'è anche un cartello che vieta le discussioni al personale, e minaccia l'articolo 344 del codice, contro l'ingiuria nei suoi confronti. Così la gente subisce spaurita e silenziosa rabbuffi gutturali del bigliettaio, che sollecita continuo e insistente di andare avanti, come facevano un tempo le zie dei casini, e dosa parsimoniosamente l'apertura delle porte automatiche, e si richiama quando necessario al regolamento. «Siamo passibili di sanzioni disciplinari» precisa.

Il conducente siede cupo e serio, pronto col piede sul campanello, quando sulla strada si pari un veicolo o un pedone. Il bigliettaio sta dietro, sollecito ai rabbuffi dei viaggiatori e al dosaggio della porta automatica. La gente li rispetta e li teme e li odia, e del resto odia tutto il suo prossimo.

È difficile riconoscere una facci, anche se fai tutti i giorni per anni, la solita linea. Questo anche perché si somigliano tutti, i passeggeri del tram. Ci sono tre tipi fondamentali di faccia: la faccia del ragioniere in camicia bianca, con gli occhi stanchi di sonno già alle otto del mattino, talvolta i baffetti, sempre due solchi profondi che partono da sotto le occhiaie bluastre e arrivano agli angoli della bocca; poi c'è la faccia disfatta della casalinga, che va al mercato lontano perché si risparmia un po' di dané, e nonostante l'ingombro della sporta piena è sempre la prima a salire; infine c'è la dattilografetta con le gambette secche, che ha una faccia smunta, stirata, alacre, color della terra, color del verme peloso che striscia sulle foglie dei platani.

Non si vede altro. Certe magnifiche ragazze le incontri soltanto dopo le cinque del pomeriggio, a piedi nelle vie del centro: hanno le gambe lunghe e tornite, un incarnato di porcellana, il sedere alto e tondo, superbo. Ti chiedi come facciano a ritornare a casa, perché sul tram non le incontri mai. Ma forse hanno qualcuno che le riaccompagna in macchina, e così fanno una vita sempre divergente dalla tua.

Incontrerai queste dattilografette, invece, che sono la vera spina dorsale dell'import-export, del commercio delle attività terziarie e quartarie. Secche di gambe, piatte di sedere, sfornite di petto, picchiettano dalla mattina alla sera, coi tacchi a spillo, sugli impiantiti lucidati a cera, e poi su un pezzetto di marciapiede, fino alla fermata del tram.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

Un'inesistente aggregazione sociale Il tono, nel complesso, è amaro. In provincia tutti si conoscono, e se ancora non si conoscono fanno presto a entrare in confidenza: «quelli che per ragioni di lavoro prendono ogni giorno l'accelerato fra Follonica e il paese mio, li vedrete salutare dal finestrino casellanti e capistazione». E dalla confidenza sui mezzi pubblici nasce l'amicizia, o l'amore, ci si sposa... «Qui no», scrive Bianciardi. Persino gli avvisi affissi sul tram vietano l'interazione, e avvolgono il viaggio in un'aura di minaccia: proibito parlare al conducente, si è passibili di sanzioni disciplinari... Riflettendo su queste avventure mattutine, Bianciardi esagera («La gente [...] odia [...] tutto il suo prossimo»), e questa esagerazione apre le porte alla vera e propria commedia che si sviluppa nella seconda parte del brano, quando lo scrittore passa ad analizzare, come un entomologo, i vari tipi umani che si incontrano sul tram: il ragioniere, la casalinga e – categoria umana nei confronti della quale Bianciardi è particolarmente acido, forse per aver dovuto interagire a lungo con loro, come traduttore – le segretarie, le «dattilografette [...] che sono la vera spina dorsale dell'import-export». Il quadro è grigio, il tono è amaro, ma l'effetto, come in altre pagine di Bianciardi, è francamente comico.

Luciano Bianciardi

Il lavoro intellettuale

Il protagonista della *Vita agra* non è un operaio, né un impiegato di una grande azienda, né un commerciante, né un professore. È un intellettuale, un libero intellettuale che vende la sua forza-lavoro (la sua competenza di traduttore) ad aziende che pubblicano libri. Questo da un lato gli dà libertà: può lavorare a casa, svegliarsi all'ora che gli pare, starsene nel letto, non ha padroni, non deve rispettare un orario. Ma, dall'altro lato, questa libertà ha un costo: la gente che lo vede al bar a metà mattina comincia a guardarlo storto, la vita tra quattro mura è noiosa, il rapporto con la compagna Anna si usura per l'abitudine a vedersi in continuazione. Lavorare in una fabbrica o in un ufficio, essere parte di un gruppo, può essere fastidioso ma fa sentire meno soli. Invece nella *Vita agra* l'alienazione deriva da questa doppia condanna: un lavoro ripetitivo e la solitudine.

Eppure io resisterei alla fatica e all'assillo. La paura mia è che la salute non mi regga, perché un giorno a letto, senza nessuna mutua, vuol dire che non soltanto paghi medico e medicine di tasca tua, ma anche stai senza lavorare, senza produrre e perciò senza guadagnare.

Peggio: una volta che ti capiti il bisogno delle cure, e ti metti nelle mani dei medici, non la scampi più, continuano a venirti per casa, e ti scoprono malattie sempre nuove, ti operano da tutte e parti, e ti salassano finché non sei morto.

Io, lo giuro, non ho paura della morte, ma l'agonia mi fa paura, specialmente quando dura anni, e ti mozza il lavoro, e tu stai male, avresti bisogno di riposarti e di guarire, e invece continuano a tafanarti¹ i padroni di casa, i lettori della luce, Mara con la comunione e le palline del bimbo, le tasse, i rappresentanti di commercio, i datori di lavoro, i medici, i farmacisti, le cambiali, gli esattori dell'abbigliamento. L'agonia continua fino a che a tutti costoro sembra che ci sia il modo di levarti di corpo qualcosa ancora, e fino a che tu abbia la forza di continuare. Poi lasciano che tu muoia.

È per questo che il viso dell'agonizzante ci si mostra sempre così terreo e stravolto: sta lottando, non contro la morte ma contro la vita, perché pensa e si arrabat-

1. **tafanarti**: infastidirti; letteralmente, "punzecchiare in maniera molesta", detto del tafano o di altri insetti.

ta di trovare i soldi per pagare il prossimo. Poi appena morto, lo vedete distendersi, riposare, e sorridere ironico. Ora – così par che dica – arriverci a tutti e sotto voialtri, io stavolta vado in pensione sul serio. Pagateli voi, i conti, e non i vostri soltanto, ma anche i miei, per la cassa, il trasporto, la buca al cimitero. E sorride.

Come si è visto nell'ultima pagina del romanzo, l'unica pace possibile è la pace del non essere: la pace del sonno o della morte. È l'idea centrale anche di questo brano: il morente è «terreo e stravolto» non perché deve morire ma perché deve ancora vivere, e affrontare tutti quelli che vogliono qualcosa da lui (i «tafanatori», li chiama Bianciardi), e vogliono soprattutto soldi, soldi, soldi. La morte arriva come un sollievo: qualcun altro, ora, pagherà per noi.

Il lavoro intellettuale espone anche a critiche assurde da parte di datori di lavoro incompetenti. Si può sbagliare a fare una saldatura, a tirare su un muro, ma lo sbaglio, se c'è, è evidente. Ma una traduzione? Come si fa a sapere qual è il modo giusto di tradurre? Il protagonista della *Vita agra* è un bravo traduttore: coscienzioso e competente. Ma sulla sua strada trova, a un certo punto, una redattrice particolarmente stupida, che crede che la traduzione giusta sia quella più vicina all'originale. Questo incontro dà origine a uno degli episodi più comici dell'intero romanzo (tragicamente comici, bisogna dire, perché alla fine il nostro antieroe viene licenziato).

Fu egualmente ferma e materna, quando mi convocò per dirmi che il mio saggio di traduzione non era stato troppo soddisfacente.

«Benedetto figliolo» mi disse. «Ma perché non ha seguito i miei consigli? Le avevo detto, no?, fedeltà al testo. E guardi qua. Dove siamo, dunque?». Sfogliava le mie cartelle tutte corrette a lapis.

«Sì, quel punto dove il capitano invita i suoi uomini all'assalto della trincea nemica. Le sue parole... Sì, ecco. Lei mi traduce: Sotto ragazzi, eccetera. Ora guardi il testo inglese Dice...». Adesso sfogliava il libro, e trovò la crocetta al margine.

«Il testo dice: *Come on boys*. Capisce? Lei mi ha invertito il significato. *Come on boys* vuol dire venite su ragazzi, così bisogna tradurre. Lei mi mette l'opposto, cioè non su ma sotto. E ancora, più avanti, dove descrive l'alzabandiera a bordo. Lei ha tradotto, mi pare, i marinai si scoprirono, sì, si scoprirono, ha tradotto lei, mentre il testo inglese diceva: *The crew raised their hats*. Vede l'inglese come è preciso? La ciurma alzò i loro cappelli. Alzò, capisce, come a salutare la bandiera sul pennone». E con la mano fece anche lei il gesto di chi alza un cappello. Mi provai a dire qualcosa, ma lei m'interruppe.

«Lo so, il risultato è lo stesso, quando uno alza il suo cappello, si scopre, ma allora bisognerebbe precisare che scoperto rimane il suo capo. Dire, non so, che i marinai scoprirono i loro capi, oppure le loro teste, ma così risulterebbe un po'... come dire?... un po' faticoso». Sorrise.

«Io lo dico sempre ai traduttori: non cercate di inventare, state sempre dietro al testo, che oltre tutto è più facile. La ciurma alzò i loro cappelli, dunque. Lei poi, vede, tende a saltare, a omettere parolette, che invece vanno lasciate, perché hanno la loro importanza. Più avanti, per esempio, lei mi traduce: Gli strinse la mano. Ebbene, l'inglese è più preciso, e dice infatti: *He shook his hand*, cioè egli strinse, ma più precisamente scosse, la sua mano, o se vuole, meglio ancora, egli scosse la mano di lui». Continuava a sfogliare le mie cartelle.

«Le faccio soltanto degli esempi di correzione, vede? Ci sarebbe ben altro da aggiungere. Qui, per esempio, dove parla dell'offensiva. Lei mi ha tradotto: Co-

minciò l'offensiva e Patton schierò le sue divisioni. Come traduzione può anche andare, nulla di speciale, ma può andare. Però, lo vede?, nello stesso rigo lei così mi mette due accentate. Cominciò, schierò. Suona male. Meglio dire dunque: Ebbe inizio l'offensiva e Patton schierò. Ha capito?». Io ero ammutolito e feci cenno di sì, poi la vedova sospirò e a voce più alta riprese: «Locuzioni dialettali. Lei ha questo difetto, le locuzioni dialettali, come tutti i toscani, del resto. Per esempio lei traduce: Bottega di falegname. Bottega è un toscanesimo, no?».

«Veramente non mi pare» risposi, trovando non so come il coraggio. «Leopardi parla appunto del legnaiuol che veglia nella chiusa bottega... E Leopardi non era toscano».

«Be' be'» fece la vedova. «Leopardi era Leopardi. Lui poteva permettersi qualche locuzione dialettale». Mi sorrise ancora: «Vede, ho corretto con un più italiano laboratorio di falegname eccetera. E più avanti, non ricordo bene il punto, ma c'è di mezzo una telefonata... Sì. ecco, è qui. Lei traduce: Pronto, che succede costà? Ora lei vorrà ammettere che costà è una locuzione dialettale, usata solo in Toscana. Infatti l'inglese dice: *What's going on there*, e va tradotto semplicemente: Che succede là? Non le pare?».

Io ormai tacevo, e forse ero anche rosso di vergogna, sperando solo che la vedova avesse vuotato il sacco e mi permettesse di andare via. «Un'ultima cosa» continuò. «A volte lei appiattisce certi bei modi di dire inglesi. Per esempio qui. Lei dice che i mezzi da sbarco erano le mille miglia lontani dalle coste laziali. Questo suo le mille miglia è assai meno efficace che nel testo inglese, dove si parla di *a hell of a distance*, cioè di un inferno di distanza. Sente come è bello? I mezzi da sbarco erano a un inferno di distanza eccetera. È molto più robusto, questo inferno di distanza, non le pare?». Capii che mi voleva congedare e mi alzai.

«La traduzione?» farfugliai sulla porta.

«Be', ha visto, no? Vuole un consiglio? Si faccia prima le ossa con qualche editore minore, poi ritorni fra qualche mese, un anno. E si ricordi i miei consigli». Quella notte non chiusi occhio, e forse anche piansi.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

Un'amara farsa Il protagonista porta la sua traduzione a una redattrice, per un giudizio dal quale dipende la possibilità di diventare un collaboratore fisso (il che significherebbe stipendio fisso, fine della precarietà ecc.). Il giudizio è negativo: la traduzione non va bene. Ma tutte le spiegazioni che la donna dà sul perché non vada bene sono grottesche: è lei che non sa l'inglese, e non sa tradurre, ovvero traduce alla lettera, come non bisogna *mai* fare. «*Come on boys*» non va tradotto, secondo lei, «Sotto ragazzi», ma «Venite su ragazzi», perché *on* vuol dire “sopra”. La redattrice ignora cioè che in inglese le preposizioni hanno un valore fraseologico e che quindi vanno tradotte – come fa giustamente l'io narrante – facendo attenzione al verbo a cui sono legate, e all'espressione che contribuiscono a formare: «Sotto ragazzi» in questo caso va benissimo. Peggio ancora con «*He shook his hand*», che lei vuole tradurre «Scosse la sua mano». In questa espressione, l'inglese usa l'aggettivo possessivo, mentre l'italiano usa l'articolo; e in italiano non si dice “scuotere la mano” bensì “stringere la mano”. E così via. La redattrice ignora, insomma, il fatto che ogni lingua ha i suoi modi di dire, le sue espressioni idiomatiche, e che tradurre parola per parola sortisce effetti comici. Di fatto, il brano è, come altri del romanzo, quasi farsesco. Ma, come si è detto, si tratta di una farsa molto amara, perché il protagonista perde il lavoro. Il sistema è pieno di incompetenti, e gli incompetenti hanno il potere.

Luciano Bianciardi

Il lato comico

Come si vede, dunque, *La vita agra* fa anche ridere. Perché certe avventure e certi atteggiamenti del protagonista assomigliano molto alle avventure e agli atteggiamenti di un antieroe decisamente comico: quel ragioniere Ugo Fantozzi che lo scrittore-attore Paolo Villaggio (che Bianciardi conosceva personalmente) creerà, prima come personaggio della letteratura poi come personaggio cinematografico, negli anni Settanta. Anche il protagonista della *Vita agra* è costretto a lavorare, come Fantozzi, in condizioni tanto disagiate da apparire ridicole.

A me accadde, sempre dopo la fine delle vacanze (il settembre, ripeto, è il mese tipico dei licenziamenti), d'essere messo alla scelta fra un sottoscala e un terzo di stanzuccia, con tavolo dietro la porta, e orientato in modo che, entrando, il vetro smerigliato andava a sbattere contro lo spigolo e si rompeva fragorosamente, e questo diventava un altro elemento negativo, che preludeva al licenziamento.

E anche il protagonista della *Vita agra*, un po' come Fantozzi, si trova a dover combattere contro le mille trappole della cosiddetta "società del benessere": funzionari di partiti che chiedono soldi, venditori ambulanti, assicuratori.

L'altro mio sbaglio fu di far mettere il mio nome sull'elenco del telefono, e con tanto di titolo di studio, perché in questo modo uno si espone non solamente ai seccatori, ma anche alle stoccate delle imprese più varie. Il partito liberale, per esempio, sotto le elezioni ebbe la bella idea di telefonare a tutti i laureati, nella certezza che almeno un dieci per cento fossero contro lo statalismo a tal punto da pagare purché gli statalisti non andassero al potere.

«Parla il dottor Alzetta, del partito liberale» diceva la voce. «Conosciamo le sue idee politiche».

«Sì» rispondevo io, smarrito e assonnato.

«Perciò siamo certi di un suo contributo alla causa comune».

«Sì».

«E domattina passerà un nostro incaricato. Buon giorno». E riattaccava.

Quella notte non ci dormii, e Anna, anziché confortarmi mi diceva che ero stato un bel cretino a mettermi in questo ginepraio.

«Domattina stiamo attenti» proposi io. «Quando suona il campanello non si apre. La tapparella sul balconcino teniamola bassa, non facciamo rumore, facciamo finta che non ci sia nessuno».

L'incaricato avrà suonato dieci volte, e noi zitti, col cuore in gola. Ma poi ritelefonò il dottor Alzetta. «Comunica il nostro incaricato di non aver trovato nessuno in casa. Perché?».

«Scusi dottore,» balbettavo io «ma son dovuto uscire d'urgenza per accompagnare d'urgenza mia moglie ospedale. Sa, un attacco di appendicite...».

«Possiamo quindi ripassare fra tre giorni, no? Oggi i casi di appendicite vengono dimessi rapidamente, no?».

E tre giorni dopo bisognava montare la solita scena delle tapparelle chiuse, di non rispondere al telefono.

[...]

Anche con le assicurazioni fui tanto sciocco da non disdire l'appuntamento col funzionario, il quale sfruttò da par suo il mio continuo timore delle malattie, e mi indusse a firmare un foglio e a dargli le cinquemila lire di acconto.

Ritorno la settimana dopo a prendere il resto, ma io ci avevo ripensato, gli dissi che non se ne faceva più nulla, si tenesse pure le cinquemila lire e tutto finiva lì.

Quello rispose indignato che le firme sono impegni precisi, minacciò di adire le vie legali e si porta via altre diecimila lire di acconto, lasciandomi la polizza tutta scritta piccola piccola. Io la lessi attentamente da cima a fondo e capii soltanto allora in che razza di nuovo pasticcio mi ero cacciato. In caso di morte il capitale va alla vedova, che però deve fare domanda entro ventiquattr'ore dal decesso, pena lo scadimento di ogni diritto. In caso di sopravvivenza, il capitale lo avrei riscosso io medesimo, ma decurtato del non so quanto per cento a risarcimento rischi e perdite, e dietro presentazione del certificato medico di sopravvivenza, difficilissimo da ottenere, mi hanno detto, perché non si trova quasi mai un medico disposto a mettere sulla carta la constatazione che sei ancora vivo.

Feci i conti, e vidi che ci avrei rimesso come minimo centomila lire. Perciò mi conveniva pagare il premio del primo anno, e poi tacitamente a rinunciare a ogni pretesa. In questo modo ci avrei rimesso trentaseimila lire solamente.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

Il progressivo isolamento del protagonista “Iperrealismo” si definisce quel modo di descrivere il mondo che ne esagera in maniera caricaturale certi tratti. Questo è il caso: Bianciardi descrive in maniera iperrealistica, eccessiva (ma felicissima dal punto di vista narrativo) l'assedio a cui un povero cittadino è sottoposto da parte di tutti i postulanti che hanno qualcosa da vendere (idee, polizze assicurative, aspirapolveri).

La vita agra brulica di persone. Ma non sono mai amici o persone care, persone che si vorrebbero vedere. Sono sempre e solo coinquilini molesti, datori di lavoro incapaci, padroni di casa esosi e, per l'appunto, gente che cerca soldi. L'unico modo per resistere è isolarsi, togliere il proprio nome dall'elenco del telefono. Di fatto, a poco a poco, il protagonista del romanzo taglia tutti i suoi ponti con il mondo e si riduce nella sua stanza da letto. Unica compagnia: l'amante e la macchina per scrivere.

Luciano Bianciardi

Un ritratto dell'Italia del boom

La vita agra è solo *L'amara storia di un intellettuale di provincia*, come suona il sottotitolo (non risalente all'autore) che venne dato al libro in una riedizione degli anni Settanta? In realtà è qualcosa di più, perché le vicende raccontate nel libro rispecchiano molti dei problemi che la rapidissima modernizzazione dell'Italia nel dopoguerra portò con sé: problemi relativi alla vita alienante nelle città, alla devastazione del territorio, all'invasione dei media, alla disumanizzazione dei rapporti tra le persone. Problemi, come si vede, che non sono stati ancora risolti, né forse possono essere risolti, essendo il prezzo che occorre pagare ai benefici e alle comodità che il progresso porta con sé. Quel che conta qui è che per il protagonista del romanzo e per Bianciardi questo non è progresso. Verso la fine del libro l'io narrante, dopo aver elencato tutte le cose che non gli piacciono, di questo cosiddetto «miracolo italiano», prova a descrivere la sua idea di progresso, e il mondo nuovo che questo vero progresso dovrebbe creare.

Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha.

La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti

tutti, dai più complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci.

Tutto ciò che ruota, articola, scivola, incastra, ingrana e sollecita sarà abbandonato.

Poi eviteremo tutte le materie sintetiche, iniziando dalla cosiddetta plastica.

Quindi sarà la volta dei metalli, delle leghe pesanti e leggere giù giù fino al semplice ferro.

Né scamperà la carta. Eliminata carta e metallo non sarà più possibile la moneta, e con essa l'economia di mercato, per fare posto a un'economia di tipo nuovo, non del baratto, ma del donativo. Ciascuno sarà ben lieto di donare al suo prossimo tutto quello che ha e cioè – considerando le cose dal punto di vista degli economisti d'oggi – quasi niente. Ma ricchissimo sarà il dono quotidiano di tutti a tutti nella valutazione nostra, nuova.

Saranno scomparse le attività quartarie, e anzitutto grafici, i PRM¹, e i demodossologi².

Spariranno quindi le attività terziarie, e poi anche le secondarie.

Le attività del tipo primario – coltivazione della terra – andranno man mano restringendosi, perché camperemo principalmente di frutti spontanei.

È ovvio che a questo si arriverà per gradi, e non senza arresti e inciampi.

Agli inizi formeremo appena delle piccole comunità, isolette sparute in mezzo allo sciaguattare dell'attivismo, e gli attivisti ci guarderanno con sufficienza e dispregio.

Per parte nostra, metteremo alla porta con ferma dolcezza i rappresentanti di commercio, gli assicuratori e i preti.

Avremo eletto per nostra dimora le zone meno abitate, cioè quelle che hanno clima migliore.

A poco a poco vedremo la nostra isola crescere, collegarsi con altre isole fino a formare una fascia di territorio ininterrotto.

E un giorno saranno gli altri, gli attivisti, a ridursi in isola; poche decine di longobardi febbrili aggrappati a rotelle e volani, con gli occhi iniettati di sangue. Forse non riusciremo mai a vincerli alla nostra causa, e resteranno lì a correre in circolo, a firmarsi l'un con l'altro cambiali, a esigerne il pagamento. Ridotti così in pochi, man mano che i meno saldi muoiono d'infarto, formeranno un cerchio sempre più angusto e rapido, fino a scomparire da sé.

E noi li staremo a guardare dall'esterno, sorridendo.

Il lavoro si sarà per noi ridotto quasi a zero, vivendo dei frutti spontanei della terra e di pochissima coltivazione.

Saremo vegetariani, e ciascuno avrà gli arredi essenziali al vivere comodo, e cioè un letto.

Il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero.

Scomparsi i metalli, gli uomini avranno barbe fluenti.

Scomparse le diete dimagranti e i pregiudizi pseudoestetici, le donne saranno finalmente grasse.

Scomparsa la carta, non avremo né moneta né giornali né libri.

Perciò trasmettendosi le notizie di bocca in bocca, noi non sentiremo né le false né le superflue.

1. **PRM:** sigla per "public relations man": addetto alle pubbliche relazioni.

2. **demodossologi:** studiosi degli elementi che concorrono a formare l'opinione pubblica.

Senza libri, la letteratura dovrà tramandarsi per tradizione orale e la tradizione orale non potrà non scegliere i soli capolavori.

Vedremo automobili ferme per via, senza più carburante, e le abbandoneremo ai giochi dei bambini, ai quali però nessuno dovrà dire che cosa erano, a che cosa servivano quelle cose un tempo.

Ovunque cresceranno vigorose erbe e piante, in breve l'asfalto si tingerà tutto di verde, con immediato miglioramento del clima.

Anche le zone umide e nebbiose diventeranno abitabili.

Gli animali domestici passeranno liberi e robusti in mezzo a noi, galline, dromedari, pipistrelli, pecore eccetera.

Cessato ogni rumore metalmeccanico, suonerà dovunque la voce dell'uomo e della bestia.

Liberi da ogni altra cura, noi ci dedicheremo al bel canto, ai lunghi e pacati conversari, alle rappresentazioni mimiche e comiche improvvisate. Ciascuno diventerà maestro di queste arti.

Non essendovi mezzi meccanici di locomozione, ci sposteremo a dorso d'asino o a piedi, e questo favorirà l'irrobustimento dei corpi con immediati vantaggi fisici ed estetici.

Grandi, barbuti, eloquenti, gli uomini coltiveranno nobili passioni, quali l'amicizia e l'amore.

Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui.

Le donne spesso fecondate ingrasseranno ancora, e i bambini da loro nati saranno figli di tutti e profumeranno la terra.

Noi li vedremo venir su forti e chiari, e li educeremo alle arti canore e vocali, alla conversazione, all'amicizia, all'amore e all'intercorso sessuale, non appena siano in età a ciò idonea. Andateci piano, ragazzi, che tanto ce n'è per tutti.

L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Bompiani 2002

Il ritorno alla natura Il ritorno a uno stadio precedente alla cosiddetta "civiltà". E una serie di cose che bisognerà imparare a *non* fare: non viaggiare, non usare macchinari, rinunciare alla plastica, alla carta, ai metalli, e insomma a tutti i frutti del cosiddetto "progresso". Una volta abbattuta *questa* civiltà, occorrerà ricominciare da una vita più semplice, in piccole comunità, vivendo poveramente dei frutti spontanei della terra. Cambieranno i costumi: non solo le notizie ma anche i libri si trasmetteranno oralmente, «e la tradizione orale non potrà non scegliere i soli capolavori». E le famiglie cosiddette "nucleari" (madre, padre e figli) non ci saranno più; in cambio, «i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui». E dato che gli esseri umani si saranno ricollegati alle loro radici naturali, sarà anche accettato come naturale – e non causerà nevrosi, come fa oggi – il fatto di invecchiare, o il fatto di ingrassare.

Non è una visione particolarmente originale. Molti pensatori, molti scrittori e molte persone comuni, ieri come oggi, hanno sognato o sognano di fare piazza pulita delle complicazioni della civiltà e di "tornare alla natura". Solo che, come capisce subito il protagonista del romanzo, questa liberazione non è per oggi, e nemmeno per domani (e forse non avverrà mai, o avverrà solo in conseguenza di una catastrofe): «Nell'attesa – conclude Bianciardi – che ciò avvenga, e mentre vado elaborando le linee teoriche di questo mio neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio, io debbo difendermi e sopravvivere».

4 *Fantozzi contro tutti* di Paolo Villaggio

Un attore comico famoso Paolo Villaggio (Genova, 1932) è uno dei più famosi attori comici italiani. Sin dalla fine degli anni Sessanta del XX secolo è una presenza costante sia in televisione sia al cinema. Ha recitato con grandi registi come Ermanno Olmi, nel film *Il segreto del bosco vecchio*, e Federico Fellini, in *La voce della luna*, ma la sua fama è legata soprattutto al personaggio di Fantozzi e alla decina di film – da *Fantozzi* (1975) a *Fantozzi 2000: la clonazione* (1999) – che il personaggio ha ispirato. Non tutti sanno che prima dei film ci sono stati i libri, e cioè che le sceneggiature dei primi film traggono gran parte del loro materiale dai racconti che Villaggio aveva pubblicato prima su rivista e poi in volume nel corso degli anni Settanta. Le tre raccolte più importanti e più divertenti sono *Fantozzi* (1971), *Il secondo tragico Fantozzi* (1973) e *Fantozzi contro tutti* (1979).

Chi è Fantozzi Chi è Fantozzi, e perché abbiamo deciso di antologizzare qui le pagine di un autore comico?

Fantozzi è un impiegato di medio-basso livello di una grande azienda (non se ne scopre mai il nome, né si viene mai a sapere che cosa produca, o di che cosa si occupi). Ha una moglie, la signora Pina, e una figlia, Mariangela. Vive a Roma, anche se nei libri e nei film la città non si vede quasi mai. È l'identikit dell'italiano medio, salvo che Fantozzi è l'**italiano medio nella sua versione tragicomica**.

I primi tre libri e i primi tre film di Fantozzi sono ambientati nell'Italia degli anni Settanta, cioè in un momento storico di relativo benessere, in cui anche la piccola borghesia alla quale Fantozzi appartiene gode di un certo agio. Fantozzi è l'uomo del post boom. Da un lato, dunque, Fantozzi ha il valore di un **documento**, perché ci aiuta a capire come viveva e che cosa pensava un normale impiegato (anzi, un impiegato un po' al di sotto della norma) nell'Italia di quegli anni. Dall'altro lato, Fantozzi è un **personaggio comico** davvero riuscito, perché Villaggio lo carica di tutti i difetti che un piccolo-borghese può avere e lo mette in situazioni nelle quali questi difetti si manifestano in maniera quasi violenta. Fantozzi è un reazionario che non sa di esserlo, è goffo, meschino, umile con i forti e spietato con i deboli, e inoltre – per debolezza e per ignoranza – è vittima di tutte le trappole che la vita moderna gli tende: guarda troppa televisione, ama troppo il calcio, non resiste all'attrazione del consumismo, riempiendosi la casa di ciarpame.

L'ITALSIDER

Nei racconti di Fantozzi, Paolo Villaggio travasa un po' dell'esperienza che si era fatto come impiegato all'Italsider di Genova negli anni Sessanta del XX secolo. Fondata a Firenze nel 1897, l'Italsider è stata una delle maggiori industrie siderurgiche italiane; dal secondo dopoguerra

è entrata a far parte dell'Iri (Istituto per la ricostruzione industriale), diventando così uno dei più importanti complessi industriali statali. Dopo una lunga crisi, alla fine degli anni Ottanta gli stabilimenti dell'Italsider verranno di nuovo privatizzati e ceduti all'Ilva del gruppo Riva.

I luoghi: la famiglia, l'ufficio L'azione dei racconti si svolge per lo più all'interno di due ambienti: la famiglia e l'ufficio. Nella letteratura popolare la famiglia dovrebbe essere il nido che consola e ripaga delle umiliazioni lavorative, il riparo in un mondo senza cuore. Per Fantozzi, invece è soltanto un'altra prigione.

Quanto all'**ufficio**, è il **luogo** di tutte le pene e di tutte le **umiliazioni**. I dirigenti hanno cognomi minacciosi e altisonanti come Cobram, Balabam, Barambani, e qualifiche assurde come «Dir. Gen. Lup. Mann. Gran Farabut», e trattano Fantozzi e i suoi colleghi come zerbini, obbligandoli anche a umilianti attività extralavorative: accompagnarli a Montecarlo per giocare al casinò, usare la bicicletta anziché la macchina, imparare a giocare a biliardo, assistere a film noiosissimi che dovrebbero innalzare il loro tono culturale (celebre tra tutti è l'episodio in cui gli impiegati vengono costretti a presentarsi al cineforum aziendale per vedere per la centesima volta il film di Ejzenštejn *La corazzata Potëmkin*: ma la sera in cui c'è Inghilterra-Italia di calcio alla televisione!). E tra i colleghi di Fantozzi non c'è alcuna solidarietà, tutti combattono contro tutti per accaparrarsi il favore dei superiori lavorando il meno possibile.

Perché Fantozzi è importante Quando si pensa a libri che parlano del mondo del lavoro, si pensa a *Donnarumma all'assalto* o a *Memoriale*, non a *Fantozzi*, il che è comprensibile – e anche giusto – perché quelle di Villaggio, a differenza di quelle di Ottieri o di Volponi, non sono rappresentazioni realistiche, sono **parodie**. Nel mondo reale non ci sono direttori che si fanno chiamare «Dott. Ing. Grand. Uff. Lup. Mann.» o che hanno in ufficio poltrone in pelle umana e un acquario in cui nuotano gli ex dipendenti. Ma proprio in queste **comiche forzature** sta il genio di Villaggio. Nei libri e nei film dedicati al lavoro i padroni si possono disprezzare o odiare come nemici, ma sono sempre nemici seri. Nei libri e nei film di Fantozzi, invece, i padroni e i dirigenti, prima di essere padroni e dirigenti, sono soprattutto degli imbecilli: gente ignorante, incapace, superstiziosa, meschina, puerile, piena di tic e di manie assurde, a cui nessuna persona sensata affiderebbe la direzione di una bocciofila, figurarsi di un'azienda. Fissando l'attenzione sui **lati ridicoli del mondo del lavoro**, Villaggio gli ha tolto un po' di quell'aura sacrale che lo circondava nel giornalismo e nella letteratura impegnata. Ha fatto per l'ufficio qualcosa di simile a ciò che Fellini ha fatto per la scuola in *Amarcord*. Sono parodie, certo, ma parodie che introducono nel ritratto un elemento di verità.

Paolo Villaggio Fantozzi ciclista

In *La corsa ciclistica*, Villaggio mette in scena una delle sue situazioni "fantozziane" preferite. Nei racconti di Fantozzi i potenti non sono solo dispotici, sono anche pieni di manie: chi ha il vizio del gioco, chi si crede un campione di biliardo, chi adora i film sovietici. Parte del loro folle dispotismo sta nel pretendere che anche i loro impiegati vengano contagiati dalle loro manie. In questo racconto il nuovo «megadirettore» è un amante del ciclismo. Dunque tutti quanti, in azienda, devono diventare ciclisti. Fantozzi e i suoi malcapitati colleghi, naturalmente, non hanno né il fisico né la preparazione, ma per salvare il loro posto di lavoro devono partecipare a una tremenda gara ciclistica per dipendenti.

Domenica 13 agosto c'erano alle 5 del mattino 38 gradi: era il giorno della corsa! Alle 9 la tribuna era piena. C'era la Silvani con la macchina fotografica,

Mariangela, la Pina con la borsa in tela del rifornimento e tutti i familiari delle vittime¹.

Al posto d'onore si attendeva col suo seguito Còbram² che doveva anche fare da starter ufficiale. Alle 9,30 quando arrivarono i concorrenti c'era 42 gradi all'ombra. Aspettarono Còbram fino alle 11,40 sotto un sole di rame. Durante l'attesa si afflosciò sotto il sole con un curioso gorgoglio il geometra Mardini, ma nessuno ebbe la forza di raccogliarlo.

[...]

A mezzogiorno in punto dopo un minaccioso discorso nel quale fece chiaramente intendere quali sarebbero stati i vantaggi per i piazzati e quali gli svantaggi per chi si ritirava Còbram abbassò la bandierina a scacchi.

La corsa cominciò con una caduta generale: si sentì un agghiacciante rumore di tibie e sordi colpi di nuca sull'asfalto.

Il gruppo ripartì compatto sotto lo sguardo angosciato dei familiari in tribuna e svoltò per via Verdi. Percorsero tutti in gruppo via Roma a buona andatura. All'attacco del Colle del Diavolo scattò Calboni³ sulla scia del taxi, che lo aveva aspettato nascosto in un garage, gli resistette alla ruota il ragionier Vannini di 57 anni, che però dopo 18 metri si schiantò pesantemente sull'asfalto folgorato!

Fantozzi ebbe subito una extrasistole⁴ e un arresto circolatorio di 4 minuti e cominciò a capire che era subito saltato ogni gioco di squadra, ma che ognuno era ormai solo con le sue difficoltà respiratorie. Aveva il cuore al posto della lingua ma soprattutto una curiosa sensazione alle gambe, non erano più parte del suo corpo ma due blocchi di marmo che non ubbidivano ai suoi comandi. Fantozzi riuscì a raggiungere la vetta del colle, aveva il viso viola scuro e rantolava leggermente. Si lasciò cadere sulla discesa di Lagonero. Riprese a respirare.

[...]

Fantozzi aveva perso il controllo della bici, imboccò corso Italia col suo tremendo pavè⁵ a 80 l'ora e fu come se lo avessero messo in un frullatore. Le immagini si moltiplicarono e i denti fecero un rumore tale che lui per la vergogna ci infilò la lingua in mezzo temperandola come una matita. Quando dopo un'ora passò sotto la tribuna aveva un distacco notevole da Calboni, che in certi punti si faceva trainare dal taxi, e dai primi. Aveva la faccia viola con delle strane striature giallastre.

«Sbaglia andatura, caro mio» urlacchiò Còbram succhiando rumorosamente una birra gelata «e poi cambi rapporto così fa solo pena». La Silvani scoppiò a ridere.

«Coraggio Ugo» gli sussurrò la Pina con amore. Era ai piedi della tribuna con Mariangela e sapeva che lottava per la loro vita.

Durante la seconda salita del Colle del Diavolo le scarpe da ciclista erano diventate due morse di ferro che gli stritolavano lentamente i piedi. Cominciò a sentire le voci, vide la Madonna del Ghisallo⁶ sopra un filo della luce e in vetta

1. **i familiari delle vittime:** i familiari dei dipendenti che corrono la gara; ma Villaggio – lasciando presagire un certo numero di infarti – chiama questi ultimi *vittime*.

2. **Còbram:** è il cognome (minacciosissimo) del *megadirettore* innamorato del ciclismo, che ha organizzato la gara.

3. **Calboni:** uno dei colleghi di Fantozzi, il più viscido e immorale (poco più avanti lo vedremo non *sulla scia* del taxi, ma seduto *nel* taxi).

4. **extrasistole:** battito irregolare del cuore, spesso (come qui) successivo a uno sforzo troppo grande.

5. **pavè:** copertura stradale formata da blocchi di pietra o di porfido (qui il pavè è definito *tremendo* perché percorrerlo in bici o in moto significa sobbalzare in continuazione).

6. **Madonna del Ghisallo:** non un'immagine sacra qualsiasi, ma quella della protettrice dei ciclisti.

alla salita una grande aurora boreale. Un tifoso gli sparò a tradimento una secchiata gelata in faccia che lo fece per un attimo tornare in sé e vide Calboni che lo doppiava seduto nel sedile posteriore del taxi. Si butto giù nel baratro della discesa di Lagonero.

[...]

Questa volta il pavè di corso Italia lo fece tutto urlando anche se c'era gente. Quando passò sotto il traguardo era blu. Era il passaggio del rifornimento. C'era Mariangela che si sporgeva con la borsa di tela con un panino e un po' d'acqua, ma lui sbandò e la mancò clamorosamente. Continuò stoicamente e la Silvani applaudì: «Bravo Fantozzi! Così mantiene la linea!».

P. Villaggio, *Fantozzi contro tutti*, Rizzoli, Milano 1994

La comicità fantozziana Lo sport è un detonatore comico perfetto, perché tutto, nello sport che Fantozzi tenta di praticare, diventa fantozziano, dato che ogni stadio della preparazione e dell'azione pone Fantozzi di fronte a ostacoli troppo più grandi di lui. Da un lato, Fantozzi ha pochi soldi ma vuol far vedere che ne ha tanti, e quindi si fa imbrogliare da negozianti esosi e astuti. Dall'altro, Fantozzi ha un corpo inadeguato, perché come quasi tutti i piccolo-borghesi italiani della sua generazione, non ha mai fatto sport: mai corso, mai nuotato, mai pensato neanche lontanamente che attività del genere potessero riempire, come riempiono oggi, i pomeriggi di un uomo adulto. Obbligato, da un «megadirettore» dispotico, a improvvisarsi ciclista, Fantozzi fa quello che può, che non è molto; e che, soprattutto, è un po' ridicolo.

Come funziona, il comico, nel brano che abbiamo letto? C'è intanto un **uso molto insistito dell'iperbole**: non un direttore ma un «megadirettore», non “molto caldo” ma «42 gradi all'ombra», non “molto veloce” ma «a 80 l'ora». E iperboliche non sono soltanto le parole ma anche le immagini: qui c'è un corridore, il «geometra Martini», che si affloscia sotto il sole, come un *soufflé*; c'è una «caduta generale» in cui si sente il rumore di tibie e nuche che colpiscono l'asfalto; c'è un «arresto circolatorio di 4 minuti», mentre ne bastano 3 a uccidere, di solito. E che dire del «viso viola scuro», delle «strane striature giallastre», della «Madonna del Ghisallo» vista sopra un filo della luce, della lingua temperata «come una matita» in mezzo ai denti? Sono tutte immagini che sembrano prese non dalla realtà ma da quei cartoni animati nei quali cani e gatti si prendono a martellate in testa o cadono in una voragine, e poi si rialzano come se nulla fosse successo. Fantozzi è, più che un uomo, un personaggio dei fumetti. Su di lui i guai si accumulano come su Wile Coyote o su Gatto Silvestro: e lo spettacolo delle disgrazie altrui (se queste disgrazie *non fanno davvero male*) è sempre divertente.

Ma non c'è solo l'iperbole. Villaggio è un ottimo scrittore comico anche perché ha quelli che si chiamano “**tempi comici**”, cioè sa come organizzare il racconto per suscitare la risata. Osserviamo ad esempio come il motivo del taxi del collega Calboni venga ripreso tre volte, in una specie di **climax**: prima Calboni è in scia, poi è al traino, poi è *seduto* sul sedile posteriore del taxi! E osserviamo come Villaggio sa usare le **voci degli altri personaggi** per rendere ancora più tragicomica la scena: ecco lo spietato megadirettore («Sbaglia andatura, caro mio»), ecco il commento idiota della signorina Silvani quando lui manca il rifornimento («Bravo Fantozzi! Così mantiene la linea!»). Villaggio è l'inventore di un personaggio memorabile, Fantozzi, ma attorno a Fantozzi ha saputo creare un **ambiente familiare e lavorativo dall'enorme potenziale comico**.

La strage di piazza Fontana

Il 12 dicembre 1969 è un venerdì, e la *Banca dell'Agricoltura di piazza Fontana a Milano* è piena di gente: i correntisti vengono dalla campagna in città a versare sui loro conti i guadagni della settimana. Alle 16.37 una bomba esplode uccidendo 17 persone e ferendone un centinaio. È *la prima grande strage terroristica nella storia dell'Italia repubblicana*: altre, anche più gravi, seguiranno nei dieci anni successivi, la maggior parte di matrice neofascista (come quella di piazza della Loggia a Brescia, nel 1974, che fece otto vittime; o quella causata dalla bomba esplosa all'interno di un vagone dell'espresso Roma-Brennero tre mesi dopo, il 4 agosto 1974: dodici morti; o come quella alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980: ottantacinque morti).

Nell'arco di quasi mezzo secolo, per la strage di piazza Fontana ci sono stati *tre processi*, e la sentenza definitiva identifica i colpevoli in alcuni membri dell'organizzazione neofascista Ordine Nuovo: gli organizzatori Franco Freda e Giovanni Ventura, il complice Carlo Digilio; inoltre, risultano provati i depistaggi ad opera di alcuni ufficiali dei servizi segreti: in particolare, il generale Gianadelio Maletti e il colonnello Antonio Labruna aiutarono alcuni degli indagati a fuggire all'estero, e per questo vennero condannati in via definitiva.

Tutto questo si è scoperto dopo, nel corso degli anni. Nei giorni subito successivi all'attentato il *quadro* era molto più *confuso*, e le piste seguite dagli inquirenti furono sostanzialmente due: quella (rivelatasi poi corretta) dell'*eversione di destra*, appoggiata da elementi "deviati" delle istituzioni dello Stato impegnati in quella che sarebbe stata chiamata strategia della tensione; e quella (rivelatasi poi fuorviante) degli *anarchici*: un'organizzazione che, ispirandosi agli scritti di filosofi libertari come Proudhon e Bakunin, ma anche di scrittori come Thoreau, propugnava l'abolizione di ogni organo di governo statale.

Il 15 dicembre 1969, poi, – tre giorni dopo la strage alla Banca dell'Agricoltura – accadde, su questo secondo fronte, una nuova tragedia, perché uno degli anarchici sui quali la polizia stava indagando, *Giuseppe Pinelli*, morì cadendo (o venendo spinto) da una finestra del commissariato.

***Il sipario ducale* di Paolo Volponi**

La trama *Il sipario ducale*, il quarto romanzo di Paolo Volponi, uscito nel 1975, comincia proprio nel giorno della strage di piazza Fontana. Un vecchio intellettuale anarchico, Gaspare Subissoni, e la sua compagna Vivés, di origine catalana, che ha combattuto con lui “dalla parte giusta” (cioè con gli anti-franchisti) durante la guerra di Spagna, apprendono dalla televisione dell’attentato di Milano. Anche al giovane conte Oddino Oddi-Semproni e alle sue due vecchie zie Marzia e Clelia la notizia arriva dal telegiornale. Il romanzo seguirà le strade di questi due gruppi di personaggi. Saranno strade prima parallele: Vivés, la moglie di Subissoni, si metterà a leggere ogni singola notizia uscita sulla strage, comprendendo benissimo l’innocenza sia di Pinelli sia dell’uomo che verrà arrestato con false accuse dopo di lui, un altro anarchico, Pietro Valpreda (anche lui scagionato nei processi che verranno celebrati nel corso degli anni Settanta, ma dopo aver trascorso ben tre anni di carcere in attesa di giudizio); poi Vivés muore di cancro, lasciando solo, e disperato, il marito. Dall’altra parte, il contino Oddo – che ha vent’anni e non ha mai conosciuto una donna – entra in contatto con una giovane prostituta, Dirce, figlia di contadini: se la porta in casa e comunica alle zie che la vuole sposare.

Nella seconda parte del romanzo, le strade si intersecano: Dirce non ci mette molto a capire che Oddo è un piccolo mostro egoista e decide di scappare. La accoglie in casa sua, in segreto, Subissoni, che decide di “salvarla” portandola con sé a Milano. Ma il tentativo non sfugge all’autista-servitore di Oddo, Giocondo Giocondini: montati in macchina, i due inseguono Subissoni e Dirce, per “riportare a casa” quest’ultima. Ma è inverno, la strada è ghiacciata, e gli inseguitori hanno un incidente, probabilmente mortale. Il vecchio Subissoni e la giovane contadina Dirce sono liberi.

Le circostanze Al di là della trama del romanzo, ciò che c’interessa qui è soprattutto la circostanza che *Il sipario ducale* comincia con un fatto storico (pubblicato nel 1975, il libro racconta eventi svoltisi sei anni prima, e cioè appunto la strage di piazza Fontana e le indagini subito successive), un fatto storico che risuona come una specie di basso continuo lungo tutto il romanzo; ma si tratta di un fatto storico che, per la prima volta (o una delle prime volte: qualche mese prima c’era stato lo sbarco dell’uomo sulla luna), raccoglie tutti gli italiani davanti alla televisione. La lettura è dunque interessante anche perché ci fa vedere in che modo un **pubblico ancora abbastanza ingenuo** (nel 1969 erano ancora poche le case provviste di un apparecchio televisivo, e la TV aveva soltanto due canali) reagisce a una delle notizie più tragiche del dopoguerra.

Paolo Volponi

L’attentato

Questa, nelle prime pagine del romanzo, è la reazione di Subissoni e della moglie – informati e propensi a cercare, dietro ciò che viene detto dal telegiornale, ciò che viene taciuto.

Vivés aveva dato al suo uomo la notizia, appresa qualche minuto prima nell’ufficio della Cooperativa, di un attentato a Milano che aveva causato molte vittime.

«Chi è stato?» domandò Subissoni.

«Non si sa», rispose la donna, «fanno solo ipotesi. Mi pare sempre le stesse e allo stesso modo [...]».

I due decisero di non andare a cena, ma di recarsi nella fiaschetta Pacì per assi-

stere al telegiornale delle 20 e 30. I pochi gruppi in piazza parlavano della stessa notizia, e le voci qua e là si alzavano, di più nei gruppi al margine verso Valbona¹, composti, secondo lo scacchiere delle abitudini cittadine, di proletari e di artigiani.

Subissoni e la moglie erano spinti a prendere qualche contatto, ma non sapevano come cominciare e a chi rivolgersi.

Evitavano da anni le polemiche inutili, come i bassi addottrinamenti e le frasi fatte. Pensavano e vivevano in anarchia: lei più ferma e serena, impegnata per tre ore al giorno e per quasi tutta la domenica a scrivere un trattato ideologico e a tradurre in russo alcuni utopisti; lui più incerto tra ricerche storiche sempre smesse al punto in cui trovava la causa, che riteneva ormai sempre banale e quasi meccanicamente esatta, dell'avvenimento che studiava, e gli appunti per un libro di memorie dall'esame per la libera docenza², all'esilio, alla guerra di Spagna, alla liberazione del carcere di Urbino.

Rimasero fermi e indecisi, girando la testa da un gruppo all'altro, i quali cominciarono a ridursi e a spostarsi perché la gente si ritirava verso casa o si dirigeva verso le televisioni [...].

Un attimo dopo la notizia era già ferale³ sulla faccia dell'annunciatore. Lentamente costui, tenendosi alto e rigido sopra il foglio, confermò le voci e i dati più brutti, con una recitazione che accentuava i vuoti, come se ancora fossero taciuti avvenimenti ed effetti anche più drammatici: «Dodici morti e cento feriti per un attentato alla filiale della Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana, a Milano... le bombe sono esplose sotto il tavolo al centro dell'atrio dove si svolgono le contrattazioni, particolarmente intense oggi, come ogni venerdì, giorno di mercato... [...]».

Quasi contemporaneamente esplodono bombe a Roma, la prima alle 16,45 in un corridoio sotterraneo della Banca Nazionale del Lavoro... tredici feriti tra gli impiegati, dei quali uno gravemente; il secondo ordigno esplose su una terrazza dell'Altare della Patria, sul lato dei Fori imperiali...».

Subissoni ebbe due o tre sussulti e disse: «Fascisti! Solo loro salgono quelle scale e possono vedere quei fori...»

«Silenzio», gli urlò brutto sotto il muso uno degli spettatori, dall'aspetto di non urbinate [...].

«È chiaro [ora è la moglie di Subissoni che parla, rimasta sola col marito] che è una manovra intimidatoria contro i sindacati, allo scopo di portarli a cedere... almeno psicologicamente, con la solita paura del ricatto a destra, del salto nel buio», disse la donna con fatica, cercando di rianimare le parole una per una, perché potessero convincere il suo uomo, che era stravolto, che ondeggiava davvero scosso da un ventaccio interiore che rischiava di portarlo lontano dalle cose e dalla loro realtà.

«Non basta, non basta. È di più. È la fine. È tutto il paese che non gliela fa, che non gliela può fare contro questi nodi. Sempre di sciarpe e manti si sono paludati⁴! Di arredi, lembi, stoffe, pendagli, labari⁵, gagliardetti, scalini, archi, colonne, colonnacce», e ondeggiava al ritmo delle sue parole, aumentando la misura come se dovesse prendere un balzo.

P. Volponi, *Il sipario ducale*, Garzanti, Milano 1975

1. **Valbona**: porta Valbona, una delle porte della città di Urbino, che si apre su Piazza del Mercatale. Qui si affollano, per tradizione, soprattutto le persone più povere della città.

2. **libera docenza**: fino al 1970, era possibile sostenere un esame che conferiva a chi lo avesse superato l'abilitazione alla docenza all'interno dell'università (*abilitazione* che non significava automaticamente la cattedra: molti "liberi docenti" erano disoccupati, e si fregiavano del titolo più che altro per ragioni di prestigio,

svolgendo un'altra attività professionale).

3. **ferale**: funerea.

4. **paludati**: vestiti, o meglio travestiti, sontuosamente.

5. **labari**: grossi drappi recanti di solito un'insegna militare, o il simbolo araldico di una famiglia o di una città (ma qui Subissoni pensa ai drappi, ai labari fascisti che decoravano le strade e i palazzi italiani durante il Ventennio).

Strategia della tensione o colpo di Stato? Subissoni e la moglie Vivés ci vengono presentati come due intellettuali anziani che vivono un po' ai margini della cittadina che li ospita, Urbino. Hanno fatto insieme la guerra di Spagna, hanno continuato a credere negli **ideali dell'anarchia**, lei traduce utopisti russi, lui lavora a libri di memorie e di storia che, s'indovina, non riuscirà mai a terminare: anche perché le sue ricerche storiche cessano d'interessargli non appena ne comprende la causa. Intorno a loro non hanno alleati: il brusco «Silenzio» che un tale, uno che non è neppure di Urbino, si permette di urlare in faccia a Subissoni fa capire che i due non godono di molta considerazione o amicizia, in città.

Per informare il lettore di ciò che è accaduto, Volponi cede la parola alla televisione, e non fa che riportare le parole del telegiornale, la notizia degli attentati. Dopodichè ridà la parola ai due coniugi, che cercano di trovare un senso in ciò che è successo. Vivés è più pacata, ed elabora quella che poi si sarebbe dimostrata l'interpretazione storicamente corretta: l'attentato è l'inizio di una "strategia della tensione" attraverso la quale un **potere occulto** – per reagire all'avanzata del Partito Comunista e dei sindacati nella seconda metà degli anni Sessanta – vuole spingere l'Italia verso **destra**, forse verso un **governo autoritario**. Subissoni è più inquieto e pessimista, e pensa senz'altro al primo atto di un colpo di stato: tutti gli orpelli che elenca («pendagli, labari, gagliardetti»), mescolandoli a elementi architettonici che ricordano l'Altare della Patria appena citato («scalini... colonnacce»), sono una chiara allusione agli apparati del **potere fascista**, alla sua estetica.

Paolo Volponi

«Ma cosa vogliono a Milano?»

Subissoni e la moglie danno una lettura politica "di sinistra" della strage di piazza Fontana. Questa invece è la reazione di due esemplari dell'aristocrazia urbinata (che Volponi ovviamente non ama), le sorelle Oddi-Semproni. Con loro, davanti alla TV, ci sono il giovane, viziatissimo conte Oddo, e l'autista e *factotum* Giocondo Giocondini.

La notizia delle bombe sorprese gli Oddi e offese le due sorelle, che subito in cuor loro se la presero con la televisione che le esponeva a quegli incidenti e confusioni, tirandole dentro in un dramma che non le riguardava. Dalla televisione passarono al fatto e fecero di tutto, nella loro coscienza, per respingerlo e per non esserne contaminate. Tanto più che quelle notizie e quelle visioni ispiravano più orrore che pietà. La pietà ufficiale del cronista e del commento avvolgeva e deformava le immagini stesse, aiutando le due sorelle a negare la realtà e a confezionarsi uno sdegno riparatore.

Sospirarono insieme e dissero: «Milano, Milano! Tutto a Milano, oh che città», scuotendo il capo con riprovazione, «dodici morti... e vedrai che i morti non saranno nemmeno milanesi! Oh! Milano, Milano! Ma cosa vogliono a Milano?»

«E sempre nelle banche!» intervenne Giocondini «con tutte queste banche non si vive più. È troppo forte la smania del denaro. Tutti in banca; via alla banca, anche per mille lire; anche gli straccioni».

«Il popolo si è corrotto. Ecco l'effetto», dissero le signore l'una all'altra.

«Non lavora più», disse Giocondini. «Nessuno lavora più. Solo scioperi, scioperi e scioperi».

«Anche qui da noi», domandò, «c'è più nessuno che lavora? Io, io piccolo artigiano, che lavoro per me, riesco a lavorare anche venti ore al giorno. Chi pensa alle bombe non pensa a lavorare. Chi non lavora pensa alle bombe. Bisognerebbe mandare tutti a lavorare».

«Ah! Milano, Milano, che scandalo! Così davanti a tutti... per tutti... con tutti...» si difendevano le signore. «Ma perché avvengono queste cose? Cosa fa il governo? Ma non c'è la polizia? Sono pochi, sempre più pochi i preti. E il Papa¹ che viene proprio da Milano, chissà come soffrirà lui poveretto! È un affronto diretto per lui».

«Questi deputati e senatori che parlano soltanto, perché adesso non si fanno vedere?» domandò insinuante e sconsolato Giocondo Giocondini. «Avete ragione», proseguì, «non c'è governo, non c'è stato. Bella repubblica! C'è la repubblica».

«C'è la televisione», disse gravemente Oddino. Gli altri tacquero e guardarono l'apparecchio, senza capire che cosa volesse dire il contino con quella affermazione sicura e durissima, che di per sé confermava una grande verità, della quale però, almeno quei tre, non capivano il significato e le relazioni.

«Vuoi dire che la televisione insegna con tanti suoi spettacoli la ribellione e la violenza?» domandò la contessa Clelia.

«Forse è anche vero. TROPPE chiacchiere confondono le coscienze», concluse la sorella.

P. Volponi, *Il sipario ducale*, Garzanti, Milano 1975

1. **Papa**: si tratta di Papa Paolo VI, al secolo Giovanni Battista Montini, non milanese di nascita (era nato vicino a Brescia nel 1897), ma arcivescovo di Milano dal 1955.

La reazione dei borghesi all'attentato Il brano è interessante, perché mostra, in maniera ovviamente caricaturale, la reazione che di fronte all'attentato di piazza Fontana – come poi ai molti altri fatti di sangue che costellarono gli anni Settanta – ebbero i cosiddetti “benpensanti”. Il primo riflesso delle due sorelle Oddi è il fastidio per essere state disturbate: dato che in fondo questo dramma «non le riguardava». Costrette a prendere una posizione, tuttavia, cominciano a snocciolare tutto il loro repertorio di **idee reazionarie**, assecondate in questo dal loro autista Giocondini (un “povero” che, come molti poveri, si mostra più conservatore e “fascista” dei ricchi): è colpa di Milano, la città corrotta; anzi, è colpa del fatto che Milano si è riempita di forestieri («e vedrai che i morti non saranno nemmeno milanesi!» è una frase tragica e comica insieme); no, è **colpa del popolo** che non vuol più stare al suo posto, che mira soltanto al denaro, e soprattutto dei tanti scioperi che hanno messo in disordine l'Italia negli ultimi due anni: «chi pensa alle bombe non pensa a lavorare».

L'idea che le ragioni dell'attentato possano essere politicamente più serie e profonde non le sfiora nemmeno, perché sono abituate a pensare al mondo come a una cosa semplice, dove c'è chi sta sopra (loro) e chi sta sotto (il popolo, appunto), e dove questo perfetto equilibrio è mantenuto dai tutori dell'ordine costituito: lo Stato, la Polizia, la Chiesa. Sono i luoghi comuni tipici dei conservatori. Tocca al giovane “intellettuale”, il conte Oddino, aggiungere un luogo comune “nuovo”, che diventerà scontato (e tanto sciocco quanto gli altri) nei decenni successivi: è **colpa della televisione**, che riempie la testa della gente di strane idee, confonde le coscienze...

Giuseppe Pinelli: la diciottesima vittima

La morte “accidentale” Come si è accennato, poche ore dopo la strage di piazza Fontana, venne portato alla questura di Milano per essere interrogato un uomo di quarantun anni, Giuseppe Pinelli, di professione ferroviere, simpatizzante anarchico (era uno degli animatori del circolo anarchico “Ponte della Ghisolfa”). Pinelli restò in questura per tre giorni, e non ne uscì vivo. La notte del 15 dicembre, infatti, cadde (o fu gettato) da una finestra del quarto piano e morì. Ciò che accadde quella notte è stato al centro di anni di polemiche, ed è stato anche **materia di processo**: un processo che, nel 1975, ha assolto gli indiziati (cioè i funzionari di polizia e i magistrati presenti all’interrogatorio) dall’**accusa di omicidio**. Pinelli, prostrato da un interrogatorio particolarmente pesante, si sarebbe sentito male e sarebbe caduto involontariamente dalla finestra: una spiegazione che, com’è facile capire, lascia moltissimi dubbi.

L’uccisione di Calabresi e la partecipazione degli intellettuali Nel 1971 uscì sulla vicenda un libro di Camilla Cederna, una delle più importanti giornaliste italiane di quegli anni: *Pinelli, una finestra sulla strage* (Feltrinelli). Molti anni dopo, **Adriano Sofri** ha pubblicato un altro libro sull’argomento, *La notte che Pinelli* (Sellerio, 2009): libro che ha un particolare interesse, perché Sofri non è un giornalista-scrittore come gli altri. Dopo la morte di Pinelli, infatti, la sinistra e gli anarchici iniziarono una **campagna di stampa** contro le persone che erano presenti nelle stanze della questura durante l’interrogatorio di Pinelli, e che perciò vennero sospettate di essere corresponsabili della sua morte. Tra queste persone c’era anche il giovane commissario **Luigi Calabresi**, che il 17 maggio del 1972 venne ucciso con due colpi di pistola davanti al portone di casa sua. Fu ovvio pensare a una vendetta per il caso Pinelli, ma i responsabili dell’omicidio non vennero identificati. Fino a quando, nel 1988, un ex militante di Lotta Continua, un gruppo di estrema sinistra, si autoaccusò dell’assassinio indicando come suoi mandanti Ovidio Bompreschi, Giorgio Pietrostefani e – appunto – Adriano Sofri (condannati in via definitiva, i tre si sono sempre dichiarati innocenti).

Adriano Sofri

La morte di Pinelli

Da *La notte che Pinelli* di Adriano Sofri riportiamo le pagine che raccontano, con estrema asciuttezza, i nudi “fatti” sulla morte di Pinelli.

C’è una stanza al quarto piano della Questura di Milano, è di Luigi Calabresi, un giovane commissario dell’Ufficio Politico, ha solo 32 anni. C’è un interrogato, un ferroviere di 41 anni, Giuseppe Pinelli. Sono presenti altri quattro sottufficiali di polizia, e un tenente dei carabinieri. Fumano tutti. Sono lì da ore, è quasi mezzanotte. Al processo, il giudice chiederà a uno di loro, il verbalizzante, brigadiere Caracuta:

«Avete fumato tutti durante l’interrogatorio?».

Caracuta: «Sì, lei capisce eccellenza... fumavamo tutti come turchi».

Perciò, nonostante sia una notte di mezzo dicembre – il 15, proprio – la finestra è socchiusa, per cambiare l’aria.

C'è anche un'ottava persona, il carabiniere Sarti, quasi sulla soglia.

Sarti: «Uscii dalla stanza per andare a prendere le sigarette che avevo lasciate dentro l'impermeabile... rientrai subito, accesi la sigaretta e poi...».

Poi vede una persona, uno dei fumatori, buttarsi nel vuoto.

Sarti: «Mi ero distratto un attimo, stavo appunto fumando la sigaretta, e ad un certo punto ho sentito come qualcosa sbattere, un colpo secco. Allora mi girai di scatto e vidi proprio una persona buttarsi nel vuoto...».

Era Pinelli, il ferroviere. Appena prima un altro dei presenti, il brigadiere di P.S.¹ Mainardi, gli aveva dato da fumare. L'ultima sigaretta.

Mainardi: «Io sono rimasto là, accesi una sigaretta; nella circostanza Pinelli mi chiese "mi dia una sigaretta" e io gliel'ho accesa».

Pinelli fuma, dice qualcuno, e va alla finestra per scuotere la cenere.

Un cronista dell'«Unità», Aldo Palumbo, sta uscendo dalla Sala stampa, si ferma un momento sui gradini che scendono in cortile ad accendersi una sigaretta, sente il rumore di qualcosa che sbatte, poi dei tonfi.

Di sotto, nel cortile della Questura, un agente semplice, la guardia Manchia, sostiene di vedere un uomo – un'ombra – che cade giù dal quarto piano, e più distintamente di lui – è mezzanotte, il cortile è buio – la brace di una sigaretta che lo accompagna per qualche metro, prima di spegnersi.

Secondo altri fermati, Pinelli aveva trascorso quei tre giorni² facendo parole crociate, leggiucchiando quello che trovava – un libro giallo, un opuscolo su automobili – e soprattutto fumando. «Mi colpì il fatto che il pavimento davanti a lui fosse cosparso di cenere di sigarette» [*testimonianza di Antonino Garofalo*].

Più tardi, quella notte, morto Pinelli, il questore Marcello Guida riceve i giornalisti. C'è anche Camilla Cederna. «La signora Cederna? Sono contento di conoscerla, la leggo sempre, anzi le dirò che sono un suo ammiratore... Vuol fumare? Le dà fastidio il fumo? Vuol che apriamo la finestra? Per carità, allora fumiamo noi».

Si fumava come matti, tutti, guardie e rivoluzionari, anarchici e monarchici. Nessuno avrebbe immaginato senza ridere un pacchetto di sigarette con su la scritta «Il fumo uccide». Gli anni di piombo erano di là da venire. Questi erano anni di fumo.

La moglie del ferroviere si chiamava Licia. Avevano due bambine. Quel giorno avevano già preparato i regali per Natale. Le bambine portarono poi al cimitero il regalo per il loro padre e lo posarono sulla tomba: un pacchetto di sigarette.

A. Sofri, *La notte che Pinelli*, Sellerio, Palermo 2009

1. P.S.: Pubblica Sicurezza.

carcere, al termine dei quali si deve procedere con l'arresto, o rilasciare il fermato.

2. quei tre giorni: i giorni di custodia cautelare in

Una spiegazione fumosa Non c'è molto da commentare. Qualcuno vede “cadere” un corpo dalla finestra, ma non sa dire se questo corpo sia stato spinto, o si sia gettato, o sia precipitato come un sacco (il che avrebbe voluto dire – come molti hanno pensato – che Pinelli fosse già morto prima di essere spinto fuori dalla finestra); la verità si può ricostruire solo attraverso le testimonianze di chi era in quel momento nelle stanze della questura: i poliziotti.

La Ballata del Pinelli

Pochi giorni dopo i funerali di Pinelli, alcuni suoi amici anarchici scrissero *La ballata del Pinelli*. Merita di essere citata per esteso perché rende in maniera molto efficace le idee e le emozioni che quella morte sollecitò, e perché si tratta di una delle più celebri tra le tante canzoni di protesta e di denuncia che verranno scritte in Italia durante gli anni di piombo. È in decasillabi: la misura solenne, marziale, di *Marzo 1821* di Manzoni, per esempio, o del *Conte di Carmagnola*; per sentire come suonava se ne può cercare in rete la versione cantata: la melodia presa a prestito è quella di un altro famoso canto anarchico, *Il feroce monarchico Bava*.

Quella sera a Milano era caldo¹
 ma che caldo, che caldo faceva,
 «Brigadiere, apri un po' la finestra!»,
 una spinta... e Pinelli va giù.

«Sor questore, io gliel'ho già detto,
 le ripeto che sono innocente,
 anarchia non vuol dire bombe,
 ma uguaglianza nella libertà».

«Poche storie, confessa, Pinelli,
 il tuo amico Valpreda² ha parlato,
 è l'autore di questo attentato
 ed il complice certo sei tu».

«Impossibile!», grida Pinelli,
 «Un compagno non può averlo fatto
 e l'autore di questo delitto
 fra i padroni bisogna cercar».

«Stai attento, indiziato Pinelli,
 questa stanza è già piena di fumo,
 se tu insisti, apriam la finestra,
 quattro piani son duri da far».

C'è una bara³ e tremila compagni,
 stringevamo le nostre bandiere,
 quella sera l'abbiamo giurato,
 non finisce di certo così.

E tu Guida⁴, e tu Calabresi,
 se un compagno è stato ammazzato,
 per coprire una strage di Stato⁵,
 questa lotta più dura sarà.

Quella sera a Milano era caldo
 ma che caldo, che caldo faceva,
 «Brigadiere, apri un po' la finestra!»,
 una spinta... e Pinelli va giù.

1. **era caldo**: è detto ironicamente, o pensando al "calore" dell'atmosfera politica, perché si era a metà dicembre.

2. **Valpreda**: Pietro Valpreda, un altro anarchico che verrà accusato ingiustamente della strage.

3. **C'è una bara**: la scena "stacca" sui funerali di Pinelli.

4. **Guida**: Marcello Guida, allora questore di Milano.

5. **strage di Stato**: una strage compiuta cioè – secondo coloro che scrissero la canzone – da parte dello Stato stesso, come reazione preventiva all'avanzata politica del Partito Comunista.

L'11 settembre 2001

L'undici settembre 2001 un gruppo di terroristi legati all'organizzazione islamica Al Qaeda dirottò quattro aerei di linea statunitensi: uno venne fatto cadere sul Pentagono, il Dipartimento della Difesa americano, un altro finì in un campo vicino a Shanksville, nello stato della Pennsylvania, gli altri due si schiantarono sulle *Torri Gemelle*, i due più alti grattacieli di New York, costruiti all'inizio degli anni Settanta e sedi del World Trade Center ("Centro per il commercio mondiale"). A causa dell'altissimo calore sprigionato dall'esplosione degli aerei, le torri presero fuoco e, in breve tempo, crollarono al suolo. Morirono circa 2700 persone. La storia del secolo XXI si apriva così, con una *tragedia che avrebbe influenzato profondamente gli anni a venire*. Qualche settimana più tardi, gli Stati Uniti attaccarono l'Afghanistan, dove si riteneva fosse nascosto l'organizzatore degli attentati, Osama bin Laden (che venne trovato e ucciso dai marines nel 2011); poi, nel 2003, invasero l'Iraq di Saddam Hussein, che si riteneva avesse appoggiato le azioni dei terroristi e si stesse dotando di armi di distruzione di massa (ipotesi, l'una e l'altra, che si sarebbero poi dimostrate quasi certamente infondate).

Adam Zagajewski

Bisogna lodare il mondo mutilato

Due settimane dopo l'attacco alle Torri Gemelle, il «New Yorker», la più importante rivista settimanale di New York, e una delle più celebri riviste culturali del mondo, uscì con la cosiddetta (e oggi famosa) *black issue*: una copertina nera con in ombra, nero su nero, il profilo delle due torri. Nell'ultima pagina della rivista c'era questa poesia del polacco Adam Zagajewski (1945).

Try to Praise the Mutilated World

Try to praise the mutilated world.
Remember June's long days,
and wild strawberries, drops of wine, the dew.
The nettles that methodically overgrow
the abandoned homesteads of exiles.

Cerca di lodare il mondo mutilato

Cerca di lodare il mondo mutilato. / Ricorda i lunghi giorni di giugno, / e fragole selvatiche, gocce di vino, la rugiada. / Le ortiche che metodicamente ricoprono / le case abbandonate degli esuli.

You must praise the mutilated world.
You watched the stylish yachts and ships;
one of them had a long trip ahead of it,
while salty oblivion awaited others.
You've seen the refugees heading nowhere,
you've heard the executioners sing joyfully.
You should praise the mutilated world.
Remember the moments when we were together
in a white room and the curtain fluttered.
Return in thought to the concert where music flared.

You gathered acorns in the park in autumn
and leaves eddied over the earth's scars.
Praise the mutilated world
and the gray feather a thrush lost,
and the gentle light that strays and vanishes
and returns.

Devi lodare il mondo mutilato. / Hai
visto gli *yachts* eleganti e le navi; / una
aveva un lungo viaggio davanti a sé, /
un oblio salato aspettava le altre. / Hai
visto i rifugiati camminare verso nes-
sun luogo, / hai sentito il canto gioioso
dei carnefici. / Dovresti lodare il mon-
do mutilato. / Ricorda i momenti in
cui siamo stati insieme / in una stanza
bianca, e le tende sbattevano. / Torna
col pensiero al concerto, e allo scintillio
della musica. / Hai raccolto ghiande nel
parco in autunno, / e le foglie facevano
vortici sulle ferite della terra. / Loda il
mondo mutilato / e la piuma grigia che
un tordo ha perduto, / e la luce gentile
che si disperde e svanisce / e torna.

A. Zagajewski, trad. dal polacco di C. Cavanagh

“Ricordare i giorni di giugno” Questa non è una poesia sugli attacchi dell'11 settembre: di fatto, Zagajewski l'aveva scritta un anno e mezzo prima della tragedia delle Twin Towers. In capo a pochi giorni, però, questa poesia diventò famosissima, perché coglieva perfettamente il **momento di dolore** e smarrimento che gli Stati Uniti, anzi l'intero pianeta, stava vivendo; e anche perché rovesciava questo smarrimento nell'invito ad osservare ciò che «in questo mondo mutilato» ancora meritava di essere difeso, ammirato, lodato.

La forma del testo è quella, canonica in poesia, del dialogo con un “tu” assente (non sappiamo se uomo o donna), ma che s'indovina essere particolarmente caro all'io che sta parlando. Il dialogo non ha fratture, snodi particolarmente vistosi: ma, con minime variazioni, la frase «Cerca di lodare il mondo mutilato» è usata come una specie di ritornello che scandisce l'argomentazione. L'invito che il poeta rivolge al suo interlocutore è fatto al tempo presente («Cerca di lodare... Devi lodare... Dovresti lodare...»), ma è un invito che nasce da ciò che l'interlocutore ha visto o fatto nel passato: cose semplici e piacevoli come mangiare delle fragole, bere del vino, ascoltare della musica in compagnia di qualcuno a cui si vuole bene; ma anche cose tristi e amare come le case abbandonate degli esuli, la gioia dei carnefici, la disperazione dei rifugiati. Proprio questo scontro, anzi questo intreccio tra **gioie individuali** e **dolori collettivi**, tra le meraviglie e le amarezze della vita, è commovente: il mondo è *mutilato*, cioè malato, guasto, ingiusto, eppure bisogna sforzarsi di lodarlo per tutto il bene che dentro riusciamo a trovarci – o a metterci.

«... La luce gentile che si disperde e svanisce / e torna». Non è strano che i lettori americani abbiano avuto l'impressione che questa poesia parlasse di loro, nel settembre del 2001.

John Updike Il 12 settembre

Nello stesso numero del «New Yorker», venne chiesto ad alcuni dei collaboratori della rivista di scrivere un pezzo – racconto o commento, o le due cose insieme – su ciò che

era successo, e su come loro lo avevano vissuto. Tra gli scrittori che accolsero l'invito ci fu John Updike (1932-2009). Updike è stato uno dei più grandi romanzieri e saggisti americani del XX secolo (celebre, in particolare, la serie dei suoi romanzi dedicati a un personaggio soprannominato *Rabbit*, "Coniglio", che è un po' il prototipo dell'americano medio tra gli anni Sessanta e Ottanta), e un collaboratore di lunga data della rivista. Conosceva bene New York, e l'11 settembre 2001 si trovava sulle colline di Brooklyn, che sono separate da Manhattan (dove sorgevano le Torri Gemelle) soltanto dall'East River (è un panorama familiare a molti, perché a collegare le due rive c'è il Ponte di Brooklyn).

Chiamati all'improvviso a testimoniare qualcosa di enorme e di orrendo, ci sforziamo di non ridurlo alla nostra stessa piccolezza. Da un appartamento al decimo piano di Brooklyn Heights, dove mi trovavo per caso in visita a un familiare, la distruzione delle Twin Towers ha avuto la falsa intimità di un programma televisivo, in un giorno di ricezione perfetta. Una bambina di quattro anni e la sua baby-sitter ci hanno chiamato dalla biblioteca, e attraverso la finestra hanno puntato il dito verso la cima fumante della Torre Nord, a poco più di un chilometro di distanza. All'inizio sembrava più strano che orrendo: il fumo, punteggiato da pezzetti di carta, saliva nel cielo terso, e strani rivoli nerastri scendevano dalla gigantesca facciata della torre. Il World Trade Center aveva sempre formato un pallido sfondo alla vista che da Brooklyn si aveva della zona sud di Manhattan: uno sfondo non amato – com'erano amati quei grattacieli di pietra coi pinnacoli degli anni Trenta che aveva superato in altezza – ma, con la sua pre-postmoderna combinazione di immensità e reticenza architettonica, bello sotto certe particolari condizioni di luce. Mentre vedevamo la seconda torre esplodere in una bolla di fuoco (un edificio che stava in mezzo ci aveva nascosto l'arrivo del secondo aereo), persisteva la sensazione che, come in televisione, tutto questo non fosse davvero reale; poteva essere una finzione; la tecnocrazia che le torri simboleggiavano avrebbe trovato un modo per spegnere il fuoco e riparare i danni.

E poi, nel giro di un'ora, mentre mia moglie e io guardavamo dal tetto dell'edificio di Brooklyn, la Torre Sud è sparita dal nostro campo visivo; è caduta giù dritta come un ascensore, con un tremito tintinnante e un immenso cigolio che abbiamo potuto sentire distintamente a un miglio di distanza. Abbiamo capito di essere appena stati testimoni della morte di migliaia di esseri umani. Ci siamo stretti l'un l'altra, come se anche noi stessimo cadendo. In mezzo alla luccicante impassibilità dei tanti edifici che stavano dall'altra parte dell'East River, era comparso uno spazio vuoto, come per un comando elettronico, sotto un cielo che, fatta eccezione per la nuvola sulfurea che scivolava a sud verso l'oceano, era di un blu perfetto, reso ancora più immacolato dalla misteriosa assenza delle scie dei jet. Una bomba di fumo e di polvere ha nascosto, intanto, il resto di Manhattan sud; abbiamo visto il crollo della seconda torre soltanto in televisione, dove il filmato dell'aereo che si schiantava, della benzina che esplodeva e della torre che implodeva su se stessa veniva trasmesso e ritrasmesso, come i passi, lungamente provati, di un balletto da incubo.

L'incubo continua. I corpi giacciono ancora sotto le macerie, le ultime chiamate dai cellulari – piene di calma e di amore, molte di esse – vengono ancora trasmesse, il suono di un aeroplano, in alto, porta con sé ancora una cupa minaccia, il pensiero di salire a bordo di un aereo con la nostra vecchia noncuranza appartiene ormai al passato. Uomini determinati che hanno dato le loro vite

in cambio di un'eternità da martiri possono ancora causare un'inimmaginabile quantità di distruzione. La guerra è portata avanti con una furia che richiede astrazione – che trasforma un aeroplano pieno di gente pacifica, bambini inclusi, in un missile da sparare addosso a un nemico senza volto. Quelli che stanno dall'altra parte hanno queste astrazioni; noi abbiamo solo i banali doveri dei sopravvissuti – raccogliere i pezzi, seppellire i morti, prendere più precauzioni, continuare a vivere.

La libertà di movimento degli americani, una delle nostre ragioni d'orgoglio, ha subito un duro colpo. Possiamo ancora concederci quella liberalità che permetterebbe a futuri kamikaze di – poniamo – iscriversi a una scuola di volo in Florida? Un vicino di casa di uno dei sospetti terroristi ricorda di averlo sentito dire che non gli piacevano gli Stati Uniti: «Diceva che è tutto troppo rilassato. Diceva: “Posso andare dove voglio, e nessuno può fermarmi...”». È una strana lagnanza: che forse conteneva la preghiera di essere fermato. Strano, anche, il silenzio dei cieli in questi giorni, come se sull'America si fosse smesso di volare. Ma dobbiamo volare ancora. Il rischio è il prezzo della libertà, e passeggiare a Brooklyn Heights, quel pomeriggio, mentre la cenere vagava nell'aria e le macchine in giro erano poche, e i pranzi all'aperto continuavano come sempre su Montague Street, rinnovava l'impressione che, con tutti i suoi difetti, questa è una nazione per la quale vale la pena di lottare. La libertà, riflessa nella diversità della gente per strada e nella loro serenità, era palpabile. È l'elisir dell'umanità, e non importa se qualcuno lo trasforma in veleno.

Il mattino dopo sono tornato nel punto da cui avevamo visto la torre svanire così orribilmente dai nostri sguardi. Il sole dell'alba splendeva sulle facciate dei palazzi rivolte ad est, qualche barca si avventurava sul fiume, le rovine fumavano ancora, ma New York appariva magnifica.

«The New York», 24 settembre 2001

Una scrittura calibrata Questo è un pezzo magistrale per almeno due ragioni. La prima è che è difficilissimo, in situazioni del genere, restare calmi, cioè scrivere con misura, senza enfasi, senza cercare di riprodurre con le parole un dramma che le parole, in realtà, non possono dire. **Updike resta calmo.** Dice dov'era quel giorno, quello che ha visto (ma non dice che ha visto *tutto*: è scrupoloso anche nel dire ciò che non ha visto – l'arrivo del secondo aereo – o ciò che ha visto in televisione), accenna appena ai gesti suoi e della gente che stava accanto a lui, descrive la scena con il distacco con cui si guarda uno show televisivo o un film: perché quella è la prima impressione che i testimoni – abituati a decenni di kolossal apocalittici, da *King Kong* a *The Day After*, da *Armageddon* a *Matrix* – hanno avuto guardandola da lontano. Non sentiamo urla, non vediamo lacrime, su tutto regna una specie di calma attonita, incredula. L'unico frammento di emotività e di affetto, discretissimo, è nell'abbraccio che i coniugi Updike si scambiano, «come se anche noi stessimo cadendo». È tutto, scrive Updike, «più strano che orrendo», e questa stranezza suona più orrenda dell'orrore stesso.

I tempi narrativi La seconda ragione per cui questo è un pezzo magistrale sta nel fatto che Updike mescola **tempi narrativi diversi**:

1. All'inizio (dobbiamo sempre ricordare che è passata più di una settimana dalla tragedia) ci porta al **giorno dell'attentato**, e ne parla al passato, pacatamente,

su un tono referenziale: «Da un appartamento al decimo piano di Brooklyn Heights, dove mi trovavo per caso in visita a un familiare...».

2. Poi, durante la descrizione dell'evento, apre una parentesi su un **passato** più lontano, cioè sulla storia delle Twin Towers, non amate quanto i vecchi grattacieli in muratura del centro città, eppure belle, ogni tanto, sotto particolari condizioni di luce.
3. Poi Updike fa un salto ai **giorni successivi all'attentato**: «L'incubo continua», e riferisce le notizie sugli attentatori che cominciavano a filtrare: un medio-orientale che aveva preso lezioni di volo in Florida, un suo vicino di casa che ne aveva captato i discorsi; ma dà anche, in una battuta, il senso di una stranezza che continua, che si avverte ancora nell'aria: i cieli della città sono chiusi, su New York non volano aerei.
4. Ma Updike non finisce qui, non si accontenta di questo resoconto in ordine cronologico. Torna al **giorno della catastrofe**, e *proprio* in quel giorno – nella calma delle persone, e nella loro diversità – trova i segni del futuro riscatto, della vita che continuerà libera. E azzarda, nel finale, una frase che non molti si sarebbero sentiti di scrivere (cioè avrebbero *saputo* scrivere), a pochi giorni dalla morte di migliaia di americani: vista dalla sponda del fiume, anche senza le Torri Gemelle, «New York appariva magnifica».

Letteratura e televisione

Gli storici del futuro diranno probabilmente che la vita degli occidentali (e degli italiani) nel secondo Novecento differì dalla vita dei loro antenati soprattutto a causa della tecnologia: molti, se non tutti, hanno acquistato un'automobile; molti, se non tutti, hanno cominciato ad avere il telefono in casa (e poi, *tutti*, un cellulare). Moltissimi sono cresciuti con la *televisione*: vedendola prima nei bar, o in casa di qualche parente o amico, poi in casa propria. Oggi le cose stanno cambiando, e nelle giornate degli italiani internet sta prendendo il posto della TV. Ma per i nati tra gli anni Cinquanta e i Novanta la televisione è stata *una presenza familiare*, anzi più che familiare: spesso si passava in compagnia dei personaggi della TV più tempo di quanto se ne passasse insieme ai propri genitori o fratelli. *L'importanza anche educativa* (o diseducativa) della TV è stata ed è, quindi, *incalcolabile*.

Per invitare a una riflessione su questo argomento (una riflessione che chi legge queste pagine, ed è nato all'inizio del secolo XXI, potrà estendere al cinema, ai videogiochi e, appunto, a Internet), proponiamo quello che è probabilmente il saggio più famoso scritto in Italia sulla televisione, la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* di Umberto Eco, un saggio che fotografa il *boom televisivo* quasi ai suoi inizi; e poi, con un salto di circa trent'anni, un piccolo dossier sul "*caso Vermicino*", un evento che permette di capire, tra l'altro, che cosa la televisione sarebbe diventata a partire dagli anni Ottanta, nella sua fase, per così dire, "matura" (o già senescente?).

Umberto Eco

Come "funziona" Mike Bongiorno

Umberto Eco (1932-2016) non aveva ancora trent'anni quando pubblicò un breve saggio, sei o sette pagine, intitolato *Fenomenologia di Mike Bongiorno*. Negli anni Sessanta e Settanta sarebbe diventato uno degli intellettuali italiani più in vista, grazie ai suoi studi sulla filosofia medievale, sulla semiologia e grazie, soprattutto, ai suoi saggi sulla società e sulle arti contemporanee (Eco è stato uno dei primi a occuparsi seriamente di generi artistici considerati poco importanti, come il romanzo d'avventure e il fumetto). La *Fenomenologia di Mike Bongiorno* è uno di questi saggi. Eco prende un personaggio che appartiene alla

cultura popolare (Mike Bongiorno è stato infatti l'uomo-simbolo della televisione italiana per mezzo secolo, colui che dagli Stati Uniti portò in Italia la moda del quiz: generazioni di italiani sono cresciute guardando i suoi programmi) e, semplicemente, lo osserva e lo descrive. *Fenomenologia* è un termine introdotto nell'uso dal filosofo Edmund Husserl (1859-1938), e significa appunto "descrizione di un determinato oggetto o evento per come si manifesta alla coscienza di chi lo osserva", descrizione fatta nel modo il più possibile oggettivo e asettico. Anche se, come vedremo subito, in realtà, Eco – ritraendo Bongiorno – non si limita ad osservarlo, ma lo giudica.

La TV non offre, come ideale in cui immedesimarsi, il *superman* ma l'*everyman*¹. La TV presenta come ideale l'uomo assolutamente medio [...].

Il caso più vistoso di riduzione del *superman* all'*everyman* lo abbiamo in Italia nella figura di Mike Bongiorno e nella storia della sua fortuna. Idolatrato da milioni di persone, quest'uomo deve il suo successo al fatto che in ogni atto e in ogni parola del personaggio cui dà vita davanti alle telecamere traspare una mediocrità assoluta unita (questa è l'unica virtù che egli possiede in grado eccedente) ad un fascino immediato e spontaneo spiegabile col fatto che in lui non si avverte nessuna costruzione o finzione scenica: sembra quasi che egli si venda per quello che è e che quello che è sia tale da non porre in stato di inferiorità nessuno spettatore, neppure il più sprovveduto. Lo spettatore vede glorificato e insignito ufficialmente di autorità nazionale il ritratto dei propri limiti.

Per capire questo straordinario potere di Mike Bongiorno occorrerà procedere a una analisi dei suoi comportamenti, ad una vera e propria "Fenomenologia di Mike Bongiorno" [...].

Mike Bongiorno non è particolarmente bello, atletico, coraggioso, intelligente. Rappresenta, biologicamente parlando, un grado modesto di adattamento all'ambiente. L'amore intrinseco tributatogli dalle *teen-agers*² va attribuito in parte al complesso materno che egli è capace di risvegliare in una giovinetta, in parte alla prospettiva che egli lascia intravedere di un amante ideale, sottomesso e fragile, dolce e cortese.

Mike Bongiorno non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi. Entra a contatto con le più vertiginose zone dello scibile e ne esce vergine e intatto, confortando le altrui naturali tendenze all'apatia e alla pigrizia mentale. Pone gran cura nel non impressionare lo spettatore, non solo mostrandosi all'oscuro dei fatti, ma altresì decisamente intenzionato a non apprendere nulla.

In compenso Mike Bongiorno dimostra sincera e primitiva ammirazione per colui che sa. Di costui pone tuttavia in luce le qualità di applicazione manuale, la memoria, la metodologia ovvia ed elementare: si diventa colti leggendo molti libri e ritenendo di quello che dicono. Non lo sfiora minimamente il sospetto di una funzione critica e creativa della cultura. Di essa ha un criterio meramente quantitativo. In tal senso (occorrendo, per essere colto, aver letto per molti anni molti libri) è naturale che l'uomo non predestinato rinunci a ogni tentativo.

Mike Bongiorno professa una stima e una fiducia illimitata verso l'esperto; un professore è un dotto; rappresenta la cultura autorizzata. È il tecnico del

1. *everyman*: l'uomo normale, qualunque (contrapposto al *superman*, che è invece l'uomo eccezionale).

2. *teen-agers*: termine inglese che vale "adolescenti" (alla lette-

ra: i giovani la cui età si esprime attraverso i numeri che vanno dal tredici al diciannove, che in inglese contengono appunto la desinenza *teen*: *thirteen*, *fourteen* ecc.

ramo. Gli si domanda la questione, per competenza. L'ammirazione per la cultura tuttavia sorraggiunge quando, in base alla cultura, si viene a guadagnare denaro. Allora si scopre che la cultura serve a qualcosa. L'uomo mediocre rifiuta di imparare ma si propone di far studiare il figlio [...].

Mike Bongiorno parla un *basic italian*³. Il suo discorso realizza il massimo di semplicità. Abolisce i congiuntivi, le proposizioni subordinate, riesce quasi a rendere invisibile la dimensione sintassi. Evita i pronomi, ripetendo sempre per esteso il soggetto, impiega un numero stragrande di punti fermi. Non si avventura mai in incisi o parentesi, non usa espressioni ellittiche, non allude, utilizza solo metafore ormai assorbite dal lessico comune. Il suo linguaggio è rigorosamente referenziale [...]. Non è necessario fare alcuno sforzo per capirlo. Qualsiasi spettatore avverte che, all'occasione, egli potrebbe essere più facondo di lui [...].

Evita la polemica, anche su argomenti leciti. Non manca di informarsi sulle stranezze dello scibile (una nuova corrente di pittura, una disciplina astrusa... «Mi dica un po', si fa tanto parlare oggi di questo futurismo. Ma cos'è di preciso questo futurismo?»). Ricevuta la spiegazione non tenta di approfondire la questione, ma lascia avvertire anzi il suo educato dissenso di benpensante⁴. Rispetta comunque l'opinione dell'altro, non per proposito ideologico, ma per disinteresse.

Di tutte le domande possibili su di un argomento sceglie quella che verrebbe per prima in mente a chiunque e che una metà degli spettatori scarterebbe subito perché troppo banale: «Cosa vuol rappresentare quel quadro?», «Come mai si è scelto un *hobby* così diverso dal suo lavoro?», «Com'è che viene in mente di occuparsi di filosofia?».

Porta i *clichés* alle estreme conseguenze. Una ragazza educata dalle suore è virtuosa, una ragazza con le calze colorate e la coda di cavallo è "bruciata". Chiede alla prima se lei, che è una ragazza così per bene, desidererebbe diventare come l'altra; fattogli notare che la contrapposizione è offensiva, consola la seconda ragazza mettendo in risalto la sua superiorità fisica e umiliando l'educanda⁵ [...].

Mike Bongiorno convince dunque il pubblico, con un esempio vivente e trionfante, del valore della mediocrità. Non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo. Egli rappresenta un ideale che nessuno deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adorati: voi siete Dio, restate immoti⁶.

U. Eco, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1963

3. **basic italian**: italiano basico, elementare.

4. **benpensante**: persona conservatrice e un po' gretta.

5. **l'educanda**: alla lettera, l'allieva di un collegio religioso; ma

per traslato, qui, la ragazza beneducata e modesta.

6. **immoti**: immobili.

Mike Bongiorno, l'uomo qualunque Non è un ritratto gentile (e infatti Bongiorno si arrabbiò, quando lo lesse, e a buon diritto). Eco dis seziona il personaggio-Bongiorno osservando il suo atteggiamento nei confronti della cultura, del denaro, dei comportamenti sociali, e in ognuno di questi ambiti riconosce i segni della **mediocrità** del personaggio. Le non-qualità di Bongiorno sono, secondo Eco, il simbolo, il prototipo di un mondo, quello televisivo, che indica come modelli non dei *supermen*, cioè degli esseri umani migliori di coloro che stanno davanti allo schermo, ma degli *everymen*, cioè degli esseri umani normali, comuni, anche un po' banali, nei quali

qualsiasi spettatore può identificarsi senza sforzo. Mike Bongiorno è un grigio uomo medio, e proprio questo è il segreto del suo successo. Chiunque può identificarsi con lui non nel senso che chiunque vorrebbe essere come lui ma nel senso che **chiunque può sentire di essere già come lui**, al suo livello; è questo il significato di una delle frasi che chiude il pezzo, «in lui si annulla la tensione tra essere e dover essere»: non c'è tensione, non c'è contraddizione, perché Mike Bongiorno sembra dire al suo pubblico “non cambiare, vai benissimo così come sei, e soprattutto va bene la realtà così com'è, non devi darti la pena di trasformarla”.

L'analisi di Eco è acuta, intelligente, spietata, e – cosa rara e difficile, quando si scrive – riesce a far sorridere. È anche un'analisi giusta? Eco scriveva all'inizio degli anni Sessanta, quando la televisione, nata nel 1954, era qualcosa di molto diverso da ciò che è adesso. Le trasmissioni duravano solo per poche ore al giorno, il numero degli abbonati era piuttosto contenuto (possedere la televisione era un lusso che non molti potevano permettersi), e fino al 1961, l'anno del saggio di Eco, esisteva soltanto un canale RAI. Insomma, la televisione era uno spettacolo nuovo, che si rivolgeva non a un'élite di persone colte ma a *tutto* il popolo italiano. Viene da domandarsi, allora, se ciò di cui Eco accusa Bongiorno – la **semplicità** del suo linguaggio, la **banalità** dei suoi punti di vista e delle sue domande, il suo **conservatorismo**, il suo **ossequio** solo formale, di facciata, per la cultura – non sia in realtà la ragione del suo successo. Non solo: viene da domandarsi se un mezzo nuovo come la televisione, nell'Italia del dopoguerra, non dovesse essere adoperato precisamente come ha fatto Bongiorno, non soltanto per avere degli spettatori ma anche per fornire quella elementarissima educazione di base che molti italiani non possedevano. Insomma: sbagliava Mike Bongiorno, con le sue ovvie, banali trasmissioni per l'*everyman*, l'uomo qualunque; oppure sbagliava Eco, prendendo per «mediocrità» quella che era invece una suprema capacità di farsi ascoltare anche dalle persone più semplici e ignoranti, dai non-*superman*? Quasi tutti diedero ragione a Eco, negli anni Sessanta e Settanta, e gliene diedero ancora di più quando Bongiorno passò – primo tra i “nomi storici” della TV italiana – dalla Rai alle televisioni di Berlusconi. Oggi, a distanza di decenni, forse il nostro giudizio su chi aveva ragione e chi torto è meno sicuro.

La morte in diretta: Vermicino, giugno 1981

Nel giugno del 1981 **Alfredo Rampi**, un bambino di 6 anni, cade in un pozzo artesiano a Vermicino, vicino a Frascati. Le operazioni di soccorso vengono seguite dalla televisione giorno e notte, senza interruzione, per quasi venti ore. Le telecamere intervistano i pompieri, gli ingegneri, i genitori, i volontari che tentano di salvarlo calandosi nel pozzo. La zona dell'incidente diventa una specie di palcoscenico sul quale si radunano, oltre ai soccorritori, giornalisti, *troupes* televisive e uomini politici in cerca di notorietà. Tra loro anche il Presidente della Repubblica **Sandro Pertini**. È una tragedia in diretta nazionale ed è, per l'Italia, un'assoluta novità.

A poco a poco, nel corso degli anni Ottanta, la concorrenza dei network privati cambierà completamente la televisione italiana. Ma la morte di Alfredo Rampi a Vermicino segna una data, la data dalla quale simbolicamente si può far cominciare un'Era Televisiva in cui la **vita** (reale o inventata dalla televisione stessa) viene **trasmessa in diretta a tutte le ore del giorno** (vale la pena di ricordare, infatti, che fino alla fine degli anni Settanta i programmi televisivi *iniziavano* e *finivano* ogni giorno: di notte e nella prima mattinata non c'erano trasmissioni ma soltanto il monoscopio, cioè il logo del canale televisivo, immobile).

Aldo Nove

«Noi lì, come dei tifosi della vita»

Non è strano, alla luce di quanto si è detto, che la morte di Alfredo Rampi sia rimasta impressa a chi, in quegli anni, era adolescente (come lo scrittore Aldo Nove, nato nel 1967). Questo è il suo ricordo.

È una cosa importante. È forse la cosa più importante, avere qualcosa da ricordare come Vermicino.

Un fatto che ti è accaduto, e che se vai a cercare lo ritrovi intatto, messo a posto via dentro te stesso. Così se cerchi di ricordare ti fermi, c'è qualcosa di solido, che rimane. Da raccontare ai tuoi nipoti. La storia.

Questo Vermicino, io lo ricordo.

Perché forse è stato il momento più bello della mia vita, te lo racconto così come è successo, con la luce spenta tutti alzati assieme a guardarlo. C'era silenzio. Era notte. Diventava sempre più notte a guardare Vermicino alla tele. Eravamo milioni di persone e lui, giù, lì da solo.

Cercava di non morire, con un microfono lo diceva a tutti i telespettatori, che non voleva morire Alfredino Rampi. E noi, lì, come dei tifosi della vita, ad aspettare che si vedesse che lo salvavano da quel buco.

Mia madre diceva fate silenzio, fate silenzio tutti si sente che dice qualcosa al microfono, lo intervistavano in silenzio su com'era morire lì, senza che nessuno ti può vedere, tutti ad ascoltare però. Se piangeva se gridava.

Mi ricordo l'espressione di Alfredino, sui giornali sempre quella, che chiudeva un po' gli occhi per il sole, con una canottiera a righe. Prima che cadesse nel fosso della televisione. Allora quando viveva così, un bambino normale, anche molto carino era senza la diretta notturna.

Penso che se Alfredino moriva ora aveva la pubblicità come problema, più per i telespettatori che per lui direttamente, impegnato a sopravvivere un attimino in più. Avrebbero cercato un momento neutro per mandare la pubblicità dei croccanti per il cane, come quando nelle partite la palla esce dal campo, un giocatore va a recuperarla, e fanno lo spot di una cosa.

Ma moriva sempre allo stesso modo, non c'era pausa, quel bambino moriva tutta la notte.

Per farti intervistare dovevi essere suo parente, o una maestra che lo aveva avuto. Due parole al telegiornale e via, tornavi nessuno.

Alcuni provano a scendere nel buco. Un sardo alto un metro¹, che pesava quindici chili è sceso giù. Alle cinque del mattino è tornato sopra senza Alfredino, che smottava deciso nelle voragini della terra.

Mi sembra che c'era anche il Presidente della Repubblica, che allora forse era Pertini², e stava intorno al fosso come il sindaco di Vermicino.

Per stare vicino al fosso, dovevi essere importante, gli altri guardavano alla tele, come alla Scala, se non sei qualcuno vai su nel loggione³.

A. Nove, *Vermicino*, in *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 1998

1. **un sardo alto un metro:** per raggiungere Alfredo Rampi al fondo del pozzo artesiano, si calò nel pozzo un volontario, Angelo Licheri, di origine sarda, molto piccolo di statura (ma «alto un metro» e «pesava quindici chili» sono ovviamente delle iperboli).

2. **Pertini:** il Presidente della Repubblica Sandro Pertini trascorse la notte nell'area del pozzo.

3. **nel loggione:** in alto, nei posti del teatro più lontani dal palco.

La lunga “notte televisiva” Questo non è un pezzo di “grande letteratura”, ma è un documento interessante. Aldo Nove aveva 14 anni quando Alfredo Rampi morì, e quella che adotta in questo brano è ovviamente la prospettiva di se stesso a quell’età. Resta alzato di notte, i suoi famigliari sono tutti svegli come lui, la televisione è accesa, è una situazione eccezionale, mai vista, ed è per questo che il bambino-Nove può dire che questo è «il momento più bello della mia vita», perché per un bambino un’infrazione alla norma così vistosa è una festa, anche se l’infrazione è causata dalla morte di un altro bambino. Ma a distanza di decenni, queste righe di Nove aiutano a capire l’importanza di quella “notte televisiva”. Oggi la TV funziona notte e giorno, anzi oggi la TV non è più neppure necessaria perché tutto ciò che uno vuole vedere può trovarlo, dove e quando vuole, in rete o nei canali *on demand*. Ma nel 1981 la televisione, a una cert’ora, chiudeva i battenti; e le trasmissioni non duravano ore e ore, specie se erano in diretta, specie se documentavano delle disgrazie. **Vermicino fu un’eccezione:** perché fu la **prima tragedia italiana “in presa diretta”**, perché durò molte ore, e perché il Presidente della Repubblica era lì presente, in mezzo alla gente comune. Un’eccezione: ma solo se si guarda al passato, perché Vermicino annunciava invece un futuro fatto di tragedie in diretta, di maratone TV, di commistioni tra mondo politico e cittadini normali. La televisione degli anni Ottanta, Novanta, Duemila, sarebbe stata piena non solo di tragedie ma anche di “dirette dai luoghi della tragedia” molto simili a quella che la Rai dedicò alla morte di Alfredo Rampi nel giugno del 1981.

Francesco Bianconi

Vermicino in una canzone

I Baustelle (in tedesco il termine significa “cantiere”) sono uno dei gruppi pop-rock italiani più interessanti degli ultimi anni. Nelle loro canzoni migliori (come *Colombo*, o *Spaghetti Western*, o *Charlie fa surf*) riescono a parlare della realtà con un’intelligenza e un’originalità che hanno pochi paragoni nel nostro panorama musicale. Il paroliere del gruppo, Francesco Bianconi, che è anche la voce solista, aveva otto anni quando morì Alfredo Rampi. Ventisette anni dopo, gli ha dedicato questa canzone (*Alfredo*, dall’album *Amen*, 2008):

Un pezzetto bello tondo di cielo d’estate sta sopra di me.
Non ci credo, lo vedo restringersi...
conto le stelle, ora
sento tutte queste voci,
tutta questa gente ha già capito che
ho sbagliato, sono scivolato
son caduto dentro il buco.
Bravi, son venuti subito
Son stato stupido
ma sono qua gli aiuti
quelli dei pompieri, i carabinieri.

Intanto... Dio guardava il figlio suo
e in onda lo mandò
a Wojtyła e alla P2,
a tutti lo indicò.

A Cossiga e alla Dc
a BR e Platini
a Repubblica¹ e alla Rai
la morte ricordò.

Scivolo nel fango gelido il cielo è un punto
non lo vedo più,
l'Uomo Ragno² m'ha tirato un polso
si è spezzato l'osso, ora
dormo oppure sto sognando,
perché parlo ma la voce non è mia:
dico Ave Maria
che bimbo stupido
piena di grazia, mamma
Padre Nostro
con la terra in bocca
non respiro
la tua volontà sia fatta
non ricordo bene, ho paura
sei nei cieli.

E Lui guardava il figlio suo,
in diretta lo mandò
a Wojtyła e alla P2,
a tutti lo mostrò.
A Forlani e alla Dc,
a Pertini e Platini,
a chi mai dentro di sé il vuoto misurò.

1. **Wojtyła... Repubblica:** nel ritornello, la voce del cantante-narratore rievoca cose e personaggi che occupavano le cronache nell'anno 1981: il papa polacco Karol Wojtyła (Giovanni Paolo II); la loggia massonica P2 di Licio Gelli, un'associazione segreta che ha avuto un ruolo di rilievo in molti dei "misteri italiani" degli anni Settanta e Ottanta; Francesco Cossiga, uno dei leader della Democrazia Cristiana (come, più avanti, Arnaldo Forlani), che

dopo Pertini sarebbe diventato Presidente della Repubblica; il gruppo terrorista delle Brigate Rosse (BR); il calciatore della Juventus Michel Platini; il quotidiano «La Repubblica», nato pochi anni prima, nel gennaio del 1976.

2. **L'Uomo Ragno:** nell'immaginazione del bambino (per come la ricreano i Baustelle), l'uomo che tentò di raggiungere Alfredo nel pozzo prende i tratti di un eroe dei fumetti, l'Uomo Ragno.

Si può cantare una tragedia? È molto difficile descrivere una morte; è doppiamente difficile farlo in una canzone, un genere artistico che ha evidenti difficoltà a *raccontare*, perché è troppo breve, e ha troppe costrizioni strutturali (ci vuole la strofa, poi il ritornello, e poi ancora strofa, ancora ritornello...). I Baustelle ci provano incrociando **due voci**: quella di Alfredo nelle strofe e quella del paroliere-cantante nei ritornelli. Il risultato è notevole, anche grazie al fatto che le due melodie, quelle della strofa, sono molto diverse: la prima (quella che accompagna la voce del personaggio-Alfredo) è una specie di **lieve cantilena**, un motivo infantile che stride con la storia tremenda che racconta (dal fondo del pozzo, Alfredo guarda in alto e vede il cielo, sente le voci dei soccorritori, pensa a quanto è stato stupido a cadere nel pozzo, e mescola i pensieri alle preghiere: l'Ave Maria, il Padre Nostro); la seconda, quella che accompagna la voce del cantante-narratore, somiglia a una litania religiosa, a un motivo che si potrebbe recita-

re o cantare in chiesa. Nelle due strofe, la voce del personaggio-Alfredo racconta i fatti dal suo punto di vista. Nel ritornello, la voce del cantante-narratore riprende il motivo della preghiera («Dio/Lui guardava il figlio suo...»), ma poi prende una direzione tutta diversa, scende per così dire dal cielo sulla terra e fissa la dimensione televisiva, mediatica di quella tragedia: una tragedia che va «in onda» (primo ritornello) e «in diretta» (secondo ritornello), come nessun'altra tragedia del passato, e che si mescola a tutte le cose e i personaggi che riempivano le cronache italiane in quell'anno 1981: il papa polacco, la Democrazia Cristiana e i suoi leader, la Loggia P2, il calciatore Michel Platini... La morte di Alfredo Rampi finisce in questo calderone: *Alfredo* finisce così per essere sia una **canzone su quel bambino** sia una canzone sul modo del tutto eccezionale in cui quella morte venne vissuta dagli italiani, riuniti di notte davanti agli schermi televisivi. Nonostante vi accenni solo di sfuggita («in onda», «in diretta»), *Alfredo* è anche una **canzone sulla televisione**.

La canzone

Nell'arco di pochi decenni la *musica leggera* ha cambiato sia la sua natura sia la sua posizione nel sistema dei generi artistici e nella società. All'inizio dell'*Uomo senza qualità* Musil parla delle canzoni che piacciono a uno dei personaggi del romanzo, Leona, e dice che «erano vecchie canzonette fuori moda che parlavano tutte di amore, dolore, fedeltà, abbandono, mormorii di selve e guizzi di trote nei torrenti». Possiamo dire che fino agli *anni Cinquanta* la maggior parte delle canzoni era questo, parlava di questo. Basta scorrere l'elenco delle canzoni che hanno vinto il Festival di Sanremo: *Grazie dei fiori* (1951), *Vola colomba* (1952), *Viale d'autunno* (1953), *Tutte le mamme* (1954) e così via. Sono *canzoni semplici*, che parlano di sentimenti semplici con parole semplici.

Con gli *anni Sessanta* cambia tutto. I giovani nati negli anni Quaranta sono i primi, da molte generazioni, a non conoscere la guerra; al contrario, vivono in mezzo alla più grande fase di espansione economica della storia occidentale. Sono tanti, ricchi, e hanno molto tempo libero da dedicare alla cultura e alle arti, soprattutto alle nuove arti come il cinema e la canzone. E tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, artisti come Elvis Presley, i Beatles, i Rolling Stones, Bob Dylan, Leonard Cohen dimostrano che la *canzone pop-rock* può dire cose che sino ad allora non aveva detto, che può essere originale, profonda, seria e, soprattutto, *personale come una poesia*.

In Italia, il cambiamento comincia a manifestarsi nelle canzoni di autori come Gino Paoli, Luigi Tenco, Sergio Endrigo: i cosiddetti cantautori della "scuola genovese". Ma presto la "canzone d'autore" diventa un fenomeno nazionale, e coinvolge autori e interpreti ancor oggi amati da ogni italiano: gli *anni Settanta* e *Ottanta* sono quelli dei *cantautori*, da Fabrizio De André a Lucio Dalla, da Rino Gaetano a Francesco De Gregori, da Antonello Venditti a Ivano Fossati. E dagli *anni Novanta* a oggi il pop, il rock, l'hip hop, il rap e gli altri generi della musica leggera diventano *sempre più centrali* nel sistema delle arti, tanto da occupare, soprattutto tra i giovani, il posto che in altre epoche avevano occupato la poesia o il melodramma.

Da un lato, la canzone è oggi il genere artistico più familiare per i giovani, e l'unico che molti di loro non solo consumino ma producano in prima persona. Un tempo

le scuole erano piene di poeti dilettanti, oggi sono pieni di rapper in erba. Dall'altro lato, *le canzoni sono testi*, cioè congegni (anche) verbali che possono essere studiati proprio come si studiano i romanzi e le poesie, e testi la cui qualità è oggi, non di rado, alta quanto quella delle migliori pagine di romanzo e delle migliori poesie.

Ciò significa che ai testi delle canzoni *si possono porre domande* simili a quelle che si pongono ai testi delle poesie che si studiano a scuola. Chi è la «mother Mary» di cui Paul McCartney parla in *Let It Be?* In *Born in the Usa*, Bruce Springsteen fa un elogio o una critica della nazione in cui è nato? Perché gli Afterhours intitolano una loro canzone *Il paese è reale?* A che cosa alludono i *21 grammi* di cui parla Fedez in una sua canzone? Si tratta di leggere, riflettere, fare ipotesi. Proprio come con la letteratura “seria”; ed è un ottimo esercizio anche per prepararsi alla letteratura “seria” (e per capire che non sono due mondi incompatibili).

1 La storia del pop raccontata da uno che c'era

Raccontare la canzone italiana È impossibile raccontare in poche pagine la storia della canzone negli ultimi decenni. Da un lato perché è una storia che coinvolge non solo l'Italia ma il mondo intero, ed è dunque – se non lunga – straordinariamente ricca e stratificata; e dall'altro perché è una storia difficile da ricostruire in maniera oggettiva: ognuno fa valere i propri gusti, le proprie preferenze, le proprie antipatie. Ma può essere interessante ascoltare il punto di vista di qualcuno che, almeno in Italia, è stato un pezzo non del tutto secondario di questa storia.

Max Pezzali

Il rap ha battuto il pop

Prima come parte del duo chiamato 883, poi da solo, **Max Pezzali** è stato uno dei più celebri e amati cantanti pop degli ultimi vent'anni. In un articolo per il «Corriere della Sera» ha raccontato la sua versione della storia del pop, una storia che – a suo avviso – continua oggi soprattutto nel rap.

C'è stato un tempo in cui le canzoni italiane erano effettivamente «canzonette»: musicalmente ben costruite, per carità, ma dai testi troppo distanti dalla lingua parlata e dalla realtà quotidiana delle persone, rappresentazioni rassicuranti di un'Italietta contadina di buoni sentimenti e immagini melodrammatiche. La scelta delle liriche generava risultati addirittura grotteschi: parole orfane della vocale finale come «amor», «finir», «andar», citazioni improbabili di un antico italiano pseudo-letterario, lontano anni luce dalla lingua parlata nella vita di tutti i giorni, nella convinzione aberrante che le canzoni, per assurgere allo status di composizione poetica, dovessero porsi su un piano etereo, aulico, lontano dalla volgarità del mondo.

Poi un bel giorno è arrivato Mimmo Modugno, con il suo immortale capolavoro *Nel blu dipinto di blu*, e nulla è stato più come prima. La travolgente energia dell'interprete che non aveva paura di vivere anche fisicamente la canzone allargando le braccia ad ogni ritornello, in contrasto con l'atteggiamento ingessato e compito dei cantanti dell'epoca, le splendide parole quasi urlate che arrivavano dritte al cuore degli ascoltatori. Il pop italiano era nato.

E di lì a poco sarebbero arrivati gli anni Sessanta, il decennio dei dischi a 45 giri, suonati nei juke-box, di Morandi, di Celentano, di Mina, delle estati al mare e del profumo di salsedine¹: l'apoteosi del pop da intrattenimento nell'Italia del boom economico avida di divertimento e spensieratezza. Anche a Genova c'è il mare, ma è un mare malinconico. Il mare di Tenco, di De André, di Paoli, di Lauzi, e per certi versi di Conte, il mare che portava bastimenti carichi di dischi dall'America e dalla Francia, dove gente come Dylan e Brel aveva già iniziato con i propri testi il processo di trasformazione della canzonetta in canzone d'autore.

A Milano non c'è il mare, ma in fondo anche i Navigli hanno un loro perché, e comunque i dischi francesi arrivavano anche lì. Gaber e Jannacci raccontano una Milano poetica e forse già allora in via d'estinzione, in precario equilibrio tra tradizione popolare e modernità, tra risata e riflessione.

L'America intanto bruciava: le lotte per i diritti civili, la guerra del Vietnam, le rivolte studentesche di Berkeley. E qui da noi, il Sessantotto. Il testo diventava l'elemento centrale della composizione, non importava più di tanto se sotto ci fosse un semplice giro di do ripetuto all'infinito con la chitarra: essenziale era la forza delle parole.

Negli anni Settanta trionfarono i cantautori: Venditti, De Gregori, Dalla, Vecchioni, Guccini, Rino Gaetano, Bennato e poi Fossati e Battiato. Non solo parole, certo, ma anche strutture musicali via via più complesse e articolate, che hanno caratterizzato un periodo straordinario ed irripetibile della canzone d'autore italiana. E poi le emozioni. Se Lucio Battisti fosse un cantautore in erba, di questi tempi, probabilmente non se lo filerebbe nessuno; immagino i commenti di qualunque commissione d'esame di un ipotetico *talent show*. Ma dove va con quei capelli? La voce è stridula e non ha estensione. Intonazione approssimativa. Troppo schivo, non ha carisma. Non sa tenere il palco. Bravi.

Un ricciolone timido e scontroso ha cambiato per sempre la storia della canzone. L'ha fatto con un mix di soul, funk, rock e melodia per quanto riguarda la musica, e con l'immortalità delle liriche di Mogol per quanto concerne le parole. Fregandosene dell'opinione comune in quel periodo, secondo cui una canzone avrebbe dovuto necessariamente avere argomento di protesta contro il potere costituito per poter assurgere a una dignità artistica. Fregandosene di tutto. Battisti andò avanti imperterrito per la propria strada, raccontando come nessun altro i sentimenti e le emozioni in modo mai banale o sdolcinato e scavando in profondità nell'animo umano come pochi, facendo cantare, suonare, ridere e piangere intere generazioni, incurante dell'etichetta di «cantautore sentimentale» affibbiatagli sbrigativamente da critici distratti. Del resto hanno detto la stessa cosa di Baglioni, e mi sembra che anche le sue canzoni abbiano retto piuttosto bene all'usura del tempo!

1. **delle estati ... salsedine:** Pezzali allude alla canzone di Edoardo Vianello *Abbronzatissima*, che contiene le parole «Sulle labbra tue dolcissime un profumo di salsedine sentirò per tutto il tempo di questa estate d'amor».

Quando ero giovane cercavo qualcuno che raccontasse la mia realtà, i miei sogni, le mie ansie e le mie delusioni. Ricordo di essermi emozionato moltissimo con i dischi di Eugenio Finardi. Quanta rabbia in pezzi come *Musica ribelle* o *La Cia*; però quanto ottimismo in *La paura del domani* e quanto amore in *Patrizia*. Finardi usava un linguaggio duro, la sua voce perfetta dal marcato accento milanese era per me una sciabola contro tutto ciò che non mi piaceva, contro il perbenismo, contro l'ipocrisia della cittadina in cui vivevo, contro i ragazzi troppo belli che catalizzavano l'attenzione delle mie compagne di classe. Finardi era il mio fratello maggiore che mi difendeva dalle miserie del mondo, il cavaliere invincibile che poteva spazzare via ogni nemico come un F104 a reazione.

Nel 1982 stavo guardando distrattamente una sonnacchiosa edizione del Festival di Sanremo in attesa dei Van Halen e degli Stray Cats, interessantissimi ospiti internazionali. A un certo punto sale sul palco uno strano tizio ciondolante e canta un pezzo che s'intitola *Vado al massimo*; il pezzo mi piace, l'esibizione anche. Alla fine della canzone il tizio infila in tasca il microfono che però è attaccato al cavo, e quindi dopo pochi passi, *sbrang*, il microfono cade rovinosamente a terra. In quel momento ho capito che Vasco Rossi sarebbe diventato il mio cantante preferito.

Credo di aver usurato i solchi dei primi album di Vasco a furia di ascoltarli. Per ogni problema della mia vita, c'era almeno una canzone di Vasco che ne conteneva non dico la soluzione, ma almeno la spiegazione. Problemi con le ragazze? *Colpa d'Alfredo*. Senso di inadeguatezza nei confronti della realtà circostante? *Siamo solo noi*. Incomprensione dei grandi misteri della vita e della morte? *Portatemi Dio*. Innamoramento? *Una canzone per te*.

Credo che Vasco Rossi sia in assoluto il cantautore che più di ogni altro è riuscito a stabilire un canale di comunicazione con il pubblico. Ha sempre descritto la realtà in modo diretto e crudo, esattamente come la vedono e la vivono le persone che lo ascoltano, fregandosene del rischio di diventare politicamente scorretto o invisibile ai benpensanti. Vasco parla al pubblico, non parla ai media.

A parte Vasco, negli anni Ottanta la musica italiana viveva una stagione piuttosto controversa; da un lato esplodeva un fenomeno di lì a poco planetario come Eros Ramazzotti, dall'altro, dopo le vette cantautorali del decennio precedente, il pubblico sembrava prediligere la musica straniera. Ascoltare cose italiane era un po' da sfigati, e a parte eccezioni innovative come Ruggeri, Raf e pochi altri, all'orizzonte c'era calma piatta. Nella trasmissione televisiva *Deejay Television*, emanazione catodica dell'omonima emittente radiofonica, un ragazzo col cappellino da baseball che si faceva chiamare Jovanotti cominciò a proporre al pubblico delle cose strane che arrivavano dall'America. Si chiamava rap, era uno strano modo di cantare, parlando e appoggiando rime su una base ritmica, nato nei ghetti neri delle metropoli americane, e si stava espandendo in tutto il mondo. All'inizio non si capiva tanto bene cosa fosse: molti credevano si trattasse di una nuova incarnazione del soul e del funk condita di un po' di parole a caso. Invece poi il rap cambiò tutto.

Il rap cambiò il mio modo di concepire il testo di una canzone: le parole diventavano anche un elemento ritmico, non più solo melodico. Gli americani ci insegnavano a osare di più con la metrica: cambiare gli accenti, forzare le sillabe, tutto diventava lecito perché bisognava giocare con le parole senza alcun timore reverenziale. E poi il rap veniva dai ghetti: bisognava usare il linguaggio di tutti i giorni, non una lingua pseudo-letteraria. Bisognava tornare alla realtà.

Mauro Repetto e io, compagni di scuola con velleità cantautorali e futuri 883

[...] cominciammo a scrivere quello che vedevamo accadere intorno a noi nella piccola realtà di provincia in cui vivevamo. Il nostro bar, i nostri amici, le serate squattrinate in discoteca, i panini all'Autogrill. Raccontavamo la nostra quotidianità. L'unico cantautore nel quale ci identificavamo a quei tempi era Ligabue, che nel suo album d'esordio aveva descritto un mondo di provincia che sembrava molto simile al nostro, il mondo del *Bar Mario* e dell'*Angelo della nebbia*.

Nel frattempo il rap cresceva, il bisogno di testi vicini alla realtà, non importa se suburbana, urbana o provinciale, trovava in J-Ax e nei suoi Articolo 31 i massimi profeti: *Messa di vesperi*, il loro secondo album, fu pietra miliare e fonte di ispirazione per un'intera generazione di musicisti.

I rapper sono oggi i nuovi cantautori. Nessuno come loro sa raccontare il vissuto e la quotidianità dei ragazzi: Fabri Fibra sopra tutti, i Club Dogo con il loro approccio duro e gangster, Emis Killa, Fedez, e tanti altri esponenti della nuova generazione, sono credibili perché i fan riconoscono luoghi, emozioni e situazioni che la musica cosiddetta d'autore si rifiuta di affrontare. La canzone «alta» preferisce frequentare mostre d'arte in centro sorseggiando vino rosso pregiato, piuttosto che sporcarsi le scarpe alla moda nel fango delle periferie.

Dimenticavo: Jovanotti, il ragazzo col cappellino, nel frattempo è diventato il più grande autore di canzoni italiano.

M. Pezzali, «Corriere della Sera», 31 maggio 2013

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Niente invecchia tanto velocemente quanto il pop: canzoni e cantanti (e film e programmi televisivi) che un trentenne trova familiari non dicono già più niente a un diciottenne. Quanti e quali dei cantanti citati da Pezzali conosci? Quanti ti piacciono?
- 2 «Italietta»: è un termine inventato da Pezzali oppure è un termine d'uso abbastanza comune? E quale connotazioni ha?
- 3 Il rap americano ha una storia interessante, a cui Pezzali fa appena cenno. Ricostruiscila attraverso una ricerca in rete.
- 4 Sei d'accordo con ciò che Pezzali scrive a proposito del rap? Sei d'accordo con la sua lista di rapper "di qualità"?
- 5 Che cosa sono «le rivolte studentesche di Berkeley»? Quale relazione hanno con la musica pop?
- 6 «Il testo diventava l'elemento centrale della composizione [...]: essenziale era la forza delle parole»: a tuo avviso, questa supremazia delle parole rispetto alla musica è andata rafforzandosi oppure attenuandosi, con la musica hip hop e rap?
- 7 Pezzali si ferma, con la sua storia, ai primi anni del Duemila. Continua tu, spiegando (per iscritto o oralmente) che cosa è successo nella musica italiana in questi ultimi anni.
- 8 Lucio Battisti – dice Pezzali – non passerebbe le selezioni di un ipotetico *talent show*. Per quale ragione? Che cosa pensi dei talent show?
- 9 Jovanotti è davvero, a tuo avviso, «il più grande autore di canzoni italiano»?

2 Poeti e cantanti

L'evoluzione poetica della canzone Le canzoni che si sono scritte negli ultimi tre-quattro decenni sono più complesse, profonde, elaborate di quelle che si scrivevano cent'anni fa. Come ha scritto un grande poeta e critico letterario, Franco Fortini (*I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1984):

[*Nella seconda metà del Novecento è*] largamente mutata la sensibilità linguistica di tutta una fascia di pubblico, [*che oggi*] accetta quel che fino a poco tempo fa poteva essere considerato spericolato esercizio d'avanguardia. Lo spessore culturale raggiunto da questi testi¹ è ormai inseparabile da quello delle ricerche della poesia "vestita da poesia".

1. Allude appunto alle canzoni di autori come Dylan, Brassens, Gabor.

Questo **raffinamento nella qualità letteraria** delle canzoni è dipeso anche dal fatto che è cambiato, in questi anni, il profilo culturale di coloro che scrivono (e spesso cantano) le canzoni. Vale a dire che tra il mondo della canzone e quello della cultura "alta" (e tra il mondo dei cantanti e quello dei poeti) c'era in passato una distanza che è andata rapidamente riducendosi da quando la canzone ha dimostrato di poter essere un genere serio, capace di comunicare contenuti significativi e, insieme, di raggiungere un pubblico vastissimo. Così non è affatto strano trovare, nelle biografie o nelle interviste dei cantanti delle ultime generazioni, **riferimenti** non solo ad altri cantanti ma anche a **scrittori e poeti**, e spesso a poeti difficili. Del resto, cantautori celebri come Leonard Cohen o come Nick Cave sono stati, o sono, anche poeti o narratori. Ecco alcune testimonianze in questo senso.

Intervista a Paul Simon

Dopo gli anni Sessanta che cosa ti ha influenzato per quanto riguarda i testi?

Vari poeti che ho letto. (*Pausa*) Wallace Stevens. Derek Walcott. Ho letto molte sue cose. È un poeta di St. Lucia. Influenze caraibiche; un poeta meraviglioso. Seamus Heaney, un poeta irlandese; i suoi lavori mi piacciono proprio. Degli inglesi mi piace Philip Larkin. E molti altri. Uno bravo che mi piace è John Ashbery. Leggo un bel po' di poesia. Ma questa gente in un certo qual modo ha influenzato tutto il mio modo di pensare. O se non altro mi ha aiutato a raggiungere qualcosa verso cui mi dirigevo comunque, d'istinto. Appena mi sono reso conto che avevo un modello che potevo... assorbire.

Songwriters. Interviste sull'arte di scrivere canzoni, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2005

Brecht e Dylan

Totalmente influenzato da *Jenny dei pirati*¹, benché mi tenessi lontano dal suo cuore ideologico, cominciai a fare esperimenti. Presi un articolo che era uscito sulla «Police Gazette», un sordido incidente accaduto a Cleveland nel quale una prostituta di nome Biancaneve, figlia di un pastore protestante, aveva ucciso uno dei suoi clienti in modo particolarmente orribile e grottesco. Cominciai

usando quell'altra canzone come prototipo e ammicchiatei versi su versi [...]. Poi, nel giro di pochi anni, io avrei scritto e cantato canzoni come *It's Alright Ma, Mr Tambourine Man*, *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *Who Killed Davey Moore*, *Only a Pawn in Their Game*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, e altre di questo tipo. Se non fossi andato al Theatre de Lys e non avessi sentito la ballata *Jenny dei pirati*, probabilmente non mi sarebbe venuto in mente di scriverle, o che si potevano scrivere canzoni simili.

B. Dylan, *Chronicles Volume 1*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 246-56

1. **Jenny dei pirati**: la canzone che Kurt Weill scrisse per l'Opera *da tre soldi* di Bertolt Brecht, uno spettacolo che il giovane Dylan vide per caso a New York.

Intervista a Suzanne Vega

Pensavo più che altro alle sue «character songs». Non molti songwriters scrivono cantandosi nel personaggio, come hai fatto tu con «Luka».

Credo di aver preso l'idea dai miei studi sulla poesia, e da *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot. Se la leggi senza interpretare, non ha nessun senso. Ma quando ti rendi conto che il personaggio sta rivelando certe informazioni, allora *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* acquista senso, perché vedi il tutto con gli occhi di lui [...]. Una volta capito questo, ho cominciato a pensare al modo in cui potevo usare le parole, come una macchina fotografica da puntare sulla realtà. Insomma, quella era un'idea con cui stavo giocando.

Ci sono altri poeti che ti hanno influenzata, a parte Eliot?

Direi Sylvia Plath, per il modo in cui usa il linguaggio, in cui mette insieme le parole. Usa il linguaggio in modo quasi scultoreo. Sceglie le parole per come suonano, oltre che per il loro significato. È una cosa che mi colpiva molto. Così sembra che dentro ogni poesia ci sia più sostanza. È quasi come un codice. E poi Dylan, ovviamente.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007

Tondelli e Ligabue

Ho raccontato molte volte dell'influenza di Tondelli. Lo dico per chi non lo avesse mai sentito: se vivi in un paese di ventimila abitanti e ci vive pure uno scrittore che racconta le stesse cose che hai sotto gli occhi – e che ti sembrano banali – rendendole vive, interessanti se non mitiche, può darsi che realizzi che sono proprio le cose che hai sotto gli occhi a dover essere raccontate. Sono convinto che la lettura di Tondelli ha covato dentro di me fino a portarmi alla scrittura di *Sogni di rock 'n roll* e delle canzoni che sono venute dopo.

L. Ligabue, *La vita non è in rima (per quello che ne so)*, a cura di G. Antonelli, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 26

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Cerca in rete notizie sui quattro cantautori citati e scrivi una breve biografia di ciascuno di loro (8-10 righe).
- 2 «Se non fossi andato al Theatre de Lys...», scrive Bob Dylan. Quale esperienza (un concerto, un film, un libro, una vacanza, un incontro) si è rivelata essere, guardandola a posteriori,

un punto di svolta (positivo) nella tua vita? Quale esperienza, cioè, ti ha aperto nuove possibilità di cui non sospettavi sino a poco prima l'esistenza?

- 3 Chi era Kurt Weill, di cui parla Bob Dylan? Come si è sviluppata la sua collaborazione con Brecht?
- 4 Che cos'è un «*character song*»? Perché la poesia di Eliot *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*, citata da Suzanne Vega, può essere definita in questo modo? Leggi la poesia per rispondere con cognizione di causa (la trovi in rete).
- 5 «Sylvia Plath [...] usa il linguaggio in modo quasi scultoreo», dice Suzanne Vega. Che cosa significa?
- 6 Chi era Pier Vittorio Tondelli, della cui influenza risente Luciano Ligabue? Se ne parla nel manuale **[► Volume 3b, Percorso 12, par. 1]**, ma cerca notizie su di lui anche in rete e in biblioteca, e dai un'occhiata ai video che lo riguardano su YouTube. Poi stendi una biografia di due cartelle (4000 caratteri).
- 7 Continua tu. Fai una ricerca sui tuoi cantanti preferiti: quale opinione hanno della letteratura? Sostengono di essere stati influenzati da poeti e romanzieri? Come si manifesta questa influenza nelle loro canzoni?
- 8 Tra i cantautori italiani, Fabrizio De Andrè e Angelo Branduardi sono forse coloro che hanno adoperato più spesso le poesie del passato per farne, rivedute e corrette, delle canzoni. Sono celebri le loro riscritture – rispettivamente – di Edgar Lee Masters e di William Yeats. Documentati in rete e ascolta alcune delle canzoni che De Andrè e Branduardi hanno ricavato dai testi di questi due poeti (ad esempio *Un giudice*, da Lee Masters, e *Quando tu sarai*, da Yeats: le trovi entrambe su YouTube).

3 Come si scrive una canzone?

Tecniche di composizione Vengono prima le note musicali o le parole? È una domanda che i cantanti si sentono fare sovente, e le risposte variano, naturalmente. Si dà spesso il caso, del resto, che chi scrive la musica e chi scrive le parole siano persone distinte, che talvolta collaborano a distanza, in modi anche questi via via differenti. Nel volume *Rock Notes*, il critico musicale **Paul Zollo** ha raccolto una **serie di interviste** a grandi cantautori americani, interrogandoli anche sulla loro **tecnica nella composizione delle canzoni**. Le loro risposte offrono spunti interessanti per capire come si scrive una canzone. A queste risposte di grandi cantautori americani affiancheremo le parole di due dei migliori cantautori italiani viventi, Francesco De Gregori e Luciano Ligabue.

Intervista a Leonard Cohen

Quando lavori su dei versi come quelli che hai menzionato, si tratta di lavorare solo sulle parole separatamente dalla musica?

No. Non mi ricordo se veniva prima l'uomo o la gallina, so solo che la canzone ha preso vita. Ma poi continuo a fare avanti e indietro tra quaderno e tastiera, per cercare di capire dove sia la canzone. È tutto ingarbugliato.

Allora quando lavori a un testo hai sempre in mente la melodia che lo accompagna?

Di solito, sì, il verso avrà una specie di ritmo che, quantomeno, servirà a indicare il punto dove la voce sale o dove scende. Immagino sia l'origine rudimentale di quella che è chiamata melodia.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007

Intervista a Mark Knopfler (*leader dei Dire Straits*)

Hai scritto «Money for Nothing» basandoti su un tipo che avevi visto in un negozio di elettrodomestici qui a New York?

Sì, ho iniziato a scriverla nel negozio, nell'area esposizione cucine. Avevo un pezzo di carta e una matita e ho cominciato a scrivere alcune frasi che diceva questo tizio. Perciò sono abbastanza dirette; alcune battute sono abbastanza dirette. Sono state scritte due minuti dopo che erano state dette. In quel caso la musica è venuta in seguito, ma avevo alcune di quelle battute: «Questo non funziona...», e: «Forse ti viene una vescica sul mignolo», e cose del genere.

È stato facile scriverla?

Come testo è stato abbastanza facile perché in gran parte è costituito da quello che diceva quel tizio. Dal negozio sono venuti i forni a microonde e i televisori. Pure il ritornello, anche se lui non ha detto proprio così, tutte le cose citate nel ritornello erano comunque già lì. I frigoriferi.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007, pp. 149-50

Intervista ai REM

Scrivete sempre le canzoni tutti e quattro insieme?

MILLS: Più che altro le assembliamo in quel modo. Ognuno di noi a casa strimpella qualcosa. A volte vengono fuori idee minuscole e altre volte gran parte di una canzone. E poi portiamo quei frammenti in studio, e tentiamo di incollarli fra loro in vari modi finché non otteniamo una canzone. Oppure, altre volte, i pezzi ci vengono fuori mentre stiamo lì tutti e quattro a far casino. Improvvisamente dal rumore emerge una canzone. È strano, davvero.

E i testi nascono in quel momento?

STIPE: Sì, esiste una procedura prestabilita. A volte mi viene l'idea per una melodia, oppure scrivo delle parole e poi cerco di capire come usarle [...].

Ascolti la musica per farti venire in mente le parole?

Sì, molto. E molto spesso le parole cambiano davvero la musica. Per esempio, una canzone come *Shiny Happy People* in origine era un rock molto ritmato.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007, pp. 219-20

Intervista a Frank Zappa

Il tuo approccio alla composizione è più di natura ritmica o melodica?

Dipende da che tipo di canzone si tratta. Se è una canzone in cui conta il testo, la prima cosa da fare è assicurarsi che la musica accompagni adeguatamente le parole [...]. L'altra cosa che devi avere bene in mente quando scrivi una canzone è per chi la scrivi. Quando scrivo per me stesso, visto che non so assolutamente cantare – ho delle serie difficoltà a mantenere l'intonazione, non riesco a sostenere le note lunghe e non so fare nessun virtuosismo – le linee melodiche ten-

dono a essere molto più semplici in termini di ampiezza d'intervallo e di durata delle note, e la tessitura orchestrale tende a essere più complessa per compensare lo scarso interesse della linea vocale.

Allora vuoi dire che lavori sulle parole prima che sulla musica?

Non sempre. A volte parto con una linea strumentale complessa e per puro divertimento vedo se posso scrivervi sopra delle parole. *Inca Rose* è una delle canzoni venute fuori in questo modo [...]. Mi sono detto: «Se qualcuno dovesse cantare questa roba [...], quali parole potrebbero starci bene, considerando com'è venuta? *Montana* è stata fatta in modo inverso. Era una canzone vecchia maniera, che partiva da una storia da raccontare; gli accordi e le note sono stati aggiunti dopo. Un altro esempio di un lungo testo scritto con successivo arrangiamento musicale è la canzone *Dumb All Over*. L'ho scritta su un volo Lufthansa da Francoforte a Los Angeles buttando giù pagine e pagine sulla destra fondamentalista e le cose assurde che fa. E c'è voluto un bel po' per trovare un arrangiamento che ci stesse bene.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007, p. 328

Intervista a David Byrne (*leader dei Talking Heads*)

Tu sei quello che ha introdotto l'idea di Stop Making Sense¹, che è un concetto liberatorio per un songwriter: poter rinunciare al pensiero lineare e logico nella scrittura delle canzoni.

C'era un sacco di roba che ascoltavo quando ero più giovane che era così: le canzoni dei Beatles, le canzoni dei Rolling Stones, le canzoni di Bob Dylan. Anche un sacco di canzoni rhythm and blues, o quelle di James Brown. Se si prendono i testi da un punto di vista superficiale, sono solo una serie di frasi senza nessuna consequenzialità. Ma grazie al contesto, al suono e al modo in cui vengono dette, quelle particolari parole suscitano una reazione istintiva, e il senso si rivela a livello non logico. È qualcosa che esula dalle abilità logiche o razionali e va a toccare un livello differente. Un livello in cui puoi dire: «Questa è la realtà». Il pensiero razionale è solo una patina lucida di cui rivestiamo la realtà, e se con un qualunque mezzo riusciamo ad arrivare a quello che c'è sotto, stiamo toccando qualcosa di più fondamentale.

Quando scrivi per conto tuo, lavori prima sulle parole e poi su un'idea musicale?

Le provo tutte. E certi metodi portano a risultati leggermente differenti. In alcuni casi prendo un piccolo registratore e comincio semplicemente a cantare delle parole, un verso alla volta. Quando mi sembra che qualcosa abbia una buona risonanza a livello emotivo, che sia un fraseggio o un tono particolare, o magari le sillabe e le parole che ne vengono enfatizzate, cerco di capire che note sono e mi ritrovo con degli accordi un po' astrusi e delle melodie complicatissime. Perché non sono basati su uno schema di accordi o su un *groove*, ma escono fuori da quelle parole cantate a caso.

Rock Notes, a cura di P. Zollo, minimum fax, Roma 2007

1. **Stop Making Sense**: basta con il senso.

Dentro la testa di Francesco De Gregori

[Alice] non era nemmeno una di quelle canzoni che si dicono scritte di getto; avevo fatto la musica sei mesi prima di riuscire a metterci le parole e questa cosa non mi piaceva. Ancora adesso credo che le canzoni non andrebbero scritte in quel modo, salvo eccezioni.

Avevo trovato questo riff sul pianoforte, come dei grappoli di note a cascata verso l'alto, e me lo andavo suonando senza riuscire a farne una vera canzone. Ma non provavo nessuna ansiosa ricerca dell'ispirazione: questa cosa stava lì, dentro la testa, sul pianoforte; ogni volta che ci passavo davanti la suonavo per un po' e tutto finiva lì. Poi mi capitò di leggere su un giornale un articolo di questi a metà tra la sociologia e il folclore. L'occhiello diceva più o meno: «Nei guai il circo di...» e il titolo era: *La donna cannonne pianta tutti e se ne va*. Pensai che questa cosa potesse diventare una canzone, ci attaccai quel riff che mi perseguitava e tutto filò liscio.

F. De Gregori, *Battere e levare. Tutte le canzoni*, Einaudi, Torino 2004

La melodia di Ligabue

Scrivo canzoni anche mentre scrivo altro. Quando lo faccio, parto sempre dalla musica. Tranne per *Leggero e Angelo della nebbia*, i testi li ho sempre scritti su una melodia preesistente [...]. Quelle melodie me le appunto registrandole in un inglese ultramaccheronico, inventato. Dopo di che, a un certo punto, un giorno si affaccia un'immagine che potrà essere il ritornello o l'incipit del pezzo. È difficile anche per me capire come funziona, ma quell'immagine si va subito a sposare con una musica che casomai ho scritto parecchio tempo prima.

L. Ligabue, *La vita non è in rima (per quello che ne so)*, a cura di G. Antonelli, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 30

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Nella scrittura di una canzone viene prima la musica o vengono prima le parole? O vengono insieme? O non c'è regola?
- 2 Che cosa si intende per «rhythm and blues»?
- 3 Ascolta *La donna cannonne* di De Gregori dopo aver letto le sue parole circa la genesi di quella canzone: il testo ti è chiaro, adesso? Di che cosa parla?
- 4 De Gregori e Ligabue scrivono canzoni allo stesso modo? O in modo opposto?
- 5 Che cosa intende dire Ligabue quando scrive: «quelle melodie me le appunto registrandole in un inglese ultramaccheronico»?
- 6 Nell'hip hop e nel rap, a tuo parere, la linea melodica e il ritmo vengono prima delle parole? O viceversa?
- 7 Conosci il nome di qualche grande paroliere, sia italiano sia straniero?
- 8 Lucio Battisti, che è stato forse il più importante cantante italiano degli anni Settanta, ha collaborato con due grandi parolieri: Mogol e Pasquale Panella. Quando? Ascolta alcune delle canzoni che Battisti ha composto in collaborazione con loro: ti sembrano simili? O c'è stata, nel passaggio da Mogol a Panella, una mezza rivoluzione? Quale Battisti preferisci?

4 Come sono fatte le canzoni?

Esiste in letteratura l'artificio retorico che i critici hanno chiamato «**enumerazione caotica**». Si tratta di brani di prosa o di poesia nei quali l'autore mette in fila elementi eterogenei che sembrano stare insieme, appunto, per il puro gusto dell'enumerazione e dell'accumulo. Sotto varie forme, il procedimento si trova già nella letteratura classica e medievale, ma stando a un celebre studio del filologo Leo Spitzer¹, vi sono certi tratti, una particolare forma del caos, che sono tipici dei moderni. È il caso di uno scrittore come **Rabelais** (in *Gargantua e Pantagruelle*), con i suoi lunghi elenchi in cui le parole sembrano richiamarsi per il loro suono piuttosto che per il loro significato, come in questa valanga d'insulti:

Li insultarono grandemente chiamandoli affamati, sdentati, buffoni di pel rosso, galeotti, caccinletto, ragazzacci, lime sorde, fannulloni, leccapiatti, buzzoni, fannaroni, cattivi soggetti, zoticoni, rompiscatole, rodibriciole, rodomonti, fiocchettoni, scimmiotti, lasagnoni, miserabili, macacchi, matti, zucconi, buggeroni, paltoni, pitocchi, bovai da stronzi, pastori di merda ed altrettali epiteti diffamatori...

Oppure, su un registro diverso, è il caso del grande poeta americano **Walt Whitman**, che nella sua raccolta *Foglie d'erba* (*Leaves of Grass*) scrive passaggi come questo:

Sex contains all, bodies, souls,
Meanings, proofs, purities, delicacies, results, promulgations,
Songs, commands, health, pride, the maternal mystery,
[the seminal milk,
All hopes, benefactions, bestowals, all the passions, loves,
[beauties, delights of the earth,
All the governments, judges, gods, follow'd persons
[of the earth,
These are contain'd in sex as parts of itself and justifications
[of itself.

Il sesso contiene tutto, corpi, anime / significati, prove, purezze, delicatezze, risultati, promulgazioni, / canzoni, comandi, saluti, orgoglio, il mistero materno, il latte seminale, / ogni speranza, beneficenza, doni, tutte le passioni, gli amori, le bellezze, delizie della terra, / tutti i governi, i giudici, gli dei, le persone del mondo che hanno un seguito, / tutto questo si trova nel sesso come parte di esso, come giustificazione di esso.

W. Whitman, *Foglie d'erba*, Feltrinelli, Milano 2015

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

1 L'espedito del catalogo si trova anche in alcune canzoni contemporanee: la forma dell'enumerazione sembra congeniale a certi autori particolarmente dotati di fantasia e di talento verbale.

Ti proponiamo quattro canzoni, il testo delle quali puoi trovare facilmente in rete. Ascoltate, leggite le parole (traducendole, dove occorre), guarda i video, e poi prova a spiegare, in una breve relazione o oralmente, qual è la *ratio* (cioè il nesso logico) che tiene insieme tutte le cose che vengono elencate. Sempre che questa *ratio* ci sia...

- a. Rino Gaetano, *Ma il cielo è sempre più blu*
- b. Billy Joel, *We Didn't Start the Fire*
- c. Francesco De Gregori, *Pezzi*
- d. Bob Dylan, *Everything is Broken*

1. Lo studio in questione è contenuto nel saggio *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Instituto di Filologia, Buenos Aires 1945, tradotto e ripubblicato nella rivista «L'Asino d'oro», 3 [1991]

5 Le canzoni e la politica

I temi delle canzoni più belle Se si pensa alle canzoni, le prime che vengono in mente sono le canzoni d'amore: l'amore è stato infatti il **tema caratteristico** della **canzone pop di massa**, quella che si sente alla radio e si canta con gli amici, e la canzone pop di massa ha avuto un tale successo e una tale forza di penetrazione da far sì che molti identifichino il genere con quella particolare declinazione del genere. Ma il repertorio dei temi è, in realtà, molto più variegato, e se si riflette meglio ci si accorge che molte delle canzoni più note parlano di cose meno effimere e leggere dell'amore: basta pensare agli *spirituals*, a Woodie Guthrie, a Bob Dylan, a Leonard Cohen, a Neil Young, agli *chansonniers* francesi, ai **cantautori italiani** degli anni Sessanta e Settanta... Prendiamo l'elenco delle *500 Greatest Songs of All Time* ("Le 500 più belle canzoni di tutti i tempi") che periodicamente viene pubblicato dalla rivista americana «Rolling Stone», e consideriamo le prime dieci:

10. Ray Charles, *What'd I say*
9. Nirvana, *Smells Like Teen Spirit*
8. Beatles, *Hey Jude*
7. Chuck Berry, *Johnny B. Goode*
6. The Beach Boys, *Good Vibrations*
5. Aretha Franklin, *Respect*
4. Marvin Gaye, *What's Going On*
3. John Lennon, *Imagine*
2. Rolling Stones, *(I Can't Get No) Satisfaction*
1. Bob Dylan, *Like a Rolling Stone*

Ebbene, nessuna di queste canzoni è, in senso stretto, una canzone d'amore: parlano di **gioventù e amicizia** (*Hey Jude, Smells Like Teen Spirit*), di **rispetto** (*Respect*), di **pace** (*Imagine*), dei **sogni** di un ragazzo di campagna (*Johnny B. Goode*), di una **vita libera** e (proprio per questo) **difficile** (*Like a Rolling Stone*), ma non parlano d'amore. Possiamo dire dunque che le canzoni odierne hanno una gamma tematica tanto ampia quanto quella della poesia.

Canzoni "impegnate" Ma c'è di più: le canzoni sembrano essersi assunte in particolare un compito che la poesia si assume sempre meno, quello di parlare di politica. La poesia politica ha avuto una grande stagione nel corso del Novecento, grazie ad autori marxisti come **Bertolt Brecht** in Germania, **Rafael Alberti** in Spagna, **Paul Éluard** in Francia, Franco Fortini in Italia; ma non gode oggi (come il marxismo, del resto) di buona salute. Al contrario, alcune delle canzoni più interessanti degli ultimi decenni vertono proprio su questo tema.

In una nazione come l'Italia, in cui la politica è (insieme al calcio) l'argomento di cui tutti parlano e su cui tutti hanno un'opinione, non stupisce che anche le canzoni siano state e siano adoperate a tale scopo, secondo due modalità principali:

1. per difendere o attaccare un'opinione politica;
2. per illustrare la propria opinione su una questione che riguarda – questa l'etimologia di "politica" – il governo della città, e insomma la vita associata.

Canzoni per gli esclusi Qualche decennio fa, quando l'idea di "impegno" era più forte e radicata di quanto sia ora, quelle di autori come **Francesco Guccini**, **Fabrizio De Andrè**, **Francesco De Gregori** erano soprattutto canzoni politiche secondo

la modalità **1**. Guccini, De Andrè, De Gregori e tanti altri erano giovani intellettuali di sinistra, o anarchici, che nelle loro canzoni attaccavano i ricchi e i potenti, e difendevano la causa dei diseredati.

La locomotiva di **Francesco Guccini** è una canzone che racconta del gesto di protesta del ferroviere anarchico Pietro Rigosi, che andò a schiantarsi di proposito con una locomotiva nei pressi della stazione di Bologna:

Ma intanto corre, corre, corre la locomotiva
e sibila il vapore e sembra quasi cosa viva
e sembra dire ai contadini curvi il fischio che si spande in aria:
«Fratello, non temere, che corro al mio dovere!
Trionfi la giustizia proletaria!».

Il pescatore di **Fabrizio De Andrè** racconta del patto che tacitamente stringono un vecchio pescatore e un assassino ricercato dalla polizia, un patto che li oppone al potere costituito – la polizia, appunto: i «gendarmi» – in nome della solidarietà tra poveri:

Gli occhi dischiuse il vecchio al giorno,
non si guardò neppure intorno,
ma versò il vino e spezzò il pane
per chi diceva «Ho sete, ho fame».

Le storie di ieri di **Francesco De Gregori** parla degli anni del fascismo e del pericolo di un suo ritorno, sotto altre vesti, negli anni Settanta:

E i cavalli a Salò sono morti di noia,
a giocare col nero perdi sempre.
Mussolini ha scritto anche poesie:
i poeti che brutte creature,
ogni volta che parlano è una truffa.

Canzoni di critica sociale Oggi, dopo la crisi delle ideologie, in un panorama in cui è diventato estremamente difficile identificare con nettezza le buone e le cattive cause, le canzoni politiche soprattutto nella seconda delle modalità che abbiamo definito: parlano criticamente della società in cui viviamo.

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Ascolta la canzone (intelligente e divertente insieme) degli Afterhours *Sui giovani d'oggi ci scatarro su* e vedi anche il video (anche questo molto ben fatto) su YouTube. Chi sono i «giovani» con cui se la prendono gli Afterhours? Perché?
- 2 Ascolta la canzone *A vita bassa* dei Baustelle. Spiega il doppio senso del titolo. A un certo punto, il testo dice: «E l'antidoto che ho / al futuro anonimo / è la scritta Calvin Klein, / è la firma D&G / tatuata sugli slip». Chi è che parla, qui? Che cosa significano le sue parole? Chi è che gli risponde, poco più avanti? Di che cosa parla, in generale, la canzone? Dal punto di vista formale, quelli che hai appena letto si possono definire versi rimati?
- 3 Ascolta la canzone *La mia parte intollerante* di Caparezza (e guarda il video). Chi è che la voce che parla nel testo “non tollera”? A un certo punto Caparezza dice: «Eccitati dai globuli rossi manco fossero Bela Lugosi». Che cosa vuol dire? Chi era Bela Lugosi?
- 4 Ascolta la canzone *Sotto casa* di Max Gazzè. Chi è il personaggio (assai molesto) che parla nel testo? Ti pare che l'autore sia solidale con lui o che lo prenda in giro?

- 5 Ascolta la canzone di Fabri Fibra *In Italia* (magari nella versione cantata insieme a Gianna Nannini). Perché l'Italia sarebbe «il Paese delle mezze verità»? Quale idea dell'Italia viene fuori dal testo? La condividi?
- 6 Ascolta la canzone *Rosa* di Brunori SAS. Di chi è la voce che parla nel testo? Che cosa gli succede, mentre lavora in fabbrica a Milano? Perché la frase «Sopra il Duomo c'è la Madonna di Pompei, a me mi pare proprio lei» fa sorridere?
- 7 Ascolta il rap di Salmo 1984. Perché si intitola così? Che cosa vuol dire «Craxi mangia coi tentacoli»? Che cosa sono la «Crystal Ball» e la «Crystal Meth» di cui si parla nella prima strofa? Che cosa significa «Vivevo in una casa con il bagno di Trainspotting»?
- 8 Continua tu. Trova altre canzoni (pop, rock, rap, hip hop: il genere non conta) che possano definirsi, in senso lato, “politiche”. Ascoltate e spiegate il testo insieme ai tuoi compagni.

6 Il Festival di Sanremo

Il valore emotivo delle canzoni Negli anni Ottanta le canzoni hanno cominciato a essere non solo ascoltate ma anche viste, attraverso i video musicali, e la musica pop è diventata onnipresente e facilissima da consumare (attraverso i juke-box, i dischi, la radio, la tv, le cassette, il walk-man, i concerti dal vivo). L'articolo che segue, uscito su «Il Sole 24 ORE» del 12 febbraio 2012, prende spunto dalle canzoni in gara al Festival di Sanremo del 2012 per dire qualcosa sulla storia della canzone e sul valore affettivo che a certe canzoni, non necessariamente le più belle, ci lega.

Claudio Giunta

Quello che torna a galla

Dei Sanremi della mia pubertà-adolescenza mi ricordo soprattutto Franco Fanigliulo, «A me mi piace vivere alla grande, già! / Girare per le favole in mutande»; mi ricordo anche di Enzo Carella: «Ho freddo al naso, / la bocca tua è di raso»; e anche «Tu fai schifo sempre / da mattina a sera» dei Pandemonium.

Mia nonna, classe 1909, non si capacitava. Perciò – per salvarmi da quella decadenza, da quella follia – mi raccontava la storia di Tamagno. Il grande tenore Tamagno una volta era andato in banca per ritirare dei soldi. Ma non avevano voluto darglieli (l'ipotesi che il grande tenore Tamagno avesse fatto il passo più lungo della gamba e fosse in rosso non è contemplata dall'agiografia: la colpa è sempre delle banche). Allora il grande tenore Tamagno aveva fatto un acuto così potente da spaccare tutti i vetri della banca. Era arrivato il direttore e pronti!, aveva subito firmato un assegno a Tamagno.

Mia nonna aveva quarantadue anni nel 1951, anno della prima edizione del Festival di Sanremo. Le canzoni – tutte le canzoni – erano cantate da Nilla Pizzi, da Achille Togliani e dal Duo Fasano. Vinse Nilla Pizzi. Per mia nonna, un cantante doveva saper fare bene una cosa e una soltanto: cantare (mia nonna oggi sarebbe di quelli che nei commenti su YouTube scrivono che Lana Del Rey è stonata, e che doveva morire lei al posto di Amy Winehouse). Per mia nonna, le canzoni di Sanremo, le canzoni *pop* in generale, appartenevano alla stessa famiglia delle romanze, delle canzoni da operetta, delle arie del melodramma: dovevano essere una gioia per le orecchie, e dovevano essere eseguite

bene, nell'unico modo in cui era giusto eseguirle, da una voce educata, intonata, potente. Le parole non contavano tanto. Del resto, le canzoni a cui lei era abituata erano quasi sempre canzoni d'amore; e, se non d'amore, erano comunque canzoni romantiche, dove per *romantico* s'intende "totalmente separato dalla realtà quotidiana": *Granada* di Claudio Villa, per dire.

Ma nei trent'anni successivi, quelli che portano da *Grazie dei fiori* a *A me mi piace vivere alla grande*, le cose, nelle canzoni, erano cambiate troppo e troppo velocemente perché mia nonna potesse tenere il passo. Di qui il suo sconcerto.

La canzone d'amore non era sparita, tutt'altro. Ma si era fatta meno astrattamente romantica e si era avvicinata alla realtà, all'amore come è e non all'amore come lo sognano i poeti: nel 1981 vince *Per Elisa*, una canzone non d'amore ma di risentimento in cui *una donna* rimprovera *un uomo* per averla tradita con un'Elisa «che poi non è nemmeno bella». Circostanza ancora più importante, la canzone italiana aveva cominciato a parlare di molte altre cose che non erano l'amore, di politica soprattutto (a Sanremo più che altro da destra: *Chi non lavora non fa l'amore* vince nel 1970, e *L'Unità* commenta giustamente che «potrebbe essere un fondo del *Corriere della Sera*»; nel 1975 vince l'antifemminista Gilda con l'incredibile, incredibile *Ragazza del sud*), e questo ampliamento del repertorio tematico aveva portato con sé un cambiamento di stile e di mentalità, e l'ammissione al Festival anche di anti-canzone come quelle che mi divertivano da bambino: Rino Gaetano, Franco Fanigliulo, eccetera. Non era, non è una tendenza che si possa invertire, per fortuna: e nei vent'anni successivi abbiamo avuto, insieme a tante massacranti canzoni intimiste-sentimentali, anche delle vere, belle canzoni politiche (su tutte, *Il paese è reale* degli Afterhours, 2009), e molte anti-canzone ironiche, in uno spettro che va dal demenziale semplice di Francesco Salvi (*Esatto!*, 1989) al demenziale raffinato di Elio e le Storie Tese (*La terra dei cachi*, 1996), al carnevalesco *engagé* di Daniele Silvestri (*La paranza*, 2006).

Veniamo a noi. Anche le canzoni di Sanremo 2012 rientrano per la gran parte nella famiglia intimista-sentimentale, e sono quasi tutte messaggi che un io innamorato manda a un tu innamorato o non più innamorato, e che si vorrebbe invece far ri-innamorare: la situazione è insomma quella della lettera a un amato o a un'amata, situazione elementare che ricorda, se si vuole fare un paragone, non la lirica moderna (dove l'io parla per lo più a se stesso: *L'infinito* di Leopardi), ma la lirica delle origini (che del resto era spesso lirica cantata, e assolveva una funzione per certi versi simile a quella che assolvono le odierne canzoni). Sul predominio dell'argomento "amore" nelle canzoni *pop* piace sempre citare Frank Zappa: «Personalmente odio le canzoni d'amore. Credo fermamente che uno dei motivi per cui esiste un certo qual sottosviluppo mentale negli USA sia da imputare alla gente che cresce ascoltando quella robbaccia. Il tuo subconscio si abitua a determinate situazioni e si crea delle aspettative che nella vita reale non esistono e quindi vengono inesorabilmente disattese. La gente che cresce con questo ideale, rimarrà fregata per tutta la vita». Piace citarlo, ma sembra proprio che sia questo, ancor oggi, l'Argomento Necessario per il genere canzone; del resto, lo è da quasi un millennio. Fanno eccezione, se ho visto bene, Eugenio Finardi (*E tu lo chiami Dio*, su Dio), Emma Marrone (*Non è l'inferno*, sui poveri), Pierdavide Carone (*Nani*, sulla prostituzione) e i due concorrenti che è più sorprendente, e confortante, trovare a Sanremo, i Marlene Kuntz (*Canzone per un figlio*) e

Samuele Bersani, che come sempre fa un esercizio complicato e parla delle avventure di un pallone da calcio (*Un pallone*).

Come sono queste canzoni? Impossibile dirlo senza ascoltarle. E in realtà: impossibile dirlo anche dopo il primo o il secondo ascolto. Si sa che è difficile che il testo di una canzone letto sulla pagina sembri bello, o perlomeno convincente. Succede con Cohen, con Dylan, con qualche cantautore italiano (ma succede di più con gli stranieri perché niente suona ridicolo, in inglese, specie se l'inglese lo si conosce così così); ma in generale la musica e l'esecuzione sono troppo importanti perché abbia senso dare un giudizio soltanto a partire dai testi (se lo si dà, di solito è un giudizio liquidatorio, «sentite questa...», e sovente è ingiusto). «È molto tardi ma è presto / se tu te ne vai» suona scontato se letto su carta, ma cantato da Gino Paoli fa il suo effetto. E «The most tender place in my heart is for strangers» è già piuttosto notevole come frase scritta, ma mette i brividi quando la canta Marianne Faithfull, e mette brividi diversi, diciamo meno cupi, quando la canta Neko Case.

La verità è che il posto delle canzoni, anche delle canzoni di Sanremo, è solo nella memoria, e che – nonostante si pensi e dica il contrario – poche cose durano più a lungo delle canzoni *pop*. Dato che sono fatte di musica, parole e voce, hanno una vischiosità che i testi solamente scritti non hanno. La letteratura si dimentica. C'è una poesia di Billy Collins che comincia così: «Mi ricordo di uno una volta che ammetteva / che l'unica cosa che ricordava di *Anna Karenina* / era qualcosa a proposito di un cesto da picnic». Succede, in effetti. Invece le canzoni ce le portiamo dietro per un pezzo della vita, e le vediamo riemergere dopo anni senza una ragione speciale, non perché sono particolarmente belle o perché ci ricordano un momento di particolare felicità, o dolore. Non c'è nessuna «colonna sonora della nostra vita»: questo è un *cliché* stupido. Le canzoni tornano a galla, e basta. E quello che portano con loro è, di solito, allegria. «Ecco – mi ha detto una volta un'amica spagnola – quando mettono questa alla radio la gente qui è contenta»; non potevo dire di aver capito perché, non conoscevo la canzone, ma direi che è difficile trovare una definizione migliore del *pop*.

Perciò è inutile dare giudizi o fare previsioni: lo decide il tempo. Per ora non resta che ascoltare distrattamente le canzoni di Sanremo 2012 e vedere, tra vent'anni, quello che torna a galla.

C. Giunta, *Quello che torna a galla*, «Il Sole 24 ORE», 12 febbraio 2012

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Fai una ricerca sul Festival di Sanremo. Quando è nato? Chi sono stati i primi vincitori?
- 2 Nell'articolo si parla di «demenziale raffinato». Di che cosa si tratta? Chi sono Elio e le Storie Tese?
- 3 *Per Elisa* è una canzone «in cui una donna rimprovera un uomo per averla tradita» con una certa Elisa. Perché le parole *una donna* e *un uomo* sono in corsivo? Su che cosa vuole richiamare l'attenzione, l'autore dell'articolo?
- 4 Ascolta su YouTube *Ragazza del Sud* di Gilda. Perché si tratta – come scrive Giunta – di una canzone «incredibile»?
- 5 Chi era Frank Zappa? Oltre a essere un musicista straordinario, era anche un tipo molto bizzarro. Fai una ricerca in rete, ascoltando le sue canzoni (ma anche guardando le copertine dei suoi album) e qualche sua intervista.

- 6 «Personalmente odio le canzoni d'amore», dice Zappa. È un giudizio che condividi? Le ragioni di Zappa ti sembrano sensate?
- 7 Prendi i testi delle canzoni dell'ultimo Festival di Sanremo e prova a raggrupparle per tema. Quali e quante sono quelle che parlano d'amore? Di politica? Di problemi sociali?
- 8 «È molto tardi ma è presto / se tu te ne vai» suona scontato se letto su carta, ma cantato da Gino Paoli fa il suo effetto», scrive Giunta. È un giudizio che condividi? Riesci a fare altri esempi di versi di canzoni che suonano mediocri sulla pagina ma diventano travolgenti, o commoventi, quando vengono cantati?

7 Il mito della “bella voce”

Dagli interpreti agli autori Una volta i cantanti dovevano avere una bella voce. Di fatto, la gran parte di loro non scriveva né le musiche né le parole delle canzoni, si limitava a cantarle. Noi conosciamo i nomi di molti cantanti del passato, ma ignoriamo quasi sempre i nomi degli autori delle musiche e dei parolieri (con poche eccezioni – Mogol, Giancarlo Bigazzi – che confermano la regola). È vero che chi va sul palcoscenico è sempre più famoso di chi resta dietro le quinte, ma è anche vero che sino a non molti anni fa, quando le canzoni erano piuttosto semplici sia nella melodia sia nelle parole, la voce dell'interprete contava più di qualsiasi altra cosa. Questo anche per una ragione molto banale, e cioè che una bella voce non la si poteva simulare: non c'era il playback, non c'erano tecniche di registrazione che permettessero anche a chi non era molto intonato, o a chi non aveva una voce potente, di fare bella figura. **Oggi** quelle tecniche esistono e la **qualità della voce** – benché sia ancora apprezzata da alcuni ascoltatori, e in alcuni tipi di canzoni – è **meno importante** di quanto fosse un tempo. Si è passati così, per dirlo in una formula, da cantanti dotati di una bella voce che non erano in grado di scrivere testi interessanti a cantanti dotati di un grande talento per la scrittura che però non hanno una voce particolarmente educata: da Claudio Villa – diciamo – a Daniele Silvestri, o da Fred Bongusto a Samuele Bersani. Se dovessimo dire chi sono i grandi cantanti italiani di oggi faremmo nomi come quelli di Antonello Venditti, Francesco De Gregori, Vasco Rossi, Franco Battiato; ma nessuno dei quattro (e certamente non Silvestri o Bersani) sarebbe stato considerato “vero” cantante sino a tre o quattro generazioni fa: hanno voci molto personali e riconoscibili (ed è proprio questo che ci piace), ma non si può dire che abbiano delle “belle voci” nel senso tradizionale dell'espressione.

Ti proponiamo alcuni documenti su cui riflettere.

Theodor Adorno contro la “bella voce”

Il feticismo musicale si impone con veemenza soprattutto nella valutazione pubblica della voce, il cui fascino fisico è tradizionale come lo è lo stretto legame tra il successo e la persona dotata di “mezzi materiali”. Ma si dimentica appunto solo che di mezzi si tratta: oggi per il materialista volgare della musica avere una voce ed essere cantante sono sinonimi. In altri tempi se non altro si pretendeva che le stars, i castrati e le primedonne avessero virtuosismo tecnico, mentre oggi si esalta il mezzo come tale, privo di qualsiasi funzione. Non c'è

più bisogno di informarsi sulla capacità di interpretazione musicale, e non ci si aspetta in fondo nemmeno più che il cantante padroneggi tecnicamente i suoi mezzi: basta che una voce sia particolarmente robusta o acuta perché la fama del suo proprietario sia legittimata. E se qualcuno osasse mettere in dubbio, anche nel corso di una pacifica conversazione, che la voce in sé abbia un'importanza tanto decisiva e sostenesse che si può far musica molto bene anche con una voce mediocre [...], avvertirebbe immediatamente un'atmosfera di ostilità e di resistenza che ha radici affettive assai più profonde dell'oggetto in questione. Le voci sono beni sacri, quasi come una marca nazionale.

Th. W. Adorno, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 19

Jonathan Lethem sull'uso vocale di Elvis Presley

Prima del rock, l'unico metro di giudizio riguardava la perfezione dell'interpretazione, il cui modello era rappresentato da Frank Sinatra. A partire dal 1956 il metro diventa ciò che il cantante riesce a svelare della canzone – e che nemmeno la canzone in sé potrebbe svelare del tutto. Ecco perché Joan Baez o Emmylou Harris o Billy Joel non sembrano mai cantare veramente in un linguaggio davvero contemporaneo, e perché Elvis – come Dylan – è sempre rock, anche quando canta *Blue Moon*. Ed ecco anche perché altre voci del passato – come Aretha Franklin, e persino Karen Carpenter – sono invece ancora oggi così attuali.

J. Lethem, *Cosa li rende grandi?*, in «Rolling Stone», febbraio 2009, p. 44

Oltre ai brani presentati, è interessante un'intervista a **Lucio Battisti** del 1970 (la trovi su youtube se digiti “Lucio Battisti si confronta con i fans”), nella quale un ascoltatore gli rimprovera di non avere una bella voce («Bisognerebbe avere delle doti vocali... Altrimenti le cose si possono dire anche attraverso la poesia»). La risposta di Battisti è azzeccata, ma è notevole il fatto che oggi nessuno si sognerebbe di accusare Max Gazzè o Daniele Silvestri o Vasco Rossi di non avere una bella voce. Nel 1970 la “mutazione” che avrebbe portato alla situazione attuale (una situazione nella quale *cantare bene* non è necessario per *cantare*) non si era ancora compiuta.

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Credi che un cantante debba avere, se non una bella voce, almeno una voce intonata? O le qualità vocali sono ormai del tutto indifferenti?
- 2 Adorno distingue tra la qualità della *voce* e la qualità dell'*interpretazione*. È una distinzione simile a quella che fa Lethem nel terzo dei brani citati?
- 3 Che cosa vuol dire che «Elvis [Presley] ... è *sempre* rock, anche quando canta *Blue Moon*»?
- 4 Cerca informazioni in rete sui cantanti che non conosci, tra quelli citati da Lethem.
- 5 Un o una grande cantante con una brutta voce: ti viene in mente qualcuno?
- 6 Chi, tra i cantanti odierni, ti sembra avere una “bella voce”? E quali sono state, in passato, le grandi voci del pop italiano?
- 7 Ti è mai capitato, in famiglia o altrove, di sentire la frase «quello/a non sa neanche cantare», riferito a un/una cantante di grande successo? Di chi si trattava? Quanti anni aveva la persona che esprimeva questo giudizio?
- 8 Una voce – se non bella – intonata o ben impostata è necessaria per generi come l'hip hop e il rap? O se ne può fare tranquillamente a meno? Fai degli esempi.

8 Interpretare le canzoni

Canzoni difficili come poesie Le poesie sono difficili, si dice. E in effetti la gran parte delle poesie, dalla fine dell'Ottocento in poi, conferma questo pregiudizio. Capire Rimbaud, o Montale, o Zanzotto non è facile. Ma la verità è che anche **decifrare certi passaggi delle canzoni odierne richiede un certo sforzo e una certa cultura**, di solito per due motivi: perché chi ha scritto il testo fa riferimento a immagini e significati di cui solo lui o lei ha la chiave (c'è ad esempio una canzone di Lucio Dalla che si intitola *La signora*, e chi la ascolta non riesce a capire bene chi sia, di che cosa sia simbolo, questa *signora*); oppure perché chi ha scritto il testo fa riferimento a cose, persone, eventi che potevano essere noti ai suoi primi ascoltatori, ma che non dicono niente agli ascoltatori odierni (c'è ad esempio un passo di una canzone di Rino Gaetano che dice: «chi parte per Beirut e ha in tasca un miliardo»: si tratta di un'allusione a Felice Riva, un imprenditore che, nel 1969, fuggì in Libano per evitare le conseguenze di una bancarotta fraudolenta, allusione trasparente per chi ascoltò *Il cielo è sempre più blu* nel 1975, molto meno oggi).

Le canzoni facili del passato Un tempo le cose erano più semplici: non ci vogliono grandi sforzi per capire di che cosa parlano vecchie canzoni come *Grazie dei fiori* di Nilla Pizzi (1951) o *Le colline sono in fiore* di Wilma Goich (1965). Ma a mano a mano che l'importanza delle canzoni all'interno del sistema artistico è cresciuta, anche la loro qualità è cresciuta, e la crescita qualitativa implica spesso una maggiore complessità. Di conseguenza, molte **canzoni contemporanee** sono, in tutto in parte, **oscuri, allusive, difficili** da decifrare. Proprio come certe poesie.

Pezzi di Francesco De Gregori

Testi poetici musicati Prendiamo come esempio una canzone di un noto cantautore italiano vivente, Francesco De Gregori. De Gregori ha spesso ripetuto che la domanda “le canzoni si possono paragonare alle poesie?” ha poco senso: le canzoni sono canzoni, le poesie sono poesie, ed è inutili fare confronti tra – diciamo – oggetti che “funzionano” diversamente. È un fatto però che **i testi di De Gregori** costringono spesso chi li ascolta o li legge a esercizi d'interpretazione non troppo diversi da quelli che occorre fare di fronte a certi **criptici testi poetici novecenteschi** (del resto, De Gregori è un uomo molto colto e un lettore di poesia): per verificarlo, basta ascoltare canzoni come *La donna cannone*, *Atlantide*, *Le storie di ieri*.

Vai in Africa, Celestino! Qui però ci concentriamo su una canzone più semplice, e però interessante per il modo in cui è costruita. È inserita nell'album *Pezzi* e si intitola *Vai in Africa, Celestino!* (puoi ascoltarla su YouTube e cercare il testo in rete): è concepita come una specie di bizzarro catalogo di, appunto, «pezzi» variamente specificati.

La struttura del testo è elementare. C'è la strofa, e ogni verso della strofa comincia con la parola «pezzi»; ma alla fine della strofa c'è una piccola variazione: la parola ripetuta, anziché «pezzi», diventa «ognuno», dopodiché c'è un'esortazione a un misterioso Celestino perché se ne vada in Africa. Chi è questo Celestino? Il nome ricorda (a una persona colta) quello di papa Celestino V, al secolo Pietro del Morrone, che venne

eletto pontefice nel 1294 e abdicò pochi mesi dopo. A lui allude probabilmente anche Dante nell'*Inferno*, quando parla di «colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (canto III, v. 60). Perché l'Africa? Forse perché Celestino V cercò, invano, di lasciare l'Italia in nave, dopo la sua abdicazione; o forse perché l'Africa era una terra nella quale era possibile fare proseliti alla fede cristiana, e perché oggi – come ha spiegato lo stesso De Gregori, «è il luogo ideale dove fuggire [...]. In qualche modo oggi è dietro l'angolo, ma conserva ancora il fascino esotico della terra inesplorata» (intervista a Paolo Vites).

Interpretare i «pezzi» della canzone Come si vede, di fronte al testo di questa canzone ci comportiamo come ci si comporta di fronte a una poesia moderna: facciamo ipotesi, valorizziamo la testimonianza dell'autore, proviamo a illuminare l'intero a partire da frammenti che sembrano particolarmente significativi. Ma una poesia può essere oscura, oltre che nell'insieme, nel suo significato complessivo, anche in certi particolari passaggi. Ebbene, questo vale anche per *Vai in Africa, Celestino!*.

Perché De Gregori scrive «Pezzi di sorriso, pezzi di canzone»? A che cosa allude? Non è troppo difficile capirlo: sta alludendo al titolo di una nota rivista settimanale, «Sorrisi e canzoni TV».

E che cosa significa «Pezzi di emozione che non s'interrompe»? Questa è un po' più difficile. Per capire l'allusione bisogna essere abbastanza vecchi da ricordare che negli anni Ottanta, quando cominciarono a trasmettere le televisioni private (che non riscuotendo il canone vivevano e vivono di spot pubblicitari), alcuni registi protestarono contro la prassi di interrompere i film con la pubblicità, e coniarono appunto uno slogan che suonava «Non s'interrompe così un'emozione!».

E a che cosa allude il sintagma «Pezzi di Mtv»? Questa *sembra* facile, ma non lo è. Perché tutti conoscono il canale televisivo mondiale *Music Television* (questo significa la sigla Mtv); ma è probabile che qui De Gregori faccia un gioco di parole che sfuggirà a quasi tutti quelli nati dopo gli anni Ottanta. Uno dei primi e più famosi deejay di Mtv Italia, verso la fine degli anni Novanta, si chiamava infatti Andrea Pezzi: il sintagma si può dunque leggere sia nel senso di “pezzi di un canale televisivo che si chiama Mtv” sia come “Andrea Pezzi di Mtv”.

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Come abbiamo visto parlando di *Vai in Africa, Celestino!* di De Gregori, anche canzoni apparentemente semplici possono nascondere delle difficoltà: perché l'autore allude a cose e circostanze che non sono familiari a tutti, oppure perché fa riferimento a cose e circostanze che erano chiare ai primi ascoltatori, ma che il passare del tempo ha reso oscure. Ecco qualche domanda a proposito di altre canzoni:
 - a. A che cosa alludono i «21 grammi» di cui parla Fedez nella canzone che porta lo stesso titolo?
 - b. Chi è la «mother Mary» di cui Paul McCartney parla in *Let It Be*?
 - c. In *Born in the Usa* Springsteen fa un elogio o una critica della nazione in cui è nato?
 - d. Perché gli Afterhours intitolano un loro album (e una loro canzone) *I milanesi ammazzano il sabato*? A chi o a che cosa alludono?
 - e. Che cosa vogliono dire i versi «Nasi bianchi come Fruit of the Loom / che diventano più rossi di un livello di Doom», in una nota canzone hip hop di Frankie hi-nrg (*Quelli che benpensano*)?
 - f. Che cos'è la «macchina» che dà il titolo a una canzone di Marracash e Neffa (*Nella macchina*)? È certamente la macchina nel senso di automobile, ma non solo questo. Quale altro significato ha l'espressione «nella macchina»?

- g. Chi era lo «Hurricane» a cui è dedicata una celebre canzone di Bob Dylan (e un film con Denzel Washington)?
- h. «Dalla parte sbagliata si muore», dice un verso della canzone di Francesco De Gregori *Il cuoco di Salò*. A quale «parte sbagliata» allude?
- i. «Le bombe delle sei non fanno male», dice un verso della canzone di Antonello Venditti *Notte prima degli esami*. A quali «bombe» si riferisce?
- l. Ascolta la canzone dei Cani *I pariolini di diciott'anni*. Chi sono i «pariolini»? Quale ritratto ne viene fuori? Se la canzone parlasse dei diciottenni della tua città, quale quartiere verrebbe citato?
- m. Continua tu. Trova, in altri testi di canzoni, passaggi che per essere compresi hanno bisogno di una nota che ne espliciti le allusioni. Scrivi tu questa nota.

9 Le comunità degli interpreti: spiegare le canzoni insieme

L'interpretabilità delle canzoni Dire che l'interpretazione delle canzoni passa per le stesse strade per le quali passa l'interpretazione delle poesie può sembrare un'ovvietà. Non si tratta dopotutto della stessa cosa, dello stesso tipo o genere di espressione artistica, salvo il fatto che in un caso le parole sono accompagnate dalla musica e in un altro no? Certamente sì. Ma questa possibilità – chiedere alle canzoni quello che chiediamo alle poesie, *vedere* nelle canzoni quello che vediamo nelle poesie – è un fatto relativamente nuovo. Qualche decennio fa, se qualcuno avesse detto di voler “interpretare”, cioè commentare, analizzare, canzoni come *Mamma* (1958) di Claudio Villa o *Il mondo* (1965) di Jimmy Fontana, sarebbe stato probabilmente deriso o guardato con sufficienza: in quelle canzoni, si sarebbe detto, non c'è proprio niente che abbia bisogno di interpretazione, è tutto chiarissimo.

Dal secondo Novecento Ma nel corso della seconda metà del Novecento le canzoni – o almeno *alcune* canzoni – sono diventate qualcosa di molto diverso rispetto alle vecchie canzoni popolari che cantavano i nostri nonni, e anche rispetto alle semplici canzonette che uscivano dai juke-box negli anni Cinquanta e Sessanta. Sono diventate più complesse, più elaborate, più allusive, e anche più oscure. Per capirlo, basta paragonare le canzoni di – poniamo – Nilla Pizzi o Claudio Villa, o anche di Adriano Celentano o di Gianni Morandi, alle canzoni di cantautori come Francesco De Gregori o Lucio Dalla o Ivano Fossati, e oggi di Samuele Bersani, o dei Baustelle, o di rapper e cantanti hip hop che fanno dell'ambiguità e del doppio senso la cifra stessa dei loro testi (da Frankie hi-nrg a Fabri Fibra, da Neffa a Marracash).

Una community per confrontarsi sul significato dei testi Ebbene, proprio com'è accaduto nella ricezione della poesia dopo il Romanticismo (quando cioè la poesia ha cominciato a diventare intenzionalmente oscura), questa **nuova complessità delle canzoni ha generato i suoi interpreti**. Il sito SongMeanings.com è oggi uno degli spazi in cui questi interpreti si incontrano. In calce ai testi delle canzoni (più di un milione, quasi tutte in inglese) i membri della *community* (per ora più di mezzo milione) scrivono il loro parere circa ciò che la canzone, o un verso della canzone, significa; a questo parere ne seguono altri che lo approvano, oppure lo contraddicono, oppure integrano le informazioni che gli altri utenti hanno dato. Si possono leggere, per farsi un'idea, i commenti a

canzoni notoriamente “difficili” come *All Along the Watchtower* di Bob Dylan, che alla fine del 2015 aveva 175 commenti, o come *After the Gold Rush* di Neil Young, che alla fine del 2015 aveva 58 commenti.

Sono casi in cui – possiamo dire adoperando un’espressione consueta negli studi letterari – il “conflitto delle interpretazioni” è ancora molto contenuto. Il numero complessivo dei commenti sul sito è vicino ai due milioni. La canzone *Human* dei Killers (uscita nel 2008) ne ha più di 350. La canzone *Wonderwall* degli Oasis ne ha più di 600.

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 *SongMeanings.com* è un sito colossale, e si capisce perché: le canzoni più famose, amate, ascoltate sono canzoni scritte in inglese; il pubblico di tutto il mondo ascolta queste canzoni, e dunque il pubblico di tutto il mondo entra in quel sito per commentarle. Ma anche in Italia esistono siti che cominciano a fare, per le canzoni italiane, ciò che *SongMeanings.com* fa per quelle anglosassoni. Si tratta ad esempio di significatocanzoni.it, di significatocanzone.it, di unamusicapuodire.it. Ma il più ricco oggi è forse *genius.com*, un sito dedicato al rap che ha un’ampia sezione dedicata al rap italiano. Entra in questi siti, guarda come funzionano, se vuoi partecipa alla discussione su canzoni che ti interessano o su cui hai qualcosa da dire.
- 2 Ti proponiamo un piccolo elenco di canzoni da interpretare. Puoi scrivere un commento complessivo di 4-5000 caratteri (immagina di doverlo pubblicare su una rivista musicale), oppure puoi scrivere un commento verso per verso, come se si trattasse delle annotazioni a una poesia. E naturalmente puoi aiutarti con i pareri di altri ascoltatori, che trovi nei siti indicati o altrove.
 - a. Francesco Guccini, *L'avvelenata*
 - b. Francesco De Gregori, *Rimmel*
 - c. Lucio Dalla, *Telefonami tra vent'anni*
 - d. Franco Battiato, *Cerco un centro di gravità permanente*
 - e. Gianna Nannini, *Ragazzo dell'Europa*
 - f. Lucio Battisti, *L'apparenza*
 - g. Afterhours, *Quello che non c'è*
 - h. Samuele Bersani, *Psyco*
 - i. Baustelle, *Charlie fa surf*

E facciamo anche un po' d'esercizio d'inglese:

- l. Beatles, *Lucy in the Sky with Diamonds*
- m. Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*
- n. Lou Reed, *Walk on the Wild Side*
- o. U2, *Sunday Bloody Sunday*
- p. REM, *Houston*
- q. Lady Gaga, *Born This Way*

Questi sono solo esempi. Continua tu, con canzoni che ti sono più familiari o che ti piacciono di più (questa lista è fatta da una persona nata negli anni Settanta: e il pop invecchia rapidamente).

10 Parlare di un cantante

Ci sono molti modi di parlare di un cantante (come uno scrittore, o un regista): **interpretare** i suoi testi, **osservare** la sua evoluzione nel tempo, **giudicare** le sue performance dal vivo. E poi ci sono i **necrologi**: quegli articoli in memoria che i giornali commissionano ai loro collaboratori quando muore una persona celebre (in inglese si chiamano *obituaries*, in gergo giornalistico “**coccodrilli**”), e che devono perciò dare al lettore un’idea generale, un’immagine sintetica del defunto. L’autore di questo manuale ne ha scritto uno, qualche anno fa, in occasione della morte di uno dei più amati cantanti italiani, **Lucio Dalla**.

Lucio Dalla (1943-2012) è stato uno dei più grandi cantautori italiani. Bolognese, ha cominciato a scrivere canzoni negli anni Sessanta e ha avuto il suo momento di grazia tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, quando ha pubblicato i suoi album più belli: *Com’è profondo il mare* (1979), *Banana Republic* (1979), in coppia con Francesco De Gregori, *Dalla* (1980), *Q-Disc* (1981), *1983* (1983), *Viaggi organizzati* (1984).

Claudio Giunta

Basta sedersi ad ascoltare

Questo articolo di Claudio Giunta è uscito sul «Sole 24 ORE» pochi giorni dopo la morte improvvisa di Dalla, il 4 marzo 2012; il titolo viene da una canzone dello stesso Dalla, *Cara* («Non c’è niente da capire, / basta sedersi ad ascoltare»).

C’è uno strano libretto di Georges Perec che s’intitola *Mi ricordo* e che contiene una lista di quattrocentottanta ricordi: cose, persone, eventi per la gran parte minimi, per niente memorabili, che Perec ripescava nella memoria e descrive in due-tre righe. Quando lo lessi, negli anni del liceo, trovai che per lo più erano ricordi molto futili, in particolare quelli che pescavano da un calderone *pop* anni Quaranta-Cinquanta – più che altro canzoni e film francesi – che a me non diceva assolutamente niente.

Adesso che ho quasi gli anni che aveva Perec quando scrisse il libro, capisco. Capisco, vedo la parte enorme che le canzoni e i film occupano nella memoria di un quarantenne. E capisco l’indifferenza di chi ha vent’anni di meno. È, insieme, la bellezza e la disgrazia del *pop*: basta lo scarto di una generazione, e quello che a voi sprema le lacrime dagli occhi a loro, ai più giovani, appare a malapena comprensibile. Ieri ho intervistato i miei studenti, venti-ventidue anni: per loro Dalla non è quello di *Futura*, è quello di *Caruso*; che è come dire «De Niro, quello di *Ti presento i miei*».

Tra i miei quattrocentottanta ricordi *pop* ce ne sono parecchi che coinvolgono Lucio Dalla, e sono tutti ricordi piacevoli. Intanto – cominciando dall’uomo e non dalle canzoni – mi piaceva il modo in cui conviveva col suo corpo. Avrebbe potuto farsi trapiantare i capelli, avrebbe potuto recuperare cinque centimetri con le zeppe, avrebbe potuto vestirsi come un lord. Invece era basso, portava delle canotte inguardabili, ripiene di peli, una barba un po’ scimmiesca, e insomma indossava la sua bruttezza con serenità, senza pensarci troppo: e il parrucchino, più che un vezzo, era un attrezzo di scena, dato che anche in pubblico, anziché dissimulare, lo esibiva tirandolo da una parte e dall’altra. Segno

– in un ambiente popolato soprattutto da zombie – che aveva una personalità forte, che non aveva bisogno di raccontarsela, o di raccontarla agli altri.

Mi piacevano anche l'*aplomb* e l'ironia con cui parlava di sé nelle interviste. E trovavo delizioso il modo che aveva di usare le parolacce. Mi ricordo l'allegria che ci dava, da piccoli, *Disperato erotico stomp* (ed eravamo così piccoli che non eravamo davvero davvero sicuri che il finale della canzone volesse dire quello che sembrava volesse dire); mi ricordo l'inizio sfacciato e geniale di *Ciao a te*: «Ciao a te / e a tuo figlio finocchio / ciao a te / e alla tua puzza di piedi»; e mi ricordo i due tempi perfetti di *Meri Luis*: la tensione del primo, col regista che aspetta la star davanti al ristorante, e il sollievo del secondo, col regista che, «stanco di aspettare / appena ha visto la star l'ha mandata a cagare».

Ci sono artisti che non sbagliano un colpo. Ma di solito è perché fanno molto bene sempre la stessa cosa. Dalla possedeva quel tipo di creatività che non trova sfogo se non nella variazione. Per questo si appassionava a tante altre cose oltre che alla musica. Prendete la carriera di un qualsiasi altro cantautore: è difficile che tra il suo inizio, il suo mezzo e la sua fine ci sia una distanza paragonabile a quella che separa, mettiamo, *Le parole incrociate* da *Attenti al lupo*, o *Anidride solforosa* da *Caruso*.

In tanta varietà, qualche colpo si sbaglia per forza. Dalla, anche il Dalla dei tempi migliori, poteva essere retorico (*Il motore del 2000*), poteva essere pretenziosamente cerebrale (*La signora*: anche se a me le allegorie un po' fuori controllo di *La signora* davano e continuano a dare una strana emozione). E poteva certamente essere sentimentale, in senso deteriore: e il fatto che buona parte del pubblico lo sia quanto e più di lui non rende meno fastidiosi, per esempio, gli sdilinquimenti e i gorgheggi di *Caruso*.

Nei venticinque anni che *seguono Caruso* (1986) Dalla ha scritto anche delle belle canzoni, per esempio *Tu non mi basti mai*, o *Ciao*, tutte e due del 1996 (*Ciao* ha anche un video delizioso: è difficile guardarlo e non pensare che Dalla dovesse essere la persona più simpatica del mondo), o *Apriti cuore* (1990). Ma è stata ovviamente una china discendente, anche perché qualsiasi cosa facesse Dalla si finiva per confrontarla con quello che aveva fatto nei dieci anni a cavallo tra Settanta e Ottanta: e il confronto non poteva finire in pareggio perché quelli erano stati anni miracolosi, toccati dalla grazia, i suoi anni nella storia della canzone italiana. Nel 1977 esce *Com'è profondo il mare*; nel 1979 escono *Lucio Dalla e Banana Republic*; nel 1980 esce *Dalla*; nel 1981 esce *Dalla (Q Disc)*. Ce n'è abbastanza da riempire le vite di molti cantautori.

Non aveva pose da artista tormentato, non metteva in musica la sua depressione, sembrava a suo agio nel mondo. Ciononostante, ha scritto anche versi tra i più toccanti nella storia della canzone italiana, versi belli anche solo a leggerli su carta, senza ascoltarli – questo quadro, per esempio, in *Balla balla ballerino*: «Ferma con quelle tue mani il treno / Palermo-Francoforte / per la mia commozione / c'è un ragazzo al finestrino / gli occhi verdi che sembrano di vetro / corri e ferma quel treno / fallo tornare indietro». Ma a me piaceva soprattutto perché sapeva fare, con le canzoni, ciò che le canzoni sanno fare meglio di qualsiasi altro genere artistico, e cioè comunicare una specie di euforia, di cieca fiducia nella vita: non si può non sorridere di tenerezza ascoltando *Siamo dei*, o *L'anno che verrà*, o *Anna e Marco* (qualcuno ha detto che ha la stessa trama di *Don't Stop Believin'* dei Journey, ma con due anni d'anticipo?).

Col passare del tempo, questa vena euforica non si era asciugata. Non c'era

più l'ispirazione dei capolavori scritti fra i trenta e i quarant'anni, ma in cambio era arrivata l'ironia, e un superiore senso dell'umorismo. Lo si vede bene nelle interviste: Dalla aveva davvero l'aria di divertirsi. Questa splendida vitalità, per niente senile, lo rendeva singolarmente inadatto alla morte: nel senso di "inidoneo", come lo si è per il servizio militare, o per il comando – e certo Dalla, che era uno spirito libero, doveva essere inadatto anche a quelli.

C'è questa famosa battuta di (credo) Woody Allen: «Che cosa pensa della morte?» – «Sono contro». Io sono moderatamente a favore: a un certo punto bisogna togliersi di mezzo e fare spazio agli altri. E tutto ciò che è nato merita di morire, no? Ma in realtà no, non tutto: non tutti. Un disegno intelligente, se davvero ci fosse, contemplerebbe delle eccezioni.

C. Giunta, *Basta sedersi ad ascoltare*, «Il Sole 24 ORE», 4 marzo 2012

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Scrivi il profilo di un/una cantante o di un gruppo che ti piace per un quotidiano, parlando sia della sua vita sia delle sue canzoni. Non superare i 5000 caratteri.
- 2 Nell'articolo che hai letto si accenna al modo «delizioso» che Dalla aveva di «usare le parolacce». Sei d'accordo con questo giudizio? È possibile usare le parolacce in un modo artisticamente efficace? Altri cantanti (o attori) lo fanno, oggi, a tuo parere?
- 3 Nell'articolo si parla anche di versi «belli anche solo a leggerli su carta». Credi che questo si possa dire anche dei versi di certe canzoni scritte in anni più recenti? Credi cioè che le parole di certe canzoni siano così ben assortite da poter fare a meno della musica? Quali?
- 4 Nell'articolo si parla di un "primo Dalla" e di un "secondo Dalla" (meno grande del primo). Ti vengono in mente altri cantanti di cui si possa dire più o meno la stessa cosa – cantanti cioè la cui carriera si possa dividere in due momenti distinguibili con una certa nettezza?
- 5 «Ci sono artisti – scrive Giunta – che non sbagliano un colpo. Ma di solito è perché fanno molto bene sempre la stessa cosa». Ti vengono in mente artisti (cantanti, attori, scrittori, registi) che fanno, più o meno bene, «sempre la stessa cosa»?
- 6 È capitato che la morte di un artista (cantante, attore, scrittore ecc.) abbia avuto su di te un impatto particolarmente forte? Se sì, spiega di chi si tratta e perché. Se no, prova a pensare: la morte di quale artista sarebbe per te un dolore davvero grave?

11 Le canzoni nei film

Musiche per i film: colonne sonore originali... Ci sono almeno due modi per usare la musica in un film. Il più comune è sovrapporre alle immagini una **musica strumentale composta apposta per il film** stesso. Quando nei crediti di un film leggiamo «Musiche di Ennio Morricone», il senso è appunto questo: il produttore ha chiesto a Ennio Morricone di realizzare le musiche del film, dopodiché il regista e il compositore le hanno adoperate per "commentare" le varie scene. È la cosiddetta colonna sonora originale.

... e colonne sonore non originali C'è però un altro modo, più attuale, che consiste nell'usare, a commento delle immagini, non brani strumentali creati apposta ma **canzoni preesistenti**: è quello che chiamiamo "colonna sonora non originale". È

probabile che il primo a usare questo metodo sia stato il regista **Martin Scorsese** in uno dei suoi primi film, *Mean Streets* (1973), con Robert De Niro e Harvey Keitel. Su YouTube puoi vedere, ad esempio, l'ingresso in scena di De Niro sulle note di *Jumpin Jack Flash* dei Rolling Stones.

L'eredità dell'“invenzione” di Scorsese: da David Chase... Questa “invenzione” ha avuto grande successo tra i registi e gli sceneggiatori delle generazioni successive a quella di Scorsese. In un'intervista, **David Chase** – il creatore della serie televisiva *I Soprano* – ha detto che questa “invenzione” di Scorsese ha rappresentato «un punto di svolta nella mia vita [...]. Le parole delle canzoni sono **un'altra forma di dialogo**. È un **coro greco**». Di fatto, nei *Soprano* non ci sono brani strumentali, soltanto canzoni, e le parole delle canzoni hanno spesso qualche rapporto con ciò che sta accadendo sullo schermo, proprio come accadeva nelle tragedie dell'antica Grecia (nelle quali il coro, a suggello di una scena, commentava l'azione appena conclusa). Ad esempio, su YouTube puoi vedere una scena in cui Tony Soprano, un boss della malavita, è ospite della sorella per il pranzo della domenica. Tutto sembra andar bene, ma la verità è che Tony detesta la sorella (la quale, dopo un periodo tormentato, sembra essere tornata serena, fiduciosa nel futuro) e non resiste alla tentazione di guastarle la festa, ricordandole che è una madre snaturata perché ha abbandonato suo figlio in Canada; ne nasce una lite, alla fine della quale Tony si allontana dalla casa della sorella, *sorridente*, sulle note di *I'm not like everybody else* (“Io non sono come tutti gli altri”) dei Kinks. Le parole dei Kinks (da 1.50 in poi: «Non voglio vivere la mia vita come quella di chiunque altro, / Io non voglio dire che sto bene come chiunque altro») sono un commento perfetto all'arroganza di Tony, al suo desiderio di “non essere come gli altri”.

... a Quentin Tarantino Un regista che ha messo a frutto la tecnica inventata da Scorsese (le canzoni al posto della musica strumentale) è **Quentin Tarantino**. Basta pensare al modo in cui sono adoperate le canzoni in *Pulp Fiction*, oppure alla scena raccapricciante del film *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992) in cui il personaggio chiamato «Mister Blonde» tortura la sua vittima al suono della canzone *Stuck in the Middle With You* degli Stealers Wheel (da non vedere se si è sensibili alla violenza...).

Il sito della rivista «TimeOut» ha elencato *The 50 best uses of songs in movies* (“I 50 migliori usi di canzoni nei film”). Si tratta di titoli unicamente americani. Cerca sul sito della rivista: *The 50 best uses of songs in movies*.

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Prova a pensare a qualche film italiano che hai visto: qual è a tuo avviso quello in cui le canzoni vengano usate nel modo più efficace? Per cominciare la ricerca, puoi dare un'occhiata ai film di registi contemporanei come Nanni Moretti, Paolo Sorrentino, Paolo Virzì.
- 2 Indica almeno tre colonne sonore di film che ti piacciono in maniera particolare, e spiega perché.
- 3 Se tu dovessi girare un film, adopereresti un normale “commento” musicale, affidando la composizione delle musiche a un professionista, oppure adopereresti delle canzoni, come Scorsese e Chase? Perché?
- 4 Nel caso adoperassi delle canzoni, quale sceglieresti per una commedia? E per un film drammatico? E per un horror?
- 5 In quale genere cinematografico ritieni che l'accompagnamento musicale sia più importante? Perché?
- 6 Conosci il nome di qualche musicista specializzato in colonne sonore?

12 I soggetti della canzone secondo Nick Hornby

31 canzoni importanti Lo scrittore inglese **Nick Hornby** ha avuto un'idea brillante: scrivere un libro sulle canzoni, concepito non come una storia ma come un'antologia: si intitola *31 canzoni* (in Italia l'ha tradotto l'editore Guanda, nel 2003), e in ogni capitolo Hornby spiega perché una certa canzone gli piace o è stata importante per la sua vita. Uno dei capitoli è dedicato alle canzoni di due grandi cantautrici americane, che per inciso vale assolutamente la pena di conoscere: **Aimee Mann** (*I've Had It*) e **Ani DiFranco** (*You Had Time*). A un certo punto, Hornby lascia da parte l'analisi dei testi e si pone una domanda banale ma interessante: di che cosa parlano, di che cosa dovrebbero parlare le canzoni?

Nick Hornby

Di che cosa parlano le canzoni?

Ma qual è il soggetto adatto a una canzone? Le canzoni si differenziano dai libri in vari modi, però sia i musicisti sia gli scrittori vanno in cerca di materiale con un significato che trascenda se stesso, qualcosa che abbia risonanza e ironia, carattere e complessità, qualcosa di definito dal punto di vista temporale eppure senza tempo; nel caso del pop, poi, ci vuole qualcosa che resista a centinaia di ascolti e, possibilmente, alle pubblicità della margarina. A volte le canzoni sembrano sopravvivere ai test dei fan e delle emittenti radio quasi senza volerlo, per caso più che per giudizio. Probabilmente i Clash non immaginarono che *Complete control*, con cui attaccano la loro etichetta per aver pubblicato un singolo senza l'approvazione del gruppo, potesse significare qualcosa anche decenni dopo («They said release *Remote Control*» è certo uno dei meno promettenti incipit di canzone); eppure la canzone riesce ancora a parlarci d'ingenuità, cinismo e impotenza artistica; nemmeno *Nelson Mandela* sembra sciocca, malgrado la liberazione dell'eroe. Celebra una vita – una grande vita, una vita importante, una vita ben vissuta – e quindi trascende facilmente e gioiosamente l'oggetto della sua protesta. Invece *Keith Don't Go*, di Nils Lofgren, è una canzone che supplica il chitarrista dei Rolling Stones di non andare a Toronto nel 1977 se non vuole essere arrestato per droga. Non era una causa a cui si potessero dedicare troppe energie nemmeno all'epoca (soprattutto perché Keith poteva tranquillamente evitare di andarci), e la canzone non ha rivelato profondità insospettabili col passare degli anni. Il grande comico australiano Norman Gunston cantava *I'm Liza with a Z*, di Liza Minnelli, e si stupiva che nessun altro volesse farne una cover – ma forse Nils è rimasto altrettanto sbalordito dal fatto che *Keith Don't Go* non gli abbia fruttati i diritti d'autore che si aspettava.

Alla fine sono le canzoni sull'amore a tenere di più. Le canzoni sul lavoro sono belle. Anche quelle su fiumi, genitori e strade. Le belle canzoni sui figli sono sorprendentemente rare (sì, è difficile esprimere i propri sentimenti per un figlio senza nauseare la gente, mentre, non si sa bene come, i musicisti riescono a sfoderare pezzi decenti, a volte perfino mozzafiato, su una modella dalla testa vuota incontrata nei bagni di una discoteca senza provocare lo stesso effetto). Le canzoni sulle droghe – specialmente quelle che fingono di parlare di ragazze

ma “in realtà” parlano di droghe – smettono di avere particolare richiamo per chi ha finito le scuole e non ha più nessuno a cui spiegarne il significato sotteso. E l’ironia non supera mai la prova della messa in onda radiofonica (ho sempre avuto sentimenti contrastanti su Randy Newman, per quanto eccezionali siano molte sue canzoni. Quante volte puoi riascoltare un brano in cui si fa la satira del bigottismo o dell’ingiustizia della politica congressuale americana? Riascoltare troppe volte Randy Newman è come leggere *Furore* due volte l’anno: per quanto ci si interessi alla condizione dei lavoratori immigrati nell’America degli anni trenta, si può investire solo una quantità limitata della propria anima ed energia mentale nell’argomento). Ma le canzoni veramente grandi, quelle che le emittenti radio dedicate a evergreen e classici non possono logorare, parlano dell’amore. E non perché gli autori abbiano qualcosa in più da dire sull’argomento, ma perché, con i suoi crolli, le svolte, gli alti e bassi e le cadute in picchiata, le estasi e i momenti di tristezza, l’amore è una metafora della musica stessa. Le canzoni che trattano argomenti complessi – i verdetti di un tribunale canadese, ad esempio, o quelle che si chiedono quando giunga la maggior età per la pratica consapevole dell’omosessualità – attirano l’attenzione sul carattere artificioso del mezzo di comunicazione: perché questo tipo sta cantando? Perché non scrive un articolo giornalistico, o non interviene telefonicamente in un programma televisivo? E come può un assolo di mandolino illustrare o chiarire le condizioni degli eschimesi? Ma poiché è consuetudine scrivere di questioni di cuore, nella canzoni d’amore è come se il linguaggio perdesse la sua goffaggine, diventasse trasparente, consentendoci di scorgere, dietro i versi, l’anima stessa della musica. I testi sentimentali, in altre parole, diventano essi stessi strumenti musicali, e le canzoni d’amore si fanno pura canzone. Forse da questo deriva la potenza di *You Had Time*: la fine di una relazione, in fondo, possiede più melodia della questioni di lavoro.

N. Hornby, *31 canzoni*, Guanda, Parma 2003, pp. 57-59

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Che cosa significa che la canzone *Nelson Mandela* (di chi è?) «trascende facilmente e gioiosamente l’oggetto della sua protesta»?
- 2 Ti vengono in mente casi in cui una canzone abbia avuto un enorme successo quando è uscita e poi sia caduta nel dimenticatoio? E casi contrari, cioè canzoni che sulle prime siano passate sotto silenzio salvo poi diventare, con il tempo, grandissimi successi?
- 3 Perché, secondo Hornby, le canzoni più belle parlano d’amore? Sei d’accordo con questo suo giudizio?
- 4 Scrivi il titolo di cinque delle tue canzoni preferite: di che cosa parlano? Trovi che ciò che ti piace, in esse, sia il modo in cui trattano un determinato argomento oppure la musica?
- 5 Qual è la canzone d’amore che preferisci? Perché?
- 6 Ci sono, secondo te, temi che una canzone *non* può trattare?

13 Rock e poesia: Tondelli

Lo scrittore simbolo degli anni Ottanta Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) [► Volume 3b, Percorso 12, par. 1] è stato lo scrittore italiano forse più rappresentativo degli anni Ottanta del Novecento. Rappresentativo nel senso che nei suoi racconti e nei suoi pezzi giornalistici ha ritratto come nessun altro la vita, le idee, i sentimenti delle persone della sua generazione. Per capire che cosa abbia voluto dire essere giovani in Italia tra la metà degli anni Settanta e la fine degli Ottanta, non c'è niente di meglio che leggere i suoi libri, e in particolare la raccolta di racconti, saggi, articoli che si intitola *Un weekend postmoderno*, uscita per la prima volta nel 1990. Uno degli articoli compresi nel libro è *Poesia e rock*.

Pier Vittorio Tondelli

Poesia colta, letteratura, canzoni

Il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza, è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni: ballate pop, testi psichedelici, neofuturisti, intimisti, sentimentali, onirici, politici, ironici, demenziali... Mentre la poesia colta rimaneva territorio di interpretazioni, esegesi, svolgimenti noiosi sui banchi di scuola; mentre la poesia della neoavanguardia si studiava, con identici modi, nelle aule universitarie; mentre i poeti degli anni settanta tentavano di imitare i cantautori, salendo su improvvisati palcoscenici, nelle piazze e nelle pinete, cercando come Allen Ginsberg di accompagnare i versi con la musica di un organetto, di una fisarmonica o di una pianola, i giovani riesumavano la figura classica del poeta, colui che unisce le parole alla musica. Così i grandi poeti degli anni sessanta furono (anche) Bob Dylan e Joan Baez, i Beatles e Jim Morrison, Leonard Cohen e Patti Smith, autori, questi ultimi, anche di romanzi e raccolte di poesie.

[...]

Poesia e canzoni, dunque. Un aspetto non sufficientemente preso in considerazione dai critici ufficiali e dai letterati di professione: la consapevolezza, insomma, che il consueto rock ha prodotto i più grandi poeti degli ultimi decenni. Quello che è ancora più curioso è notare come l'immagine del poeta romantico – di colui che tragicamente vive fino in fondo, fino alla morte e alla dissoluzione, il conflitto fra arte e vita, fra ragioni dell'immaginazione e ragioni della quotidianità – sopravviva, incandescente, ormai solo nell'universo rock.

[...]

I poeti più seguiti degli anni settanta furono indubbiamente i cantautori, il cui successo fu preparato dal capofila della cosiddetta "scuola genovese": Fabrizio De Andrè. Sulle sue canzoni aleggiava il senso del proibito. Si ascoltavano quasi in segreto, sottraendo i dischi ai fratelli maggiori. Eravamo piccini ma già capivamo che sotto quel nome, "Bocca di Rosa", doveva nascondersi qualcosa di losco. E come la mettevamo con *Via del Campo*? Pronunciava o no, il cantautore, la parola "puttana"? Era la prima volta nella storia della canzone d'autore italiana? Bisognerebbe chiederlo a Gianni Borgna¹.

1. **Gianni Borgna:** Gianni Borgna (1947-2014) è stato un critico musicale, saggista e politico.

Le canzoni di Fabrizio De Andrè si potevano suonare con la chitarra e intonare davanti ai falò, nelle serate dei campeggi estivi, calcando la voce soprattutto sulle parolacce per suscitare la reazione dei don, che invece, molto indulgenti, molto mondani, non battevano ciglio e lasciavano fare. Anno dopo anno veniva a consolidarsi poi il repertorio di Lucio Battisti, che si poteva anche ballare, timidamente, in *cheek to cheek* estenuanti e sudatissimi. Naturalmente si cantavano le ballate di Luigi Tenco, qualche pezzo ispirato di Bruno Lauzi o di Gino Paoli (ma li si considerava un po' troppo festivalieri e commerciali), e le storie aspre di certi personaggi dei New Trolls, che oggi potremmo addirittura definire springsteeniane (*La miniera*).

Quando arrivarono Francesco De Gregori, Antonello Venditti, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli, Pierangelo Bertoli e tanti altri, il tirocinio esegetico sui testi delle canzoni era già a buon punto. Con loro raggiunse il culmine. Le strofe venivano analizzate, smontate, studiate, paragonate, destrutturate, con entusiasmo e piacere. I significati, le tematiche, le argomentazioni, le idee, venivano vagliati, esattamente come si faceva, la mattina, a scuola, con Giacomo Leopardi: cosa ha voluto dire qui il poeta? E come lo ha detto? Usando quale metro?... Si arrivava così a tesi di laurea del tipo: "Uso dei metaplasmi e delle metatassi nei versi di Francesco De Gregori", oppure: "Forme e archetipi della tradizione popolare nella musica di Angelo Branduardi"... Si prendevano molto sul serio le canzoni e anche se, anni dopo, lo stesso Guccini avrebbe accennato alle «piccole storie mie / che non si son mai messe addosso / il nome di poesie», il rapporto che si aveva con le canzoni era esattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare. E in più il piacere estetizzante di ritrovare le situazioni della propria vita espresse con dolcezza, garbo, ironia, alle volte anche con rabbia o carica polemica.

P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, p. 308-12

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 «Ballare, timidamente, in *cheek to cheek* estenuanti e sudatissimi»: è una bella immagine, ma che cosa significa, precisamente?
- 2 Il poeta Allen Ginsberg citato da Tondelli è stato una delle voci più importanti della cosiddetta Beat Generation. Chi erano i Beat?
- 3 Sei d'accordo con il nocciolo della tesi di Tondelli, che i cantanti pop e rock (e oggi hip hop e rap) siano i veri poeti del nostro tempo?
- 4 Ti è mai capitato di analizzare una canzone con la stessa serietà con cui si analizzano le poesie? Ti sembra una cosa ragionevole da fare?
- 5 Tondelli elenca i *suoi* autori fondamentali. Quali sono i tuoi? Elencali, e spiega perché li ami.

14 Come leggere (e ridere di) *Sei un mito* degli 883

La canzone simbolo degli anni Novanta Negli anni Novanta le canzoni degli 883 si sentivano ovunque: erano semplici, orecchiabili, raccontavano scenette adolescenziali senza pretese. Era questo basso profilo, probabilmente, il segreto del loro successo: i giovani ci si identificavano senza nessuna difficoltà, anche perché la voce che parlava nelle canzoni degli 883 non era la voce di un vincente, ma quella del bravo ragazzo piccolo-borghese un po' goffo, con tanti desideri ma con poche possibilità. La canzone *Sei un mito* è, per così dire, la rivincita del nerd: il ragazzo un po' goffo è riuscito finalmente a uscire con la ragazza dei suoi sogni, e la canzone racconta questo primo appuntamento. Il testo si trova facilmente in rete.

Tommaso Labranca

La generazione del quotidiano

Nel 1995, un giovane scrittore intelligente e spiritoso, **Tommaso Labranca** (1962), ha pubblicato questo commento molto sfottente a quella già "mitica" canzone.

La prova più schiacciante di quanto vago e ingannevole sia l'egualitarismo è offerta inconsapevolmente proprio dall'icona-883 e si trova nella canzone *Sei un mito*, di cui consiglio l'ascolto durante la lettura di questo scritto, possibilmente nell'irraggiungibile Stefano Secchi remix.

1. *Tappetini nuovi, arbre magique,
deodorante appena preso che fa molto chic*

Un *décor* automobilistico e igienico che mira a colpire la partner. Un sottile messaggio subliminale di anticlassismo che non dice «Io sono profumato *più* profumato di te», ma afferma «Io sono profumato *come* te». Intanto, in quanto a pericolosità, l'atmosfera all'interno dell'auto è a livelli da Chernobil due ore dopo l'esplosione. I tappetini nuovi puzzano di gomma, l'*arbre magique* è alla banana e il deodorante appena preso è uno pseudodenim da hard discount che stenderebbe un rinoceronte. Questo dato olfattivo è importante ai fini di quanto avverrà qualche strofa più avanti.

2. *Appuntamento alle nove e mezzo,
ma io per non far tardi forse ho cannato da Dio,
alle nove sono già sotto casa tua*

È la solita tensione del povero che nega di essere tale, la paura di perdere l'occasione o il treno verso l'uguaglianza. Grace Jones arriva agli appuntamenti con tre ore di ritardo e tutti restano comunque ad aspettarla. Quando Fantozzi va al casino di Montecarlo con il duca conte Semenzana arriva in stazione alle 16.12 benché il treno parta alle 23.37.

3. *Sei un mito, sei un mito per me
sono anni che ti vedo così irraggiungibile*

*Sei un mito, sei un mito perché
tu per tutti noi sei la più bella ma impossibile*

Non ci si lasci traviare da questi versi: non si tratta di aspirazione da icona-Sordi. Lei, per l'icona-883, è irraggiungibile, bella e impossibile come qualunque altra ragazza. I tempi anti-aspirativi in cui viviamo rendono similmente conquistabile o intangibile qualunque figura femminile, dalla cassiera della Coop a Claudia Koll (ma c'è poi differenza?).

*4. Quasi esplodo quando mi dici «Dai,
vieni su da me che tanto non ci sono i miei» - 1*

In realtà a quasi-esplodere era lei, ridotta ai limiti della sopportazione dalla miscela di gomma-banana-pseudodenim di cui al punto 1.

*4bis. Quasi esplodo quando mi dici «Dai,
vieni su da me che tanto non ci sono i miei» - 2*

Ecco il segnale della differenza di classe che, pur venendo costantemente negata, continua a vivere sottotraccia. Mentre i genitori dei proletari (di noi proletari, concedetemi) non escono mai o, se lo fanno, si spostano su raggi brevissimi, il supermercato, il bar, l'appartamento dei vicini, e passano le loro serate dormendo o guardando la tv, i genitori di lei, a questo punto inconfutabilmente ricchi, hanno una vita mondana più intensa. Dove saranno andati la sera degli eventi qui narrati? A teatro, forse. A cena con colleghi dirigenti. Oppure (molto probabilmente siamo durante un fine settimana) nella loro villa di Fin Murnase (in italiano Fino Mornasco - CO) o in Liguria.

*5. Io mi fermo a prendere una bottiglia perché
voglio festeggiare questa figata con te*

La bottiglia è un altro segnale primario di come la differenza di classe, nonostante le apparenze e l'ingenua credenza dell'883, continui a prosperare. Era necessaria la bottiglia? No. Se lui non fosse appartenuto a una classe sociale inferiore a quella di lei avrebbe saputo che nel bar di caso lo aspettavano brandy vecchissima riserva, champagne d'annata e raffinatissime chartreuses. Ma l'icona-883, memore del proprio sguarnito armadetto dei liquori che comprende due sole bottiglie (una smezzata di nocino e una intatta di Amaretto di Caronno), crede di far evitare a lei la figura che avrebbe fatto senza dubbio lui in un caso del genere. Acquista dunque di volata in un bar notturno, a un prezzo da furto, una bottiglia di spumantino con tappo in plastica. La bottiglia verrà aperta ma non consumata. Persino i Filippini, il mattino dopo, si asterranno dal toccarla.

*6. È incredibile abbracciati noi due
Un ragazzo e una ragazza senza paranoie,
senza dirci "io ti amo" o "io ti sposerei"...*

Ecco il momento dell'inganno: lui è sicuro di aver trovato la tipa cui piace divertirsi e che volentieri si presta a ricevere l'estremo oltraggio senza avanzare

richieste matrimoniali. Ma l'icona-883, limitato com'è nell'analisi dei casi della vita e abituato a scivolare, peraltro felicemente, sullo specchio delle apparenze, non si pone la domanda cruciale: perché non mi chiede di sposarla? Il perché è semplice: lei è ricca, bella e raffinata. Promessa da tempo al figlio di un industriale (spesso in viaggio col padre per lavoro) inganna il tempo con rapide cavalcate sul divano di casa, preferendo come partner ex compagni di classe (scolastica) sempre inferiori come classe (sociale). Figuriamoci se questa va a implorare «Sposami» all'icona-883 che deve ancora pagare le rate dell'auto e che lavora come apprendista per un'impresa di impianti telefonici. Vagamente ninfomane, mentre quel povero ingenuo dell'883, appagato nei sensi, va via pensando «Me la sono finalmente fatta...», lei già sfoglia l'agenda e decide la sua vittima per la settimana seguente.

T. Labranca, *Estasi del pecoreccio*, Castelvechi, Roma 1995, pp. 16-21

LEGGERE, ASCOLTARE, RIFLETTERE, SCRIVERE

- 1 Certe canzoni (o certe parti di canzone) possono anche essere ridicole, perché sdolciate, retoriche, fasulle. Te ne viene in mente qualcuna?
- 2 Il titolo del libro di Labranca parla di «pecoreccio». Che cosa significa questa parola?
- 3 A quale avvenimento si riferiscono le parole «a livelli da Chernobil due ore dopo l'esplosione»?
- 4 Che cosa significa «uno pseudodenim da hard discount»?
- 5 Raccogli tutti i riferimenti alla cultura popolare (canzone, cinema, brand commerciali): quanti ti sono familiari? Quanti invece non rimandano a niente che ti sia noto?
- 5 «Persino i Filippini, il mattino dopo, si asterranno dal toccarla». Chi sono questi «Filippini»? Pensa allo status sociale che Labranca concede alla ragazza della canzone.
- 6 Lo stile di Labranca abbonda di espressioni colloquiali («aver trovato la tipa»), ma è tutt'altro che sciatto o dimesso: espressioni come «I tempi anti-aspirativi in cui viviamo» o «raffinatissime chartreuses» sono anzi molto raffinate, e addirittura difficili da capire, per un lettore incolto. Ti piace questa combinazione di stili? Ti sembra efficace? Spiega le due espressioni citate.
- 7 C'è una canzone recente che potresti paragonare a *Sei un mito* degli 883?
- 8 Commenta per iscritto una canzone che conosci con la stessa ironia (ma anche la stessa serietà) di Labranca.

Il fumetto

Fino a circa mezzo secolo fa, i fumetti erano roba da bambini. Oggi nessun adulto si vergogna di dire che gli *piace leggere le storie* dei *Peanuts* (la serie a fumetti creata da uno dei geni del ventesimo secolo, Charles M. Schultz, la serie di Snoopy, Charlie Brown, Lucy...), o che ha visto tre volte *Up*, o *WALL·E* o *Inside Out*, o gli altri film della Pixar. In pochi decenni, i fumetti, i disegni animati, ora le animazioni digitali, sono diventati – da intrattenimento popolare o infantile che erano – una *forma d'arte* capace di interessare, divertire, commuovere anche il pubblico più smaliziato e più maturo.

Due tipi di fumetto Fare una storia di questo fenomeno sarebbe impossibile, qui, perché i fatti e i nomi da ricordare sarebbero troppi. E sarebbe superfluo, perché è probabile che, almeno intorno ai fumetti e ai film di animazione più recenti, gli studenti ne sappiano più degli insegnanti (e un buon esercizio sarebbe allora, per esempio, presentare uno di questi fumetti o film di animazione in una breve scheda critica: parlare delle cose che ci piacciono è un buon modo per capirle meglio). Vogliamo solo accennare a due diversi modi di “gestire” il fumetto attraverso l’opera di due dei più grandi disegnatori/fumettisti italiani degli ultimi decenni.

Potremmo distinguere un po’ empiricamente tra **fumetti che raccontano una storia** e fumetti che si limitano a **fissare un’immagine** e a “dire una cosa sola”, fumetti che somigliano a brevi romanzi per immagini e fumetti che somigliano (quando sono ben riusciti) a piccole poesie, o a brillanti aforismi.

Andrea Pazienza Con i suoi fumetti, **Andrea Pazienza** raccontava delle storie, storie che hanno divertito, emozionato, commosso prima i ventenni degli anni Settanta, i coetanei di Pazienza (che era nato nel 1956), e poi molti di quelli che sono venuti dopo. Le storie a fumetti di Pazienza non sono “divertenti” al modo in cui lo sono quelle dei supereroi o quelle della Disney, al contrario. Nelle sue tavole, Pazienza disegna e racconta soprattutto la vita di giovani come lui, giovani poco interessati alla politica (come invece sembravano essere tutti, nella Bologna in cui Pazienza viveva e disegnava) e molto interessati invece al sesso, alla violenza e alla droga. Le sue storie più celebri e belle sono quelle dedicate a uno di questi **eroi negativi**, il crudele e spietato Zanardi; e quelle dedicate a un altro “ragazzo in fuga” di nome Pompeo, che è una chiara proiezione autobiografica dell’autore.

Questa è la tavola finale di *Gli ultimi giorni di Pompeo*, straziante perché, un anno dopo averla disegnata, Piazienza morì di overdose, a soli 32 anni.

Altan Anche **Altan** (nome d'arte di Francesco Tullio Altan, 1942) ha usato i fumetti per raccontare: bellissime sono, tra le altre, le sue storie *Colombo* e *Franz* (una parodia della vita di San Francesco); e suo è il personaggio della *Pimpa*, la cagnetta bianca e rossa protagonista di uno dei più fortunati fumetti per bambini. Ma la sua fama è legata soprattutto alle vignette che, per decenni, ha pubblicato su giornali e riviste come «Linus», «L'Espresso», «La Repubblica». Negli anni Settanta ha inventato un personaggio, *Cipputi*, che rappresentava l'operaio-tipo: comunista, pessimista, amareggiato dalla vita e dal lavoro in una grande fabbrica. Ecco un paio di vignette a lui dedicate.



Pompeo, ultima tavola.



Poi i tempi sono cambiati, gli operai hanno smesso di essere al centro del sistema economico italiano (e dei pensieri dei partiti di sinistra), Altan ha messo in soffitta *Cipputi* ed è diventato un geniale commentatore (sempre per immagini) della politica e della vita sociale italiana a cavallo tra i due secoli. Una vignetta di Altan vale più di un editoriale, si è detto spesso, perché riesce a concentrare in **un'immagine** e in **una battuta** una verità che – a metterla per iscritto in forma di discorso – richiederebbe pagine e pagine di argomentazioni. Vediamo qualche esempio (centinaia d'altri si trovano in rete, o in biblioteca: ed è un modo insieme utile e divertente per dare uno sguardo alla storia italiana dell'ultimo mezzo secolo).

In dialogo con il presente

Volume **1**

Volume **2**

Volume **3**

Le schede *In dialogo con il presente* invitano alla riflessione sui grandi temi di ogni tempo, mostrando come questi temi siano stati trattati, in modi a volte simili, a volte profondamente differenti, da autori di epoche diverse.

Le *Proposte di lavoro* che chiudono ciascuna scheda sono pensate per portare lo studente a riflettere su questioni ancor oggi di grande attualità e per affinare le sue capacità di contestualizzare e interpretare i fenomeni sociali e storici.

La frantumazione dell'io

L'io scisso di Petrarca

Nel primo sonetto del *Canzoniere*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* ► T1], Petrarca dichiara di sentirsi un uomo *in parte* diverso da quello che era prima: questa contraddizione sarà presente in tutte le sue poesie.

Il Petrarca maturo si vergogna di ciò che ha fatto in gioventù, si pente, ma spera di trovare pietà e perdono fra coloro che hanno provato il sentimento d'amore: il suo errore giovanile è superato, ma restano i versi che lo cantano. Il *Canzoniere* documenta insieme il prima e il dopo, l'errore e la verità, lo smarrimento dietro la passione terrena e il superamento di quella passione:

Il tema dell'io scisso, dell'essere e del dover essere, è al centro anche di un'altra delle opere più belle e importanti di Petrarca, il *Secretum*. Qui, il "personaggio" Francesco spiega a un interlocutore immaginario, Sant'Agostino, la forza delle passioni che lo hanno tenuto e lo tengono, per così dire, avvinto alla Terra, alle meschine vicende umane: queste passioni sono l'amore per la gloria e l'amore per Laura.

Lo stesso tema rappresenta, ancora, una sorta di filo conduttore dell'altra grande opera in volgare di Petrarca, i *Trionfi*. Qui, infatti, il passaggio dal *Trionfo dell'Amore* al *Trionfo dell'Eternità* avviene proprio in virtù di un progressivo cambiamento di prospettiva dell'autore nei confronti dell'esistenza: il giovane Petrarca è "schiavo dell'amore carnale", il Petrarca maturo, dopo la morte di Laura, pensa soltanto alla salvezza della sua anima.

Nel *Trionfo del Tempo* (v. 37-48), Petrarca dichiara il suo pentimento:

« Allor tenn'io il viver nostro a vile,
per la mirabil sua velocitate,
vie più che inanzi nol tenea gentile.
E parvemi terribil vanitate
fermare in cose il cor che 'l Tempo preme,
che, mentre più le stringi, son passate.
Però chi di suo stato cura o teme,
provegga ben, mentr'è l'arbitrio intero,
fondare il loco stabile sua spene;
ché quant'io vidi il Tempo andar leggiro
dopo la guida sua, che mai non posa,
io nol dirò, perché poter non spero.

Il tempo passa, la vita umana è una cosa vana: occorre pensare, *provvedere* (*provegga*, v. 44) a se stessi, cioè alla propria salvezza, «mentr'è l'arbitrio intero», cioè mentre le facoltà mentali e spirituali ci assistono: l'autore maturo giudica il giovane amante che è stato, e si rammarica di aver speso invano tanta parte della sua vita.

Il tema del "doppio" nel Novecento

Il tema dell'animo umano diviso tra due istinti, tra due volontà contrapposte, ha grande fortuna nella letteratura occidentale, e in forme estremamente variate. È infatti il tema che si trova al centro di libri molto diversi tra loro come *Lo strano caso del dottor Jekyll e mister Hyde* di Robert Louis Stevenson (1886), il racconto *Stefano Giogli uno e due* di Luigi Pirandello (1905) o il romanzo *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino (1951).

Nel racconto pirandelliano, per esempio, il protagonista comprende di essere amato dalla moglie in virtù di un equivoco, non per ciò che è ma per ciò che non è:

« Cominciò allora per Stefano Giogli la più nuova e la più strana delle torture.

Diventò ferocemente geloso di se stesso.

Di solito, la gelosia nasce dalla poca stima che uno fa di se medesimo, non in sé, ma nel cuore e nella mente di colei che ama; dal timore di non bastare a riempire di sé quel cuore e quella mente, e che una parte di essi rimanga fuori del nostro dominio amoroso e accolga il germe d'un pensiero estraneo, di un estraneo affetto.

Ora Stefano Giogli non poteva dire che il pensiero, l'affetto che sua moglie aveva accolti fossero proprio estranei; ma non poteva dire neppure ch'egli riempisse veramente di sé il cuore e la mente della sua Lucietta. L'uno e l'altra eran pieni d'uno Stefano Giogli, che non era lui, ch'egli non aveva mai conosciuto e che avrebbe preso a scapaccioni volentieri, uno Stefano Giogli, insipido e strambo, antipatico e presuntuoso, con certi gusti, con certi deside-

rii inverosimili, immaginati e supposti da sua moglie che glieli attribuiva, chi sa perché; uno Stefano Giogli foggiato sul modello di chi sa quale stupido veronesino, di chi sa quale ideale d'amore che la sua Lucietta ignara, inesperta, portava senza saperlo in fondo al cuore.

In questo caso, il protagonista della novella vive scisso perché qualcun altro gli impone di "non essere se stesso". In altri libri di Pirandello, invece, come *Uno*,

nessuno, *centomila* o *Il fu Mattia Pascal* la scissione, il non sentirsi a proprio agio con la propria presunta "personalità" assomiglia a un destino inevitabile, all'ineludibile condizione dell'uomo moderno.

Umberto Saba ci ha dato una formulazione splendida di questa condizione in tre versi scritti negli anni Venti, intitolati *Secondo congedo*:

« O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
Quante rose a nascondere un abisso!

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Il motivo del doppio riemerge, oggi, nei giochi di ruolo e nella creazione degli *avatar* virtuali, o nei modi in cui ci si traveste e ci si nasconde (inventandosi un nome e una personalità) nei social network. Scrivi un breve testo argomentativo su questo tema.
- ▶ 2 Supereroi come Batman, Superman e l'Uomo Ragno hanno una doppia personalità: nella vita normale sono persone comuni, a volte addirittura goffe, ma all'occorrenza sanno trasformarsi in creature quasi onnipotenti. Perché i creatori di questi personaggi li hanno dotati di una doppia natura? Conosci altri personaggi dei fumetti scissi tra normalità e superpoteri?
- ▶ 3 La storia del dottor Jekyll e di mister Hyde ha avuto grande fortuna anche al cinema. Guarda uno dei molti film che si sono ispirati al racconto di Stevenson e poi fai una relazione in classe, discutendone con i tuoi compagni.
- ▶ 4 Cosa si intende, in psicanalisi, con l'espressione "doppia personalità"? Fai una ricerca su questo argomento aiutandoti con l'enciclopedia e le notizie che puoi trovare in rete.
- ▶ 5 Il tema del doppio torna frequentemente anche nell'arte del Novecento. Osserva questo dipinto del pittore surrealista René Magritte (1898-1967): in che modo può essere accostato al problema della frantumazione dell'io, centrale nella riflessione dell'uomo del Novecento?



René Magritte,
Decalcomania, 1966,
collezione privata.

Peste reale e “peste” metaforica

IN DIALOGO CON IL PRESENTE

La peste, lo sfacelo morale

Nell'*Introduzione* alla Prima Giornata, Boccaccio racconta la grande epidemia di peste che colpisce Firenze nel 1348. Di quella tragedia sa vedere con grande intelligenza le conseguenze a livello sociale e psicologico. Ogni legge civile ed umana, osserva Boccaccio, sembra essere stata dimenticata, cancellata dalla paura e dal dolore:

« E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri ed esecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famigli rimasti stremi, che ufficio alcuno non potevan fare: per la qual cosa era a ciascuno licito quanto a grado gli era d'adoperare.

In una situazione in cui tutto è diventato, per forza di necessità, lecito, Boccaccio racconta che le reazioni sono quanto mai diverse: alcuni credono di potersi salvare dal morbo evitando i malati e usando la massima moderazione nel mangiare e nel bere; altri seguono la via opposta, e cioè mangiano e bevono a dismisura, e si aggirano di giorno e di notte tra le taverne e le case private, abbandonate dai loro abitanti. In questo tragico scenario Boccaccio mette in luce due aspetti particolarmente inquietanti, spie del rovesciamento di quei valori che, normalmente, regolano i rapporti umani: la rottura dei vincoli affettivi più sacri, come quelli che uniscono genitori e figli, e la mancata solennizzazione della morte.

Non c'è più posto per i riti religiosi che, solitamente, accompagnano il trapasso, come il radunarsi dei vicini e dei parenti per il pianto e la veglia, o come l'estrema unzione; al contrario, molti muoiono senza testimoni, in totale solitudine, o vengono lasciati davanti alle case e affidati ai becchini. Ai morti tocca spesso dividere con altri la bara, o finire in fosse comuni. La *lieta brigata*, che si allontana da Firenze e si ritira in campagna, non è certa di sfuggire al contagio, ma è fermamente decisa a salvarsi da questo sfacelo morale.

Da Tucidide a Boccaccio

La peste e le altre epidemie, come il colera, il vaiolo, il tifo, si sono abbattute nei secoli su popolazioni che ne ignoravano le cause e che non avevano mezzi efficaci per contrastarle, e ogni volta hanno risvegliato paure ancestrali. La letteratura di tutti i tempi ce ne dà un'ampia testimonianza; da Omero, nel primo li-

bro dell'*Iliade*, a Daniel Defoe, nel suo *Diario dell'anno della peste* (1722), ad Albert Camus, nel romanzo *La peste* (1947). Anche lo storico greco Tucidide, testimone della pestilenza che si scatenò ad Atene alla fine del V secolo a.C., racconta l'epidemia in pagine di grande forza tragica nella sua *Storia della guerra del Peloponneso*, e, come Boccaccio, presta particolare attenzione alle conseguenze sociali e morali della diffusione del morbo: il venir meno dei riti funebri, la diffusione di atteggiamenti sacrileghi, l'insensata euforia dei superstiti, che si impadroniscono dei beni di intere famiglie estinte, la smania di godimento, di oblio di se stessi nei piaceri, che invade coloro che non si sono ancora ammalati. Tra la peste di Atene e quella di Firenze passano più di diciassette secoli, ma le reazioni degli esseri umani non sono troppo diverse.

La peste del XX secolo

In età moderna, dopo la grande epidemia di influenza spagnola che, fra il 1918 e il 1920, contagiò e uccise decine di milioni di esseri umani, gli occidentali si sono sentiti a lungo al sicuro da calamità di questo genere. Ma negli anni Ottanta del Novecento il timore di una pandemia si è risvegliato. Nel 1981, ad Atlanta, vennero diagnosticate malattie diverse, tutte però riconducibili ad una causa comune: si trattava di sindromi da immunodeficienza acquisita, l'AIDS (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*). Pochi anni dopo venne isolato il virus che provocava queste sindromi, definito con la sigla HIV (*Human Immunodeficiency Virus*). I casi si moltiplicarono in tutto il mondo, e la medicina si trovò nuovamente a fare i conti con una malattia pericolosissima e contagiosa, della quale non si conoscevano i modi di trasmissione e per la quale non c'era una cura. I giornali la definirono subito “la peste del XX secolo”, fomentando così una sorta di psicosi collettiva, aggravata dalla velocità con cui si diffondevano informazioni sempre più precise e allarmanti. Il fatto che i primi casi si fossero manifestati in omosessuali e tossicodipendenti fece sì che su queste “categorie a rischio” si concentrassero il sospetto e la diffidenza.

Parlando della peste di Milano del 1630, Manzoni la paragona «al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato». Anche l'AIDS colpì perfetti sconosciuti e persone famose: nel 1985 morì l'attore Rock Hudson; nel 1991 il cantante Freddie Mercury; nel 1992 l'attore Anthony Perkins; nel 1993 il danzatore russo Rudolf Nureyev. Tutti omosessuali? Niente affatto. Lo scrittore di fantascienza Isaac Asimov contrasse la malattia nel 1983, attraverso una trasfusione di sangue, e morì nel 1992. Il 7 novembre 1991 il cestista Earvin “Magic”

Johnson, uno dei migliori giocatori della NBA, dichiarò pubblicamente di essere sieropositivo. Fu un atto di coraggio che contribuì a cambiare la percezione collettiva della malattia. Johnson era eterosessuale e non aveva mai fatto uso di droghe, e questo voleva dire che l'AIDS non era affatto una malattia che contagiava solo gli omosessuali e i tossicodipendenti: nessuno poteva dirsi al sicuro. Nel 2011 il giornalista Paolo Mastrolilli ha intervistato Johnson, e ha richiamato l'attenzione proprio sul significato che le sue dichiarazioni ebbero in quegli anni:

« E l'Aids non fu più la stessa cosa. Smise di rappresentare una condanna a morte per omosessuali e tossicodipendenti, e divenne una malattia che colpiva tutti, ma poteva essere combattuta. Non ancora sconfitta, ma almeno trasformata in una condizione cronica con cui si poteva convivere.

L'Ebola in Africa occidentale

Se la "peste del XX secolo" ha rinvigorito l'idea antica della malattia come punizione per le colpe commesse (in questo caso la promiscuità sessuale e l'uso di droghe), la grande epidemia di Ebola, scoppiata in Africa occidentale alla fine del 2013, ha riportato sotto gli occhi del mondo reazioni umane molto simili a quelle descritte da Tucidide e da Boccaccio. Nei paesi più colpiti, come la Guinea, la Liberia e la Sierra Leone si sono viste, attraverso la TV e internet, scene apocalittiche: villaggi messi in quarantena, uomini agonizzanti lasciati davanti agli ospedali o per strada, orfani abbandonati a se stessi. Ecco una breve nota relativa alla Liberia, redatta il 10 ottobre 2014 dall'Agenzia Fides, l'organo di informazione delle Pontificie Opere Missionarie:

« L'epidemia di ebola in Africa Occidentale non sta portando solo gravi problemi di natura sanitaria ma anche conseguenze di natura sociale. Infatti, migliaia di bambini sopravvissuti al virus non riescono a reintegrarsi in famiglie o comunità che li allontanano per paura e li considerano pericolosi. Tanti, privi di ogni attenzione, muoiono abbandonati per le strade. In alcuni casi, è anche difficile trovare parenti di questi piccoli sopravvissuti perché non si hanno dati anagrafici precisi. [...]

[L'Unicef] ha previsto nei prossimi 6 mesi una campagna di formazione per 2.500 adulti sopravvissuti all'ebola, affinché aiutino i piccoli rimasti orfani e altri che si trovano in condizioni di vulnerabilità, i quali, pur non avendo perso i genitori a causa della malattia subiscono discriminazioni. In Liberia, Sierra Leone e Guinea, sono stati chiusi o non funzionano diversi centri sanitari e alcuni operatori si rifiutano di andare a lavorare per paura o per le cattive condizioni lavorative. Donne incinte o madri con bambini non vanno ai controlli medici per timore di contagio e questo preoccupa per l'eventuale diffusione di ulteriori malattie come paludismo, malaria e altre. Nel campo dell'istruzione, la situazione non è particolarmente incoraggiante. Le autorità della Guinea hanno rinviato il ritorno a scuola a novembre, mentre in Liberia e Sierra Leone 3,5 milioni di bambini non frequentano le lezioni per il proliferare dell'epidemia.

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Cerca nell'opera di Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, i passi che trattano della peste di Atene e confrontali con quelli citati dall'*Introduzione alla Prima Giornata* di Boccaccio; metti in evidenza, quindi, le analogie tra i due testi in relazione alla dinamica del contagio, al venir meno delle leggi, allo sfacelo morale.
- ▶ 2 Leggi per intero l'articolo citato su "Magic" Johnson (è disponibile in rete); poi ricostruiscine la biografia dal momento in cui annunciò di essere sieropositivo ad oggi.
- ▶ 3 Il primo film che ha parlato dei pregiudizi nei confronti dei malati di AIDS è stato *Philadelphia*, di Jonathan Demme, del 1993; guardalo in classe e discutine con i tuoi compagni.
- ▶ 4 Partendo dalla nota dell'Agenzia Fides, cerca in rete immagini e documenti relativi alla tragedia vissuta dalle popolazioni colpite dal virus Ebola. Puoi iniziare la tua ricerca consultando i siti ufficiali delle principali organizzazioni umanitarie internazionali.

Follia, nevrosi, “anormalità”

La vita di Torquato Tasso fu funestata dalla sua pazzia, vera o presunta, e dalla lunga reclusione a Sant'Anna. Lo scrittore si lamentò spesso dei disagi fisici che la prigionia comportava, e soprattutto della solitudine: «e sovra tutto m'affligge la solitudine, mia crudele e natural nimica», si legge nella lettera a Scipione Gonzaga [► T1].

Chi lo visitò durante la reclusione stentava a riconoscerlo, e soffriva nel vederlo «in uno stato così pietoso, sopravvivere a se stesso, disconoscere e sé e le sue opere», come scrisse Michel de Montaigne. Lo stesso Montaigne diceva di provare per Tasso «più dispetto che compassione», perché nella sua pazzia vedeva soprattutto un grande spreco di talento: «Che salto ha fatto ora, per la propria concitazione e il proprio fervore, un uomo fra i più penetranti, ingegnosi e conformi allo spirito di quell'antica e pura poesia che vi sia stato da lungo tempo tra i poeti italiani!».

Incomunicabilità ed emarginazione: Edgar Lee Master

Ma qual era, nel Cinquecento, il confine tra la «concitazione» e il «fervore» di cui parla Montaigne, e la follia? Difficile dirlo. Certo è che per secoli, dopo il Medioevo, le persone “normali” hanno recluso i “devianti” in strutture speciali, manicomi o sanatori, che avevano il compito, più che di guarire, di neutralizzare quei devianti, di fare in modo che non fossero pericolosi per gli altri.

Delle tragedie avvenute dietro i muri dei manicomi sappiamo pochissimo, perché di solito chi vi veniva recluso non aveva voce, non poteva farsi sentire all'esterno. Ma alcuni scrittori hanno dato la loro voce ai “matti”. È il caso del poeta statunitense Edgar Lee Masters (1868-1950), che nella sua celebre *Antologia di Spoon River* (una raccolta di poesie nella quale s'immagina che, nel cimitero di un villaggio del Midwest americano, i morti parlino della loro vita) include questa poesia che ha per titolo, come tutte le altre della raccolta, il nome del protagonista, *Frank Drummer*:

« Frank Drummer

Da una cella a questo luogo buio –
 a venticinque anni la fine!
 Non avevo le parole per dire cosa mi si
 agitasse dentro,

e il villaggio mi prese per idiota.
 Eppure l'idea iniziale era chiara,
 un disegno grandioso e assillante
 dell'anima
 che mi spinse all'impresa di imparare a
 memoria
 l'Enciclopedia Britannica!¹

Nel 1971, nell'album *Non al denaro non all'amore né al cielo*, il cantautore Fabrizio De André mette in musica una versione (molto libera) di questo testo. Il suo “matto” chiede al sano di mettersi nei suoi panni:

« Tu prova ad avere un mondo nel cuore
 e non riesci ad esprimerlo con le parole
 e la luce del giorno si divide la piazza
 tra un villaggio che ride e te, lo scemo,
 che passa
 E sì, anche tu andresti a cercare
 le parole sicure per farti ascoltare:
 per stupire mezz'ora basta un libro di
 storia,
 io cercai di imparare la Treccani a
 memoria,
 e dopo maiale, Majakovskij, malfatto,
 continuarono gli altri fino a leggermi
 matto.

Nel Novecento: la legge Basaglia

A partire dagli anni '60 del Novecento, grazie a un nuovo corso negli studi di psichiatria, in Italia si aprì un dibattito molto vivace sui manicomi. Tenerli aperti? Cambiarli? Chiuderli? La legge che li regolamentava risaliva al 1904, e l'art. 1 di questa legge diceva: «Debbono essere custodite e curate nei manicomi le persone affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano pericolose a sé o agli altri e riescano di pubblico scandalo e non siano e non possano essere convenientemente custodite e curate fuorché nei manicomi».

Dunque i reclusi potevano essere anche persone che davano «pubblico scandalo» (come coloro che avevano costumi sessuali ritenuti aberranti).

1. E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, traduzione di A. Rossatti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997.

Ma come, con quale metro giudicare che cosa è e che cosa non è “scandalo”?

Lo psichiatra Franco Basaglia fu tra coloro che lottarono per modificare l'idea stessa della malattia mentale, e per promuovere comunità terapeutiche nelle quali i pazienti fossero curati per poi essere reinseriti nella società. La sua esperienza sul campo e la sua attività di saggista provocarono una vera e propria rivoluzione, e portarono nel 1978 all'approvazione della Legge 180 (la cosiddetta “legge Basaglia”, appunto), che decretò la chiusura dei manicomi.

Lavorando nell'ospedale psichiatrico di Gorizia e vivendo quotidianamente la realtà degli internati, Basaglia si fece un'idea precisa della funzione dei manicomi e la denunciò a chiare lettere:

« Il primo contatto con la realtà manicomiale ha subito evidenziato le forze in gioco: l'internato anziché apparire come un malato, risulta l'oggetto di una violenza istituzionale che agisce a tutti i livelli, perché ogni azione contestante è stata definita entro i limiti della malattia. Il livello di degradazione, oggettivazione, annientamento totale in cui si presenta, non è l'espressione pura di uno stato morboso, quanto piuttosto il prodotto dell'azione distruttiva di un istituto, la cui finalità è la tutela dei sani nei confronti della follia².

2. Franco Basaglia, *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino 1968.

3. Alda Merini, *Ti aspetto e ogni giorno*, in *Clinica dell'abbandono*, Einaudi, Torino 2003.

Alda Merini

Dall'entrata in vigore della legge 180 i manicomi non esistono più, ma i problemi non sono certamente risolti: spesso, infatti, specialmente là dove i servizi sanitari pubblici sono meno efficienti, la gestione dei malati ricade totalmente sulle famiglie. La questione è dunque ancora aperta, ma che l'approccio alle malattie mentali fosse inadeguato, prima della “legge Basaglia”, lo dice per esempio la vicenda della poetessa milanese Alda Merini (1931-2009).

Negli anni centrali della sua vita, dal 1965 al 1974, la Merini visse a lungo in manicomio. Una vita privata insoddisfacente, lo scarso successo dei suoi libri, la povertà: tutto questo la fece cadere in uno stato di “esaurimento” che oggi verrebbe probabilmente curato (e guarito) attraverso farmaci. Invece il marito la fece internare in un ospedale psichiatrico, dove le venne diagnosticata una schizofrenia. Nei suoi versi e nelle interviste, la Merini racconterà a più riprese sia la malattia sia la reclusione in ospedale, in mezzo ai “matti”. Il tema della poesia che segue è l'attesa (vana) di una visita da parte del marito:

« Ti aspetto e ogni giorno
mi spengo poco per volta
e ho dimenticato il tuo volto.
Mi chiedono se la mia disperazione
sia pari alla tua assenza
no, è qualcosa di più:
è un gesto di morte fissa
che non ti so regalare³.

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Guarda il film *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman (1975), e poi discuti in classe con i tuoi compagni del modo in cui affronta il tema della follia e del manicomio.
- ▶ 2 Ascolta la canzone di Francesco De Gregori *I matti*. Perché, a tuo avviso, si dice che i matti « si fermano a riposare / le ossa e le ali? ».
- ▶ 3 Approfondisci la biografia di Alda Merini. Com'è stata la sua vita, una volta uscita dall'ospedale psichiatrico?
- ▶ 4 Conosci altri scrittori o attori o cantanti contemporanei che hanno avuto problemi psicologici tanto gravi da dover essere rinchiusi in un ospedale psichiatrico?
- ▶ 5 Fai una breve ricerca sulla storia dei manicomi italiani. Quanti erano? Dov'erano? Come si viveva al loro interno? Puoi cominciare cercando in rete notizie su uno dei più studiati, quello di Pergine Valsugana.

Scienza e fede

IN DIALOGO CON IL PRESENTE

I dubbi della scienza e le certezze della fede

Il contrasto fra scienza e fede, di cui Galileo Galilei è stato un simbolo, è in realtà il contrasto fra il libero pensiero e il potere costituito: un potere nel quale spesso fede e politica tendono a sovrapporsi o addirittura a identificarsi. In Occidente, la storia di questo contrasto inizia nel 399 a.C., con la condanna a morte del filosofo ateniese Socrate, accusato di non credere agli dèi a cui la città era devota e di corrompere i giovani. La democrazia ateniese non seppe fare i conti con un filosofo che non accettava alcuna autorità che si sottraesse al dialogo e alla verifica razionale.

In una lettera del 1634, Galileo Galilei rivendica un simile diritto alla libertà di pensiero: «Il mio cervello inquieto non può restar [cessare] d'andar mulinando, e con gran dispendio di tempo, perché quel pensiero che ultimo mi sovviene circa qualche novità mi fa buttare a monte tutti i trovati precedenti»¹. È questo, *in nuce*, il metodo galileiano, un metodo basato sull'osservazione diretta, la formulazione di ipotesi, il tentativo di fornire delle dimostrazioni. Questa stessa fiducia nella ragione umana porta Galileo a esprimersi con grande libertà intorno alle verità della fede nella *Lettera a Benedetto Castelli*². Galileo osserva infatti che ciò che si legge nella Bibbia deve essere inteso in senso allegorico, e in nessun modo può costituire il presupposto dell'indagine scientifica. La scienza e le Sacre Scritture non sono in contrasto tra loro, perché si propongono obiettivi diversi: come la Bibbia non è un testo scientifico, così la scienza non si pronuncia su questioni teologiche.

Galileo scrive questa lettera nel 1613. Non è ancora stato messo sotto processo, ma sa che Copernico non ha potuto pubblicare in vita la sua opera più importante, *Le rivoluzioni delle sfere celesti*, e conosce le disavventure di Giordano Bruno. Sa inoltre che qualunque opera può essere inserita nell'*Indice dei libri proibiti*. Tuttavia, forte delle sue argomentazioni, difende l'autonomia della scienza e la libertà degli scienziati. Com'è noto, questa difesa non verrà accettata dall'auto-

rità ecclesiastica, e Galileo dovrà abiurare le sue tesi. La Chiesa lo ha riabilitato soltanto nel 1992. Papa Giovanni Paolo II, in un discorso tenuto davanti alla Pontificia Accademia delle Scienze, ha riconosciuto che il «geniale iniziatore» del metodo sperimentale era un «sincero credente [...], più perspicace dei suoi avversari teologi».

Il Big Bang, la fisica, la religione

Galileo era in effetti un sincero credente, come lo erano Niccolò Copernico, Giovanni Keplero e Isaac Newton. Eppure è stato proprio grazie al loro contributo che la scienza si è separata per sempre dall'autorità della religione (come da quella della filosofia aristotelica), appropriandosi di un metodo basato sull'esperienza e sulla logica. La rivoluzione scientifica che tanto contribuì alla nascita dell'Illuminismo e del pensiero laico è stata quindi avviata da scienziati cristiani.

Dopo questi «padri fondatori», il rapporto tra scienza e fede si è fatto meno problematico. Esistono scienziati credenti ed esistono scienziati atei, e la cosa non desta né sospetto né meraviglia: la fede o la mancanza di fede sono sentite come questioni personali, su cui sarebbe vano – prima ancora che sbrigato – voler sindacare.

Possiamo dire allora che oggi la scienza ha guadagnato una piena indipendenza dalla religione? Carlo Rovelli, uno dei maggiori studiosi italiani di fisica quantistica, ha ritenuto di dover ribadire la necessità della separazione tra questi due ambiti. Lo ha fatto replicando a un intervento di Papa Francesco alla Pontificia Accademia delle Scienze, un intervento durante il quale il Papa ha dichiarato che il *Big Bang* presuppone l'intervento di un dio creatore. Scrive Rovelli:

«Il 22 novembre 1951 Papa Pio XII dichiarò in un discorso pubblico che la teoria del *Big Bang* confermava il racconto della Creazione della *Genesi*. George Lemaître, grande scienziato, che della teoria del *Big Bang* era stato il primo ideatore, e sacerdote cattolico, riuscì a convincerlo a lasciar perdere. Fino a oggi il Vaticano si era attenuto a quel consiglio. L'idea di Lemaître era che fosse un errore cercare di mescolare i due piani. La teoria

1. G. Galilei, lettera a Fulgenzio Micanzio, da Arcetri, 19 novembre 1634, in *Opere*, Barbera, Firenze 1968, XVI, p. 163.

2. G. Galilei, lettera a Benedetto Castelli, da Firenze, 21 dicembre 1613, in *Opere cit.*, V, pp. 282-84.

del *Big Bang* non è la fine della scienza. Sappiamo che c'è stata una grande esplosione, ma non sappiamo che cosa c'è stato prima [...]. Che prima del *Big Bang* non esistesse il tempo è una possibilità, ma ci sono altre possibilità, per esempio possiamo pensare a un altro universo prima di quello che vediamo... È una sciocchezza che la Chiesa leghi se stessa a una teoria scientifica. Potrebbe essere smentita il giorno dopo. La ricerca della scienza non ha nulla a che vedere con i racconti della *Genesi*. Lemaître consigliò a Pio XII di non confondere piani diversi. Quel consiglio è ancora valido³»

Scienza ed etica

La scienza, dunque, rivendica autonomia e libertà nell'indagine e nella ricerca, ma i frutti delle scoperte scientifiche non sono sempre benefici per l'umanità. I primi ad ammetterlo sono gli scienziati stessi. Carlo Rubbia, premio Nobel per la fisica nel 1984, ha dichiarato: «io faccio parte della comunità scientifica dei fisici che hanno profondamente sofferto per aver contribuito all'orrore dell'arma nucleare». E ha aggiunto poi, parlando del futuro: «Credo che altre scienze, e specialmente la biologia, [...] dovrebbero fare prezioso uso delle nostre esperienze ed evitare di commettere analoghi sbagli»⁴. In un successivo intervento, Rubbia ha scritto: «La ricerca può contribuire a risolvere i problemi che oggi si presentano all'uomo, come ad esempio le minacce di guerra, i danni all'am-

biente e la distribuzione diseguale delle risorse del pianeta. Ma una ricerca senza freni potrebbe, sia direttamente che indirettamente, persino aggravare i problemi dell'umanità. Un profondo codice etico per gli scienziati dovrà essere il garante, la risposta alle preoccupazioni del cittadino sulle applicazioni e conseguenze della ricerca scientifica»⁵.

La scienza chiede dunque all'etica di fissare un limite alla propria azione e al proprio potere. È interessante, a questo proposito, leggere le parole di un'altra illustre scienziata, Rita Levi Montalcini, premio Nobel per la Medicina 1986: «Nella prima infanzia, l'educazione assolutamente laica, impartita dai miei genitori a me e ai miei fratelli è stata motivo di imbarazzo, quando dovevamo confrontarci con coetanei e amici che facevano sfoggio della loro religione e chiedevano conto della nostra. Ripensandoci oggi, quel tipo di educazione ha avuto e ha tuttora il grande merito di rendere gli individui responsabili dei propri comportamenti in forza di principi etici e non allo scopo di ottenere un compenso o sfuggire ad una punizione in una ipotetica vita ultraterrena. Personalmente, pur dichiarandomi laica o meglio agnostica e libera pensatrice, mi ritengo tuttavia profondamente "credente", se per religione si intende credere nel bene e nel comportamento etico: non perseguendo questi principi, la vita non merita di essere vissuta»⁶.

3. Rovelli: «*Scienza e fede devono restare separate, nonostante le parole di Papa Francesco*», «La Repubblica», 28 ottobre 2014.

4. Carlo Rubbia, *La scienza e l'uomo*, prolusione per l'inaugurazione dell'Anno Accademico 2000-2001, Università di Bologna.
5. *New Deal tra scienza e società*, «Il Sole-

24 Ore», 29 agosto 2004.

6. Rita Levi Montalcini: «*Io, agnostica difendendo la vita e i principi morali*», «Il Corriere della Sera», 27 novembre 2006.

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Cerca sul dizionario le parole *laico*, *agnostico* e *ateo*. Verifica di aver compreso la differenza di significato che corre tra una parola e l'altra e prova a spiegarla in un breve testo scritto.
- ▶ 2 Abbiamo citato i nomi di scienziati che appartengono a epoche diverse. Insieme ai tuoi compagni e con l'aiuto dell'insegnante, fai una ricerca in rete e raccogli un piccolo archivio di testi nei quali siano espresse le loro idee sul rapporto fra scienza e fede.
- ▶ 3 Sviluppa il tema del rapporto tra scienza e fede in forma di saggio breve, esaminando e discutendo i testi raccolti nella tua ricerca; puoi servirti anche di quelli citati in queste pagine, delle tue esperienze di studio o delle tue conoscenze personali. Al termine del lavoro, dai un titolo al tuo elaborato.
- ▶ 4 Il film *Agorà*, uscito in Spagna nel 2009 per la regia di Alejandro Amenábar, racconta la storia della matematica, astronoma e filosofa Ipazia, vissuta fra il IV e il V secolo ad Alessandria d'Egitto. *Ipazia* è anche il titolo del libro (Rizzoli, 2010) nel quale la filologa Silvia Ronchey ricostruisce la vita e il pensiero della studiosa greca. Dopo aver visto il film, parlane con i tuoi compagni: quali valori difendeva Ipazia? Perché ha fallito?

Ridere della realtà: la satira

Verri, Parini e la critica sociale

Pietro Verri pubblica nel 1765 sul « Caffè », la rivista da lui fondata, l'articolo *Sul ridicolo*. Parini ha dato alle stampe da pochi mesi il *Mezzogiorno* e Verri, senza mai citarlo ma alludendo al poema di Parini in modo chiarissimo, fa delle obiezioni alla strategia impiegata dal poeta per mettere in ridicolo la nobiltà. A suo giudizio, un nobile ricco e spensierato, omaggiato dai suoi famigli, indurrebbe il lettore all'invidia anziché al riso. Per mettere in ridicolo la nobiltà, Parini avrebbe dovuto mettere il « giovin signore » in situazioni imbarazzanti, avrebbe dovuto mostrarlo inseguito dai creditori, impacciato nella conversazione con uomini di spirito colti e brillanti ecc.

Impegnati nel programma di riforme avviate da Maria Teresa D'Austria, gli illuministi lombardi credevano fosse necessaria una maggiore mobilità sociale, e denunciavano la passività dei nobili e la loro riluttanza ad abbandonare il millenario privilegio dell'ozio. Il fratello di Pietro Verri, Alessandro, scriveva a tal proposito, in quegli stessi anni:

« una legge che permetta a' nobili la mercatura, ella non farebbe altro che impiegare utilmente la più povera porzione di essa, toglierla all'inerzia ed alla indolenza, per rivolgerla all'industria ed alla fatica, lasciando nel resto intatte le massime fondamentali di una monarchia, in cui i nobili non ponno esser potenti come in un governo aristocratico¹.

Molti intellettuali parteciparono a questo dibattito, da prospettive diverse. Nella satira del *Giorno*, Parini mette spesso davanti agli occhi del lettore il contrasto tra il lusso e l'arroganza dei ricchi e la miseria della gente comune. Lo fa nel celebre episodio della « vergine cuccia » (quando un servo e la sua famiglia vengono cacciati di casa per non aver avuto rispetto del cane della padrona), ma lo fa poi spesso nel corso del poema. Nel *Meriggio*, per esempio, ecco una turba di mendicanti affamati che prima contempla il pranzo fastoso che i nobili consumano nel salone delle feste, poi si affaccia per aspirare il profumo dei cibi (*Meriggio*, vv. 1030-1041):

« [...] Egri mortali,
 che la miseria e la fidanza un giorno
 sul meriggio guidàro a queste porte
 tumultuosa ignuda atroce folla
 di tronche membra e di squallide facce
 e di bare e di grucce, or via da lunge
 vi confortate; e per le alzate nari
 del divin prandio il nettare beete,
 che favorevol aurea a voi conduce:
 ma non osate i limitari illustri
 assediare, fastidioso offrendo
 spettacolo di mali a i nostri eroi.

La parodia è preparata dalle immagini che precedono l'ingresso della folla, ed è ribadita con forza dalla chiusa « a i nostri eroi », riferita ai nobili, ed evidentemente antifrastica: non c'è nulla di eroico nel godersi un pasto prelibato ostentando indifferenza per i miserabili che non hanno da mangiare.

Qualcosa di simile accade all'inizio del *Vespro*. Il Sole, che sta per abbandonare il nostro emisfero, brama – così dice ironicamente il poeta – di rivedere il « nobile Signore », perché per tutto il giorno non ha visto altro che vili figure di uomini impegnati in lavori umili, nei campi e nelle officine (*Vespro*, vv. 10-25):



Giandomenico Tiepolo, *Famiglia di contadini a mensa*, 1757, Villa Valmarana.

1. A. Verri, *Sul commercio della nobiltà*, da « Il Caffè », a cura di S. Romagnoli, Feltrinelli, Milano 1960.

« [...] e par che brami
rivederti o Signor prima che l'alpe
o l'appennino o il mar curvo ti celi
agli occhi suoi. Altro finor non vide
che di falcato mietitore i fianchi
su le campagne tue piegate e lassi,
e su le armate mura or braccia or spalle
carche di ferro, e su le aeree capre
de gli edifici tuoi man scabre e arsicce,
e villan polverosi innanzi a i carri
gravi del tuo raccolto, e su i canali
e su i fertili laghi irsuti petti
di remigante che le alterne merci
a' tuoi comodi guida ed al tuo lusso;
tutti ignobili aspetti. Or colui veggia
che da tutti servito a nullo serve.

In passi come quelli citati, e in molti altri del poema, Parini non si limita a mostrare i difetti di una classe sociale, ma critica un'intera società fondata sull'ingiustizia. Lo fa però con un tono ironico, derisorio, quasi divertito. Il poeta satirico osserva e dimostra, ma non condanna esplicitamente: la condanna, semmai, spetta al lettore.

Fare satira oggi

La satira di Parini e le considerazioni di Pietro Verri introducono una polarità ancora attuale: quella tra

una satira garbata e ironica e una satira più diretta, esplicita, e talvolta violenta. I primi a interrogarsi sulla natura della satira sono coloro che la fanno. Qualche anno fa, il comico Daniele Luttazzi invitò Dario Fo nella sua trasmissione televisiva *Satyricon* e lo intervistò sull'argomento, chiedendogli qualche consiglio su "come fare satira". Fo gli diede una risposta che vale la pena di riportare:

« Allora posso dire a un giovane: attento, che giocare esclusivamente sulla pura caricatura legata a un personaggio, anche un uomo politico, che è grasso, piccolo, magro, magari ha la gobba, magari si intartaglia, magari è sporco oppure è laido oppure parla con una voce ... no, non realizza niente; questo, soltanto, fa fare una risata fine a se stessa, ma non c'è la dimensione morale. Se tu attraverso la satira non riesci a far capire il significato opposto delle banalità, dell'odio, dell'ipocrisia soprattutto, e della violenza che il potere, ogni potere, esprime e porta addosso ai minori, ebbene, il tuo ridere è vuoto, è proprio lo sghignazzo ventrale, e non quello, appunto, dello stomaco e dei polmoni.

Non è, *mutatis mutandis*, un'idea di satira molto lontana da quella di Parini: severa ma non sguaiata, lieve ma non priva di un forte fondamento morale.

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Sorriso, risata, sogghigno: sono alcune fra le possibili declinazioni del riso. Che cosa le provoca? Ovvero, quale genere letterario o cinematografico mira al sorriso, al sogghigno, alla risata...? Fai degli esempi concreti (libri o film o *sketch* televisivi, o presi dal web).
- ▶ 2 Rifletti sul genere della caricatura: che tipo di satira esprime? Può prescindere dai difetti fisici? Scrivi in un breve testo le tue considerazioni.
- ▶ 3 Parlando della satira contemporanea, si è solo accennato al cinema. Ti proponiamo due film: *La grande bellezza*, di Paolo Sorrentino e *Tutta la vita davanti*, di Paolo Virzì. Dopo averli visti, in classe o a casa, discuti con i tuoi compagni sulla loro qualità satirica: quale dei due è più crudele? Quale dei due è più profondo?
- ▶ 4 Chi sono, oggi, i personaggi sui quali è più facile scrivere una satira? E su quali è più difficile? Perché?

La patria ieri e oggi

Ieri: Ugo Foscolo e il tema romantico della Patria-madre

Foscolo contribuisce in modo determinante alla nascita della concezione affettiva della patria come terra madre, che sarà propria del Risorgimento italiano. Lo stesso Mazzini lo prende come riferimento ideologico fin da quando, giovanissimo, legge l'*Ortis*. Nel romanzo, il termine "patria" si ripete per ben 41 volte, e spesso il suo significato simbolico viene connesso o sovrapposto a quello di "madre". Già nella prima lettera, dopo un emblematico *incipit* («Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto»), Jacopo pone sullo stesso piano la madre e la patria: abbandona la madre e Venezia per lo stesso sofferto amore. Poiché ha «disperato e della patria e di sé», aspetta tranquillamente «la prigionia e la morte», e vuole soltanto che il suo cadavere non cada «fra le braccia straniere». La sepoltura in patria, altro nucleo tematico ricorrente dell'opera di Foscolo, è da lui considerata come una sorta di ritorno alla madre, al grembo materno («Straniere genti, almen le ossa rendete / allora al petto della madre mesta», scrive nel sonetto *In morte del fratello Giovanni*).

Ma nella realtà storica in cui Foscolo è immerso l'esistenza di una patria si rivela un'illusione. È minacciata dai tiranni che privano il popolo della libertà, come è avvenuto a Venezia sotto il governo di Napoleone; è funestata dalle lotte intestine, come è accaduto all'Italia; è preda di stranieri oppressori, che fanno del cittadino uno straniero in patria, come accade a Venezia dopo il trattato di Campoformio. Il suicidio o l'esilio volontario diventano allora la sola soluzione possibile.

Oggi: il tema della patria nel contesto dell'Unione Europea

Nell'Europa odierna, i giovani sono ben lontani dal provare la passione patriottica di Foscolo e, più in generale, dei romantici di primo Ottocento: oggi la patria è un'idea sfumata, poco concreta e anche un po' retorica; il suicidio si

manifesta come un atto estremo di un disagio esistenziale e l'allontanamento dal proprio Paese è sinonimo di viaggio, lavoro, studio, non certo di "esilio".

Il sociologo Zygmunt Bauman ha scritto in proposito: «L'Europa ha imparato sulla sua pelle, al prezzo di enormi sofferenze umane, a superare gli antagonismi storici e a risolvere pacificamente i conflitti, a riconciliare una grande varietà di culture e a vivere nella prospettiva di una diversità culturale costante»¹. Egli ritiene che il "patriottismo eroico" sia un atteggiamento superato, visto che oggi nessuno ne parla come di un valore e nessuno ne sente davvero il bisogno. Bauman rileva inoltre come noi europei, pur vivendo in un continente cosparso di tombe e monumenti ai militi ignoti, siamo incapaci di comprendere e condividere le ragioni che portano uomini e donne di altre parti del mondo a impugnare le armi per difendere la propria libertà.

Se in Europa non c'è più bisogno di patriottismo e di eroismo è perché non ci sono più dittature. I paesi dell'UE, come osserva lo storico francese Jacques Le Goff², hanno regimi democratici che rispettano i diritti dei cittadini e parlamenti eletti liberamente a suffragio universale. Sembra, dunque, che il concetto di patria, madre amata e difesa dagli stranieri oppressori, in Europa sia stato definitivamente soppiantato da organismi politici e culturali più ampi, all'interno dei quali i singoli soggetti dialogano tra loro e con il resto del mondo. Vero è però che tale processo di aggregazione tra Stati, che fino a una decina di anni fa sembrava destinato a un sicuro successo, appare oggi molto più arduo e incerto: al di fuori dell'UE, ma all'interno del continente europeo, sono in atto conflitti sanguinosi, come quello fra Russia e Ucraina; altre minacce premono ai confini dell'Europa, basti pensare all'instabilità dei paesi del Nord Africa o alla difficile situazione delle zone di confine tra Siria e Turchia.

Inoltre, se è vero che la pace e la democrazia regnano ancora fra i Paesi dell'UE, è altrettan-

1. Z. Bauman, *L'Europa è un'avventura*, Laterza GLF, Bari 2006.

2. J. Le Goff, *L'Europa raccontata ai ragazzi*, Laterza ragazzi, Bari 2005.

to vero che non mancano le tensioni: alcuni Paesi europei subiscono più fortemente di altri la crisi economica e, a torto o a ragione, si sentono prevaricati nei loro diritti dalle decisioni prese a Bruxelles. In molti Stati sono nati partiti e movimenti che, interpretando o alimentando lo scetticismo nei con-

fronti di un cammino comune, fanno leva sul sentimento di appartenenza a una nazione (e non a quella federazione di nazioni che dovrebbe essere l'Europa). Gli Stati Uniti d'Europa hanno ancora qualche *chances*? Un simile progetto è ancora realizzabile? Ma soprattutto: è ancora auspicabile?

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Pensando all'Italia come "patria", trova un aspetto della cultura nazionale in cui ti identifichi (per esempio la lingua, l'arte, la letteratura, la musica, la cucina) e scrivi un breve e appassionato discorso per descriverlo e celebrarlo. Pronuncialo poi in classe, confrontandolo con quello dei compagni e approfondendo l'argomento insieme a loro.
- ▶ 2 Rifletti sull'espressione cara a Foscolo «straniere genti»: chi sono oggi, per te, le «straniere genti»? Scrivi la prima pagina di un racconto che ti vede come protagonista, ambientato nel Paese dove queste «straniere genti» vivono.
- ▶ 3 Qui sotto trovi due passi tratti da due discorsi politici. Il primo è stato pronunciato dal Primo ministro greco Alexis Tsipras, leader del partito *Syriza*, dopo la vittoria elettorale del 26 gennaio 2015; il secondo è dello spagnolo Pablo Iglesias, fondatore di *Podemos* (un partito nato nel gennaio 2014 dal movimento degli *Indignados*), ed è stato pronunciato durante una manifestazione che si è tenuta il 31 gennaio 2015 a Madrid. Fai una breve ricerca su *Syriza* e *Podemos* e sui loro leader, Tsipras e Iglesias (la loro età, la loro formazione culturale, la loro carriera politica). Analizza poi i due testi riflettendo sul loro stile, sull'insistenza su determinati concetti e sui loro destinatari ideali. Come ultima operazione, indica quali diritti fondamentali ciascuno dei due leader promette di restituire al suo popolo. Riporta i risultati emersi dalla ricerca e dall'analisi in una relazione scritta.

«Cittadini di Atene oggi il popolo greco ha fatto la storia. Il popolo ci ha dato un mandato molto chiaro, la Grecia lascia l'austerità, lascia dietro di sé anni di oppressione, la Grecia va avanti con la speranza verso un'Europa che sta cambiando. Noi abbiamo fatto un passo avanti per incontrare tutti gli altri popoli dell'Europa. Da domani cominciamo un compito molto difficile: chiudere con il circolo vizioso dell'austerità... Il popolo greco ci dà il mandato per un rinascimento nazionale. Creeremo un governo per tutti e per tutte, daremo fiducia a ogni greco e a ogni greca, lotteremo tutti insieme per ricostruire la nostra patria con onestà e amicizia.»

(C. Caridi, *Elezioni in Grecia, il neopremier Tsipras: "Lasceremo l'austerità e anni di oppressione"*, www.ilfattoquotidiano.it)

«E oggi diciamo patria con orgoglio, e diciamo che la patria non è una spilletta sulla giacca, non è un braccialetto, la patria è quella comunità che assicura che si proteggano tutti i cittadini, che rispetta le diversità nazionali, che assicura che tutti i bambini, qualunque sia il colore della loro pelle, vadano puliti e ben vestiti a una scuola pubblica, la patria è quella comunità che assicura che i malati vengano assistiti nei migliori ospedali con le migliori medicine, la patria è quella comunità che ci permette di sognare un Paese migliore, però credendo fermamente nel nostro sogno.»

(L. D'Agostino, *Podemos in piazza: il discorso di Pablo Iglesias alla Marcha del cambio*, www.ilcorsaro.info)

Essere donne

INDIALOGO CON IL PRESENTE

Lo strano fascino di Lucia

Di tutte le figure femminili che la letteratura ci tramanda, Lucia Mondella è una delle più difficili da comprendere, specie per una sensibilità moderna. La critica e i lettori hanno spesso condiviso un giudizio un po' ingeneroso: personaggio piatto e monocolore, passivo e svenevole, virginale fino alla freddezza, tanto perfetto da sembrare fasullo. Eppure tutto nasce proprio dal fascino che Lucia esercita: su Renzo, che la ama devotamente; su don Rodrigo, che s'incapriccia di lei; su fra Cristoforo, che nutre nei suoi confronti un profondo affetto, perché ne conosce e ne ammira l'innocenza; sull'Innominato, che proprio da Lucia è indotto alla speranza che ne determina la conversione; sul potente cardinale Borromeo, che la protegge, dà disposizioni per il suo ritorno in paese e l'accoglie personalmente quando infine ci arriva.

Quali sono le ragioni di questo fascino? Difficile dirlo. Quando Lucia entra in scena, verso la fine del secondo capitolo del romanzo, è al massimo del suo splendore, uscita «in quel momento tutta attillata dalle mani della madre», pronta per le nozze. Manzoni la descrive senza scendere oltre il viso: capelli neri, divisi da una bianca e sottile scriminatura e avvolti in molteplici cerchi di trecce dietro il capo, lunghe e nere sopracciglia, una bocca che si apre al sorriso. Si sofferma di più sull'abito, un «busto di broccato a fiori con le maniche separate e allacciate da bei nastri» e una gonna corta di «filaticcio di seta a pieghe fitte e minute, due calze vermiglie, due pianelle, di seta anch'esse, a ricami».

Lucia indossa una collana di granati alternati a bottoni in filigrana d'oro, e lunghi spilloni d'argento che, trapassando le trecce, si dividono intorno alla sua testa «quasi a guisa de' raggi d'un'aureola». Questo ornamento induce a una lettura che chiarisce il nome stesso di Lucia, «dispensatrice di luce». È un dettaglio caratterizzante, tanto che, dalle illustrazioni di Francesco Gonin, passando per l'adattamento televisivo del 1967¹, fino alla satira contemporanea

degli Oblivion², questa sorta di aureola non abbandonerà più la sua iconografia. Ma Manzoni, mentre suggerisce – attraverso l'aureola, appunto – una specie di santità, subito la ridimensiona. Gli spilloni d'argento nei capelli sono un'usanza delle contadine nel Milanese: Lucia è infatti una giovane popolana, nei modi e nell'aspetto, una ragazza che si schermisce davanti ai complimenti delle donne «con quella modestia un po' guerriera delle contadine», e ha l'ornamento quotidiano di «una modesta bellezza», accresciuta però dalla gioia e dal turbamento leggero che qualche volta si mostra sul volto delle spose.

Il motivo della bellezza non torna spesso, nel romanzo. Ma un accenno inatteso arriva dal padre guardiano che accompagna Lucia e Agnese dalla Monaca di Monza. L'uomo le prega di restare lontane da lui mentre camminano verso il convento, con una spiegazione che fa arrossire Lucia: «Dio sa quante belle chiacchiere si farebbero, se si vedesse il padre guardiano per la strada, con una bella giovine... con donne voglio dire» (capitolo IX).

Alla fine del romanzo, però, una volta che i due sposi si sono trasferiti nel nuovo paese, succede qualcosa d'inaspettato. Tutti sono ansiosi di vedere i capelli d'oro, le guance di rosa, gli splendidi occhi della ragazza per cui Renzo, senza mai tradire la sua promessa di fedeltà, ha sofferto mille patimenti; ma l'aspetto di Lucia delude tutto il paese. È «una contadina come tant'altre» (capitolo XXXVIII), e come lei e più belle di lei se ne trovano da tutte le parti. Anzi, osservandola bene si nota un difetto, e poi un altro, e c'è qualcuno che la trova addirittura brutta. La pacata ironia di Manzoni indugia sulla reazione di Renzo, che è punto sul vivo da queste critiche, tanto che la coppia finisce per trasferirsi di nuovo, questa volta alle porte di Bergamo. Lì Lucia non è preceduta dalla sua fama e alla gente non dispiace. Perciò, quando Renzo viene a sapere che qualcuno ha detto «avete veduto quella bella baggiana che c'è venuta?», è così fiero da passare sopra al senso un po' spregiativo del termine *baggiana*³.

1. *I promessi sposi*, sceneggiatura di Sandro Bolchi e Riccardo Bacchelli, regia di Sandro Bolchi, produzione Rai.

2. *I Promessi Sposi in 10 minuti*: il video si trova su YouTube.

3. «Baggiano» è il soprannome che i ber-

gamaschi davano ai contadini milanesi nell'Ottocento. Nel capitolo XVII dei *Promessi sposi*, è Bortolo a spiegare il significato del termine a Renzo: «Sai come ci chiamano in questo paese, noi altri dello Stato di Milano? [...] Ci

chiamano baggiani. [...] Chi è nato nel milanese, e vuol viver nel bergamasco, bisogna prenderselo [l'epiteto] in santa pace. Per questa gente, dar del baggiano a un milanese, è come dar dell'illusterrissimo a un cavaliere».

Se mancano le parole...

Lucia è una ragazza con poca esperienza del mondo, ma con una grazia e una sensibilità innate. Manzoni parla spesso dei suoi rossori, dei sospiri, dei gesti, delle parole smozzicate... Quando Gertrude, compiacendosi della sua ingenuità, le racconta la sua storia, o meglio «la parte netta» di essa, Lucia non riesce a ricambiare la confidenza, non perché non voglia, ma perché c'è – nel resoconto che dovrebbe fare della sua vicenda – una parola che non ha il coraggio di pronunciare, ma «alla quale non avrebbe mai trovato da sostituire una perifrasi che non le paresse sfacciata: l'amore!» (capitolo XVIII).

Nell'ultimo capitolo Renzo, che non sa ancora del suo arrivo, la trova a casa della madre e si sente dire dopo tanta attesa: «vi saluto: come state?». Eppure non se ne risente, perché è facile accorgersi che Lucia ha due maniere di pronunciare le parole: «una per Renzo e un'altra per tutta la gente che potesse conoscere». In lei non c'è freddezza né ritrosia, ma una semplicità impacciata e disadorna, che non toglie nulla alla profondità dei sentimenti che prova. Lucia è in grado di sentire la nostalgia per il paese che sta lasciando (è la splendida pagina dell'*Addio ai monti*, nel capitolo VIII), ma non saprebbe mai dar voce ai suoi pensieri se Manzoni non le prestasse le parole.

... supplisce la fede

Ciò che invece rende eccezionale Lucia è la sua fede. Grazie alla fede, Lucia non cede alla disperazione, accetta il sacrificio, guarda con fiducia al futuro. Nella notte del rapimento, in preda all'angoscia più nera dopo il colloquio con l'Innominato, si ricorda che può «almen pregare» e, dopo aver pronunciato il voto di castità alla Vergine, sente «entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia» (capitolo XXI). Lucia è ferma nella sua fiducia nella Provvidenza, non evolve. Di fatto, quando Renzo, alla fine della storia, elenca tutte le cose che ha imparato, Lucia è perplessa. Lei non ha imparato niente, non è andata a cercare guai, sono i guai ad averla cercata: ma – conclude – quando i guai arrivano, «la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore» (capitolo XXXVIII).

La parola alle donne

Tra Otto e Novecento, alcuni fra i più grandi scrittori europei dedicano i loro romanzi a figure femminili: Madame Bovary (Flaubert), Anna Karenina

(Tolstòj), Lady Chatterley (Lawrence). Sono uomini che parlano di donne, e di donne che danno scandalo soprattutto per la loro disinvolta condotta sessuale. Ma nell'Ottocento anche le donne cominciano a parlare delle donne nei loro romanzi. È il caso di Jane Austen, forse la più dotata tra le romanziere del secolo. Ed è anche il caso di una delle tre sorelle Brontë, Anne, che nel 1847 pubblica il romanzo *Agnes Grey*. Nel sesto capitolo di questo libro, che racconta una vicenda in parte autobiografica, leggiamo:

« Era deciso che l'ultimo giorno di gennaio avrei assunto il mio nuovo incarico di istitutrice nella famiglia del signor Murray, di Horton Lodge, nei pressi di O..., a un centinaio di chilometri dal nostro villaggio: distanza impressionante per me, che nei miei vent'anni di soggiorno su questa terra non mi ero mai allontanata da casa più di trenta chilometri; tanto più che i membri della famiglia e tutti gli abitanti del vicinato erano assolutamente sconosciuti a me e ai miei cari. Ma questa circostanza rendeva le cose più emozionanti. In una certa misura, mi ero ormai liberata di quella *mauvaise honte*⁴ che mi aveva prima oppresso; provavo una piacevole eccitazione al pensiero di farmi strada da sola tra i suoi sconosciuti abitanti. Ora pensavo di poter davvero vedere un po' il mondo: la casa del signor Murray era nei pressi di una città grande [...] ed egli era senza dubbio uno di quegli autentici gentiluomini di campagna di cui parlava mia madre, che avrebbe trattato l'istitutrice con la considerazione dovuta a una signorina rispettabile e istruita, guida e insegnante dei suoi figli, e non come una domestica di grado elevato.⁵

Curiosità, indipendenza, orgoglio, consapevolezza... Non è ancora il femminismo (un movimento che comincerà a svilupparsi davvero solo verso la fine del secolo), ma è certo – da parte di una giovane donna allora solo ventisettenne – una limpida dichiarazione di fiducia nelle possibilità che le donne hanno di cambiare, a poco a poco, un mondo ancora dominato dai maschi.

Più di un secolo dopo, nel 1960, la scrittrice francese Simone de Beauvoir – una delle figure centrali nella

4. *mauvaise honte*: in italiano si può tradurre l'espressione con "timidezza".

5. Anne Brontë, *Agnes Grey*, traduzione di A.L. Zazo, Mondadori, Milano 1999.

storia dell'emancipazione femminile novecentesca – pubblica un libro autobiografico, *L'età forte*. Nel quarto capitolo, raccontando la sua solitaria “scoperta” della Francia, dopo i frequenti viaggi all'estero, scrive:

« Non pensavo a niente: camminavo, guardavo. Portavo tutti i miei averi sulle spalle, ignoravo dove avrei dormito la sera, e la prima stella non interrompeva la mia avventura. Mi piaceva il ripiegarsi delle corolle e del mondo quando scende il crepuscolo. A volte, camminando sul dorso di una collina abbandonata dagli uomini, e che anche la luce stava abbandonando, mi sembrava di sfiorare quell'inafferrabile assenza che è mascherata unanimemente da tutti gli scenari; e allora mi prendeva un panico simile a quello che avevo provato a quattordici anni nel “parco panoramico” ormai privo di Dio e

come allora correvo verso le voci umane. Mangiavo una minestra, bevevo del vino rosso in un'osteria. Spesso mi ripugnava separarmi dal cielo, dall'erba, dagli alberi, e volevo trattenerne almeno l'odore; invece di prendere una camera in un villaggio, facevo ancora sette o otto chilometri, e chiedevo ospitalità in una capanna: dormivo in una grangia⁶, e il sentore del fieno aleggiava attraverso i miei sogni⁷.

Simone de Beauvoir diventò presto un simbolo per le donne della sua generazione, il simbolo di una vita scelta e non subita (farà discutere, tra l'altro, l'anticonformismo del suo lungo legame con lo scrittore e filosofo Jean-Paul Sartre). Ed è anche grazie a figure come lei se oggi questo ideale di vita non subita (cioè imposta dal dominio maschile) non corrisponde più a una scelta originale ma si configura come un diritto per tutte le donne, al di là delle differenze di cultura, censo, religione.

6. **grangia:** Stalla, o fabbricato nel quale venivano riposti gli attrezzi agricoli.

7. Simone de Beauvoir, *L'età forte*, traduzione di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1961.

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Prova a dare a Lucia le parole che le permettano di ricambiare le confidenze di Gertrude, e trova quella famosa *perifrasi* che le consenta di non pronunciare la parola “amore”. Resta fedele allo stile del personaggio.
- ▶ 2 Anche oggi, come nel Seicento, le cronache sono piene di soprusi e di violenze nei confronti delle donne. Secondo te, quali armi ha a disposizione oggi una donna per difendersi? Discutine con i tuoi compagni, partendo dall'analisi di un fatto di cronaca realmente accaduto.
- ▶ 3 Rileggi i due passi citati, quello da *Agnes Grey* di Anne Brontë e quello da *L'età forte* di Simone de Beauvoir. Come vi vengono espressi – attraverso quali parole e quali immagini – i concetti di libertà, indipendenza e curiosità?
- ▶ 4 Immagina di avere davanti a te una foto in bianco e nero di una donna adulta: osserva la sua espressione, il suo vestito, lo sfondo sul quale è ritratta. Descrivi tutto e racconta la sua storia.

I processi cognitivi

Leopardi: il ricordo, la memoria

Nella poesia di Leopardi è centrale il motivo del ricordo, o rimembranza. Il ricordo, scrive nello *Zibaldone*, «è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago»¹. Il primo verso dell'*Infinito*, «Sempre caro mi fu quest'ermo colle», basta a dimostrare come questa riflessione si traduca in creazione poetica.

Un significato ben distinto ha, per Leopardi, la nozione di *memoria*. Al pari della moderna psicologia, Leopardi mette la memoria al centro di qualsiasi processo di apprendimento, e a fondamento della percezione che gli individui hanno della realtà, dell'acquisizione del linguaggio, dell'elaborazione del pensiero.

La memoria, egli sostiene, è una facoltà estremamente sviluppata nei giovani, e, proprio come le altre facoltà psicofisiche, si indebolisce con il passare degli anni; le reminiscenze «più antiche, le più vive e durevoli [...] cominciano giusto da quel punto dove il fanciullo ha già acquistato un linguaggio sufficiente, ovvero da quelle prime idee, che noi concepimmo unitamente ai loro segni, e che noi potemmo fissare con le parole»².

Leopardi fa consistere la memoria nell'*assuefazione*, nell'abitudine a trattenere le impressioni, che è generale ma che può anche essere particolare, nel caso in cui l'impressione ricevuta una sola volta richiami gli effetti delle impressioni precedenti³. Si spiega dunque perché i ricordi della prima infanzia si radichino nella mente di ciascuno, tanto da permanervi anche quando, da vecchi, i ricordi più recenti sfumano con grande rapidità. Nelle menti dei fanciulli, infatti, tali ricordi vanno a formare una sorta di "primo linguaggio", un serbatoio di impressioni nuove e originali che non possono richiamarne altre. Intesa in questo senso, «la memoria non è quasi altro che virtù imitativa, giacché ciascuna reminiscenza è quasi un'imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate»⁴. Leopardi definisce in questo modo ciò che la psicologia moderna chiama oggi "memoria a lungo ter-

mine". E, come la moderna psicologia, la distingue dalla "memoria a breve termine", che trattiene solo per poco tempo le informazioni che ha percepito attraverso la "memoria sensoriale", quella che raccoglie gli stimoli dell'ambiente⁵.

Il passaggio di informazioni tra una memoria e l'altra, fino alla loro codifica relativamente stabile nella "memoria a lungo termine", viene così descritto da Leopardi:

«Giornalmente noi proviamo di tali sensazioni alle quali punto [per niente] non attendiamo [prestiamo attenzione], e di queste non possiamo ricordarci, sebbene la sensazione, quantunque non attesa, l'abbiamo però realmente provata. Per esempio, quel romore che fa il pendolo dell'orologio [orologio], senza che noi v'attendiamo punto, a causa dell'assuefazione. E cento altre. Se l'attenzione è menoma [minima], menoma è la memoria in tutti i sensi. Per esempio, un discorso al quale non abbiamo badato quasi nulla, sebbene tutto l'abbiamo udito e compreso, volendo poi richiamarlo alla memoria, stenteremo assai anche un sol momento dopo (laddove un discorso assai più lungo e complicato, al quale abbiamo ben atteso, o volontariamente, o per forte impressione ch'esso ci abbia fatto, lo ricorderemo agevolmente molto tempo dopo)⁶.

«Non si dà memoria senza attenzione»

Nel processo di apprendimento, Leopardi individua una condizione necessaria: l'attenzione. Dice esplicitamente che «non si dà memoria senz'attenzione», perché «l'attenzione raddoppia o triplica la sensazione» che «abbiamo provata e ripetuta rapidamente» nel nostro pensiero, così da imprimersi nella nostra memoria in modo forte e durevole.

Le consonanze con l'attuale psicologia dell'apprendimento sono sorprendenti: in psicologia si dice che la distrazione, intesa come focalizzazione dell'attenzio-

1. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [4424], a cura di A.M. Moroni, Mondadori, Milano 1983.

2. *Ibidem* [1103].

3. *Ibidem* [1524].

4. *Ibidem* [1383].

5. Il sistema fu elaborato da Atinson e Shiffrin nel 1968. Cfr. J.M. Darley, S. Glucksberg, R.A. Kinchla, *Fondamenti di psicologia*, (a cura di) L. Anolli, Il Mulino, Bologna 1998.

6. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [2110-2111], a cura di A.M. Moroni, Mondadori, Milano 1983.

ne su elementi diversi dal materiale da apprendere e da ritenere, è considerata un fattore che favorisce l'oblio; per non dimenticare, viceversa, «è necessario [...] sia prestare attenzione all'informazione nel momento della codifica, sia non essere distratti nel periodo immediatamente successivo»⁷.

Da più di un secolo, le scienze cognitive e le neuroscienze si occupano dell'attenzione selettiva e delle sue proprietà. Nell'introdurre un congresso dal titolo *Attenzione e coscienza*, che ha riunito a Rovereto, nel 2009, biologi e psicologi, Massimo Turatto, direttore del centro di studi CIMeC (Centro interdisciplinare Mente e Cervello) dell'Università di Trento, ha osservato: «L'attenzione è tradizionalmente intesa come un filtro per gli stimoli che il nostro cervello deve elaborare. Di quelli selezionati dall'attenzione diventiamo coscienti, degli altri no, anche se ci sono prove che dimostrano come vengano comunque elaborati dal nostro cervello».

L'attenzione nell'era digitale

Se partiamo da queste premesse, cioè dal fatto che la memoria è la somma del nostro sapere e che non vi è né consapevolezza né memoria senza attenzione, diventa inevitabile chiedersi come sia cambiato o come stia cambiando lo stile cognitivo nella nostra epoca, cioè di quella che viene chiamata "era digitale". Il *multitasking*, l'intreccio tra reale e virtuale, l'infinità di informazioni e di stimoli visivi, sonori e verbali che piovono da internet: che conseguenze ha, tutto questo, sulla nostra disposizione a *fare attenzione*? Quali e quanti stimoli possiamo selezionare e codificare in maniera durevole, nella folla di quelli che ci arrivano? Prevale una selezione consapevole, guidata dal razioicinio, o una selezione emotiva (la *forte impressione* che Leopardi distingue dall'attenzione volontaria) in favore dello stimolo più accattivante?

Il dibattito è aperto, e vi partecipano neuroscienziati, psicologi, sociologi e insegnanti. I punti di vista sono diversi, ma tutti constatano un mutamento nello stile cognitivo delle nuove generazioni. Di fronte a questo dato di fatto, alcuni sono ottimisti. Lo psicologo Michele Facci, per esempio, sostiene che non dobbiamo temere il *multitasking* perché questa abitudine non implica scarsa attenzione⁸. Inoltre, pur sottolineando che i ragazzi di oggi sono meno predisposti all'ascolto e hanno più difficoltà ad esprimersi oralmente e per iscritto, Facci sostiene che tali svantaggi sono ampiamente compensati dalla capacità ad orien-

tarsi nello spazio digitale e dall'abilità di *learning by doing*.

Altri, al contrario, mettono in guardia dall'eccesso di informazioni che bombardano il nostro cervello, e che non permettono né di selezionare né di accumulare il sapere. A proposito del *multitasking*, fondandosi sugli studi di neuroscienziati come Jordan Grafman o Daniel J. Levitin, i pessimisti sostengono che, nell'individuo che si dedica a più compiti contemporaneamente, i processi cerebrali dedicati al pensiero e alle decisioni più serie risultano indeboliti.

Quale che sia la verità, la questione riguarda a pieno titolo la scuola, perché è qui, più che altrove, che s'incontrano generazioni diverse: insegnanti nati in un mondo pre-digitale (e che quindi sono spesso sospettosi circa l'opportunità dell'uso delle nuove tecnologie a scuola) e ragazzi che hanno sempre vissuto in un mondo dominato dalle tecnologie, e per i quali dunque la scelta neppure si pone.

Nuove tecnologie: mezzo o fine della conoscenza?

Le nuove tecnologie sono un mezzo per la conoscenza o un fine in sé? È la domanda che si pone Paola Mastrocola in una divertente pagina di *La scuola raccontata al mio cane*, nel capitolo intitolato *La scomparsa dello studio*.

All'autrice, insegnante di Lettere in un liceo, si presenta volontario per l'interrogazione di latino lo studente più svegliato della classe, che chiede di essere interrogato in sala computer:

« E buio fu. Apparve una schermata azzurrina con il titolo «Cicerone – Vita e opere». Il ragazzo digitò ulteriormente. Apparve un punto, un piccolo puntolino nero a sinistra. E poi accanto una sparata di parole: nato a... Il ragazzo digitò una seconda volta e apparve un secondo puntolino che andò a piazzarsi buono buono sotto il primo, un attimo e di nuovo una sparata di parole: figlio di... si volse subito agli studi di... Altro tasto, altro punto, altra sparata, e via così: si trasferì a... dove conseguì... scrisse... poi scrisse... fu accusato... allora lui difese... ma poi l'anno dopo... scrisse ancora... morì... Punto dopo punto, magicamente appariva tutto Cicero.

7. J.M. Darley, S. Glucksberg, R.A. Kinchla, *Fondamenti di psicologia*, (a cura di) L. Anolli, Il Mulino, 1998, p. 169.

8. F. Todero, *Emozioni, relazioni e apprendimento nell'era digitale*, Novecento.org, n. 1, 2013.

Vita, morte, miracoli. Ordinato, chiaro, corretto. Bello. Bellissimo! Rimasi ammirata a guardare lo schermo e i magici puntolini. La classe-gregge ammirava insieme a me. Passò un'ora di pure delizie, modello giardino dell'Eden. Quando suonò la campanella e il mio allievo spense il computer e riaccese la luce, volevamo tutti metterci a piangere dalla commozione. Lo guardai estasiata come se non l'avessi mai visto: io dunque possedevo, tra i miei allievi, una perla tale e non l'avevo mai saputa apprezzare? Gli stampai addosso un sorriso di pura adorazione e rimasi così, senza parole. «Che voto mi dà?» mi chiese svegliandomi da tanto nirvana. «Nove» mi venne spontaneo, aereo, soffice come una nuvola d'ovatta. Nove, è ovvio.

Fu il giorno dopo che mi riebbi. Cominciai a riflettere. Dunque, vediamo, cosa diavolo era mai successo? Ah sì, un mio allievo non particolarmente brillante, anzi, particolarmente svogliato e determinato a fare il meno possibile, si era fatto interrogare portando tutto Cicerone e io gli avevo dato nove. Perché? Perché aveva usato PowerPoint: la verità mi apparve in tutta la sua crudele chiarezza. Perché io ero rimasta abbagliata da PowerPoint. Perché io mi ero lasciata letteralmente imbambolare dalle magie da quattro soldi di PowerPoint... Di colpo mi resi conto che io

il ragazzo... non lo avevo per niente interrogato. Che lui non aveva aperto bocca. Che si era limitato a far apparire puntolini magici su uno schermo. Che tutto quello che stava scritto lì su Cicerone, stava scritto lì e basta. Che lui non sapeva una parola di quelle parole. Che se io gli avessi detto: bene, adesso chiudi questo benedetto PowerPoint e dimmi con parole tue cosa sai di Cicerone, lui non avrebbe saputo dire un bel fico secco di niente. E sapete perché? Semplice! Perché lui non aveva studiato un bel fico secco di niente, non aveva memorizzato, assimilato, amalgamato... Aveva solo... caricato dei dati su un programma! Cretina... Cretina che non sono altro! Aveva vinto lui. Rivedevo la sua faccia radiosa, mentre intascava il suo nove in latino. È un ragazzo brillante, estroverso, furbo, agile, dinamico, affascinante... farà strada. Farà l'ingegnere o l'informatico. Non avrà introiettato nulla del sapere, tanto meno della letteratura latina, ma tanto non se ne sarebbe fatto niente. Sarà un ottimo manager, un capo, un dirigente... perché avrebbe dovuto passare giorni e giorni a studiare Cicerone, per poi fare un'interrogazione orale d'altri tempi, stentata e noiosa? Aveva vinto, senza ombra di dubbio, aveva vinto lui.

(P. Mastrocola, *La scuola raccontata al mio cane*, Guanda, Parma 2004)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Riflettendo sulla relazione che la psicologia dell'apprendimento stabilisce fra attenzione e memoria, fai riferimento alla tua esperienza personale ed esprimi la tua opinione in merito, oralmente o in un breve testo espositivo.
- ▶ 2 Torna indietro con la memoria e racconta in un testo narrativo il primo ricordo al quale riesci a risalire.
- ▶ 3 Poniamo che tu stia per recarti in vacanza con la tua famiglia in un luogo in cui non c'è internet. Immagina il messaggio che scriveresti ai tuoi amici, su un qualsiasi *social network*, per comunicare loro la cosa, poi trascrivilo fedelmente, corredato di eventuali abbreviazioni ed *emoticon*.
- ▶ 4 Scuola e nuove tecnologie: sei d'accordo con Paola Mastrocola o la pensi diversamente? Esprimi il tuo punto di vista, sostenendolo con esempi tratti dalla tua esperienza scolastica.

Il poeta e la poesia

È Baudelaire a comprendere per primo la mutata condizione del poeta moderno, capace di cogliere i legami segreti che si nascondono nella realtà (*Corrispondenze*), ma al contempo estraneo ai meccanismi della nascente società di massa dominata dalla logica del profitto, al punto da sentirsi deriso per la sua goffaggine e la sua inutilità (*L'albatro*). Baudelaire mette in crisi l'idea del poeta come *vate*, dispensatore di verità, coscienza e sacerdote di una nazione. In un testo come *Perdita d'aureola* è rappresentata in modo grottesco la profanazione del poeta, che da figura eccezionale diventa uno dei tanti anonimi individui che affollano la metropoli. Negli anni successivi, molti poeti esprimeranno un punto di vista simile, ora attraverso l'ironia (Gozzano e Palazzeschi), ora attraverso la consapevolezza che la poesia genera piuttosto vergogna che orgoglio (Corazzini) e che non contiene formule che possano "aprire mondi" diversi e migliori di questo (Montale).

Quale immagine hanno di sé i poeti oggi? A che cosa serve la poesia in un mondo dominato dalle nuove tecnologie e dai social network? Chi è il poeta? In questo percorso invitiamo gli studenti a trasformare le loro riflessioni in un saggio breve di tipo argomentativo, a raccontare la loro esperienza con un testo espositivo, a realizzare un video sui poeti e la poesia.

Il poeta fingitore

« Il poeta è un fingitore. Finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente.

(F. Pessoa, *Il poeta è un fingitore*, a cura di A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano 1988)

Il poeta e le emozioni

« La prima volta che ho preso la penna in mano per scrivere versi avevo circa 12 anni e dovevo lasciare il paese dove sono nato: Luino, sul lago Maggiore. Non ho scritto una poesia malinconica, come ci si potrebbe aspettare data la situazione, ma una poesia scherzosa, una specie di filastrocca di cui ricordo solo due versi. Poi ho ripreso a scrivere verso i 15-16 anni, stimolato da letture di romanzi e di brani riportati da antologie scolastiche. [...] ero invogliato da queste letture ad esprimere le mie reazioni ai fatti dell'esistenza. [...] A me succede di solito che una determinata emozione, un certo fatto, una sensazione, un ricordo suscitino dentro di me un determinato stimolo, che prevedo troverà prima o poi la strada della poesia. A questo punto uno può anche mettersi a scrivere, ma a me questo in genere non succede o è successo in casi eccezionalissimi; in altri termini non sono uno che scrive sotto la spinta di una emozione immediata.

(V. Sereni, in AA.VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, a cura di G. Massini e B. Rivalta, Pratiche Editrice, Parma 1981)

Dal silenzio alla parola

« Preferisco venire dal silenzio per parlare. Preparare la parola con cura, perché arrivi alla sua sponda scivolando sommessa come una barca, mentre la scia del pensiero ne disegna la curva.

La scrittura è una morte serena: il mondo diventato luminoso si allarga e brucia per sempre un suo angolo.

(V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, Feltrinelli, Milano 1980)

Una forma incantata di disagio

« Il più forte, il più urgente tra i sentimenti che spingono a scrivere versi, è per me una forma incantata, inspiegabile di disagio nei confronti del vivere e del morire: chi comincia a scrivere poesie non accetta che il fatto di esistere sia qualcosa di scontato, per cui ciò che vale è l'agire; [...]. Il poeta è preso da un disagio irriducibile di fronte allo spettacolo di tutta l'angoscia e di tutta la gioia del mondo [...]. Per il poeta non è ovvio niente. Tutto lo interroga, gli eccita curiosità, gli altera e intensifica il sentire. [...] Il suo disagio lo porta verso le più strenue contraddizioni, gli fa amare gli estremi opposti, vivere momenti di depressione muta alternati a momenti di esaltazione incontrollabile. Capace di calcoli astratti come un astronomo, e di innesti delicati come un giardiniere [...].

(G. Conte, *Manuale di poesia*, Guanda, Milano 1995)

I dubbi e le risposte

« Il poeta odierno è scettico e diffidente [...] nei confronti di se stesso. Malvolentieri dichiara in pubblico di essere poeta – quasi se ne vergognasse un po' [...]. La notizia di avere a che fare con un poeta viene accolta dagli impiegati o dai passeggeri che sono con lui sull'autobus con una leggera incredulità e inquietudine. [...] il poeta, se è vero poeta, deve ripetere di continuo a se stesso “non so”. Con ogni sua opera cerca di dare una risposta, ma appena ha finito di scrivere già lo invade il dubbio e comincia a rendersi conto che si tratta d'una risposta provvisoria e del tutto insufficiente.

(W. Szyborska, *Discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel*, 7 dicembre 1996)

Il futuro della poesia

« Qualche anno fa pensavo: com'è possibile che un diciottenne, oggi, affidi il meglio di sé alla poesia, in un mondo che tende a nascondersela? Ebbene, i giovani che scrivono versi, ma non per raccontare le sole sciocchezze in cuore e amore, sono tanti e pienamente persuasi. Investono il meglio di sé nell'energia insostituibile e nella verità profonda della parola poetica, e non gliene importa nulla dei vip televisivi e della cultura di massa. [...] Sono loro il futuro della poesia, che non cederà certo il campo ai surrogati.

(M. Cucchi, *Il destino della poesia nella società moderna*, «La Stampa»)

Dare senso alla vita

« Cos'è la poesia? È dare alle parole la loro capacità di descrivere la pienezza delle cose, la loro luce, la loro vita e questo accade solo quando noi riusciamo a divenire un corpo unico con il luogo e l'istante della nostra esistenza. Per me è il modo di dare senso alla mia vita e questo significa che ho fede in lei, perché non vedo motivo di dubitare del fatto che la poesia riesca ad essere insieme verità e bellezza e di questo sono ogni giorno più convinto. Il ruolo del poeta deve essere quello di definire le cose di cui l'esistenza umana ha veramente bisogno ed in particolare quelle che attoniscono ai luoghi della natura, della terra che ormai sfruttiamo da millenni e che rischia di distruggersi davanti ai nostri occhi. Mostrare la bellezza dell'albero, del fiume, del corpo umano, dei giochi del bambino. Protestare, dando fondo a tutte le nostre parole, contro il saccheggio della realtà, che è poi lo sgomento della nostra epoca. Descrivere l'orrore. La poesia non deve portare un messaggio, o una verità decifrabile. Deve essere una scrittura, cioè deve rimettere in gioco tutto ciò che noi crediamo di sapere. Da questo punto di vista continuo a pensare che la poesia sia la forma d'impegno più fondamentale, più profondo che esista.

(Y. Bonnefoy, *Descrivere l'orrore: questo è oggi il ruolo del poeta*, «Il Messaggero»)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Perché si scrivono poesie? Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve, utilizzando, in tutto o in parte, e nei modi che ritieni opportuni, i testi citati. Argomenta il tuo punto di vista, anche con opportuni riferimenti alle tue esperienze di studio, dando al saggio un titolo coerente e, se vuoi, suddividilo in paragrafi. Non superare le cinque colonne di metà foglio protocollo.
- ▶ 2 Rifletti sulle parole del poeta Maurizio Cucchi: è vero che i giovani scrivono poesie? È una pratica diffusa tra i tuoi coetanei? Secondo te, perché? Hai mai scritto poesie? Se sì, spinto da quale motivazione? Rispondi alle domande attraverso un testo espositivo.
- ▶ 3 Su YouTube si trovano diversi video in cui i poeti leggono le loro poesie o rispondono a delle interviste, parlando di sé, di ciò che li spinge a scrivere, commentando le loro poesie. Fai una ricerca, seleziona i video o parte di essi che ti sono piaciuti e costruisci un tuo video da mostrare poi in classe, spiegando le ragioni delle tue scelte.

Il lavoro minorile

IN DIALOGO CON IL PRESENTE

A partire da *Rosso Malpelo* ► T3], la novella di Verga contenuta nella raccolta *Vita dei campi*, in questo percorso viene affrontato il tema del lavoro minorile, attraverso brani appartenenti a diverse tipologie testuali: un'inchiesta sociologica di stampo positivista, un romanzo autobiografico, un articolo di giornale e un *reportage* narrativo. Le attività didattiche predisposte consentiranno agli studenti di mettere alla prova varie competenze: costruire un percorso multidisciplinare con l'ausilio delle nuove tecnologie, analizzare e confrontare testi di diversa tipologia, scrivere un testo argomentativo, inventare un racconto di finzione.

I carusi delle miniere

Lo spunto è offerto a Verga dalle ricerche di Leopoldo Franchetti (1847-1917) e Giorgio Sidney Sonnino (1847-1922), due studiosi di sociologia, nonché esponenti della Destra Storica, fondatori della rivista «Rassegna settimanale». Franchetti e Sonnino avviarono lo studio di quella che sarà definita **questione meridionale**, attraverso un libro noto come *Inchiesta in Sicilia*, ma il cui titolo è *La Sicilia* nel 1876. I due autori analizzano le cause della povertà siciliana e si concentrano in particolare sul lavoro dei ragazzi (i *carusi*) nelle miniere.

« I fanciulli lavorano sotto terra da 8 a 10 ore al giorno, dovendo fare un determinato numero di viaggi, ossia trasportare un dato numero di carichi dalla galleria di escavazione fino alla basterella che vien formata all'aria aperta. I ragazzi impiegati all'aria aperta lavorano da 11 a 12 ore. Il carico varia secondo l'età e la forza del ragazzo, ma è sempre molto superiore a quanto possa portare una creatura di tenera età, senza grave danno alla salute, e senza pericolo di storpiarsi. [...] Il numero dei viaggi che fa ogni ragazzo in un giorno varia molto, secondo le profondità così diverse delle miniere e delle gallerie. [...] Per portar fuori il minerale i ragazzi percorrono 100 metri sotto terra, e 50 metri all'aria aperta. La discesa è in alcuni punti ripidissima, la galleria stretta, e gli scalini dei più incomodi. Un ragazzo fa in media 29 viaggi al giorno. [...] La vista dei fanciulli di tenera età, curvi e ansanti sotto i carichi di minerale, muoverebbe a pietà, anzi all'ira, perfino l'animo del più sviscerato adoratore delle armonie economiche.

(L. Franchetti, S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, Vallecchi, Firenze 1925)

La storia del bambino pastore

Quasi un secolo dopo, nel 1975, Gavino Ledda pubblica il romanzo autobiografico *Padre padrone*. Dopo averlo tolto dalla scuola elementare, il padre porta l'autore ancora bambino a lavorare con lui nell'ovile, costringendolo a crescere analfabeta fino all'età di 21 anni, quando, durante il servizio militare obbligatorio, Gavino finalmente imparerà a leggere e scrivere. L'episodio che segue si trova nelle prime pagine del libro, quando Abramo, il padre di Gavino, irrompe nell'aula dove il bambino frequenta la prima elementare.

« Sono venuto a riprendermi il ragazzo. Mi serve a governare le pecore e a custodirle... È mio. [...] Saprò fare di lui un ottimo pastore capace di produrre latte, formaggio e carne. Lui non deve studiare. [...] Io ho bisogno di lui in campagna... diversamente non riuscirò a mandare avanti la famiglia [...]. Il ragazzo è mio. Cosa vuole questo governo? Che per mandare lui a scuola, gli altri miei figli muoiano di fame? No, no. Io il ragazzo me lo prendo e lo uso perché non ne posso fare a meno.

[...] Con le lacrime agli occhi e con quel tuono che stava ancora rintonandomi nella testa diedi così l'ultimo sguardo, penetrante, a tutta l'aula, quasi me la volessi portar via passando in rassegna frettolosamente tutti i banchi.

(G. Ledda, *Padre padrone*, Feltrinelli 1975; Il Maestrale, Nuoro 2003)

Infanzie negate (anche in Italia)

Il 20 novembre 1989 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite adotta la *Convenzione Internazionale sui diritti dell'infanzia*, entrata in vigore il 2 settembre 1990, proprio per tutelare i minori da qualunque forma di sfruttamento. Nonostante ciò, tuttavia,

sono ancora milioni i bambini e gli adolescenti nel mondo costretti a lavorare e molti di essi in mansioni altamente rischiose. L'agricoltura è il settore con la più alta presenza di minori, ma bambini e adolescenti lavorano anche nelle fabbriche e in miniere. Il lavoro minorile è presente anche in Italia, dove si stima che circa 28.000 minori siano coinvolti in attività molto pericolose per la loro sicurezza e la salute. Secondo il rapporto di Save the Children, «Lavori ingiusti», oltre il 40% dei 439 bambini intervistati racconta di aver cominciato a lavorare prima dei 13 anni, l'11% prima degli 11 anni, ma c'è chi ha cominciato a lavorare a 7 anni.

« Francesca (il nome è di fantasia) inizia a lavorare a 13 anni. Lava le scale nei condomini, fa le pulizie nelle case. E non va a scuola. Deve guadagnare, non vuole pesare sui suoi. Poi la portano in una casa famiglia e iniziano i guai con la giustizia. Francesca è una delle centinaia di ragazzi rinchiusi nelle carceri minorili italiane. E come la maggioranza degli adolescenti finiti poi nel giro della piccola criminalità, ha lasciato la scuola troppo presto e ha iniziato a lavorare.

(V. Teodonio, *Lavoro minorile, sono 260 mila i ragazzini che in Italia si guadagnano da vivere*, «La Repubblica»)

Il lungo viaggio verso la libertà

Lo scrittore Fabio Geda, nel libro *Nel mare ci sono i coccodrilli* ha raccontato la vicenda di Enaiatollah Akbari, giunto in Italia dall'Afghanistan dopo un lungo viaggio, iniziato quando era un bambino di 10 anni, attraverso Pakistan, Iran, Turchia e Grecia, un viaggio conclusosi a Torino, dove l'uomo attualmente vive. Il brano che segue è tratto dal capitolo ambientato in Iran, dove il protagonista, insieme al suo amico Sufi, è approdato clandestinamente per lavorare in un cantiere.

« Il palazzo era uno scheletro, senza porte né finestre. Il capo ci ha condotti in un appartamento con il pavimento senza piastrelle, solo cemento grezzo e tutto sconquassato. Qui è dove abita chi lavora per noi, ha detto. Ho raggiunto il centro della stanza e mi sono guardato attorno. Finestre e porte erano chiuse con i nylon. Non c'era acqua e nemmeno il gas [...]. Andate a prendere della sabbia, ha detto il capo cantiere. Sabbia. Là dietro. Siamo tornati con due secchi di sabbia a testa, Sufi e io, giusto per far vedere che eravamo piccoli, sì, ma forti. Scaricatela in quell'angolo. Bene, così. Lasciatela con la pala e srotolateci sopra un tappeto [...]. Dormirete qui fino a quando il palazzo non sarà finito. Poi andremo in un altro cantiere.

(F. Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli*, B.C. Dalai Editore, Milano 2010)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Che cosa s'intende per lavoro minorile? Quali sono le principali cause di tale fenomeno? Quali sono i paesi in cui è più presente? In quali attività lavorative sono coinvolti i minori e in quali condizioni lavorano? Quali leggi internazionali dovrebbero tutelarli? Costruisci un percorso multidisciplinare (storia, geografia, diritto, economia, inglese), arricchendolo con immagini e filmati, attraverso Powerpoint, Prezi o un altro web-tool a tua scelta da presentare alla classe.
- ▶ 2 Come viene raccontato il lavoro minorile da Verga e dagli autori qui presentati? Confronta la lingua e lo stile con cui i testi sono scritti, individuandone le peculiarità; scegli poi quello che ti sembra più efficace, spiegandone le ragioni, e illustralo alla classe.
- ▶ 3 Milioni di bambini sono costretti a lavorare in paesi nei quali il lavoro costa pochissimo e non ci sono leggi che tutelino i loro diritti; spesso lavorano per produrre articoli che in Italia usiamo per il tempo libero o lo sport. Un modo per combattere il lavoro minorile potrebbe essere il commercio equo e solidale: sai che cos'è e come funziona? Ti sembra una modalità efficace? Quali proposte ti vengono in mente per risolvere questo problema? Presentale attraverso un testo argomentativo.
- ▶ 4 Cerca sui giornali un episodio di cronaca legato al lavoro minorile e trasformalo in un racconto di finzione in terza persona, trasformando i protagonisti reali in personaggi, mettendoli in scena attraverso un'ambientazione verosimile, con dialoghi, pensieri ed emozioni, inventando insomma tutto quello che ritieni necessario per rendere efficace il racconto.

Genitori e figli

Se l'Ottocento è stato il secolo delle grandi famiglie borghesi, con il Novecento si viene a creare una frattura tra la generazione dei padri e quella dei figli. Non è la ricerca di libertà che spinge i figli a contestare i padri in un normale processo di crescita; si tratta, piuttosto, di una vera e propria negazione di identità: i figli non si riconoscono nei padri e ne rinnegano le idee.

Il conflitto affiora nel romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila*, che ci offre l'occasione per sviluppare il percorso che segue, fatto di estratti da romanzi e da saggi di psicanalisti, visto che proprio il fondatore della psicoanalisi, Freud, teorizzando il complesso di Edipo, ha permesso di illuminare questa complessa tematica da una nuova prospettiva.

Nella letteratura degli ultimi anni, tra l'altro, non mancano esempi di un rapporto diverso tra padri e figli, segnato dall'affetto e dal desiderio di protezione. Attraverso la lettura di questi testi e lo svolgimento degli esercizi proposti, invitiamo gli studenti ad attivare le loro competenze argomentative per comporre un saggio breve, o quelle narrative per scrivere una lettera ai genitori.

Il rapporto conflittuale con il padre

Una frattura netta, un violento conflitto generazionale interessa la borghesia europea di fine Ottocento, ritratta magistralmente da Thomas Mann nel romanzo *I Buddenbrook*, che, pubblicato nel 1901, inaugura il nuovo secolo.

«Ma Hanno era finito. Teneva il mento sul petto e la sua piccola destra, che sbucava pallida e con le vene azzurrine dalla manica della marinara molto stretta, turchina, ornata di un'ancora ricamata, si aggrappava convulsa al broccato della portiera. "Sono solo qui nei campi" riuscì ancora a dire, ma poi fu finita. L'intonazione del verso lo travolse. Un'immensa pietà di se stesso gli troncò la voce e gli spremette irresistibilmente le lacrime. [...]

"Bel divertimento!" disse il senatore con durezza e alzandosi irritato. "Che c'è da piangere? Verrebbe da piangere al pensiero che persino in un giorno come questo non sai trovare l'energia necessaria per darmi una gioia. Sei forse una bambina? [...]"

(T. Mann, *I Buddenbrook*, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1988)

Hanno, un bambino dai lineamenti delicati e dal fisico poco robusto, è l'ultimo discendente dei Buddenbrook, fiorenti famiglia della borghesia mercantile tedesca: la sua inettitudine, la sua fragilità e la sua ipersensibilità lo rendono il simbolo di un'intera epoca che tramonta.

Uno scontro tra impari

Il rapporto col padre è uno dei problemi cruciali della vita di Kafka, come emerge dalla *Lettera al padre*, scritta nel novembre del 1919 (e mai consegnata al destinatario). Il rapporto tra padre e figlio si configura come uno scontro impari tra due entità e due sensibilità troppo differenti.

«... come padre Tu eri troppo forte per me, tanto più che i miei fratelli morirono bambini, le sorelle vennero molto più tardi, e io dovetti sopportare da solo il primo urto, per il quale ero di gran lunga troppo debole.

(F. Kafka, *Lettera al padre*, trad. di A. Rho, Il Saggiatore, Milano 1985)

Il complesso di Edipo

Il conflitto tra padre e figli affiora già in un romanzo del secolo precedente, *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij a cui Freud, nel 1927, dedicherà il saggio *Dostoevskij e il parricidio*. Il complesso di Edipo teorizzato proprio da Freud, del resto, è illuminante per capire meglio tutti quei romanzi in cui i figli si sentono schiacciati dal padre o dalle sue figure sostitutive.

«Nella concezione classica freudiana, il complesso di Edipo riguarda un insieme organizzato di sentimenti di amore e contemporaneamente di ostilità e aggressività che il bambino prova nei confronti dei suoi genitori. Insorge intorno al terzo anno di età e dovrebbe essere superato verso i cinque anni, cinque anni e mezzo. [...] si

Giulio Paolini, *Mimesi*, XX secolo.

prova una forte ostilità nei confronti del rivale, rappresentato dal genitore dello stesso sesso, e invece un desiderio sessuale nei confronti del genitore di sesso opposto.

(A. Lis e altri, *Breve dizionario di psicoanalisi*, Carocci, Roma 2003)

« Se un bambino e un padre sono riusciti a stabilire un buon rapporto durante l'infanzia (e questo dipende in buona parte dal padre perché è lui quello che indirizza il rapporto), se ne vedranno gli effetti nell'età adulta. Il padre può offrire al figlio delle opportunità o non offrirgliene, introdurre cose buone o non introdurle. E lo stesso vale per gli aspetti negativi. Se un bambino, durante il suo sviluppo, ha sentito un'immagine paterna buona, è molto probabile che nell'età adulta senta l'autorità [...] come un'autorità buona...

(I. Matte Blanco, *Paternità*, in *Dieci psicoanalisti spiegano i temi centrali della vita*, a cura di S. Rossini, Rizzoli, Milano 1985)

Il contrasto con la madre

Il conflitto in qualche caso è con la figura materna, come accade nel romanzo di Carlo Emilio Gadda *La cognizione del dolore*, in cui Gonzalo, il figlio, ha un rapporto talmente conflittuale con la madre da far pensare che possa essere il responsabile del suo omicidio.

« Quel tintinnio irritò Gonzalo: che dalla propria camera, al piano superiore, le urlò: “Finiscila!”. Ella si era arrestata, trattenendo il respiro. Nell'inquietudine pensò di rivolgersi a qualcheduno, al Giuseppe: perché l'aiutassero a reggersi; stava male; aveva deglutito qualcosa una mezz'ora prima, una tazza di brodo affettandovi del pan rustico, la metà d'un ovo fatto comperare al paese. Ora quel poco le venne indietro, tanto da insudiciare il nettascarpe [...]. Il figlio dovè udire i conati, confusamente, e crederli degli urti di tosse perché bestemmio di nuovo dall'alto: “Ma sei tistica?” [...]. Da anni aveva intuito, di suo figlio. [...] Un sentimento non pio, e si sarebbe detto un rancore profondo lontanissimo, s'era andato ingigantendo nell'animo del figliolo.

(C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Sviluppa l'argomento del rapporto fra padri e figli in forma di saggio breve, utilizzando, in tutto o in parte, e nei modi che ritieni opportuni, i testi citati. Argomenta il tuo punto di vista, anche con opportuni riferimenti alle tue esperienze, dando al saggio un titolo coerente e, se vuoi, suddividilo in paragrafi. Non superare le cinque colonne di metà di foglio protocollo.
- ▶ 2 Scrivi una lettera ai tuoi genitori o a uno solo di essi; in alternativa, la puoi indirizzare ai nonni o a un altro familiare con cui senti di avere un forte legame affettivo. Puoi scegliere il modello kafkiano, cioè una lettera che rimprovera al destinatario un torto subito o puoi rivendicare qualcosa che non ti è stato dato; oppure puoi scrivere semplicemente per ringraziare il tuo genitore.

La malattia

La coscienza di Zeno di Italo Svevo è la storia della malattia del protagonista: della sua vita, infatti, Zeno Cosini narra unicamente quegli episodi che sono in relazione con essa. Nel romanzo a cavallo tra Otto e Novecento, la malattia viene avvertita da un lato come impotenza, incapacità pratica di agire, dall'altro come capacità di vedere ciò che i sani non vedono, dunque come privilegio conoscitivo: i sani sono troppo inseriti nel contesto sociale per poterlo criticare. Con la pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* (1900) di Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi, si sviluppa l'interesse per la psiche umana e le dinamiche dell'inconscio, non solo nella medicina e nelle scienze sociali, ma anche nell'arte e nella letteratura.

Il percorso sulla malattia che qui proponiamo a partire da Svevo inizia con due romanzi (*Il male oscuro* e *La malattia chiamata uomo*) che hanno affrontato le manifestazioni patologiche della psiche e raccontato la terapia psicoanalitica e prosegue con testi che trattano una malattia che colpisce il corpo, ma che nasce nella mente: l'anoressia. Attraverso esempi tratti da due romanzi (*La solitudine dei numeri primi* e *Il caso della donna che smise di mangiare*) e da articoli di giornali, lo studente, riflettendo sulle differenze tra testo letterario e testo non letterario, è invitato a scrivere un articolo di giornale oppure a trasformare le proprie emozioni, esperienze e inquietudini in un racconto, usando come fonti o come modello i testi proposti.

Il male arriva all'improvviso

« [...] tutto sommato è meglio se mi rimetto a letto dove mi dedico a quella che è la mia pressoché incessante occupazione in questi casi ossia pensare alla malattia nelle sue varie manifestazioni e concatenazioni, ed ora il fatto nuovo da chiarire se possibile con la massima calma è che si è trattato di un ritorno ossia una grande rovina a pensarci bene, perché io ero guarito o almeno pensavo di esserlo e invece questo male mi ha aggredito alle spalle a tradimento ed ora credo che niente potrà mai più liberarmi dalla paura che non tornerà a tradimento quando vuole senza mia colpa.

(G. Berto, *Il male oscuro*, [1964] Marsilio, Venezia 1989)

La malattia chiamata uomo

« La prima regola dell'analisi (dire tutto ciò che viene in mente) è inapplicabile, perché richiede una quantità di comunicazioni irrealizzabile. Ciò che viene in mente è illimitato, ciò che si riesce a dire è sempre poco [...]. L'incapacità di dire tutto non è una malattia, è "la malattia", che produce altre malattie: ciò che è malato è apparentemente lo stomaco, il cuore, l'intestino, in realtà è la lingua. La lingua è il rapporto tra il figlio e la madre, e, per estensione, tra l'uomo e tutto. La lingua è il virus della malattia chiamata

uomo. Più l'uomo diventa uomo e si differenzia dall'animale, più si ammala.

(F. Camon, *La malattia chiamata uomo*, [1981] Garzanti, Milano 1987)

Diventare fantasma

« Vagava per l'appartamento silenzioso come il fantasma di se stessa, inseguendo senza fretta la propria lucidità. Sto impazzendo, pensava alle volte. Ma non le dispiaceva. Anzi, le veniva da sorridere, perché finalmente stava scegliendo lei. La sera mangiava foglie d'insalata, pescandole direttamente dal sacchetto di plastica. Erano croccanti e fatte di niente. Il solo sapore che ne usciva era quello dell'acqua. Non le mangiava per riempirsi lo stomaco, ma soltanto per sostituire il rito della cena e occupare in qualche modo quel tempo, di cui non avrebbe saputo che altro fare.

(P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano 2008)

Una patologia in continuo aumento

« Anoressia e bulimia sono le malattie che causano il maggior numero di vittime tra le ragazze di età compresa tra i 12 e 25 anni. Di anoressia e bulimia nervosa soffrono in Italia tra le 150 e le 200 mila ragazze. "E la patologia è in continuo aumento". L'allarme viene da Roberto Ostuzzi, presidente della Sisdc, la Società

italiana per lo Studio dei Disturbi del Comportamento Alimentare riunita al Policlinico Umberto I di Roma per presentare le recenti statistiche sulla malattia. “Il rischio di cronicizzazione è forte” spiegano i medici. “La mortalità per suicidio o per complicanze mediche e psichiatriche conseguenti la malnutrizione è del 10% a dieci anni dall’esordio, e del 20% a venti anni.” Ma le ragazze spesso non accettano le cure; [...] preferendo morire che aumentare di peso o perdere il controllo sul proprio corpo.

(«la Repubblica»)

Uscirne viva e raccontarlo

« Nel panorama dei numerosi libri, anche autobiografici, che raccontano le tante sfumature della malattia, *Petite*, (Piemme) romanzo della giornalista e insegnante francese Geneviève Brisac, [...] mette in scena Nouk, ragazzina tredicenne, genitori benestanti con cui ha un buon rapporto, bellissime sorelle, scuola e amici. Eppure, apparentemente senza motivo, lei soffre e si vede grassa [...].

Come si esce dall’anoressia?

“[...] non ho risposte; lo scrittore scrive di quel che non comprende, gli dà una forma, lo interroga, lo mette in parole, lo racconta. Pone delle questioni, un po’ come il filosofo. Posso solo dire: io c’ero, ci sono e ne sono uscita. Quando ho cominciato a scrivere questo libro, non mi ricordavo nulla, c’era un buco nero, una foresta opaca di dolore in cui avevo paura di addentrarmi. Ma a mano a mano che ponevo le parole sul foglio, queste si agitavano come farebbe una serpe per aprirsi un passaggio nella boscaglia. E, mentre le mie parole tentavano una via, io vedevo le immagini spesso terribili di quella traversata. Sono dunque uscita dall’anoressia come un’avventuriera esce da una foresta, cambiata eppure uguale.”

(S. Mazzocchi, «la Repubblica»)

La modella anoressica

« [...] il ritorno delle ragazze fantasma genera un clima di inquietudine: proprio lo scorso anno è morta a soli 28 anni la modella anoressica Isabelle Caro, diventata celebre aver posato nuda in uno spot anti-anoressia di Oliviero Toscani per una pubblicità di Nolit. La ragazza, francese, è morta a Tokyo il 17 novembre scorso: al momento del ricovero pesava solo 31 chili per 1 metro e 65. “Purtroppo non ho un bel ricordo di Isabelle Caro, era una ragazza molto malata, prima nella testa che nel corpo, era anoressica nel cervello”, ha commentato Toscani scatenando la rabbia del padre di Isabelle, Christian, colpito da un’altra terribile tragedia: il suicidio della madre di Isabelle. “Mia moglie non riusciva a farsi una ragione della morte di Isabelle. Si addossava colpe terribili.”

(M. Proietti, «Corriere della Sera»)

Metodi segreti per dimagrire

« Frequentavo la seconda media e la mia capacità di resistenza al cibo era diventata parte integrante della quotidianità. Mi ero imposta una dieta basata su verdure lesse, riso integrale e qualche dolce morbido. Riuscivo a tenere il mio peso sopra i quaranta chili: perfetto perché non suscitava ancora l’allarme familiare e la minaccia di un ricovero in ospedale e, contemporaneamente, mi faceva sentire capace di controllare il mio corpo. All’epoca non avevo bisogno della bilancia, ero capace di pesarmi “mentalmente”: quando sentivo di essere ingrassata di qualche etto, utilizzavo metodi segreti. Uno di questi consisteva nel tenere qualche litro di latte nascosto e nel berlo quando iniziava ad andare a male [...] sapevo dosare la giusta quantità di latte per ottenere un principio di diarrea che non avrebbe fatto insospettire mio padre.

(P. Crepet, *Il caso della donna che smise di mangiare*, Einaudi, Torino 2015)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Sviluppa l’argomento *L’anoressia: una malattia del presente* in forma di articolo di giornale, utilizzando, in tutto o in parte, e nei modi che ritieni opportuni, i documenti e i dati forniti. Indica il titolo dell’articolo e il tipo di giornale sul quale pensi che l’articolo debba essere pubblicato. Non superare cinque colonne di metà foglio protocollo.
- ▶ 2 Hai mai avuto problemi di anoressia o comunque disturbi alimentari? Conosci qualcuno affetto da questa malattia? Trasforma le tue conoscenze in un breve racconto di finzione che può avere anche la forma di una lettera.

Migrazioni

« In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare », scrive Ungaretti nella poesia *Girovago*, descrivendo il dramma di chi si sente sradicato, estraneo a ogni luogo; in *Vita d'un uomo* rivela: « Questa poesia [...] insiste sull'emozione che provo quando ho la coscienza di non appartenere a un particolare luogo o tempo ». Il tema dell'emigrazione, che da esperienza biografica diventa dramma esistenziale, affiora in molte sue poesie (ad esempio *In memoria*, *I fiumi*, *Lucca*), intrecciandosi con il tema dell'esilio e del deserto. Il poeta, come sappiamo, era nato ad Alessandria d'Egitto da una famiglia proveniente da Lucca e si era poi trasferito in Francia per studiare.

Abbiamo intitolato questo percorso *Migrazioni*, al plurale, perché nel corso del tempo l'emigrazione ha assunto connotati e sfumature diverse che qui cerchiamo di riassumere attraverso testi di diverso tipo: romanzi, autobiografie, saggi (*In cammino* e *La società dell'incertezza*), articoli di giornale, *reportage* narrativi. All'emigrazione per la ricerca di lavoro (*La luna e i falò* e *La festa del ritorno*) e a quella per studiare (*Il dispatrio*) si affianca quella drammaticamente attuale dei profughi che scappano da guerre, violenze e persecuzioni, migranti alla ricerca di una nuova patria (*Confessioni di un trafficante di uomini* e *Non dirmi che hai paura*). Le competenze che gli studenti potranno mettere alla prova attraverso le attività didattiche proposte sono quelle relative alla stesura di un saggio breve e alla creazione di un *reportage* narrativo da raccogliere poi in una rivista digitale.

Le gambe per spostarsi

« Gli umani hanno le gambe. La capacità di spostarsi da un luogo all'altro è intrinseca alla nostra natura ed è una prerogativa preziosa per adattarsi e migliorare le condizioni di vita. Per i cacciatori e raccoglitori fu vitale strumento di sopravvivenza; per gli agricoltori un mezzo per sfruttare le potenzialità del territorio e per scambiare i prodotti della terra; per i mercanti un'attuale necessità.

(M. Livi Bacci, *In cammino. Breve storia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna 2010)

Appartenenza e spaesamento

« Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo [...]. Nuto che, in confronto a me, non si è mai allontanato dal Salto, dice che per farcela a vivere in questa valle non bisogna mai uscirne.

(C. Pavese, *La luna e i falò*, Mondadori, Milano 1979)

Il viaggio per costrizione

« “Ma perché devi ripartire sempre, eh, pa? Psè?”

Mio padre non rispose subito. Allora io agguinsi: “Non stai bene qui con noi?”

Lui mi prese la faccia tra le mani e mi guardò

dritto negli occhi. Disse con una voce profonda, quasi commossa: “Immagina che un uomo senza scrupoli, un bagasciaro nato, ti punta la pistola alla tempia e ti dice: ‘O parti o premo il grilletto!’. Tu che fai?”

Aspettò invano una risposta che non volevo, non potevo dargli.

“Parti” si rispose da solo. “Parti, naturalmente, come sono partito io e tanti giovani del paese, ché non avevamo scampo. Il lavoro di contadino, con quel poco di terra che abbiamo, ci bastava a malapena per non morire di fame” [...].

“Per questo sono partito” disse, “per questo non posso ritornare per sempre. Se torno chi li manda i soldi a Elisa per l'università? Che ci mangiamo, se ritorno, capocchie?”

(C. Abate, *La festa del ritorno*, Mondadori, Milano 2014)

Un mondo migliore

« In Italia, a qualche anno dalla fine della guerra, le cose si erano messe male. Si veniva instaurando un regime che consideravo nefasto, e il panorama culturale mi sembrava particolarmente deprimente. Si sentiva nell'aria l'arretratezza della nostra cultura tradizionale. [...] Ero convinto invece che fuori ci fosse un mondo migliore, migliore non solo di qualche grado ma incomparabilmente. E la chiave era la cultura europea moderna, per brevità avrei detto della Francia e dell'Inghilterra.

(L. Meneghello, *Il dispatrio*, BUR, Milano 2000)

Siamo tutti stranieri

« Tutte le società producono stranieri: ma ognuna ne produce un tipo particolare, secondo modalità uniche e irripetibili. Se si definisce «straniero» chi non si adatta alle mappe cognitive, morali o estetiche del mondo e con la sua semplice presenza rende opaco ciò che dovrebbe essere trasparente; se gli stranieri sono persone in grado di sconvolgere i modelli di comportamento stabiliti e costituiscono un ostacolo alla realizzazione di una condizione di benessere generale; se compromettono la serenità diffondendo ansia e preoccupazione e fanno diventare seducenti esperienze strane e proibite [...], se, infine, provocano quello stato di incertezza che è fonte di inquietudine e smarrimento – allora tutte le società conosciute producono stranieri.

(Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999)

C'è un paese fantasma

« Il 24° stato più popoloso del mondo non esiste: è il paese fantasma del popolo dei rifugiati, la patria senza confini degli sfollati e dei richiedenti asilo, degli apolidi per causa di forza maggiore e dei sopravvissuti in fuga. Sono 60 milioni di persone, 8,3 milioni più di un anno fa, 23 milioni più di dieci anni fa. Non sono mai stati così tanti, e non sono mai state così poche le persone che riescono finalmente a tornare in ciò che rimane della loro casa. È la sconcertante realtà raccontata dai numeri, dalle voci e dalle storie del rapporto annuale dell'Alto commissariato Onu per i Rifugiati. [...] Ogni 122 abitanti della Terra, uno è diventato un profugo, e in maggioranza (51%) si tratta di bambini. [...] Nella classifica dei paesi ospitanti, al primo posto è salita la Turchia (1,59 milioni di persone), seguita dal Pakistan (1,51 milioni) e dal Libano (1,15), dall'Iran, dall'Etiopia e dalla Giordania. E se guardiamo al rapporto tra rifugiati e cittadini, il primato della mano tesa va al Libano: 232 rifugiati ogni mille abitanti, quasi uno su quattro.

(P.G. Brera, *Il rapporto annuale sui profughi*, «la Repubblica»)

Attraversare il deserto

« A Tripoli ho vissuto quasi un mese nel quartiere dei somali. Tutti noi *tahrib* [immigrati] somali ed etiopi in attesa di imbarcarci per l'Italia stavamo in una decina di palazzine addossate le une alle altre, nello stesso quartiere, a est della città. Un quartiere brutto e sporco, da clandestini e topi di fogna quali eravamo. Ma l'arrivo a Tripoli dal primo istante è stato una liberazione. Non avrei mai più visto il deserto per il resto della mia vita, di questo ero sicura. Non c'era niente che avevo odiato di più del deserto. Il deserto, se ci passi mesi, ti entra nelle ossa, ti entra nel sangue, nella saliva, non te lo toglie più di dosso. [...] Ma la cosa peggiore è che il deserto ti annulla l'anima, ti cancella i pensieri.

(G. Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, Feltrinelli, Milano 2014)

Il business dell'emigrazione

« Come recluto i migranti? Ho cinque persone in giro per la Tunisia che mi cercano i clienti [...]. Io da questo affare devo ricavare il più possibile. [...] Qui, durante la rivoluzione del 2011, era un macello: venivano da tutto il paese, dopo essersi venduti ogni cosa. Tutti volevano partire, tutti volevano andare a Lampedusa. Non pensate che sia facile, per fare questo business bisogna essere coraggiosi. Non si deve avere paura della polizia, non si può temere il carcere. [...] Qui la mia parola è sempre l'ultima altrimenti ti massacro di botte, chiaro? Con me non si negozia.

(A. Di Nicola, G. Musumeci, *Confessioni di un trafficante di uomini*, Chiarelettere, Milano 2014)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 *Emigrare: un diritto dell'uomo?* Sviluppa l'argomento in forma di saggio breve, utilizzando nei modi che ritieni opportuni, i testi citati. Argomenta anche con riferimenti alle tue conoscenze, dando al saggio un titolo coerente e, se vuoi, suddividilo in paragrafi. Non superare le cinque colonne di metà foglio protocollo.
- ▶ 2 *Il mondo in un'aula:* anche la tua classe probabilmente è multietnica. Attraverso un *reportage* narrativo raccontate la storia di emigrazione di uno di voi: da dove arriva, perché la sua famiglia è emigrata, quali problemi di integrazione ha incontrato. Correda il *reportage* di foto e cartine geografiche. Raccogli i materiali prodotti dalla classe in una rivista digitale che potete costruire attraverso uno dei software che si trovano in rete, quindi presentatela al resto del vostro istituto.

La città

La Londra di Dickens e di Virginia Woolf, la Parigi di Balzac, Zola e Baudelaire, la San Pietroburgo di Dostoevskij e la Dublino di Joyce, la Praga di Kafka e la Lubecca di Mann, la Trieste di Saba: a partire dalla metà dell'Ottocento, la città comincia a non essere più un semplice sfondo dei romanzi o delle poesie ma ad occupare il centro della scena. Attraverso la lettura di testi di scrittori del passato e contemporanei, l'analisi di due celebri dipinti futuristi dedicati alla città, la riflessione di un grande architetto delle periferie, in questo percorso lo studente viene invitato a scrivere un reportage narrativo, ad attivare competenze di ricerca e ideazione, a descrivere dei luoghi.

Umberto Saba, *Città vecchia*

« Spesso, per ritornare alla mia casa prendo un'oscura via di città vecchia. Giallo in qualche pozzanghera si specchia qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va dall'osteria alla casa o al lupanare, dove son merci ed uomini il detrito di un gran porto di mare, io ritrovo, passando, l'infinito nell'umiltà. [...]

(U. Saba, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1998)

La città immagine di modernità

La città rappresentata dai Futuristi è l'immagine della modernità, il luogo in cui s'incarna il futuro, dominato dalla velocità e dal movimento. In un'opera di Umberto Boccioni del 1911, *La strada entra nella casa*, vediamo angoli che si intersecano, forme concentriche, piani tagliati: un incrocio di linee che vuol rendere l'idea del modo concitato in cui si vive nelle metropoli moderne.

Le periferie di Pasolini e Piano

Nei suoi romanzi Pier Paolo Pasolini descrive la Roma popolare degli anni '50 del secolo scorso, quella dei «ragazzi di vita», i sottoproletari che vivono nelle borgate.

« Da Monteverde Vecchio ai Granatieri la strada è corta: basta passare il Prato, e tagliare tra le palazzine in costruzione intorno al viale dei Quattro Venti: valanghe d'immondezza, case non ancora finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di zozzeria. Via Abate Ugone era a due passi. La folla giù dalle



stradine quiete e asfaltate di Monteverde Vecchio, scendeva tutta in direzione dei Grattacieli: già si vedevano anche i camion, colonne senza fine, miste a camionette, motociclette, autoblindate. Il Ricetto s'imbarcò tra la folla che si buttava verso i magazzini.

(P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1998)

E proprio alle periferie dedica una riflessione uno dei più grandi architetti contemporanei, Renzo Piano, secondo una prospettiva insolita.

« Le periferie sono la città del futuro, non fotografiche d'accordo, anzi spesso un deserto o un dormitorio, ma ricche di umanità: quindi il destino delle città sono le periferie. Nel centro storico abita solo il 10 per cento della popolazione urbana, il resto sta in questi quartieri che sfumano verso la campagna. Qui si trova l'energia.

(R. Piano, *Il rammento delle periferie*, «Il Sole 24 Ore»)

La città contemporanea

Nei romanzieri italiani degli ultimi anni la città è uno spazio spesso ostile, abitato da personaggi che si muovono nei vicoli del centro storico o che abitano in periferie desolate. I brani che seguono sono tratti da romanzi ambientati a Cagliari (Sergio Atzeni), Palermo (Giorgio Vasta) e Bari (Nicola Lagioia).

« alle cinque meno un quarto siamo salite sul 47 in piazza non abbiamo detto una parola [...] siamo scese alla Stazione e abbiamo preso il C rosso mute e immobili come sul 47 siamo scese a Quartucciu [...] alle sei e mezza siamo entrate al Genovese a prendere un cono panna zabaione e cioccolato [...] leccando leccando abbiamo cominciato a scendere in via Manno Luna.

(S. Atzeni, *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo 1996)

« Il centro di Palermo è la geenna del fuoco. Dove non si deve andare. E del resto non si va mai, non c'è motivo [...]. Scrostature, squarci nei muri. Un paesaggio geroglifico [...]. Arrivati ai Quattro Canti andiamo a sinistra e dopo via Roma di nuovo a sinistra. Entriamo nel mercato, tra i macellatori, nei vicoli, tra i budelli [...] Dal mercato sbuchiamo in piazza San Domenico. Al centro di via Roma c'è un cane morto.

(G. Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma 2008)

« Un'ora dopo, camminavo a passo svelto lungo la strada che portava a casa. Mi godevo il sole della domenica mattina superando a cacciaccio gli incroci di via Re David e poi le palme cariche di datteri e topi che costeggiavano il campus universitario... e c'era una città! un'intera città che c'era sempre stata...

(N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino 2010)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 L'amministrazione comunale sta progettando il nuovo piano urbanistico della città e per la prima volta chiede aiuto agli studenti: vuole il loro contributo di idee. Dividete la classe in piccoli gruppi, provate a immaginare come vorreste cambiare la vostra città. Potete concentrare l'attenzione anche solo su un quartiere, motivando la vostra scelta: perché proprio quello? Che cosa vi lega a esso? Qual è l'idea forte della vostra proposta? Che cosa manca nella città o nel quartiere? Organizzate il lavoro in tre fasi: la definizione del progetto, la ricerca, la presentazione. Cercate di rendere particolarmente efficace la comunicazione attraverso video o animazioni.
- ▶ 2 Fai una passeggiata nella tua città: che cosa vedi? Che cosa vedrebbe un visitatore che ti accompagnasse? Accanto alla descrizione oggettiva dei luoghi (vie, piazze, palazzi, monumenti), racconta anche ciò che non si vede, ovvero le tue emozioni, magari legandole ai tuoi ricordi. Prendi spunto dai testi qui antologizzati. Puoi usare la prima persona o la terza, come se preparassi una guida turistica. Se la città in cui vivi è molto grande, scegli un quartiere.

Genocidio e guerre etniche

IN DIALOGO CON IL PRESENTE

Il primo a usare la parola *genocidio* fu, nel 1944, l'avvocato Raphael Lemkin per descrivere le politiche naziste di sterminio degli Ebrei d'Europa. Egli coniò la parola unendo il prefisso *ghénos-* (dal greco "stirpe, famiglia, tribù") con il suffisso *-cidio*, dal latino *homicidium* ("omicidio"). L'anno seguente, il Tribunale Militare Internazionale, che aveva sede nella città tedesca di Norimberga, accusò alcune tra le massime autorità naziste di crimini contro l'umanità. La parola *genocidio* venne inclusa nell'atto d'accusa, ma solo come termine descrittivo, senza autentico valore legale. Il genocidio ai danni del popolo ebraico era stato preceduto da quello contro gli Armeni in Turchia, iniziato nella notte tra il 23 e il 24 aprile del 1915; lo racconta Antonia Arslan nel romanzo *La masseria delle allodole*.

La seconda metà del '900 è stata segnata da guerre etniche e genocidi, come quelli in Ruanda nel 1994 e a Srebrenica (Bosnia Erzegovina) nel 1995. Ne parliamo in questo percorso attraverso testi di varia natura (romanzo, autobiografia, diario, intervista), con l'obiettivo di attivare negli studenti competenze interdisciplinari (italiano, storia, geografia, diritto, antropologia) che portino alla stesura di una relazione o di un reportage narrativo.

La strage degli Armeni

« Come avviene una strage? Quale liquore diventa sangue, come sale alla testa? Come si diventa assetati di sangue? Chi lo gusta, si dice, non lo dimentica. In pochi istanti, il gruppo si è trasformato in una banda da preda, e con felina scioltezza si è avvicinato a tutte le porte. [...] La casa si offre all'ospite, senza difese, innocente come Sempad, il suo padrone.

[...] i soldati con le lame scintillanti compaiono su tutte le porte come demoni troppo reali; il tenente dietro di loro entra in casa, attraversa il salotto, attraversa la porta, si fa sulla porta della cucina, guarda in giro con un odio così netto che tutti lo sentono come uno schiaffo [...]

[...] Sempad lo guarda, e non capisce; Shushanig capisce morte, e strage. Tenta di alzarsi, per fare un gesto di ospitalità che disarmi l'ufficiale; non sa ancora che Hrant e il fotografo sono già morti, fuori.

Ma Ismail l'ufficiale non la guarda neppure. Secco, riprende, rivolto ai suoi: "Prendete tutti i maschi, e portateli nell'altra stanza".

(A. Arslan, *La masseria delle allodole*, Rizzoli, Milano 2004)

Il genocidio in Ruanda

« C'è in Ruanda un genocidio permanente, fatto di massacri incessanti. [...] Quello del 1963 a Bufundu Gikonkoro, avevo nove anni. Quello del 1967 nel Bugesera, avevo tredici anni. Quello del 1973, che coinvolse tutto il Paese, avevo diciannove anni. I massacri di Kilibira nel 1990, quelli del Bugesera nel 1992, quelli di Ruhengeri, presso i Bagogwe, nel 1993 e tanti altri. [...] I miei figli dovranno vivere in un Paese visitato dal genocidio in maniera ciclica, come un angelo sterminatore? Loro che prima di dodici anni non sapevano di essere tutsi! Loro che l'hanno scoperto il giorno in cui il Ministero ha deciso di separare nelle scuole i bambini tutsi dai bambini hutu.

(Y. Mukagasana, *La morte non mi ha voluta*, trad. di A.C. Sciancalepore, edizioni la meridiana, Molfetta 1988)

« All'alba abbiamo cominciato a sistemare il primo cordone intorno alla chiesa di Nymata. Le migliaia di persone che si erano rifugiate in quella casa del Signore pensavano che mai avremmo osato attaccarle. Quegli scarafaggi non tarderanno a capire che non bisogna mai credere che il nemico possa avere buoni propositi. Dalle notizie che ci arrivano, si sono anche organizzati per preparare da mangiare, badare ai bambini. [...] Qualcuno ha lanciato delle pietre verso di noi. Le abbiamo schivate sorridendo. Alcuni hanno tentato di saltare oltre la recinzione. Quelli là sono letteralmente caduti ai nostri piedi. Sono stati i primi ad essere eli-

minati. Sono arrivati degli uomini della guardia presidenziale. Appena sono entrati nella parrocchia, le grida sono raddoppiate d'intensità. Hanno scaricato delle granate e sparato parecchie raffiche di mitra nel mucchio.

(B.B. Diop, *Ruwanda. Murabi, il libro delle ossa*, trad. di C. Schiavone, e/o, Roma 2000)

La guerra in Bosnia e il genocidio di Srebrenica

« Nel 1990 sloveni e croati uscirono dalla Lega dei comunisti [...] perché contestavano l'egemonia serba. Fu esattamente dopo questa decisione, presa durante il XVI Congresso, che la Jugoslavia cominciò a dissolversi. [...] Milošević reagì dicendo, in sostanza, che gli sloveni e i croati potevano pure andarsene [...] una svolta si produsse tra il 1989 e il 1990. Impose una nuova Costituzione alla Serbia, che sopresse l'autonomia della Vojvodina e del Kosovo, e poi si adoperò per formare un esercito serbo [...] avevamo una buona Costituzione, quella del 1974, che accordava agli albanesi lo stesso statuto degli altri popoli. Appena arrivò al potere Milošević cancellò questi diritti con un tratto di penna: la cosa, ovviamente, provocò una rivolta cui rispose con tale brutalità da mettere in moto un meccanismo di violenza e repressione.

(J. Divjak intervistato da F. La Bruyère, *Sarajevo, mon amour*, trad. di G. Paciucci, infinito edizioni, Formigine 2011)

« [...] quel 16 aprile faceva molto freddo e io mi stringevo a Venesa. Avremmo fatto insieme il viaggio a Tuzla, poi lei sarebbe andata in Croazia e io in un paesino in Bosnia centrale, dalla zia. Ho continuato a stringermi a lei, mentre gli ultimi pezzi di Srebrenica scorrevano nei miei occhi scuri e nei suoi occhi glaciali. Ma l'autobus andava troppo in fretta, i serbi erano troppo vicini. Io perdetti la memoria, nella paura. Perdetti la fotografia definitiva della mia vita nella paura degli occhi circondati da folte masse di barba, che mi scrutavano e ci spingevano con i fucili giù dall'autobus, per controllare se avessimo armi. Mio Dio! Armi? Eravamo bambini e donne.

(E. Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, infinito edizioni, Formigine 2011)

« Tutto intorno giacevano i corpi senza vita dei bambini, mandati dalle madri a prendere l'acqua, e delle donne che in tutta fretta e solo per un attimo avevano lasciato le loro cucine, con pezzi di pasta ancora attaccati alle mani e il bordo delle *dimije* infilato sotto la cintura. Lì, alla fontana della città, fu ucciso un mio compagno di scuola, Adam Rizvanović, un ragazzo che ricordo per lo sguardo più malinconico del mondo, che come gli altri aspettava pazientemente di attingere acqua nella bianca tanica trasparente, una di quelle che in quei giorni erano così numerose.

(E. Suljagić, *Cartoline dalla fossa. Diario di Srebrenica*, trad. di A. Parmeggiani, Beit Memoria, Trieste 2010)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 I brani proposti appartengono a generi diversi: romanzo, autobiografia, reportage. Come cogli nel testo questa differenza? Come cambia il punto di vista e il ruolo del narratore? Quale ti sembra più efficace dal punto di vista stilistico?
- ▶ 2 Dopo aver letto il romanzo autobiografico di Elvira Mujčić e dopo avere fatto le necessarie ricerche, racconta, attraverso una relazione, cosa è successo a Srebrenica nel luglio del 1995. Come si è arrivati all'accusa di genocidio? C'è stato un processo? Sono stati individuati dei colpevoli? Com'è la situazione politica ed economica oggi in Bosnia? Puoi accompagnare la tua esposizione con la proiezione di immagini.
- ▶ 3 È probabile che nella tua città vivano persone fuggite dal Rwanda, dalla Bosnia o da altri luoghi interessati da guerre etniche. Ne conosci qualcuna? Raccogli la sua testimonianza e trasformala in un breve reportage narrativo, scegliendo come modello uno dei testi qui proposti e che eventualmente puoi leggere integralmente.

Il comico

«L'elemento letterario del comico ha per me grande importanza», scrive Calvino in un saggio del 1967. E prosegue: «Quel che cerco nella trasfigurazione comica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità di ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio.» (Italo Calvino, *Definizione di territori: il comico*, ora in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, pp. 193-194). Ritenuto per secoli un genere marginale, il comico nella cultura del '900 assume un rilievo del tutto nuovo. Presentiamo un breve percorso sul comico nella letteratura italiana del Novecento, lasciando da parte quegli scrittori già largamente affrontati nel manuale, come Pirandello e Svevo. Attraverso le attività proposte, gli studenti hanno la possibilità di attivare competenze relative alla capacità critica di confrontare testi, alla stesura di una recensione e di un altro scritto a scelta (racconto o lettera).

Achille Campanile, *Tragedie in due battute*

Cominciamo con **Achille Campanile** (1899-1977), le cui *Tragedie in due battute*, scritte prevalentemente negli anni '20, sono basate sull'infrazione delle aspettative logiche e sul gusto dell'assurdo e del paradosso, secondo una tecnica che in certo modo anticipa quella del teatro e dell'assurdo e l'opera di scrittori come Beckett e Ionesco.

« Personaggi:

IL PEZZENTE – IL CUSTODE DEL DORMITORIO PUBBLICO

La scena rappresenta l'ingresso di un dormitorio pubblico. È l'ora in cui i ricoverati rientrano. Sulla porta è seduto IL CUSTODE che fuma la pipa.

IL PEZZENTE

(rientrando) Battista, è venuto per caso a cercarmi il miliardario americano Rockefeller?

IL CUSTODE

(alzandosi premuroso, con rispetto) No, signore.

IL PEZZENTE

Ah, benissimo. Perché mi sarebbe sembrato molto strano che fosse venuto a cercarmi.

(A. Campanile, *Tragedie in due battute*, BUR, Milano 2000)

Luigi Malerba e il comico nella lingua

In **Luigi Malerba** (1927-2008) la comicità si manifesta soprattutto nel linguaggio. Una forma originale di dissacrazione nasce da quella che Maria Corti ha definito «ironia mentale», un'ironia che affiora per esempio nel romanzo *Il serpente* (1966), nel quale il protagonista, trovandosi sul lido di Ostia, si chiede se è possibile che quegli uomini nudi abbiano un'anima.

« Ha l'Anima tutta questa gente? mi domandavo. Me lo domando ancora oggi. Visti così da fuori, tutti quegli uomini nudi quelle donne nude sembravano dei vermi, io compreso. Possibile che tutti questi vermi abbiano un'Anima a testa? mi doman-

davo. E se hanno un'Anima a testa e se è vero che l'Anima segue il corpo, possibile che tutte queste Anime sopportino di stare sulla spiaggia di Ostia a rotolarsi sulla sabbia, a galleggiare sull'acqua?

(L. Malerba, *Il serpente*, Mondadori, Milano 1989)

Gianni Celati e la letteratura "vista dal basso"

Già dal titolo, *Comiche* (1971), l'esordio di **Gianni Celati** (1937) si iscrive nel registro del comico, un comico sostenuto da un linguaggio gestuale che sembra rifiutare la mediazione della parola e che mira a mettere in disordine le cose e a incrinare le certezze del lettore. Nel romanzo *La banda dei sospiri* (1976), Celati adotta il punto di vista di un bambino, Garibaldi, che osserva e descrive il mondo degli adulti. In questo libro abbiamo un divertente esempio di derisione della grande tradizione letteraria, sia pure con un linguaggio meno freddo di quello malerbiano.

« C'era uno di questi poeti che secondo le spiegazioni del maestro era gobbo o zoppo non so, e tanto infelice perché la vita gli sembrava amara. Questo qui aveva un grande amore per una signorina morta, allora non si dava pace chiedendosi: cos'è la vita? E stava sempre in casa a studiare e scrivere poesie. [...] ci ha scritto sopra una poesia così famosa che gli hanno fatto un monumento. [...] Un compagno di scuola ripetente ha voluto dire al maestro che secondo lui quella poesia era tutta sbagliata. [...] Il maestro minacciava di farlo scacciare dalla scuola se non si convinceva che è una grande poesia inimitabile. Però tutta la scolaresca è insorta a dire: è una cretinata. E alcuni dicevano: abbasso il gobbo. E altri dicevano: a quello lì gli puzzava il fiato.

(G. Celati, *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi, 1976)

Italo Calvino e la satira

L'ironia e il grottesco sono i modi che hanno più rilievo nella scrittura di Calvino, e che appaiono più consoni a una sensibilità che per il comico carnoso della risata non ha mai mostrato particolari simpatie. D'altronde scrive lo stesso Calvino: «La satira ha una componente di moralismo e una componente di canzonatura. Entrambe le componenti vorrei mi fossero estranee, anche perché non le amo negli altri. Chi fa il moralista si crede migliore degli altri e chi canzona si crede più furbo [...] In ogni caso, la satira esclude un atteggiamento d'interrogazione, di ricerca» (*Una pietra sopra*, p. 193). Il comico si rivela così una specie di **ponte verso il tragico e il patetico**, perché quello che interessa a Calvino non è tanto far ridere o sorridere, quanto insegnare a pensare in maniera più critica.

Stefano Benni e il ruolo sociale del comico

Se la filosofia cerca le verità ultime, scrive **Stefano Benni** (1947), «l'ironia le verità penultime [...] Alla fine scopriremo forse che comicità e serietà si attraggono e si respingono in continuazione, diciamo che ogni oscillazione dubbiosa, ambivalente della filosofia può portarla verso l'ironia e ogni oscillazione [...] profonda del comico lo porta verso la filosofia» (*Gratta il filosofo, troverai il comico*, «Corriere della Sera», 2001). Di fatto, la comicità di Benni nasconde spesso un intento civile e persino politico: Benni denuncia gli inganni del potere, il degrado delle città, la crisi delle relazioni interpersonali. Uno degli esempi più interessanti del comico di Benni lo troviamo nei racconti del volume *Il bar sotto il mare*, da cui estraiamo un brano dal racconto *Il verme disicio*.

« Di tutti gli animali che vivono tra le pagine dei libri il verme disicio è sicuramente il più dan-

noso. Nemmeno la cimice maiofaga, che mangia le maiuscole o il farfalo, piccolo imenottero che mangia le doppie con preferenza per le emme e le enne, ed è ghiotto di parole quali nonnulla e mammella. Piuttosto fastidiosa è la termite della punteggiatura, o termite di Dublino, che rosci-chiando punti e virgole provoca il famoso periodo torrenziale, croce e delizia del proto e del critico. Molto raro è il ragno univerbo, così detto perché si ciba solo del verbo elicere. Questo ragno si trova ormai solo in vecchi testi di diritto...

(S. Benni, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano 1987)

Aldo Nove, parodia e satira

Anche l'esordio di **Aldo Nove** (1967), con i racconti del volume *Woobinda*, rientra nel genere comico della parodia e della satira. Attraverso un linguaggio che imita quello televisivo, Nove racconta di rapporti familiari grotteschi e feroci, della solitudine delle metropoli, della mercificazione della vita e dell'immaginario.

Ne viene fuori un'umanità priva di qualunque spessore psicologico o emotivo, che desidera solo ciò che appare in tivù, che parla, si veste e compra soltanto ciò che appare negli spot pubblicitari.

« Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal. Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pelle ma io uso Vidal e voglio che in casa tutti usino Vidal. Perché mi ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma Vidal mi piaceva molto.

(A. Nove, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvocchi, Roma 1996)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 *Il cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino è un romanzo che fa la parodia dell'epica dei paladini e di Carlo Magno. Leggi il romanzo e poi scrivi una recensione, mettendone in rilievo le espressioni e gli episodi comici; spiega poi attraverso quali meccanismi narrativi l'autore riesce a ottenere l'effetto comico.
- ▶ 2 Come mostrato nel percorso proposto, anche se l'effetto di un testo comico è sempre il medesimo, cioè suscitare il sorriso o il riso del lettore, diverse sono le dinamiche attraverso cui tale effetto prende forma sulla pagina scritta. Leggi questi tre racconti: *L'uomo ragno* di Luigi Malerba (tratto da *Testa d'Argento*, Mondadori, Milano 1988), *Achille ed Ettore* di Stefano Benni (tratto da *Il bar sotto il mare*, cit.) e *Non ho paura dei miei sentimenti* di Aldo Nove (tratto da *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, cit.). Mettiti poi a confronto, sottolineando le somiglianze e le differenze; individua anche attraverso quali dinamiche (dialoghi, parole, personaggi, situazioni) si realizza l'effetto comico. Infine, in quale tra le diverse tipologie di comico (ironia, umorismo, grottesco, parodia, satira) collocheresti ciascun racconto?

La mafia

Come scrive Giuseppe Traina, con *Il giorno della civetta*, pubblicato da Leonardo Sciascia nel 1961, « per la prima volta in un romanzo italiano la mafia viene rappresentata nel momento del suo passaggio dal dominio delle campagne a quello delle città: senza nulla concedere al “colore locale”, l'autore analizza minuziosamente la mentalità, i metodi, le tecniche di gestione del denaro della mafia, le sue salde complicità con il mondo politico ed ecclesiastico siciliano, le ramificazioni che arrivano fino al governo nazionale. Tutto ciò in un momento in cui, in Sicilia, sia le autorità politiche sia le autorità ecclesiastiche ne negavano risolutamente l'esistenza ».

Eppure, nel corso degli anni non sono mancati critici letterari, giornalisti e studiosi che hanno accusato Sciascia di avere fatto, col romanzo di cui parliamo, una sorta di apologia della mafia, ritraendo quasi con simpatia il boss don Mariano Arena. Lo scrittore non amava essere giudicato un esperto di mafia, come scrive in un articolo sul « Corriere della Sera » del 19 settembre 1982: « Non c'è nulla che m'infastidisca quanto l'essere considerato un esperto di mafia o, come oggi si usa dire, un “mafioso”. Sono semplicemente uno che è nato, è vissuto e vive in un paese della Sicilia occidentale e ha sempre cercato di capire la realtà che lo circonda, gli avvenimenti, le persone ». Come disse in un dibattito nell'aprile del 1965 al Circolo Culturale Palermitano: « [...] i giornalisti avevano già scritto della mafia. Io ho cercato di capire perché una persona è mafiosa. [...] Cosa che i giornalisti raramente avevano fatto ».

Leonardo Sciascia è stato il primo a raccontare la mafia in un romanzo, ma negli ultimi anni storici, scrittori e giornalisti hanno scritto moltissimo su questo tema. In questo percorso suggeriamo agli studenti qualche esempio con l'obiettivo di proporre delle attività didattiche che permettano loro di cimentarsi con il testo argomentativo e la ricerca storica.

La testimonianza di Camilleri

« La mafia ha sempre avuto rapporti più o meno stretti con la politica. La prima grossa collusione venne alla luce nel 1899 con l'omicidio di Emanuele Notarbartolo, presidente del Banco di Sicilia, assassinato in treno a coltellate. Il mandante venne individuato nell'onorevole Palizzolo che pare curasse interessi mafiosi. [...] Ma già Crispi non aveva disdegnato di avere rapporti non occasionali con mafiosi nel suo collegio elettorale e quando venne nominato presidente del Consiglio fece soffocare nel sangue il movimento contadino dei Fasci siciliani che tanto fastidio dava ai grossi feudatari e ai loro campieri mafiosi.

(A. Camilleri, *Voi non sapete*, Mondadori, Milano 2007)

Il caso Dalla Chiesa

« Carlo Alberto Dalla Chiesa è il 58° prefetto di Palermo dall'Unità d'Italia: alla notizia ufficiale della sua nomina, il 3 aprile, le reazioni dei notabili democristiani della città non nascondono l'ostilità. [...] Dalla Chiesa è preoccupato della gelida accoglienza, attento ai segnali, alle decrittazioni dei codici. [...] Il nuovo

prefetto non si fida di niente e di nessuno. [...] Gli assassinati a Palermo dal 1° gennaio 1981 al suo arrivo sono 135, gli scomparsi 35. [...] Dalla Chiesa vuole mostrare normalità, gira in taxi da solo, si fa vedere: al mercato della Vucciria, ad esempio, che è un po' il simbolo di una certa Palermo. [...] È diventato popolare, riceve centinaia di lettere, esprimono tutte i bisogni, denunciano sopraffazioni, chiedono aiuto.

(C. Stajano, *I cento giorni del generale*, in AA. VV., *Morte di un generale*, Mondadori, Milano 1982)

La mafia raccontata da Lodato

« Era un bel mattino del giugno '84, quando alle 9 e 30, in una spaziosa aula dell'avvenire Corte federale di Brasilia, Buscetta, noto anche come il “boss dei due mondi”, stava già meditando – ancora all'insaputa di tutti – di sconvolgere dalle fondamenta l'organizzazione nella quale era cresciuto e aveva fatto carriera. [...] 16 luglio 1984, ore dodici e trenta, Roma, sede della Criminalpol laziale: alla presenza dei giudici Giovanni Falcone e Vincenzo Geraci, del dirigente dell'ufficio Gianni De Gennaro, inizia il grande racconto di Tommaso Buscetta,

boss di prima grandezza: “Sono stato un mafioso e ho commesso errori, per i quali sono pronto a pagare integralmente il mio debito con la giustizia, senza pretendere sconti o abbuoni [...] intendo rivelare tutto quanto è a mia conoscenza su quel cancro che è la mafia [...]”.

(S. Lodato, *Venti anni di mafia*, Rizzoli, Milano 1999)

L'altra faccia di Palermo

« Palermo si scoprì capitale del mondo. Attraverso le facce di quegli uomini aggrappati alle gabbie dell'aula bunker mostrò il suo volto peggiore, quello degli omicidi, del racket, delle stragi e dei peggiori traffici. “Città irredimibile”, per dirla con le parole di Leonardo Sciascia. Ma per la prima volta mostrava anche un'altra faccia, quella di una comunità non più soltanto accondiscendente e complice, ma capace anche di mettere sotto processo i “suoi” mali. E Giovanni Falcone era il simbolo di questo cambiamento.

(F. La Licata, *Storia di Giovanni Falcone*, Rizzoli, Milano 1993)

Mafia e autorità

« Mentre Rosario Livatino è steso con il suo viso da adolescente a terra, nel vallone a quattro chilometri da Agrigento, al quarto piano del palazzo di giustizia giunge la notizia della sua morte. In fondo a quel piano il giudice è atteso [...] per l'udienza sulle misure di prevenzione da adottare a carico di quindici presunti

esponenti della mafia di Palma di Montechiaro [...]. L'aula è piena di palmesi e di avvocati quando arriva un giovane di bottega di qualche imputato: “L'udienza saltò. Devi dire a chiddu di non venire perché un giudice ebbe un incidente”. Un incidente, si dice così in gergo in questi casi. Rispettando un altro rituale sonoro, le sirene dello Stato si sono già date convegno sul luogo del delitto. Una scena ripetuta mille volte: le autorità che arrivano, scendono, si salutano, guardano, parlano, dispongono, si risaltano, salgono, partono.

(N. Dalla Chiesa, *Il giudice ragazzino*, Einaudi, Torino 1992)

Dopo Borsellino

« I funerali degli agenti di scorta a Borsellino, nella cattedrale arabo-normanna di Palermo, si trasformarono in un'inaudita colossale protesta dei bassi ranghi della polizia. Trasandati e con le barbe lunghe, centinaia di loro diedero l'assalto alle istituzioni al grido “Via la mafia dallo stato”. Sul sagrato della cattedrale, a loro si unirono, altrettanto bellicose, altre migliaia di cittadini. [...] A dieci giorni dalla strage sbarcarono in Sicilia i primi contingenti dell'esercito italiano per l'operazione Vespri siciliani. Destinati a occupare e proteggere gli obiettivi sensibili e a sollevare la polizia da questi compiti, rappresentavano un eccezionale impiego dell'esercito dentro i confini nazionali. La prova che era in corso una guerra.

(E. Deaglio, *Il vile agguato*, Feltrinelli, Milano 2012)

Proposte di lavoro

- ▶ 1 Leggi integralmente il romanzo di Sciascia *Il giorno della civetta* e possibilmente anche *A ciascuno il suo*, quindi gli articoli più significativi riguardanti il fenomeno mafioso raccolti nel volume *A futura memoria* e il capitolo *Mafia* contenuto nel libro *La Sicilia come metafora*. Prova quindi a confutare, attraverso un testo argomentativo, la tesi di chi ha accusato Sciascia di avere guardato con benevolenza alla mafia.
- ▶ 2 Nel delineare le origini della mafia, Sciascia attribuiva un ruolo centrale alla famiglia: «In Sicilia la famiglia, nelle sue vaste ramificazioni, ha questa funzione: di proteggere, di privilegiare i suoi membri rispetto ai doveri che la società e lo stato impongono a tutti. È la prima radice della mafia» (*La Sicilia come metafora*, intervista di Michelle Padovani, Mondadori, Milano 1979, p. 7). Consultando alcuni dei libri qui citati, fai una ricerca da presentare alla classe, arricchendola con immagini e filmati, sulla storia della mafia: che cos'è, quando è nata, quando è avvenuto il passaggio da fenomeno agricolo a fenomeno urbano, chi sono stati i suoi esponenti più famosi.

Modelli di scrittura

1 Come si scrive un testo

LESSICO – Le parole per dire p. 13

- 1 spiattellare:** dire apertamente qualcosa di riservato e indiscreto.
declamare: recitare un testo con enfasi e solennità.
sentenziare: esprimere giudizi categorici e perentori.
estrinsecare: esternare, manifestare esplicitamente pensieri, sentimenti, giudizi.
biasimare: condannare, disapprovare qualcuno o qualcosa.
chiosare: spigare un testo tramite chiose o annotazione; commentare, illustrare.
delucidare: chiarire, spiegare qualcosa.
- 2 Svolgimento libero**
- 3 comprovare:** dimostrare, attestare
deplorare: biasimare, deprecare
dissentire: discordare, disapprovare
dissociarsi: distinguersi, separarsi
reputare: pensare, ritenere
palesare: rivelare, svelare
ricusare: rifiutare, respingere
ribadire: confermare, riaffermare

4

<i>far conoscere</i>	<i>Pubblicizzare un risultato</i>	<i>sbandierare</i>
ricusare	<i>Bocciare un'ipotesi</i>	demolire
accennare	<i>Dichiarare la verità</i>	sentenziare
ipotizzare	<i>Proporre una soluzione</i>	imporre
essere dell'idea di	<i>Essere convinto di accettare</i>	essere certo di
mettere in luce	<i>Spiegare una questione</i>	dipanare

5 Svolgimento libero

Laboratorio p. 5

1-7 Svolgimento libero

8 a. c b. d c. a d. c e. d f. b

9

- a. (3) caparbio, (2) ostinato, (1) testone
 b. (3) indarno, (1) inutilmente, (2) invano
 c. (3) inconveniente, (1) grana, (2) guaio
 d. (2) desiderio, (1) voglia, (3) brama
 e. (1) bidone, (2) imbroglio, (3) raggiro
 f. (1) sfottere, (3) canzonare, (2) prendere in giro
 g. (3) deflagrazione, (2) scoppio, (1) botto
 h. (1) incrociare, (3) incorrere, (2) imbattersi
 i. (3) baldanzoso, (2) arrogante, (1) spaccone

10 Svolgimento libero

11 (in qualche caso sono possibili più soluzioni)

- a. Molti acquistano autovetture alimentate a GPL **per** di risparmiare sui costi del combustibile.
 b. Dal treno **scese** un gruppo di tifosi, cantando inni e sventolando bandiere.

- c. A rendere il dovuto riconoscimento all'opera di Svevo **contri- buirone** anche l'azione di Montale e l'iniziativa di Joyce.
 d. A metà spettacolo molta gente abbandonò la sala, **la quale** rimase ben presto vuota.
 e. **Le** città americane sono sorte nell'arco degli ultimi secoli e sono spesso ricche di grattacieli.
 f. Era stanco, **perciò** decise di rimanere a casa e rinunciare all'allenamento.
 g. Più del 50% delle persone con meno di 18 anni **fa** un uso abituale di videogiochi.
 h. Internet è senza dubbio una rivoluzione per la nostra era, [**per- ciò** – *eliminato*] le sue conseguenze negative dipendono dal modo con cui le persone la usano.
 i. Talvolta una persona è succube **di** ciò che la circonda o viceversa si chiude in se **stessa**.
 j. Il mio cane era finito nel giardino del vicino. Andai allora a chiamare **l'animale**.

12 **Innanzitutto – In secondo luogo – e – In terzo luogo – anche – Ad esempio – Inoltre – mentre**

13-14 Svolgimento libero

15

- a. **doccie, belghi** m. **cospigo, fascie**
 b. **scheggie, ritalio** n. **Profiquo, griliata**
 c. **Sognamo, ingegnere** o. **Figuraccie, superficie**
 d. **Inbuto, bempensante** p. **Malvage, cosidetto**
 e. **risquotere, migliardo** q. **scielta, Ceciglia**
 f. **Disciesa, sciegliere** r. **ammaziamo, bagno**
 g. **Cavaliere, alievo** s. **Colognia, equinozzio**
 h. **Benedizione, ogniuno** t. **Topazzio, striscie**
 i. **Carroziere, propio** u. **piaciono, geragno**
 l. **clia, igenico** v. **nazzionale, magnoglia**

16

- a. Usciamo verso le tre; poi la saluto e vengo da te per un **tè**.
 b. **Sta'** attento a **ciò** che il tuo capo sta facendo: potrebbe danneggiare se stesso.
 c. Metti nel cassetto quel libro: non lo voglio vedere **né** qui **né** là.
 d. Ho preso una nuova confezione di matite, ma non ne do **né** a lui **né** a te.
 e. **Di'** un **po'**: Francesco, il tuo amico, sta un **po'** fermo **lì**, o no?
 f. **Si**, se si sa decidere da **sé**, dimostra finalmente di essere diventato grande.

- g. Chi mi **dà** una mano, se di giorno qui su non **c'è** nessuno?
 h. **Di'** la verità: anche lui se ne va via?
 i. Fa male pensare che spesso chi fa da **sé** fa per tre.
 l. So già che Giorgia viene da te e non da me. Le puoi restituire questi tre maglioni blu?

17

- a. Il film era già iniziato, ma alcuni spettatori stavano ancora cercando posto.
 b. Per preparare la torta il cuoco acquistò farina, uova, fecola e burro.
 c. Domani arriverà Alfredo, il mio migliore amico.
 d. Credono tutti che tu abbia fatto del tuo meglio.
 e. Mentre guardavo la tv, qualcuno suonò alla porta.
 f. Quando l'autista guidava l'autobus che gli è stato assegnato, i passeggeri devono rimanere seduti.
 g. Ermes ha letto quel libro, non questo.
 h. Il numero degli sfollati cresce, mentre non smette ancora di piovere.
 i. Il dentista, il dottor Rossi, visita i pazienti nel suo laboratorio, in via Mazzini.
 l. Andrea, il figlio di Stefania e Oscar, non dorme la notte.

2 Competenze di scrittura

LESSICO – Le parole per dire p. 28

- 1 **ingiungere**: imporre qualcosa a qualcuno in modo determinato, fermo
affastellare: ammassare senza ordine (detto anche di idee o concetti)
capzioso: che è ingannevole ed insidioso
equanime: che è equo, imparziale, equilibrato
partigiano: che è parziale, fazioso, poco equilibrato
dissertazione: trattazione ampia, approfondita, ragionata su un certo argomento
stroncatura: recensione molto critica, che critica aspramente un'opera o un autore
- 2 **statistica**: da stato (entità giuridica e politica), che deriva dal latino *stātum* (condizione, stabilità).

esempio: dal latino *exēplum*, che deriva da *eximire* (tirare fuori).
stucchevole: da stuccare, cioè chiudere con lo stucco (*stuhhi*, in antico longobardo).

sillogismo: dal latino *syllōgismus*, derivato a sua volta dal greco *syllōgismós*, derivato da *sillogizesthai* che significa «abbracciare con il pensiero, dedurre».

lacunoso: dal latino *lacunōsum*, da *lacūna*, che significa lacuna, cavità.

idea: dal greco *idéa*, che significa aspetto, forma, apparenza, dalla radice di *idēin* che significa vedere.

ventilare: dal latino *ventilāre*, derivato da *ventūs*, che significa vento.

3 Svolgimento libero

4 (più completamenti possibili)

SINONIMO	PAROLA	CONTRARIO
imparziale	<i>neutrale</i>	fazioso
falso	<i>fallace</i>	vero
appropriato	<i>calzante</i>	inadatto
comprovato	<i>avvalorato</i>	invalidato
equilibrato	<i>ragionevole</i>	irragionevole
provato	<i>fondato</i>	infondato
tortuoso	<i>contorto</i>	lineare

5

criticare	<i>Censurare un'opinione</i>	stroncare
ventilare	<i>Proporre un'idea</i>	imporre
rivelare	<i>Annunciare una notizia</i>	sbandierare
smentire	<i>Sconfessare una fonte</i>	disconoscere
toccare	<i>Affrontare un problema</i>	aggredire
esaminare	<i>Approfondire un problema</i>	sviscerare

- 6 a. obiettivo b. guida turistica c. dimostrare d. utopia e. però

7 Svolgimento libero

- 1 a. enumerazione b. ordine cronologico c. comparazione d. successione causale e. comparazione

2-7 Svolgimento libero

- 8 Problema: **lo sviluppo delle energie alternative**
Tesi: **bisogna dare risorse alla ricerca scientifica**
Antitesi: **bisogna puntare sugli incentivi economici**

Problema: **l'organizzazione dell'orario scolastico**

Tesi: **bisogna cambiare l'orario scolastico: sabato libero e inizio delle lezioni alle ore 10**

Antitesi: **tutto deve rimanere uguale**

Problema: **le cause del crollo dell'impero romano**

Tesi: **molte sono le cause: calo demografico, lotte intestine, problemi economici**

Antitesi: **l'impero crollò a causa dei soli barbari**

- 9 Problema: **il fine delle pene**
tesi: **il fine è impedire nuovi reati del condannato, scoraggiare gli altri cittadini**
antitesi: **il fine è affliggere un uomo**
conclusione: **le pene vanno scelte in modo proporzionale per tormentare il meno possibile il colpevole e essere da deterrente per gli altri**

- 10 a. P b. C c. L d. C e. L f. L g. A h. P

- 11 a. I b. O c. D d. A e. I f. D

- 12 **Introduzione – Antitesi – Spiegazione dell'antitesi – Argomento per opposizione – Argomento concreto – Confutazione dell'antitesi – Argomento pragmatico Argomento concreto – Tesi – Argomento pragmatico – Argomento concreto – Conclusione**

13-18 Svolgimento libero

- 19 **Posti in piedi in paradiso** di Carlo Verdone con C. Verdone, M. Ramazzotti, M. Giallini.

Tre uomini e una casa (squinternata), tre vite piene di guai, con lavori improbabili ed ex mogli e figli da mantenere. Tosto e cattivo Verdone parte alla grande, ben sorretto dai suoi compagni (il "gaglioffo" Giallini, la "strana" Ramazzotti). Nel finale il tono cala, vistosamente. Ma, con i suoi difetti, Verdone resta il miglior comico amaro della nostra epoca.

The Woman in Black di James Watkins, con Daniel Radcliffe ed Emma Shorey.

La casa maledetta è in fondo alla palude. Il viaggiatore triste che arriva nel paese cupo per vendere la villa non troverà aiuto. Gli spettri del passato sono lì ad aspettarlo. Con una certa maestria Watkins (il regista) si ispira ai classici gotici, da Dracula alle bambine fantasma di Bava. Il bravo Radcliffe (Potter perduto) sa come combattere i demoni. Ma forse non basterà.

L'arrivo di Wang dei Manetti Bros con Ennio Fantastichini, Francesca Cuttica e Li Yong.

La brava traduttrice, giovane e innocente, accetta di incontrare un misterioso cinese, per conto dei servizi più segreti. L'interrogatorio con lo straniero è subito crudele: una sorta di figlio di E.T. messo alla sbarra e torturato. Dai beffardi Manetti, però, non dovete aspettarvi un apologo troppo umanitario. Le sorprese non mancano e saranno molto cattive. (*Sette*, n.11, 15 marzo 2012)

- 20 **Solitudine palpabile nel gioco degli ultimi** In sordina nella fitta programmazione del festival MilanOltre, rispunta un piccolo gioiello della danza contemporanea italiana, già più volte e

a buon diritto premiato, «I rimasti» di Simona Bucci, autrice che sovrappone il tocco pittorico alla suggestione della tela d'inizio 900 «Il Natale dei rimasti» del lombardo Angelo Morbelli. Bucci, coreografa che vanta paternità artistiche in Alwin Nikolais e Carolyn Carlson, sbalza con magistrale senso teatrale l'immagine realista della sala di un ospizio (il Pio Albergo Trivulzio) il giorno della festa, quando i rimasti sono gli ultimi, gli emarginati, i borderline. Nella danza la solitudine diventa palpabile con la narrazione gestuale, mai pretestuosa, che la coreografa affida ai cinque interpreti della sua compagnia, danzatori possenti con statura da attori. Le luci di Valerio Alfieri fendono dalla finestra una scena plumbea tagliata obliquamente da banchi (diventeranno bare, cuccette, trincee) e rischiarano i drammi individuali dei cinque ospiti resi complici dalla condivisa alienazione che si riverbera nell'avvincente musica di Paki Zennaro. L'ultimo tra gli ultimi - l'anziano orfano che stringe al petto un trenino, prezioso per lui solo - sarà l'agnello sacrificale di un gioco al massacro, scandito da mischie violente, da cui si risorge dopo essere sprofondati nelle miserie di una umanità ai margini.

21 Svolgimento libero

22 La sentinella

- Il protagonista è un alieno. Non è un eroe, ma un semplice soldato di fanteria, che vuole solo «riportare a casa la pelle».
- Sono gli uomini, e si capisce dal fatto che emettono un verso strano quando vengono colpiti, ma soprattutto dal fatto che vengono definiti creature «con solo due braccia e due gambe, quella pelle d'un bianco nauseante e senza squame».
- I nemici sono caratterizzati negativamente: essi vengono definiti, ad esempio, «crudeli schifosi, ripugnanti mostri».
- Lo spazio è ostile, freddo, inospitale, in sintonia con la solitudine e l'isolamento del protagonista alieno.
- Essa, come l'uomo, soffre il freddo, la fame, l'umidità. Alcune espressioni metaforiche contribuiscono inoltre ad ingenerare l'inganno, come «prendere la posizione e tenerla, col sangue, palmo a palmo», «combattere, con i denti e con le unghie».
- Il narratore è esterno perché la voce narrante è in terza persona. La focalizzazione è invece interna (dal punto di vista della sentinella).
- Vengono riportati con la tecnica del discorso indiretto libero, come nella frase «Era comodo per quelli dell'aviazione, con le loro astronavi tirate a lucido e le loro superarmi; ma quando si arriva al dunque, toccava ancora al soldato di terra, alla fanteria, prendere la posizione e tenerla, col sangue, palmo a palmo».
- F. Brown in primo luogo vuole sottolineare che la diversità non è un concetto assoluto, ma relativo. Inoltre, facendo emergere le riflessioni e i giudizi della sentinella, vuole criticare l'aggressività e la violenza della specie umana.

23 San Martino del Carso

- Il diario: si tratta infatti del diario del poeta-soldato Ungaretti al fronte, durante la Prima guerra mondiale.
- Il fatto di essere dilaniati e straziati dalla guerra.
- Per sottolineare la sofferenza di tutto il paesaggio, sotto i duri colpi inferti dalla guerra.
- È una metafora che indica il ricordo doloroso degli amici morti, un ricordo che il poeta porta sempre nel proprio cuore.
- Intende dire che il suo cuore è un paese ancora più distrutto e sconvolto di San Martino del Carso perché in esso porta i ricordi degli amici morti.
- Perché l'esperienza della guerra porta a ricercare ciò che è essenziale, vitale, tralasciando il resto.
- Ha lo scopo di frenare la distruzione perpetrata dalla guerra e dalla morte. E' però anche fonte di dolore e sofferenza.

24-28 Svolgimento libero

3 L'analisi del testo (tipologia A)

Laboratorio p. 55

1 Svolgimento libero

2 a. **Assonanza** b. **Consonanza** c. **Similitudine** d. **Sinestesia** e. **Climax** f. **Onomatopea** g. **Metafora** h. **Anafora** i. **Ossimoro** l. **Sineddoche**

3 a. **Ritmo veloce (TS>TR)** b. **Narratore palese** c. **Focalizzazione zero** d. **Discorso indiretto libero**

4

- a. Sofferente perché la flora è disseccata dal sole, il terreno è disseminato di rigonfiamenti e cavità, il paesaggio è abitato da piccoli e umili animali.
- b. È descritto come palpitante, ma lontano, silenzioso ed inaccessibile.
- c. Perché il sole non lascia vedere, non permette di capire, ma viceversa ostacola la vista.
- d. Meriggiare pallido e assorto, le file di rosse formiche, seguire una muraglia.
- e. AABB CDCD EEEF GHIGH. Il verso 15 è senza rima: il poeta vuole metterlo in evidenza perché esprime il messaggio filosofico del testo.
- f. La consonanza: *abbaglia-meraviglia-travaglio-muraglia-bottiglia*.
- g. *È l'infinito, che trasmette una sensazione di staticità*, di immobilismo, perché evidenzia lo scorrere uniforme del tempo.
- h. Udito e vista.
- i. Sì, ad esempio con "schiocchi", "frusci", "scricchi" (onomatopee) o "ascoltare tra i pruni e gli sterpi/ schiocchi di merli, frusci di serpi" (allitterazione in s e r) e "scricchi/ di cicale dai calvi picchi" (allitterazione in c)
- l. Montale usa prevalentemente parole dal suono aspro e duro (ad esempio: "scricchi", "picchi", "cocci aguzzi", ...). Il lessico è espressione del paesaggio aspro e arido della Liguria, ma anche della sua visione della vita del poeta. Si tratta del cosiddetto "male di vivere".

5

- a. **Prima:** "Currado Gianfigliuzzi ... gliele diede". **Seconda:** "Essendo poi davanti... del nome mio". **Terza:** "Finite adunque per quella sera ... col suo signore."

- b. La novella si sviluppa in ambienti diversi: a casa del signore (prima in cucina e poi in sala da pranzo) e lungo la riva di un fiume (la mattina seguente). L'ambientazione è realistica, con riferimenti precisi a località e personaggi.
- c. La vicenda è ambientata a metà Trecento e dura due giorni.
- d. Chichibio è buon cuoco, veneziano, burlone, *bugiardo* e timoroso. Fatica a controllarsi, come emerge nell'incontro con Brunetta, ma riesce a togliersi d'impaccio nelle situazioni difficili.
- e. Currado è *notabile, cittadino, liberale e magnifico*, conduce una *vita cavalleresca*, e gli piace cacciare con il falcone; oltre che magnanimo è capace di autocontrollarsi (*non volle dietro alle parole andare*) e ironico, come è *chiaro alla fine del testo, quando si riconcilia con il cuoco*.
- f. Chichibio vorrebbe negare la coscia a Brunetta, ma gliela dà, obbedendo alle regole non scritte dell'amore; Currado vorrebbe castigare subito Chichibio, ma rimanda la punizione per non offendere i propri ospiti, obbedendo alle regole non scritte della cortesia.
- g. Boccaccio vuole alludere al fatto che il cuoco è un chiacchierone, un buono a nulla, uno dalla parola facile e quindi anche un bugiardo.
- h. Una visione dell'amore carnale, fisica, passionale. Tale visione è espressa nel personaggio di Brunetta, che dimostra anche una certa consapevolezza della propria capacità seduttiva.
- i. La fortuna ha un ruolo importante, perché è una fortunata e quasi inconsapevole battuta che salva Chichibio. È superata quindi la visione medioevale della provvidenza divina alla guida dell'umanità.
- l. Manifesta un atteggiamento di apertura perché la virtù può venire anche da chi è socialmente e culturalmente inferiore. L'incontro tra le due classi sociali rappresentate da Chichibio e Currado non si tramuta infatti in uno scontro, come mostra la riconciliazione finale tra i due.
- m. Boccaccio non ragiona secondo la morale comune perché Chichibio non è condannato per aver rubato una coscia, ma apprezzato per aver riportato la pace con una battuta fortunata.

6-8 Svolgimento libero

4 L'articolo di giornale e il saggio breve (tipologia B)

Laboratorio p. 83

1-3 Svolgimento libero

4 a. **Lead situazione** b. **Lead citazione** c. **Lead rompicapo** d. **Lead aneddoto** e. **Lead dichiarazione**

5-12 Svolgimento libero

5 Il tema (tipologia C, D)

Laboratorio p. 104

1-8 Svolgimento libero

