

Claudio Giunta

Cuori Intelligenti



sola divina...
alla figlia di Demetra a
ricca di messi e di car
lunghe navi e di città pote
ste corusche e di cerate
mini eroi e di past

mille anni di letteratura

3a

dal **secondo Ottocento** al **primo Novecento**

EDIZIONE BLU



Ambiente
educativo
Digitale



LIBRO MISTO



E-BOOK



CONTENUTI
INTEGRATIVI



ZONA
ITALIANO



INCLASSE

Cuori Intelligenti 3a

dal secondo Ottocento al primo Novecento

EDIZIONE BLU

AeD Ambiente Educativo Digitale Un approccio personalizzato alla didattica



Libro in versione cartacea



Contenuti Digitali Integrativi



Offline

INIZIARE SUBITO

Tutto ciò che ti serve, SU DVD, SENZA CONNESSIONE e REGISTRAZIONE. Il modo più facile e immediato per avere il tuo libro in formato digitale, con preziose risorse multimediali: video, animazioni, audio, test ed esercizi interattivi, mappe concettuali.



Easy eBook per l'insegnante

È il libro che hai adottato in versione digitale. Lo puoi utilizzare direttamente inserendolo nel lettore DVD. Puoi usarlo in classe, anche sulla LIM, per lezioni coinvolgenti. Contiene materiale dedicato: approfondimenti, risorse didattiche, attività e proposte di verifiche modificabili.

Easy eBook per lo studente

Il libro di testo in formato digitale, ricco di risorse multimediali, tutto su DVD. I tuoi studenti possono usarlo a casa per studiare ed esercitarsi. E possono verificare i propri progressi in autonomia grazie a tanti esercizi autocorrettivi.



APPROFONDIRE

Gli approfondimenti che desideri, pronti per te. Per svolgere il tuo lavoro in modo efficace, flessibile e immediato.



Minisiti di prodotto Portali tematici VeriTest

Minisiti di prodotto

Spazio web ad accesso riservato, per il libro adottato, con risorse integrative.

Portali tematici

Proposte didattiche aggiornate, sulle varie discipline.

VeriTest

Archivio digitale di esercizi per creare e stampare verifiche personalizzate.



Online

SINCRONIZZARE

Per avere tutto (libro, esercizi, approfondimenti, audio, video, animazioni) sul computer, il tablet e lo smartphone.



eBook Biblioteca digitale App

eBook

Il libro digitale con risorse già pronte o da personalizzare. Multidevice, multimediale, sincronizzabile e aggiornabile, utile per la LIM. Particolarmente efficace per i Bisogni Educativi Speciali.

Biblioteca digitale

Una collezione di eBook e di risorse digitali per area disciplinare, con contenuti extra.

App

Utili strumenti didattici a supporto dell'apprendimento. Per tablet e smartphone.



GESTIRE LA CLASSE

La tecnologia al servizio del tuo lavoro per continuare a fare l'insegnante, in modo semplice, anche connesso da casa.



Classe virtuale InClasse

Classe virtuale

Creare e gestire la tua classe virtuale con semplicità per condividere attività, approfondimenti e monitorare i progressi.

InClasse

Materiali aggiuntivi per creare percorsi didattici diversificati. Perfettamente integrato in "Classe virtuale".

Seguici su deascuola.it



L'eBook dello studente online

Scopri la versione digitale del tuo libro di testo che amplia le lezioni del corso con una serie di rimandi a risorse multimediali interattive, che potrai usare sia online che offline.

Che cos'è?

È LA VERSIONE MULTIMEDIALE E INTERATTIVA DEL TUO LIBRO

Con risorse **audio** e **video**, contenuti già pronti, personalizzabili o personalizzati dal tuo insegnante.

Sarà per te uno strumento per studiare in modo più stimolante e coinvolgente, per esercitarti e per stare in contatto con la tua classe.

Puoi utilizzarlo sia **online** (anche senza scaricarlo) che **offline**, scegliendo di scaricare, di volta in volta, ciò che ti serve.

Come si usa?

ONLINE IN VERSIONE WEB

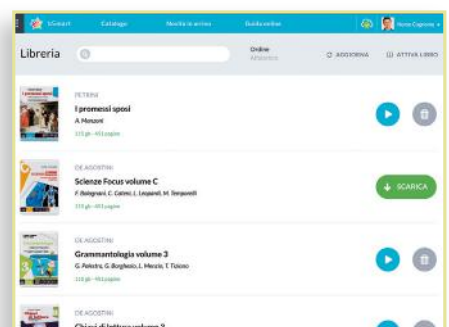
Lo consulti subito, direttamente dal tuo browser, **senza scaricarlo**.

ANCHE OFFLINE

Puoi consultarlo anche offline, scaricando l'app **bSmart** per il tuo device (PC/MAC, Tablet o Smartphone) decidendo tu cosa e quando scaricare, in base a quello che ti serve.

Se vuoi usare il tuo eBook subito, puoi scaricare velocemente solo il testo. Successivamente puoi scegliere di scaricare le risorse che ti servono:

- **per capitolo**
- **per tipologia** (per esempio, solo i video)
- **per singola risorsa**.



Il tuo libro di testo su PC/MAC, tablet, smartphone



Come funziona?

È PERFETTO PER STUDIARE

Puoi scegliere il carattere, aumentarne le dimensioni, impostare la spaziatura e modificare lo sfondo della pagina che vanno meglio per te.

Le **mappe concettuali** e tutto il **testo in versione audio** sono un aiuto in più per andare incontro a tutte le tue esigenze.

È SEMPRE A PORTATA DI MANO

Puoi utilizzarlo su tutti i tipi di dispositivo: PC/MAC, netbook, tablet, smartphone. Il contenuto si adatta al device che stai usando per garantire la **massima leggibilità e la migliore esperienza di studio**.

È TUTTO SINCRONIZZATO

Ogni modifica o personalizzazione che apporti viene memorizzata e **la ritrovi su tutti i device**. Scrivi note e svolgi esercizi sul tuo smartphone e te li ritroverai sul tuo pc o tablet.



È TOTALMENTE PERSONALIZZABILE

Grazie a semplici funzioni puoi intervenire sulle lezioni da studiare: puoi **ritagliare** e **ricomporre i testi**, **evidenziare** e **annotare le tue osservazioni**.

Puoi aggiungere immagini e link a video o siti esterni e **prepararti le mappe concettuali** che più ti aiutano ad assimilare e ricordare ciò che stai studiando.

È UTILE PER RESTARE SEMPRE IN CONTATTO

Puoi **condividere** le tue attività col docente e con i tuoi compagni di classe, anche in tempo reale.



ATTIVA IL TUO EBOOK

- 1 Registrati a deascuola.it
- 2 Clicca su "attiva libro" e inserisci il codice nell'apposito campo
- 3 Entra subito nel tuo eBook online



GARZANTI SCUOLA

internet: deascuola.it

e-mail: info@deascuola.it

Redattore responsabile: Francesca Rizzo

Redazione e impaginazione: Capoverso srl – Torino

Ricerca iconografica: Cristina Colombo

Redazione multimediale: Sergio Raffaele

Tecnico responsabile: Daniela Maieron

Art Director: Nadia Maestri



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"

Progetto grafico: Alessandra Soi

Coordinamento grafico: Sara Fabbri

Illustrazioni: Deborah di Leo

Ricerca iconografica per la copertina: Alice Graziotin

Copertina: Silvia Bassi

A questo volume hanno collaborato: Gabriele Allegro (*Beppe Fenoglio*); Valentino Baldi (*Il romanzo italiano tra le due guerre*); Daniele Balicco (*La guerra, la Resistenza; Gli anni della guerra fredda e del boom economico; Pier Paolo Pasolini; Italo Calvino; Crisi e contestazione*); Daria Biagi (*Il romanzo nell'età del Decadentismo; Il romanzo in Occidente nel primo Novecento*); Gian Mario Cao (*Quadri di storia della cultura*); Paola Cattani (*Charles Baudelaire; Il Decadentismo, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé; La poesia in Occidente nel primo Novecento; Il Futurismo*); Vittorio Celotto (*La pelle di Curzio Malaparte; Narratori delle pianure di Gianni Celati*); Caterina Ciccopiedi (*Quadri storici*); Fulvio Cortese (*La Costituzione italiana*); Massimo De Sabbata (*Quadri e schede di storia dell'arte del Novecento*); Leonardo Gandini (*Il cinema: i primi cinquant'anni; Il cinema nell'età della televisione*); Chiara Giacomello (*Gadda in cucina*); Marco Grimaldi (*Una storia letteraria per l'Italia unita: Francesco De Sanctis*); Paolo Maccari (*La Scapigliatura; I poeti crepuscolari; I poeti della «Voce»; Umberto Saba*); Matteo Marchesini (*La forma del saggio nel primo Novecento; La forma del saggio nel secondo Novecento*); Luigi Monti (*Pinocchio, Cuore e Sandokan*); Walter Nardon (*Il romanzo europeo del secondo Ottocento*); Mariapaola Pierini e Silvia Iracà (*Dalla pagina alla scena*); Marina Polacco (*Luigi Pirandello*); Michele Ruele (*La guerra, la Resistenza*); Niccolò Scaffai (*Italo Svevo; Giuseppe Ungaretti; Eugenio Montale; Vittorio Sereni*); Gianluigi Simonetti (*L'ordine e l'anarchia; Una poesia senza simboli; Ha ancora senso scrivere versi?; Oltre il Novecento*); Luca Siracusano (*Quadri e schede di storia dell'arte dell'Ottocento*); Paolo Squillacioti (*Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Il Gattopardo; Leonardo Sciascia*); Carlo Tirinanzi de' Medici (*La letteratura nell'età del Risorgimento; Il Verismo; Giovanni Verga*); Emilio Torchio (*Giosuè Carducci; Giovanni Pascoli; Gabriele d'Annunzio*); Gabriele Vitello (*La guerra, la Resistenza; Gli anni della guerra fredda e del boom economico; Crisi e contestazione*).

Le lezioni di Storia della lingua sono a cura di Roberta Cella; le schede *Come è fatta la letteratura* sono a cura di Matteo Largaiolli; la sezione *Scrivere la scienza* è a cura di Alessandro Della Corte.

Le attività didattiche, coordinate da Michele Ruele e Stefano Lotti, sono a cura di: Giovanni Accardo, Annamaria Bisi, Clara Lotti, Stefano Lotti, Eliana Petrolli, Paolo Poggi, Claudia Resinelli, Michele Ruele, Gianluca Trotta.

La revisione didattica è a cura di Alfredo Panigada.

L'autore ringrazia per l'aiuto e il consiglio Roberta Bellino, Michele Noldin, Michele Ruele e Amedeo Savoia.

Proprietà letteraria riservata

© 2016 De Agostini Scuola SpA – Novara

1a edizione: gennaio 2016

Printed in Italy

Le fotografie di questo volume sono state fornite da: De Agostini Picture Library, Album/Contrasto, Archivi Alinari Firenze, Archivi Scala Firenze, Bridgeman, Contrasto, Corbis, Getty Images, Lessing, Marka, Mondadori Portfolio, Shutterstock

Immagini in copertina: De Agostini Picture Library, Julia Margaret Cameron, *The Echo*, 1868, stampa all'albumino d'argento, Los Angeles, per gentile concessione di J. Paul Getty Museum

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.

Quello che leggeremo

Ed eccoci alla letteratura degli ultimi due secoli. Ci sarà molto da leggere, quest'anno, molto da imparare, ma sarà un impegno spesso piacevole (davvero!), perché le poesie, i romanzi, i saggi che leggeremo sono molto prossimi alla nostra esperienza, parlano del nostro mondo e, insomma, ci riguardano da vicino. Sappiamo quanto è difficile arrivare con il programma fino ai giorni nostri, ma crediamo sia importante sapere che cosa si è scritto, di che cosa si è parlato tra la fine del Novecento e l'inizio del XXI secolo: è la realtà che abbiamo sotto gli occhi, e ci siamo sforzati di descriverla bene (anche se per frammenti, si capisce) attraverso le parole di scrittori intelligenti, profondi e spesso anche divertenti.

*Abbiamo cercato di fare storia della letteratura dando l'importanza che merita alla **storia**: cioè descrivendo sempre nel modo più limpido possibile il contesto nel quale gli scrittori si sono trovati a vivere. Non si capiscono Nievo, o il Verismo meridionale, o Carducci, o i narratori del primo Novecento eccetera, se non si capisce, prima, qual era il mondo e soprattutto qual era l'Italia che questi uomini si vedevano attorno. Perciò è sempre bene che la lettura dei brani antologici sia preceduta, o accompagnata, dai quadri storici, storico-artistici, storico-culturali: non per "sapere le date" (che si trovano in internet), ma per sapere di che cosa veramente stanno parlando gli scrittori che leggiamo. Del resto, vale anche la relazione inversa, e poesie e romanzi servono anche per imparare la storia, cioè per il loro valore di documento: e crediamo che leggere le poesie di Auden e di Celan sulla seconda guerra mondiale, o le pagine di Tomasi di Lampedusa sul Risorgimento, o quelle di Pasolini sulla "mutazione" italiana del dopoguerra, o quelle di Bianciardi sul boom economico, o quelle di Volponi sulla strage di piazza Fontana, sia un buon modo per farsi un'idea attendibile, e vivida insieme, intorno a questi fatti cruciali della nostra storia.*

*Anche per questa ragione abbiamo dedicato due percorsi alla **saggistica italiana**. Da Salvemini a Gramsci, dalla Ginzburg a Bellocchio, l'Italia ha avuto, nel Novecento, dei grandissimi saggisti. Leggerli significa capire meglio il paese in cui viviamo. Ma non solo: leggerli significa capire concretamente, e non solo in teoria, come si confeziona quella che chiamiamo "prosa argomentativa". Raccomandiamo di non saltare questi percorsi, e anzi di leggere anche i brani che si trovano nell'eBook: servono a capire delle cose importanti; ma soprattutto servono a imparare come si esprime in maniera chiara e problematica il proprio pensiero.*

*Anche in questi volumi abbiamo voluto inserire molta **letteratura straniera**. La ragione è semplice: ci sono pagine di poeti, romanzieri e saggisti non italiani che è bene leggere già negli anni della scuola, sia perché sono molto belle sia perché ci permettono di diventare **abitanti più consapevoli del nostro mondo**. Naturalmente, l'asse (la strada maestra, come l'abbiamo definita) è solidamente italiano: da Nievo*

a Verga, da Pirandello a Svevo, da Gadda a Calvino, da Saba a Montale, è chiaro che è con questi scrittori che uno studente italiano deve familiarizzarsi innanzitutto, e non solo in vista dell'esame di maturità. Ma in questi volumi, più ancora che nei precedenti, si moltiplicheranno i sentieri secondari, sia sulla carta sia nell'eBook. Sono sentieri lungo i quali gli studenti possono avventurarsi anche da soli, perché abbiamo avuto cura di spiegare bene, con chiarezza, testi e contesti: sono sentieri che portano, ad esempio, verso i grandi romanzi stranieri dell'Ottocento e del primo Novecento, o verso il teatro di Büchner, Wilde, Ibsen, Čechov, Beckett, Pinter, o verso i poeti post-simbolisti (da Yeats a Rilke, da Eliot a Mandel'stam), o verso i saggi di Hannah Arendt o di Adorno.

*Il Novecento è il secolo delle **nuove arti**: cinema, canzone pop-rock, fumetto, televisione... Che fare, come regolarsi? A scuola – come si dice – “non si può fare tutto”, né si deve; e dal momento che, in genere, non si ha il tempo di arrivare alla letteratura del secondo dopoguerra, dove trovare quello per parlare di Fellini o di Dylan o dei Peanuts? Ma la verità è che gli studenti hanno già una certa familiarità con queste “nuove arti”: sono quelle che respirano ogni giorno intorno a loro, e ciò di cui hanno bisogno è soltanto qualche indirizzo, qualche indicazione di metodo, un consiglio su come e dove concentrare la loro attenzione. Per quanto riguarda il **cinema**, abbiamo cercato di dare noi queste indicazioni e questi consigli: gli abbiamo dedicato due percorsi, nei quali abbiamo spiegato che cos'è e come si fa il cinema, e nei quali abbiamo provato soprattutto a mostrare come si parla di un film, attraverso più di venti recensioni ad altrettanti film belli e importanti. E qualcosa del genere, più in sintesi, abbiamo cercato di fare per il **fumetto** e, in maniera che speriamo risulti originale e avvincente, per la **canzone**. Il fatto è – lo sappiamo – che a scuola gli studenti leggono poesie, romanzi, saggi, mentre a casa “consumano” ogni giorno, anzi ogni ora, prodotti artistici di tutt'altra natura: film, programmi televisivi, fumetti, videogiochi e soprattutto canzoni. È una novità, nella storia della scuola, una novità che va registrata, non demonizzata, e che anzi – se affrontata con intelligenza, misura e buona volontà – può trasformarsi in un'occasione per imparare. Come capita (quasi) sempre con le novità.*

Buona lettura.

Claudio Giunta



SEZIONE

I L'età postunitaria

1 La storia	3
Colonialismo e imperialismo	3
L'Italia unita	4
■ La monarchia costituzionale	
■ Destra storica e Sinistra storica	
■ Francesco Crispi	
■ Il Codice Zanardelli	

2 La società e la cultura	8
■ Karl Marx: «Proletari di tutti i paesi, unitevi!»	8
Comunismo e liberalismo	9
Il liberalismo come utilitarismo	10
■ John Stuart Mill: «Si può dire tutto»	10
Il progresso delle scienze e il Positivismo	11
Il darwinismo	11
La questione sociale: donne, infanzia, povertà	12
Voci di crisi nella cultura borghese	13
Il nichilismo e Nietzsche	13

3 La storia dell'arte	14
La Francia e l'Inghilterra	14
L'Italia	17

Settima lezione di **Storia della lingua**

La lingua dell'Italia unita	19
Analfabetismo e scolarizzazione: come parlavano gli italiani	19
La polemica tra Alessandro Manzoni e Graziadio Isaia Ascoli	20
■ Il proemio alla rivista «Archivio glottologico italiano»	
La lingua dell'uso	22
■ Come si scriveva nei giornali di inizio Novecento	22
La lingua della prosa letteraria	24
■ MUSICA La lingua in musica: l'opera lirica	26
■ LINK AUDIO Otello	
Il rinnovamento della poesia	27
La politica linguistica in età fascista	29

GENERI E TESTI

PERCORSO

1

La letteratura nell'età del Risorgimento

Ippolito Nievo e i memorialisti

1 I generi: la memorialistica	33
■ Risorgimento	34

Silvio Pellico

Le mie prigioni

T1 Ho scritto queste Memorie per vanità?	
T2 Il carceriere Schiller: anche i carnefici sono vittime	
T3 La rinuncia alla politica	

2 Massimo d'Azeglio

I miei ricordi

T4 Dare un carattere agli italiani	36
T5 Un esame scolastico rubato	36
T6 L'incontro con Carlo Alberto	

3 I generi: il romanzo storico

■ NEL MONDO DELL'ARTE Arte, storia e patriottismo: <i>I Vespri siciliani</i> di Francesco Hayez	38
	39

Giuseppe Cesare Abba

Da Quarto al Voltorno. Noterelle di uno dei Mille

T7 Come si racconta la storia in presa diretta. Due descrizioni	
T8 Inquietanti presagi	
T9 L'incontro tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II	

4 Ippolito Nievo

Le confessioni di un italiano

■ Dalla storia al romanzo: contraffazioni e alterazioni	42
T10 Il romanzo del pluralismo	43
T11 Il tempo dell'infanzia: deformazione e amplificazione	44
T12 Il tempo dell'infanzia: la dimensione idillica	48

LETTURA CRITICA

C1 P. Finelli, Essere italiani prima che ci fosse l'Italia: l'importanza della letteratura	
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	50

LA LETTERATURA COME DOCUMENTO

PERCORSO

2

51

Un'idea dell'Italia

Una storia letteraria per l'Italia unita: Francesco De Sanctis

1 Un intreccio di politica, storia e letteratura	52
T1 «La scienza genera l'arte», <i>Storia della letteratura italiana</i>	53

Il romanzo europeo del secondo Ottocento

La vita sociale entra nelle pagine dei libri

1 L'età del realismo 58

2 Gustave Flaubert 61

■ **IL LABORATORIO DELLO SCRITTORE** Chi parla nei romanzi? 62

■ Niente donne, niente sport! Una lettera a Maupassant

Madame Bovary 64

T1 Il "nuovo" arriva in classe

T2 Il ballo 65

L'educazione sentimentale

T3 L'ultimo incontro con la signora Arnoux

3 Fëdor Dostoevskij 68

Delitto e castigo 70

■ **IL LABORATORIO DELLO SCRITTORE** La "voce" nel romanzo. Polifonia, plurivocità 71

T4 La confessione a Sònja 72

T5 Il giudice istruttore Porfirij Petròvič

I fratelli Karamazov

T6 Il Grande Inquisitore

4 Lev Tolstòj 74

Guerra e pace

T7 Colloquio tra il principe Andréj e suo padre

Anna Karenina 77

T8 Anna e Vrònskij si incontrano alla stazione 78

T9 Dichiarazione di Lévin a Kitty

LETTURA CRITICA

C1 V. Nabokov, Lezioni di letteratura russa

■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA 81

Charles Baudelaire

La malinconia della modernità

1 La vita 84

2 I fiori del male 86

■ Censurare i libri 87

La struttura 87

■ L'estetica del male 88

I temi 88

T1 La natura è armonia o caos? *Corrispondenze* 90

T2 L'intellettuale e la società: *L'albatro*

T3 La natura spaventosa: *Ossessione* 92

T4 Il sogno di un'altra vita: *La vita anteriore* 94

T5 Il poeta nella grande città: *A una passante* 97

■ **FILOSOFIA** Walter Benjamin su Baudelaire e la città 99

T6 Il poeta nella grande città: *Il cigno*

T7 Disperazione e angoscia: *Spleen IV* 100

T8 L'invocazione del poeta: *La musa venale*

T9 Baudelaire censurato: *I gioielli*

3 Dalla poesia alla prosa 103

T10 Le vedove, *Lo spleen di Parigi*

T11 Le folle, *Lo spleen di Parigi* ► **ANALISI ATTIVA** 103

4 Il saggista e il critico 104

T12 La critica dell'uso delle droghe, *I paradisi artificiali* 105

T13 L'artista e la modernità, *Il pittore della vita moderna*

■ **NEL MONDO DELL'ARTE** I paesaggi di Corot negli scritti d'arte di Baudelaire

LETTURA CRITICA

C1 E. Auerbach, Charles Baudelaire: un poeta senza Dio

■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA 107

La Scapigliatura

La rivolta contro i padri

1 Le idee, gli autori 110

■ Tarchetti contro il servizio militare

2 La poesia 111

Emilio Praga 113

T1 Preludio, *Penombre* 113

Iginio Ugo Tarchetti

T2 Memento, *Disjecta*

3 La prosa 116

Iginio Ugo Tarchetti 116

T3 Il rischio del contagio, *Fosca* 118

Camillo Boito 120

T4 Tra vendetta e desiderio, *Senso* 120

Una scapigliatura "sperimentale"

Vittorio Imbriani

T5 Donn'Almerinda, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*

Carlo Dossi

T6 Fiori, *La desinenza in A*

■ Riformare la punteggiatura!

LETTURA CRITICA

C1 M. Praz, Piacere e dolore in *Fosca*

■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA 123

AUTORE	PERCORSO 6	124
Giosuè Carducci		
Il classicismo in cattedra e in versi		
1	La vita	126
2	Carducci, il poeta nazionale: le idee, la poetica	129
■	Il poeta e la politica. Carducci contestato	
■	COME È FATTA LA LETTERATURA Essere "classicisti" nell'età di Carducci	
3	Rime nuove	131
T1	Davanti San Guido	132
T2	Funere mersit acerbo	137
T3	Idillio maremmano	
T4	Pianto antico	
T5	Ça ira	
T6	Faida di comune	
4	Odi barbare	138
■	Metrica barbara	139
T7	Alla stazione in una mattina d'autunno	140
■	Le parole di ogni giorno nella poesia di Carducci	143
T8	Dinanzi alle terme di Caracalla	
T9	Nevicata	
T10	Nell'annuale della fondazione di Roma	
Poesie e prose scelte		
T11	Inno a Satana	
T12	Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, <i>Giambi ed Epodi</i>	
T13	Piemonte, <i>Rime e ritmi</i>	
T14	Le "risorse" di San Miniato al Tedesco	
LETTURA CRITICA		
C1	G. Bàrberi Squarotti, Carducci: la nostalgia per il tempo degli eroi	
■	MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	144
PREPARAZIONE ALL'ESAME DI STATO		145

GENERI E TESTI	PERCORSO 7	148
Il Verismo		
Fotografare la realtà		
1	Le radici culturali del Verismo	149
■	NEL MONDO DELL'ARTE I macchiaioli	
2	Il Positivismo	150
■	Progressi tecnici e atmosfera positivista secondo Ludovico Geymonat	
3	Zola e il Naturalismo	152
	<i>Il romanzo sperimentale</i>	153

T1	Il metodo sperimentale applicato a passioni e intelletto	
T2	Come si scrive un romanzo sperimentale	153
■	IL LABORATORIO DELLO SCRITTORE Le tecniche naturaliste: l'impersonalità del narratore	155
	<i>L'ammazzatoio</i>	155
T3	Come funziona un romanzo naturalista?	156
4	Dal Naturalismo al Verismo	159
	Dopo il Verismo	162
5	Federico De Roberto	162
	La vita	162
	<i>I Viceré</i>	163
T4	Un romanzo teatrale	
T5	Il deputato Consalvo	164
■	La degenerazione della stirpe	
LETTURA CRITICA		
C1	J. Wood, <i>Questione di punti di vista: come raccontare la stessa scena</i>	
■	MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	167

AUTORE	PERCORSO 8	168
Giovanni Verga		
I vinti, la roba, la modernità che travolge il mondo di ieri		
1	La vita	170
■	«Serie», non «ciclo»	172
■	Il teatro: un successo inatteso	173
2	Le opere	174
■	L'inchiesta di Franchetti e Sonnino	175
3	I temi e la tecnica	177
	L'artificio della regressione	177
	Il discorso indiretto libero	179
	Storia di una capinera	
T1	«Una povera capinera»	
4	Vita dei campi	182
T2	<i>Fantasticheria</i> : l'«ideale dell'ostrica»	182
■	AUTORI A CONFRONTO Capuana legge <i>Vita dei campi</i>	187
T3	Rosso Malpelo	188
T4	La lupa	
5	I Malavoglia	199
	La trama	200
T5	Uno studio «sincero e spassionato»	200
T6	Padron 'Ntoni e la saggezza popolare	203
■	Lessico, sintassi, stile: un romanzo «parlato»	206
T7	L'affare dei lupini	207

■ Il tempo dei <i>Malavoglia</i> e la rinuncia all'«ideale dell'ostrica»	210
T8 L'addio di Ntoni	210
Un libro poco compreso	213
6 Le <i>Novelle rusticane</i>	214
T9 La roba	214
T10 Libertà	214
7 <i>Mastro-don Gesualdo</i>	220
La trama	220
T11 Una giornata-tipo di Gesualdo ► ANALISI ATTIVA	221
T12 Cattivi presagi. Gesualdo ha fatto un patto con il diavolo?	225
T13 Il rapporto con la tradizione: Gesualdo e suo padre	225
T14 Splendore della ricchezza e fragilità dei corpi	226
T15 Gesualdo muore da "vinto"	228
LETTURE CRITICHE	
C1 D. H. Lawrence, Non si può mettere una grande anima in una persona ordinaria	231
C2 L. Pirandello, Verga scrittore di cose	231
C3 P. Pellini, Distanza e prossimità di Verga	231
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	233

GENERI E TESTI PERCORSO **9** 234

Pinocchio, *Cuore* e Sandokan
La nascita della letteratura per ragazzi

1 Pinocchio	236
La misteriosa bellezza di Pinocchio	236
Carlo Collodi	237
■ GIORNALISMO La stampa satirica	238
<i>Pinocchio</i> . Genesi del testo	239
T1 La prima pagina	239
T2 Sciagurato figliuolo!	242
Un finale controverso	245
T3 L'impiccagione	245
T4 Verso il Paese dei balocchi	245
■ Fuori dalla scuola, dentro l'immaginario. Illustrazioni e riscritture	245
■ COME È FATTA LA LETTERATURA <i>Pinocchio</i> e i romanzi d'appendice	247
2 Falli piangere! Il libro <i>Cuore</i>	249
Edmondo De Amicis	249
"Il libro <i>Cuore</i> "	250
T5 I miei compagni	251
T6 Il mio compagno Coretti	251

3 Avventure nei mari del Sud: Sandokan	253
Emilio Salgari	253
■ I funerali di Salgari	253
Un patto di semplificazione	254
<i>Le tigri di Mompracem</i>	255
T7 Un tuffo nell'esotico	256
T8 Entra in scena Sandokan	258
T9 Yanez	258
T10 La perla di Labuan	258
LETTURE CRITICHE	
C1 I. Calvino, <i>Pinocchio</i> : tre motivi per considerarlo uno dei grandi libri italiani	258
C2 U. Eco, Elogio di Franti	258
C3 G. Pasquali, Ciò che è vivo e ciò che è morto di <i>Cuore</i>	258
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	259
PREPARAZIONE ALL'ESAME DI STATO	260

GENERI E TESTI PERCORSO **10** 262

Simbolismo e Decadentismo in Europa

La bellezza, la stanchezza

1 Il Decadentismo	264
Le origini	264
L'atteggiamento verso la vita	264
Il Decadentismo in Francia	265
■ LETTERATURA I parnassiani e il programma di «l'arte per l'arte»	265
Il Decadentismo in Italia	266
2 Arthur Rimbaud	267
La vita	267
■ I poeti maledetti	268
La poetica	268
<i>La lettera del veggente</i>	269
T1 Il dormiente nella valle, <i>Poesie</i>	269
T2 Vocali, <i>Poesie</i>	270
3 Paul Verlaine	272
T3 Ariette dimenticate, <i>Romanze senza parole</i>	272
T4 Arte poetica, <i>Romanze senza parole</i>	272
4 Stéphane Mallarmé	275
T5 Brezza marina, <i>Poesie</i>	276
T6 Il verde e vergine e bell'oggi, <i>Poesie</i>	276
T7 Un colpo di dadi mai abolirà il caso, <i>Poesie</i>	276
5 Il romanzo nell'età del Decadentismo	278
La vita come opera d'arte: Joris-Karl Huysmans	278

T8 Il triste destino di una tartaruga, <i>Controcorrente</i>	279
L'oscuro, il morboso, l'irrazionale	282
Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde	283
T9 Come si comporta un vero <i>dandy</i>	284
Dracula di Bram Stoker	
■ Il narratore inattendibile	
T10 La misteriosa Transilvania	
T11 La pacifica Inghilterra	
T12 Harker capisce chi è il conte Dracula	
Una sensibilità decadente: Antonio Fogazzaro	
T13 La lettera di Cecilia, <i>Malombra</i>	
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	287

7 Il fanciullino	330
T17 Una dichiarazione di poetica	332
LETTURE CRITICHE	
C1 C. Garboli, La ri-costruzione del "nido"	336
C2 G. Contini, Il linguaggio di Pascoli	
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	339

AUTORE PERCORSO **11** 288

Giovanni Pascoli

Le piccole cose, la storia e la classicità

1 La vita	290
■ I due anni orribili: 1867 e 1895	
■ AUTORI A CONFRONTO Pascoli a Messina visto da Gaetano Salvemini	295
2 La sperimentazione che apre al Novecento	296
■ Pascoli, Leopardi e i nomi dei fiori	
3 Myricae	300
T1 Arano	302
T2 Lavandare	304
T3 Dialogo	
T4 X Agosto	305
T5 Il piccolo bucato	
T6 Novembre	308
T7 Colloquio	
T8 Temporale ► ANALISI ATTIVA	310
T9 Il lampo	
4 Poemetti	311
T10 Digitale purpurea	312
■ Chi è Rachele?	314
T11 L'aquilone	316
5 Canti di Castelvecchio	321
T12 Nebbia	322
T13 Il gelsomino notturno	
T14 La mia sera	
T15 Il fringuello cieco	
6 Poemi conviviali	325
T16 Solon	325

AUTORE PERCORSO **12** 340

Gabriele d'Annunzio

Un intellettuale in fuga

1 La vita	342
2 Il personaggio, l'opera, la visione del mondo	348
Un uomo di lettere fuori del comune	348
■ Il <i>dandy</i>	349
D'Annunzio poeta	350
D'Annunzio prosatore	352
Un uomo in sintonia con il suo tempo	354
■ NEL MONDO DELL'ARTE Un reportage dall'Abruzzo: d'Annunzio e Michetti	356
3 D'Annunzio cronista mondano	357
T1 Il primo concerto, <i>Scritti giornalistici</i>	357
■ AUTORI A CONFRONTO Il cronista mondano del secondo Novecento	360
4 D'Annunzio romanziere: Il piacere	361
La storia e i personaggi	361
■ Le due donne di Sperelli	
Il protagonista	362
Lo stile	363
■ IL LABORATORIO DELLO SCRITTORE D'Annunzio plagiaro	
T2 Tutto impregnato d'arte	363
La "filosofia" del <i>Piacere</i> : d'Annunzio e Nietzsche	369
T3 Il caso Wagner, <i>Scritti giornalistici</i>	370
D'Annunzio romanziere: Le vergini delle rocce	
T4 La Roma dei poeti e dei patrizii	
5 D'Annunzio poeta	373
T5 Consolazione, <i>Poema paradisiaco</i>	
T6 L'incontro con Ulisse, <i>Maia</i>	
Alcyone	373
T7 La sera fiesolana ► ANALISI ATTIVA	373
■ Benedetto Croce e l'ineffabilità	377
T8 La pioggia nel pineto	378

T9 L'onda	382
■ Il suono delle onde: un confronto tra poesia e prosa (<i>Il trionfo della morte</i>)	
T10 I pastori	
6 D'Annunzio memorialista: Notturmo	386
T11 Tutto è compiuto, tutto è consumato	
T12 Il rosso del sangue e del fuoco	
LETTURE CRITICHE	
C1 A. Savinio, Un popolo di dannunziani	388
C2 A. Andreoli, Stile e lingua della poesia dannunziana	
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	389

2 Oscar Wilde	392
<i>L'importanza di essere onesto</i>	393
T2 Si procuri dei parenti, signor Worthing	394
La fortuna scenica	397
■ LINK VIDEO <i>L'importanza di essere Franco</i>	
3 Henrik Ibsen	398
<i>Casa di bambola</i>	399
T3 Nora va via	400
La fortuna scenica	403
■ <i>Nora alla prova</i> , regia di Luca Ronconi	
4 Anton Čechov	403
<i>Il gabbiano</i>	405
T4 Il fascino di Trigòrin	
T5 Il battibecco tra Trepliov e Arkadina	405
La fortuna scenica	407
■ LINK VIDEO <i>Eimuntas Nekrošius</i>	
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	409
PREPARAZIONE ALL'ESAME DI STATO	410

GENERI E TESTI PERCORSO **13** 390

Dalla pagina alla scena
Il teatro dell'Ottocento

1 Teatro e drammaturgia dell'Ottocento	391
Georg Büchner	
<i>Woyzeck</i>	
T1 Woyzeck, un uomo semplice	
La fortuna scenica	



SEZIONE

II

Il primo Novecento

1 La storia	413
L'Italia della Sinistra	413
Venti di guerra in Europa	414
■ Il Partito socialista	414
■ Nazionalismo	
La prima guerra mondiale	415
2 La società e la cultura	417
Marxismo e rivoluzione	417
Il dibattito sulla guerra in Italia	417
Tendenze della cultura italiana	418
Il dibattito religioso	418
Altre risposte al Positivismo	419
■ La civiltà secondo Sigmund Freud	420
3 La storia dell'arte	420
Le avanguardie del primo Novecento	420
■ Il Futurismo, una rivoluzione di tutte le forme artistiche	

GENERI E TESTI PERCORSO **1** 426

Tamburi di guerra
La prosa italiana nel primo Novecento

1 Frammento, diario, autobiografia	428
■ La rivista più importante del primo Novecento «La Voce»	428
Scipio Slataper	432
■ La vitalità di Trieste	432
T1 La casa dell'infanzia, <i>Il mio Carso</i>	
► ANALISI ATTIVA	433
Piero Jahier	435
■ AUTORI A CONFRONTO La disfatta di Caporetto. La testimonianza di Gadda	436
T2 Ritratto del soldato Somacal Luigi, <i>Con me e con gli alpini</i>	437
■ LETTERATURA E CINEMA <i>La grande guerra</i>	439
■ LINK VIDEO <i>La grande guerra</i> , la scena finale, di grande impatto	

Emilio Lussu

T3 Il "prigioniero" smarrito, *Un anno sull'Altipiano*

Un racconto italiano sulla prima guerra mondiale: *La paura* di Federico De Roberto

La paura

T4 Un doppio orrore: la guerra, le montagne

T5 L'Italia disunita

T6 Anche gli eroi hanno paura

2 Un romanzo sulla guerra e sul dopoguerra: *Rubè di Borgese* 439

Rubè 440

T7 Un giovane di belle speranze 441

T8 Il primo giorno di guerra visto nella fantasia

■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA 443

GENERI E TESTI PERCORSO 2 444

Il romanzo in Occidente nel primo Novecento

Come raccontare la vita moderna?

1 Il romanzo tra sperimentazione e rinnovamento 446

2 Marcel Proust 448

■ Perché è importante viaggiare con chi amiamo 449

Jean Santeuil 451

T1 I coniugi Lepic 451

■ L'amore dei vecchi per i giovani 454

Alla ricerca del tempo perduto 455

■ La trama della *Ricerca*

■ *Alla ricerca del tempo perduto*, i sette volumi 455

T2 Il ricordo 456

T3 La memoria involontaria 459

T4 Frivolezza, politica e codici sociali

3 Franz Kafka 462

■ Kafka e la comicità

I racconti 462

T5 Un uomo deve poter dormire, *La metamorfosi* 463

T6 Il silenzio delle sirene

I romanzi 465

T7 L'agrimensore K., *Il castello* 467

T8 L'efficienza dei telefoni, *Il castello*

4 Robert Musil 469

L'uomo senza qualità 470

T9 Vienna moderna

T10 Ulrich nel parco ► **ANALISI ATTIVA** 471

T11 L'Azione Parallela

5 James Joyce 473

Ulisse 474

T12 Se il piccolo Rudy fosse vissuto... 475

6 Thomas Mann 478

I Buddenbrook 479

T13 Rischio fallimento 479

La montagna magica

T14 L'arrivo

■ La tecnica del leitmotiv

Doctor Faustus

T15 Il patto con il diavolo

■ L'avvocato del diavolo

Virginia Woolf

Gita al faro

T16 Come passa il tempo

Ernest Hemingway

Addio alle armi

T17 Catherine muore

LETTURE CRITICHE

C1 H. Arendt, La burocrazia spiegata da Kafka

C2 I. Bachmann, Il significato della letteratura secondo Musil

■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA 483

AUTORE PERCORSO 3 484

Luigi Pirandello

Un uomo «fuori di chiave»

1 La vita 487

2 Pirandello e la visione del mondo e della letteratura 491

Lo «strappo nel cielo di carta» 491

L'umorismo 492

I temi dell'opera pirandelliana 493

La mediazione fra tradizione e modernità 495

3 Storie di amori, beffe e follie: le *Novelle per un anno* 497

Le novelle per... tutta la vita 497

Le costanti della scrittura novellistica 497

T1 Certi obblighi 499

T2 Il treno ha fischiato 506

T3 C'è qualcuno che ride

T4 Ciàula scopre la luna

4	Alla ricerca di nuove possibilità narrative: Pirandello romanziere	512
	<i>Il fu Mattia Pascal</i>	514
T5	Adriano Meis entra in scena	516
T6	Lombra di Adriano Meis	521
	<i>Uno, nessuno e centomila</i>	525
T7	Tutta colpa del naso	526
T8	La vita non conclude	531
■	AUTORI A CONFRONTO <i>I vecchi e i giovani</i> e il romanzo antistorico	534
	<i>Quaderni di Serafino Gubbio operatore: Pirandello e il cinema</i>	
T9	Una mano che gira la manovella	
5	Maschere nude: il lungo percorso del teatro pirandelliano	535
	Le quattro fasi del teatro pirandelliano	538
T10	La fine del gioco, <i>Il giuoco delle parti</i>	541
T11	L'enigma della signora Ponza, <i>Così è (se vi pare)</i>	546
T12	L'apparizione dei personaggi, <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	551
T13	Verità e follia, <i>Enrico IV</i>	
T14	Il mago e la contessa, <i>I giganti della montagna</i>	558
	LETTURE CRITICHE	
C1	G. Macchia, <i>La stanza della tortura</i>	563
C2	R. Luperini, <i>Pirandello e l'allegoria del moderno</i>	
■	MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	565

AUTORE **PERCORSO 4** 566

Italo Svevo

Tra menzogna e verità: il racconto dell'inetto

1	La vita	568
2	Generi, temi, tecniche	571
■	FILOSOFIA Svevo, Schopenhauer e il darwinismo	574
3	Una vita	575
■	FILOSOFIA Svevo e le idee di Schopenhauer	576
T1	Lettera alla madre	577
4	Senilità	580
T2	Emilio e Angiolina	582
5	La coscienza di Zeno	586
	La trama	586
	Un confronto con gli altri romanzi e i possibili modelli	588
	Svevo e la psicanalisi	589

	La struttura della <i>Coscienza di Zeno</i>	591
■	«circuiti» del racconto	592
T3	Prefazione	593
T4	Preambolo	
T5	L'origine del vizio	595
T6	«Muoi!» ► ANALISI ATTIVA	600
T7	Zeno, il veronal e il funerale sbagliato	604
T8	Psico-analisi	608

LETTURE CRITICHE

C1	Philip Roth intervista Primo Levi: scrittori e vernici	
C2	G. Debenedetti, <i>Buoni a nulla di successo: sui personaggi di Svevo</i>	
■	MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	612

PREPARAZIONE ALL'ESAME DI STATO 613

GENERI E TESTI **PERCORSO 5** 616

La poesia in Occidente nel primo Novecento

L'onda lunga del Simbolismo

1	La poesia come modo speciale di vedere la realtà	618
2	In Germania: Rilke	620
	<i>I sonetti a Orfeo</i>	620
T1	Tacito amico	621
	<i>Nuove poesie</i>	623
T2	Arcaico torso di Apollo	623
3	In Irlanda: Yeats	626
T3	Navigando verso Bisanzio, <i>La torre</i>	626
■	<i>No Country for Old Men</i>	627

Negli Stati Uniti: Pound

■	Pound "cinese"	
T4	N.Y., <i>Riposte</i>	
	L'impegno sociale	
T5	Contro l'usura, <i>I Cantos</i>	

4 In Inghilterra: Eliot 629

■	Tradizione e talento individuale	
	<i>La terra desolata</i>	629
T6	La sepoltura dei morti	630
T7	Una gran folla sopra il London Bridge...	632

5 In Francia: Apollinaire 634

T8	La cravatta e l'orologio, <i>Calligrammi</i>	635
T9	Piove, <i>Calligrammi</i>	
■	NEL MONDO DELL'ARTE <i>I papiers collés</i> cubisti	637

6 In Russia: Mandel'stam e Majakovskij 638

Osip Mandel'stam	638
T10 In cortile mi lavavo, <i>Ottanta poesie</i>	639
T11 Stiamocene un po' in cucina, <i>Ottanta poesie</i>	
T12 A tu per tu, <i>Ottanta poesie</i>	
Vladimir Majakovskij	640
T13 150.000.000, <i>150.000.000</i>	
T14 Il nemico: Woodrow Wilson, <i>150.000.000</i>	
■ NEL MONDO DELL'ARTE Kandinskij saggista: da <i>Lo spirituale nell'arte</i> a <i>Punto e linea sul piano</i>	641
7 In Spagna: Machado e García Lorca	642
Antonio Machado	642
T15 Dalla soglia di un sogno, <i>Solitudini, gallerie e altre poesie</i> ► ANALISI ATTIVA	642
Federico García Lorca	643
T16 Ritorno, <i>Poeta a New York</i>	643
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	645

GENERI E TESTI **PERCORSO 6** 646

La nuova poesia italiana

Crepuscolari, futuristi, vociani

1 I poeti crepuscolari	648
Temi e motivi	648
■ Aldo Palazzeschi	651
Guido Gozzano	653
T1 Invernale, <i>I colloqui</i>	655
T2 La signorina Felicita ovvero la felicità, <i>I colloqui</i>	657
Sergio Corazzini	
T3 Desolazione del povero poeta sentimentale, <i>Piccolo libro inutile</i>	
Marino Moretti	
T4 A Cesena, <i>Il giardino dei frutti</i>	

2 Il Futurismo 666

■ NEL MONDO DELL'ARTE Roberto Longhi e la scultura di Umberto Boccioni	
■ Manifesto del Futurismo	
■ Manifesto tecnico della letteratura futurista	
Filippo Tommaso Marinetti	666
T5 Contro Venezia passatista, <i>Manifesti futuristi</i>	
T6 Una cartolina da Adrianopoli bombardata: <i>Zang Tumb Tumb, Teoria e invenzione futurista</i>	667
■ NEL MONDO DELL'ARTE «Parole in libertà»: <i>Manifestazione interventista</i> di Carrà	669
■ NEL MONDO DELL'ARTE L'eredità del Futurismo: Dadaismo e Surrealismo	671

3 I poeti della «Voce» 672

Camillo Sbarbaro	
T7 Taci, anima stanca di godere, <i>Pianissimo</i>	
Dino Campana	672
■ L'orfismo	673
T8 L'invetriata, <i>Canti orfici</i>	674
Clemente Rebora	675
T9 O carro vuoto sul binario morto, <i>Frammenti lirici</i>	
T10 Viatico, <i>Poesie sparse e prose liriche</i>	676
■ MAPPA DI SINTESI ■ BIBLIOGRAFIA	679

PREPARAZIONE ALL'ESAME DI STATO 680

Indice dei nomi	682
Le parole raccontano	685

La metrica

La retorica



ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

I L'età postunitaria



1 La storia

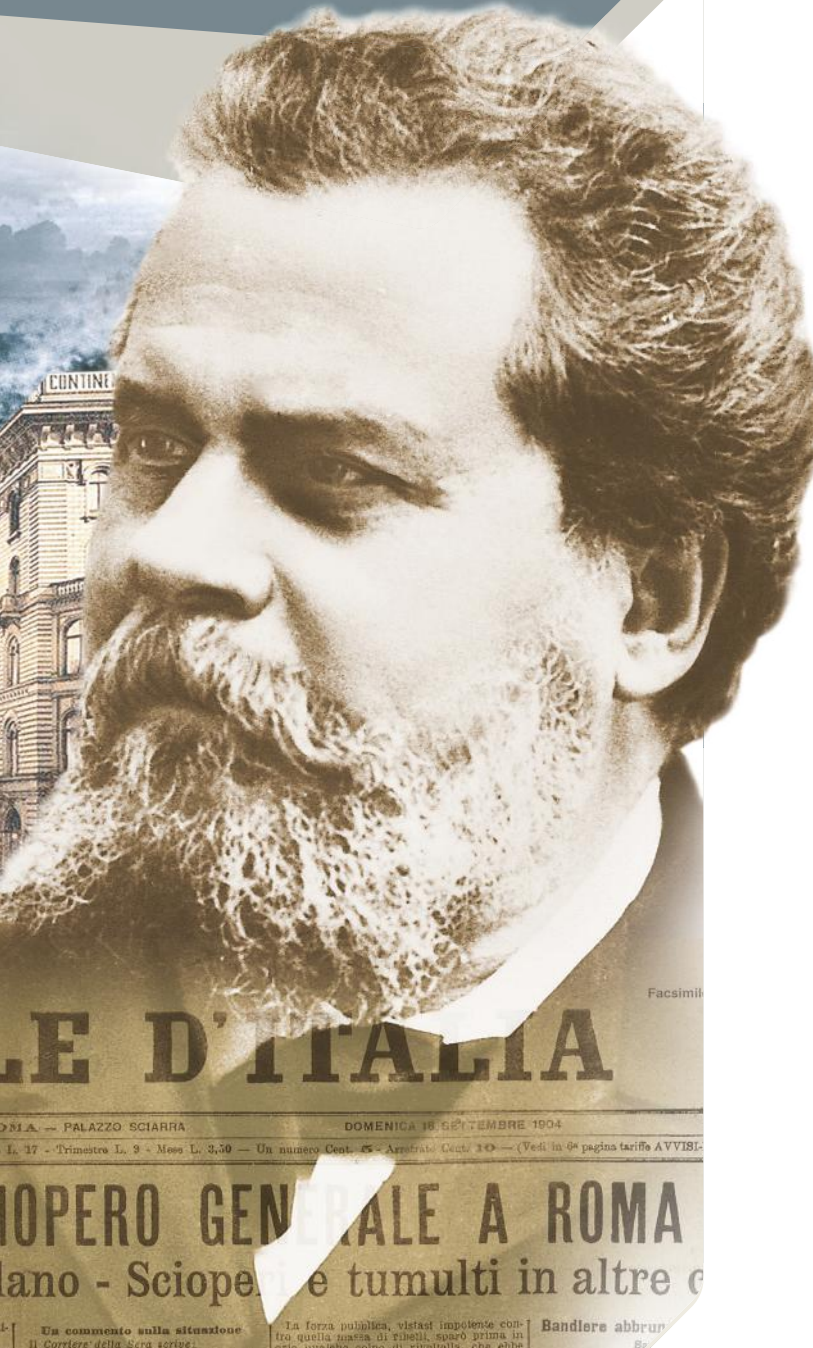
Colonialismo e imperialismo

Gli Stati europei alla conquista dell'Asia e dell'Africa Nella seconda metà dell'Ottocento cominciò una fase del **colonialismo** del quale furono protagoniste soprattutto Gran Bretagna e Francia, seguite da Belgio, Germania e Italia. Forti di un consistente apparato militare, queste nazioni conquistarono immensi territori soprattutto in Asia e in Africa.

La grande ripresa dell'espansione coloniale in Asia partì dalla penetrazione delle potenze europee in Cina e in India. In questi territori, la **Gran Bretagna** consentì un limitato autogoverno coloniale che assecondava, almeno in parte, le richieste di autonomia delle classi dirigenti locali: le decisioni di politica interna non erano cioè imposte dalla madrepatria ma prese all'interno delle colonie dalle élite locali che avevano con l'Inghilterra un rapporto di fedeltà. Furono creati così, nella seconda metà dell'Ottocento, i *dominions* (l'India diventò *dominion* nel 1858: fu posta sotto l'autorità di un viceré, rappresentante locale della regina d'Inghilterra, che assunse il titolo di imperatrice delle Indie).

La **Francia**, nel frattempo, era penetrata in Indocina. Due altre potenze europee presenti in Estremo Oriente erano l'**Olanda** e la **Spagna**. L'impero coloniale di quest'ultima era però in disfacimento già dal Settecento: gli Stati Uniti d'America (nati dalle ex colonie britanniche, resesi formalmente indipendenti dalla madrepatria con la pace di Versailles del 1783) le diedero il colpo di grazia, sottraendole il dominio dell'arcipelago filippino (1898).

La spartizione dell'Africa Negli ultimi due decenni dell'Ottocento ebbe luogo, inoltre, la spartizione coloniale dell'Africa: dopo l'**abolizione della schiavitù** (1833) e della tratta degli schiavi (1844), l'obiettivo delle conquiste era



ormai l'**acquisizione delle materie prime** che alimentavano il commercio europeo.

Nella **conferenza di Berlino** (1884-1885) l'Africa fu spartita in sfere d'influenza tra i vari paesi europei, senza tener conto delle diversità culturali, linguistiche e religiose delle popolazioni che la abitavano.

L'**Italia** si era affacciata al colonialismo in posizione marginale rispetto alle grandi potenze europee, con molte incertezze e senza un preciso programma: più per ragioni di prestigio (anche noi volevamo il nostro «posto al sole») che per la ricerca di nuovi sbocchi commerciali. Non inclusa negli accordi presi a Berlino, verso la fine dell'Ottocento l'Italia avanzò le proprie pretese sull'Africa orientale, invadendo l'Eritrea e la Somalia; poi, nel Novecento, colonizzò la Libia (1911-1912) e l'Etiopia (1935).



Il tricolore con al centro lo stemma dei Savoia: per evitare che la croce e il campo dello scudo si confondessero con il bianco e il rosso delle bande del vessillo, intorno allo stemma fu inserito un nastro azzurro, colore distintivo della famiglia Savoia. Da allora l'azzurro è uno dei colori di riconoscimento dell'Italia, ad esempio per le maglie sportive nazionali.

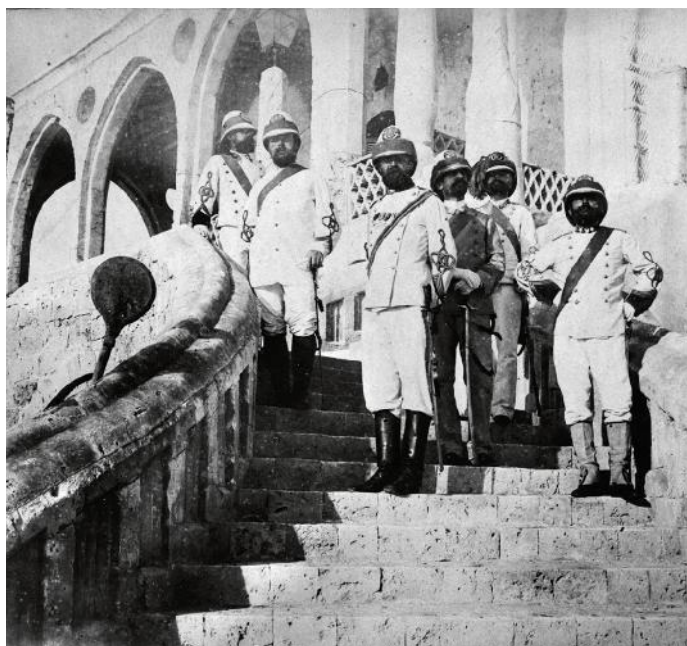
L'imperialismo La seconda metà dell'Ottocento segnò il passaggio dal colonialismo all'**imperialismo**, un sistema politico internazionale fondato sul **totale asservimento** dei paesi coloniali da parte delle grandi potenze, impegnate nella competizione per il dominio mondiale: la spartizione dei continenti conquistati e il costituirsi di blocchi e di alleanze contrapposti furono importanti tappe di avvicinamento alla prima guerra mondiale.

L'Italia unita

Una monarchia costituzionale Il **Regno d'Italia** nacque formalmente nel marzo del 1861: il nuovo Stato contava 22 milioni di abitanti (il vecchio Stato sabauda prima dell'unificazione ne contava circa 5 milioni).

Il Regno d'Italia si era costituito sulla base di un'entità politica già esistente, lo **Stato sabauda**: questo aveva dato allo Stato nazionale non solo la dinastia regnante (tanto che il primo re d'Italia continuò a chiamarsi Vittorio Emanuele II), ma

Lo stato maggiore italiano presso il palazzo del Comando a Massaua, in Etiopia (1885).



Imperialismo Il termine indica il rapporto di dominio politico, economico e militare di uno Stato egemone nei confronti di un numero variabile di Stati subordinati. Nel dibattito storiografico il termine è usato per definire il sistema delle relazioni internazionali dei paesi industrialmente sviluppati tra la seconda metà del XIX secolo e il XX, fino alla dissoluzione dei grandi imperi coloniali dopo la seconda guerra mondiale. Nel dibattito politico il termine si usa per indicare la scelta di una strategia espansiva da parte di grandi potenze che puntano alla creazione e conservazione di rapporti di dominio su aree geografiche extranazionali. Spesso le ragioni delle conquiste erano anche di natura economica: le colonie servivano da mercati di approvvigionamento e sbocchi commerciali.

anche lo Statuto (che rimase in vigore sino al termine della seconda guerra mondiale), il Parlamento, l'esercito (integrato con corpi militari degli altri Stati regionali italiani), gli apparati burocratici. Un segno di continuità tra lo Stato sabauda e il nuovo Regno era anche impresso sulla sua bandiera, che riprendeva il tricolore bianco, rosso e verde – usato per la prima volta dalla Repubblica napoleonica cispadana nel 1797 – ma aveva al centro lo stemma dei Savoia: era la stessa bandiera già innalzata da Carlo Alberto nella guerra del 1848. Il Regno d'Italia nasceva dunque come una **monarchia costituzionale**.

■ La monarchia costituzionale

I governi della Destra Il primo ministro **Cavour**, all'indomani dell'unificazione, aveva indicato alcuni grandi problemi politici che i suoi successori avrebbero dovuto affrontare; in particolare aveva elencato **tre “questioni”**: la questione **napoletana**, quella **veneta** e quella **romana**. A risolvere questi problemi doveva essere il Parlamento, che si divideva in due grandi gruppi di deputati, seduti alla destra e alla sinistra del presidente della Camera, che, per questo motivo, si chiamavano Destra e Sinistra; per definire questi due originali raggruppamenti parlamentari si usano le denominazioni di **Destra storica** – che governò il Regno d'Italia dal 1861 al 1876 – e **Sinistra storica**.

■ Destra storica e Sinistra storica

La questione napoletana Con l'espressione “questione napoletana” ci si riferiva al problema del Mezzogiorno: vale a dire allo **squilibrio economico tra il Nord e il Sud** dell'Italia. L'arrivo dei “piemontesi”, come erano definiti i rappresentanti dello Stato italiano (ricordiamo che per molto tempo le cariche di governo più alte furono ricoperte prevalentemente da settentrionali), non produsse visibili vantaggi per le popolazioni meridionali, ma, all'inizio, **molti svantaggi**: servizio militare obbligatorio, forte aumento delle tasse, abbattimento delle dogane che fino ad allora riparavano dalla



Nel 1866 Vittorio Emanuele II conferì la medaglia d'oro al Valor militare alla bandiera del Comune di Vicenza per la strenua azione di difesa dei patrioti vicentini contro l'esercito austro-ungarico nel giugno del 1848.

concorrenza le produzioni locali. In cambio, il Mezzogiorno ricevette assai poco: ad esempio, gli ingenti investimenti in costruzioni ferroviarie, che portarono a triplicare in dieci anni la dotazione di ferrovie del nuovo Stato, trascurarono quasi totalmente il Sud e la Sicilia (come pure la Sardegna). Nel 1870, solo Napoli, Bari e Lecce, tra le città meridionali, erano collegate per ferrovia al Nord della penisola.

Un peggioramento della situazione del Mezzogiorno fu determinato dal dilagare del **brigantaggio**, una forma di banditismo armato che aveva l'appoggio del governo borbonico in esilio e dello Stato pontificio, spia dei disagi che l'annessione aveva creato. Per stroncare la resistenza delle bande di briganti, i governi della Destra ricorsero all'intervento dell'esercito regolare (con l'impiego di 120 000 soldati): nel 1865 il grosso delle bande fu distrutto, ma il brigantaggio restò ancora a lungo come fenomeno endemico in molte aree del Sud.

La questione romana La questione romana – come quella veneta – riguardava il fatto che lo Stato nazionale appariva incompiuto dal punto di vista territoriale: quasi tutte le componenti



«La nostra stella, o Signori, è di fare che la città eterna, sulla quale 25 secoli hanno accumulato ogni genere di gloria, diventi la splendida capitale del Regno italico». Così Cavour si rivolgeva al Parlamento del Regno di Sardegna nel 1860. La presa di Roma attraverso la breccia di Porta Pia 10 anni più tardi sanciva l'annessione della città al Regno d'Italia.

del movimento nazionale pensavano a Roma come alla futura capitale del nuovo Stato e, poco prima della morte di Cavour (giugno del 1861), il Parlamento aveva espresso un voto favorevole allo spostamento della capitale a Roma.

La soluzione della questione romana fu determinata da una crisi internazionale: precisamente dallo scoppio della guerra tra Francia e Prussia, dalla sconfitta di Napoleone III e dal crollo del suo impero. Il governo italiano, allora presieduto da Giovanni Lanza (1810-1882), ordinò al generale Cadorna di conquistare Roma. L'ingresso delle truppe italiane nella città del papa avvenne, dopo una resistenza simbolica delle milizie pontificie, attraverso una breccia aperta dai cannoni nelle mura romane a **Porta Pia**, il **20 settembre 1870**.

Il papa Pio IX si dichiarò prigioniero dello Stato italiano; il governo, dopo il plebiscito di annessione, predispose il **trasferimento della capitale a Roma** (1871).

La questione veneta L'ala più radicale della Sinistra storica poneva al primo posto degli obiettivi la rapida **integrazione del Veneto**, oltre che di Roma, nello Stato nazionale, anche a costo di agire contro il governo in carica, ovvero quello austriaco.

La **guerra tra l'Austria e la Prussia** per la supremazia sulla Germania offrì al governo italiano l'occasione per l'acquisizione del Veneto: conclusa un'alleanza militare con la Prussia, l'Italia attaccò l'Austria nell'estate del 1866; ma fu sconfitta due volte, presso Custoza e in mare, a Lissa (un'isola della Dalmazia). Sconfitta militarmente dalla Prussia, **l'Austria si vide costretta a cedere il Veneto all'Italia** che, pur non avendo vinto sul campo di battaglia, beneficiò della sua condizione di alleata della Prussia.

L'industrializzazione Come il resto d'Europa, anche l'Italia godette, alla fine dell'Ottocento, di un rapido sviluppo industriale. Il ruolo dello Stato fu decisivo per avviare questo processo: l'iniziativa spontanea degli imprenditori da sola non sarebbe stata sufficiente a far nascere un moderno apparato industriale. Lo Stato adottò vari strumenti d'intervento: la costruzione di **opere pubbliche** (come le ferrovie), le **sovvenzioni** dirette ad alcuni complessi industriali, le **commesse statali** (cioè le richieste di servizi o prodotti a privati) in settori strategici come la cantieristica navale e la costruzione di centrali elettriche, il controllo del credito alle industrie con la creazione di una banca di stato, la **Banca d'Italia**.



Nel 1881 il 58% del reddito nazionale italiano era ancora prodotto dall'**agricoltura**: la scarsità di risorse energetiche (il carbon fossile necessario per il funzionamento delle macchine a vapore) fece sì che i primi insediamenti di manifatture nascessero in zone in cui era possibile sfruttare l'energia dei fiumi; le prime fabbriche sorsero così lontane dalle città, prevalentemente in aree di pianura ben irrigate.

A partire dalla fine dell'Ottocento la diffusione di **impianti idroelettrici** – in un decennio la produzione di energia idroelettrica aumentò di 60 volte – e la possibilità di trasportare questa forma di energia anche a grande distanza dai corsi d'acqua consentirono alle industrie di insediarsi liberamente sul territorio, e soprattutto nelle grandi città, dove c'era manodopera in abbondanza. La prima svolta si può collocare tra il 1881 e il 1887: a Terni, nel 1884, entrò in funzione la prima grande acciaieria italiana, dotata di cinque forni Martin-Siemens e in grado di produrre 40 tonnellate di acciaio al giorno. Il decollo vero e proprio avvenne però tra il 1896 e il 1908, ed ebbe come protagoniste le industrie meccaniche: basti pensare che dai 15 000 operai addetti al settore nel 1876 si passò ai 38 204 addetti del 1903.

La società Lo **sviluppo industriale** italiano ebbe l'effetto non di ridurre ma di **ampliare il divario tra il Nord e il Sud**. Le industrie si concentrarono nelle regioni del Nord, in particolare nell'area compresa tra Piemonte, Liguria

La ferrovia a Genova. All'unificazione della penisola contribuì anche l'ampliamento della rete ferroviaria, che tra il 1861 e il 1875 triplicò la sua estensione.

e Lombardia; l'economia del Sud, invece, fu dominata ancora a lungo dal latifondo.

Cominciò in questi anni quello **spopolamento delle campagne** che avrebbe portato milioni di italiani del Mezzogiorno a emigrare nelle città del Nord e, soprattutto, in America Latina e poi negli Stati Uniti.

I governi della Sinistra Nel 1876 terminò il predominio della Destra storica e la Sinistra andò al governo prima con **Agostino Depretis** – che governò dal 1876 al 1887 – e poi con **Francesco Crispi**, il cui governo durò dal 1887 al 1896. I governi presieduti da Crispi, dal 1887 al 1891, promossero **leggi di riforma** che riguardarono soprattutto l'ordinamento e la struttura dello Stato: nel 1890, ad esempio, entrò in vigore un **nuovo Codice penale**, che portava la firma del ministro della Giustizia **Giuseppe Zanardelli**.

L'**incremento delle spese militari**, collegato alla politica coloniale e di potenziamento della flotta da guerra, aggravò la situazione finanziaria dello Stato e costò a Crispi la presidenza del Consiglio: il suo governo cadde infatti nel 1891.

■ Francesco Crispi

■ Il Codice Zanardelli

2 La società e la cultura

La nuova borghesia A metà Ottocento la **nuova borghesia** stava ormai soppiantando l'aristocrazia come classe dirigente; è vero però che nemmeno negli Stati europei più avanzati l'affermarsi del liberalismo si traduceva nell'abbattimento delle monarchie.

La Francia era uno dei laboratori più interessanti delle trasformazioni politiche e sociali in corso in Europa: lì si vedeva come il conflitto fondamentale non fosse più quello tra la proprietà terriera (tradizionalmente sostenuta dalla Chiesa) e il grande capitale che finanziava il processo di industrializzazione, ma piuttosto quello tra industria e finanza da un lato e proletariato e piccola borghesia dall'altro.

Le **spinte liberali** sembravano favorire un qualche allargamento degli spazi democratici: ad esempio, durante la cosiddetta "monarchia borghese" (cioè il regno di Luigi Filippo d'Orléans, 1830-1848) il corpo elettorale venne allargato e vennero gettate le **basi di un sistema parlamentare**, anche se il Parlamento e la politica in genere restarono appannaggio dei possidenti e dell'alta borghesia. Ma fuori del Parlamento iniziarono a costituirsi **associazioni democratiche**, gruppi radicali e partiti che incominciarono a praticare tutte le forme di lotta disponibili. Questi movimenti, con le loro rivendicazioni, divennero sempre più forti e minacciosi, non solo in Francia.

Fu però l'elaborazione da parte di **Karl Marx** (1818-1883) e **Friedrich Engels** (1820-1895) di una nuova analisi della struttura economica della società – un'analisi che voleva essere insieme scientifica e rivoluzionaria – a consentire a queste forze di coagularsi intorno a un progetto politico che attraversava i confini dei singoli stati e si proponeva come modello di trasformazione dell'intero mondo occidentale.

KARL MARX: «PROLETARI DI TUTTI I PAESI, UNITEVI!»

La "rivoluzione borghese" Tra le altre cose, Marx fu un osservatore estremamente lucido delle trasformazioni a cui andarono incontro, nel corso del secolo, le società occidentali. Vide l'ascesa di un nuovo ceto che – come scrisse nel *Manifesto del Partito Comunista* – non «aveva da perdere altro che le sue catene», il **proletariato**. E vide come la borghesia dell'industria, dei commerci e della finanza aveva soppiantato l'aristocrazia nel ruolo di ceto dominante. Ecco come lui ed Engels, sempre nel *Manifesto*, descrivono il fenomeno storico costituito da questa **"rivoluzione borghese"**:

«La borghesia ha avuto nella storia una funzione sommaramente rivoluzionaria.

Dove è giunta al potere, essa ha distrutto tutte le condizioni di vita feudali, patriarcali, idilliache. Essa ha lacerato senza pietà i variopinti legami che nella società feudale avvincevano l'uomo ai suoi superiori naturali, e non ha lasciato tra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, lo spietato "pagamento in contanti". Essa ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i santi fremiti dell'esaltazione religiosa, dell'entusiasmo

cavalleresco, della sentimentalità piccolo-borghese. Ha fatto della dignità personale un semplice valore di scambio [...]. In una parola, al posto dello sfruttamento velato da illusioni religiose e politiche, ha messo lo sfruttamento aperto, senza pudori, diretto e arido.

[...]
La borghesia non può esistere senza rivoluzionare di continuo gli strumenti di produzione, quindi i rapporti di produzione, quindi tutto l'insieme dei rapporti sociali. Prima condizione di esistenza di tutte le classi industriali precedenti era invece l'immutata conservazione dell'antico modo di produzione. Il continuo rivoluzionamento della produzione, l'incessante scuotimento di tutte le condizioni sociali, l'incertezza e il movimento eterni contraddistinguono l'epoca borghese da tutte le altre.

(K. Marx - F. Engels, *Il manifesto del Partito Comunista*, Editori Riuniti, Roma 1973)

■ Puoi continuare a leggere il testo sull'eBook

Comunismo e liberalismo

Nei decenni centrali dell'Ottocento il progetto **rivoluzionario dei comunisti** e quello **democratico dei liberali** si profilavano come le due opzioni fondamentali della **politica moderna**. Entrambe le tradizioni avevano alle spalle una storia ricca di antenati e precursori.

Il comunismo Già Platone aveva proposto l'eliminazione della proprietà privata, mentre ideali comunistici venivano ravvisati nell'insegnamento originario del cristianesimo, né erano mancati spunti comunistici nelle grandi opere dell'utopismo rinascimentale.

Fu però sulla scia della Rivoluzione francese che la **lotta per l'eguaglianza** prese a essere associata a un **progetto di redistribuzione dei beni rivoluzionario**. Nell'Ottocento il comunismo era una declinazione all'interno del vasto movimento "socialista" (tendenzialmente si indicava con "comunismo" l'aspetto economico della società che avrebbe superato il capitalismo). La distinzione tra socialismo e comunismo, come la conosciamo noi, va fatta risalire al Novecento, in concomitanza con la Rivoluzione russa, che creò una grande frattura all'interno dei partiti socialisti occidentali.

Dalla metà dell'Ottocento, in Europa, istanze rivoluzionarie e riformiste alimentarono un vasto movimento di **emancipazione**: un processo epocale, che vedeva per la prima volta nella storia le masse popolari rivendicare diritti politici ed economici. L'Ottocento, dunque, oltre al secolo del progresso, fu il secolo del **movimento operaio**, che si organizzò in molteplici forme: partiti operai, associazioni internazionali, società di mutuo soccorso, leghe, sindacati.

Il liberalismo Quanto al liberalismo, le sue basi erano più recenti ma anche più ampie, nel senso che questa parola indicava un indirizzo piuttosto che una dottrina in senso stretto. Il punto di partenza erano l'**individuo** e il riconoscimento della sua **fondamentale libertà**: una visione che si scontrava per forza con i poteri conservatori che avevano incarnato l'autorità nei secoli della prima età moderna.

Il pensiero liberale partiva dal presupposto che vi fossero alcuni **diritti essenziali** – anzitutto alla vita, alla libertà e alla sicurezza – e che lo Stato non solo non dovesse limitare o negare tali diritti, ma dovesse farsene carico ga-



In Italia, solo negli anni Ottanta dell'Ottocento, e non a caso in concomitanza con il primo vero avvio dell'industrializzazione, si fecero strada idee e organismi organizzativi di ispirazione socialista, grazie ad attivisti come Andrea Costa, Filippo Turati, Antonio Labriola. Nel 1882 fu fondato a Milano il Partito operaio italiano. Questa fu la premessa per la costituzione, nel 1895, del Partito socialista italiano.

rantendoli e proteggendoli da chiunque li mettesse in discussione. Questi diritti non erano una concessione dello Stato assoluto al singolo individuo, ma erano piuttosto **diritti "naturali"** che nessuna legge umana poteva stabilire o revocare, dal momento che in un certo senso precedevano l'esistenza della società.

Sia la Dichiarazione d'indipendenza americana (1776) sia la Dichiarazione dei diritti dell'uomo della Rivoluzione francese (1789) avevano sancito come scopo ultimo e irrinunciabile la difesa di questi diritti. Si poteva concepire la struttura istituzionale e amministrativa dello Stato in modi diversi, purché fosse sempre e comunque al servizio di questi diritti. Di qui anche l'insistenza sul carattere "artificiale" dello Stato in opposizione a quello "naturale" dei diritti, acquisiti da tutti gli esseri umani – indipendentemente da provenienza, classe, educazione, religione, "razza", sesso – al momento stesso della nascita.

Il liberalismo come utilitarismo

Il bene e l'utile Se il marxismo si proponeva come critica scientifica della società e delle sue strutture economiche, il liberalismo non era meno sensibile alla moderna visione scientifica del mondo. Una delle radici del liberalismo è infatti l'**utilitarismo**, l'idea che **il bene coincide con l'utile** e che l'utile sia in qualche modo calcolabile.

Per i suoi principali teorici, **Jeremy Bentham** (1748-1832) e **John Stuart Mill** (1806-1873), questo concetto non va inteso però nel senso banalmente egoistico di vantaggio del singolo individuo a cui corrisponde lo svantaggio di qualcun altro: il vero utile è infatti solo quello che porta **vantaggio a tutta la società**, non solo all'individuo. Pertanto la ricerca del vero utile è sempre accompagnata da un senso di **simpatia e solidarietà sociale**, da un atteggiamento altruistico e addirittura umanitario, quell'insieme di sentimenti ben noto ai lettori dei romanzi di Charles Dickens (1812-1870), ambientati nell'Inghilterra della rivoluzione industriale.

Progresso misurabile e calcolabile Accanto a questa disposizione morale agisce però la convinzione che la società possa e debba essere organizzata in modo da conseguire il massimo benessere possibile per il maggior numero di cittadini. In questo senso il **progresso della società** è **misurabile e calcolabile**: per l'utilitarista, l'arte del governo e dell'amministrazione vanno concepite scientificamente, nel senso che le politiche economiche, fiscali, educative, sanitarie ecc. vanno adottate in base all'utile che sanno produrre per l'intera società.

La libertà individuale sopra tutto Nell'Ottocento la visione solidale utilitaristica si differenziò polemicamente dalle correnti comuniste anzitutto nel respingere i metodi rivoluzionari, preferendo la strada del **riformismo**. Altrettanto discriminante era poi l'idea che la libertà dell'individuo non potesse in alcun modo essere limitata, nemmeno in nome di un valore quale l'uguaglianza sociale. Questo perché per un liberale nessun valore è superiore alla **libertà individuale**.

JOHN STUART MILL: «SI PUÒ DIRE TUTTO»

Libertà di opinione e di parola «Si può dire tutto». Questa è una delle idee nelle quali credono le cosiddette società liberali (e l'Italia è certamente, sotto questo profilo, una società liberale). Vale a dire che ognuno può esprimere la sua opinione su qualsiasi argomento, nel modo che crede (salvo che questo modo implichi un atto di violenza su chi la pensa in maniera diversa). Non esistono argomenti tabù: politica, religione, convinzioni morali – tutto può essere materia di dibattito, su tutto si può dissentire, e nessuno deve avere il potere di limitare quella che si chiama “libertà di opinione e di parola”.

Ma le cose non sono sempre andate in questo modo (né vanno in questo modo in moltissime nazioni del mondo), e se oggi beneficiamo di questa libertà lo dobbiamo anche ad alcuni pensatori che, nei loro libri, hanno mostrato quanto sia utile, per l'intera società, garantire ai cittadini di uno Stato la possibilità di pensare e di dire ciò che vogliono.

Sulla libertà In questo processo, pochi libri sono stati tanto importanti quanto il saggio *Sulla libertà* (*On Liberty*), pubblicato nel 1859 dal britannico **John Stuart Mill** (1806-1873), uno dei massimi filosofi morali dell'età moderna. Quella che segue è la pagina in cui Mill riepiloga le

ragioni per cui è giusto e necessario che lo Stato difenda la libertà d'opinione e d'espressione.

«Abbiamo fin qui riconosciuto, per il benessere mentale dell'umanità [...], la necessità della libertà d'opinione e della libertà di espressione delle opinioni sulla base di quattro distinte ragioni che ora ricapiteremo brevemente:

(1) Se un'opinione qualsiasi è costretta al silenzio, tale opinione, per quanto ci è dato sapere con certezza, potrebbe essere vera. Negare ciò equivale a presumere la nostra infallibilità.

(2) Sebbene l'opinione messa a tacere sia un errore, essa potrebbe contenere, e molto spesso contiene, una porzione di verità; e quindi, poiché raramente o mai l'opinione generale o prevalente su qualsiasi argomento rappresenta l'intera verità, è solamente dalla collisione di opinioni contrarie che la parte restante di verità ha qualche possibilità di emergere.

(J. Stuart Mill, *Sulla libertà*, Bompiani, Milano 2000)

■ Puoi continuare a leggere il testo sull'eBook

Il progresso delle scienze e il Positivismo

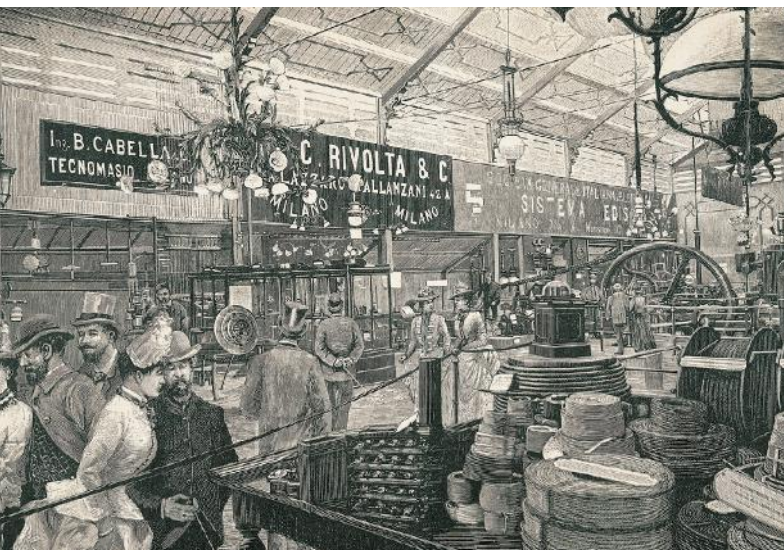
Il progresso scientifico La fiducia nel progresso, condivisa da orientamenti filosofici e movimenti politici diversi, aveva un fondamento essenziale nell'**avanzamento delle scienze**, che pareva inarrestabile. I risultati della ricerca scientifica erano sempre più evidenti e anche tangibili, visto il loro impatto concreto sulla vita della società occidentale.

Il mondo diventava più piccolo; le **comunicazioni** e i **trasporti** erano enormemente facilitati dall'introduzione del motore a scoppio e del trasporto a vapore, dunque destinazioni e collegamenti un tempo impensabili erano ora alla portata dei viaggiatori.

Molte delle invenzioni avevano un impatto immediato sia sulla produzione industriale sia sulla qualità della vita delle persone: ad esempio la lampadina, che, oltre agli usi domestici, permise di introdurre turni di lavoro serali e notturni nelle fabbriche.

Tecnologia e medicina Il passaggio dalla scienza alla tecnologia diventava dunque sempre più immediato ed efficace. Un settore nel quale il contributo della ricerca scientifica poteva misurarsi in termini molto concreti era quello delle **scienze biologiche e mediche**,

Il padiglione dell'elettricità durante l'Esposizione di Milano del 1887. La lampadina fu inventata nel 1879 dall'americano Thomas Edison. Le prime lampadine si accesero a New York, mentre in Italia la luce elettrica nelle strade arrivò più tardi, ed è a Milano che venne costruita la prima centrale in grado di inviare la corrente nelle fabbriche e nelle case.



nelle quali spiccano le scoperte dei batteriologi Louis Pasteur e Robert Koch, che portarono alla produzione di vaccini contro malattie allora endemiche quali la tubercolosi.

Lo spirito "positivo" L'abbandono di ogni illusione teologica o metafisica e l'adesione a uno spirito scientifico, sperimentale e pratico, insomma "positivo" (dove la definizione di "**Positivismo**"), pervadono la cultura europea dai primi decenni dell'Ottocento in avanti. Sono le scienze a offrire il modello e i criteri di conoscenza a cui attenersi, in particolare orientando la ricerca verso l'**individuazione delle leggi fondamentali della vita e della società**. Questo fine accomuna tutto il pensiero laico, a partire dai marxisti e dai liberali; non stupisce pertanto che le idee del Positivismo francese, in particolare quelle di **Auguste Comte** (1798-1857), siano state trapiantate in Inghilterra proprio da John Stuart Mill (del 1865 è il suo libro *A. Comte e il positivismo*).

Il darwinismo

L'origine della specie Negli anni in cui Comte metteva a punto la sua filosofia positiva, uno scienziato e naturalista inglese, **Charles Darwin** (1809-1882), iniziava il suo lungo viaggio intorno al mondo. Nel 1859 Darwin pubblicò *L'origine della specie*, un libro che in un sol colpo annientava il racconto biblico della creazione: dall'uomo delle origini all'uomo moderno si era compiuto un lungo cammino, la specie umana si era evoluta, e questa evoluzione non dipendeva da alcun disegno divino.

La «lotta per l'esistenza» Il concetto intorno al quale Darwin faceva ruotare la sua teoria evolutivista era quello di «**lotta per l'esistenza**». Solo così si potevano spiegare la scomparsa di numerose specie viventi (delle quali resta però traccia sicura) e la comparsa di specie nuove: nella lotta vengono favoriti gli individui dotati delle caratteristiche più adatte a sopravvivere, caratteristiche che verranno trasmesse e consolidate nei discendenti (i cosiddetti "caratteri ereditari").

Darwin riconosceva anche l'influenza dell'ambiente, ma ridimensionava la portata che gli era stata attribuita nella teoria di **Jean-Baptiste de Lamarck** (1744-1829), di cui ri-fuggiva il rigido determinismo: quello che

contava per Darwin era soprattutto la **capacità di adattamento** dell'animale all'ambiente. La differenza sostanziale tra l'approccio di Lamarck e quello di Darwin è che per il primo il processo di adattamento avviene in maniera diretta, ovvero l'ambiente orienta le variazioni e le modificazioni della struttura della specie, mentre per il secondo le variazioni avvengono **spontaneamente**, senza alcuno scopo, e il meccanismo di selezione conserva le variazioni favorevoli (quelle che garantiscono la sopravvivenza e il successo riproduttivo).

Il darwinismo fu accolto con enorme interesse ma fu anche oggetto di dure condanne e di fraintendimenti e manipolazioni. Non era difficile immaginare un uso della nozione di "lotta per l'esistenza" a fini politici, ad esempio come giustificazione delle disuguaglianze sociali.

L'«evoluzione universale» di Spencer Un principio di «**evoluzione universale**» fu avanzato da un altro inglese, **Herbert Spencer** (1820-1903), che lo applicò non solo alle specie viventi ma a ogni aspetto della realtà. Spencer elaborò una **teoria ottimistica di stampo liberale**, basata sull'idea di un progresso continuo, di un perfezionamento costante del genere umano, a condizione che la lotta tra gli individui e le fazioni possa svolgersi liberamente, senza interventi da parte dello Stato.

Copertina del quotidiano britannico «The Daily Mirror» che mostra alcune «suffragette» che manifestano per la concessione del voto alle donne.



La questione sociale: donne, infanzia, povertà

I diritti della donna Nel 1792 uscì a Londra un libro intitolato *Rivendicazione dei diritti della donna*. L'autrice era **Mary Wollstonecraft** (1759-1797), una giovane scrittrice e attivista oggi famosa anche per essere la madre di Mary Shelley (autrice del celebre *Frankenstein* e moglie del poeta Percy Bysshe Shelley). Molti libri e *pamphlets* seguirono sul tema, tra i quali va ricordato quello di **John Stuart Mill** *La servitù delle donne* (1869).

Ci vollero però molto tempo e molte lotte prima che le rivendicazioni avanzate dai primi movimenti femministi venissero tradotte in riforme. È significativo che un termine sinonimo di "femminista" sia stato "suffragetta": così venivano chiamate le attiviste impegnate nella lotta per ottenere il diritto di voto, o suffragio, femminile, un diritto riconosciuto in quasi tutto il mondo occidentale non prima del XX secolo.

L'emancipazione delle donne Ecco un passo significativo da un saggio di **Harriet Hardy Taylor**, apparso per la prima volta nel 1851 con la firma del marito, John Stuart Mill, sotto il titolo di *L'emancipazione delle donne*:

« La questione reale è se sia giusto e opportuno che metà della razza umana attraversi la vita in uno stato di subordinazione forzata nei confronti dell'altra metà; se lo stato migliore della società umana sia quello di essere divisa in due parti, una di individui dotati di volontà e di un'esistenza indipendente, l'altra di umili compagne di questi, ciascuna attaccata a uno di essi allo scopo di crescere i suoi figli e rendere la sua casa piacevole per lui. Se questo è il ruolo assegnato alle donne, non è che una forma di gentilezza istruirle per esso e far loro credere che la più grande fortuna che possa loro capitare sia quella di essere scelte da un uomo per questo scopo e che ogni altra carriera che il mondo giudica felice o onorevole sia loro preclusa dalla legge, non delle istituzioni sociali, ma della natura e del destino. Tuttavia, quando chiediamo

perché l'esistenza di metà della specie dovrebbe essere meramente ancillare rispetto a quella dell'altra, perché ogni donna dovrebbe essere una mera appendice di un uomo, non autorizzata ad avere interessi propri in modo che nulla possa competere nella sua mente con gli interessi e i piaceri propri di lui, l'unica ragione che ci può essere fornita è che agli uomini piace così. È gradevole per loro che essi vivano per se stessi e le donne per loro: ed essi sono riusciti per molto tempo a far sì che le loro sottoposte considerassero le qualità e la condotta che sono piacevoli per chi le governa le loro virtù appropriate.

(J. Stuart Mill - H. Taylor, *Sull'eguaglianza e l'emancipazione femminile*, a cura di N. Urbinati, trad. it. di M. Reichlin, Einaudi, Torino 2001)

Infanzia e analfabetismo Una situazione ancora drammatica era quella del mondo dell'infanzia, dove il livello di **analfabetismo** e abbandono scolastico restava alto. Nonostante le numerose riforme, nell'Inghilterra di metà Ottocento si contavano ancora decine di migliaia di bambini senza educazione. Le leggi che avevano reso obbligatoria e gratuita la scuola elementare nulla potevano contro la povertà che spingeva i bambini a cercare lavoro (spesso sottopagato) in fabbrica.

Il contemporaneo sviluppo dell'industria e la crisi dell'agricoltura finirono per gravare sulle città, che riuscivano a malapena a contenere l'afflusso di ex contadini e proletari in cerca di lavoro. Il sovraffollamento e la disoccupazione portavano con sé malavita, prostituzione, malattie ed emarginazione, che soltanto in parte potevano venire alleviate dalle nuove forme di assistenza predisposte non solo dal governo e dalla Chiesa, ma anche da sindacati e cooperative, affiancati dalla beneficenza privata.

Voci di crisi nella cultura borghese

I limiti del progetto della borghesia Se l'Ottocento è il secolo della borghesia, la parte finale dell'Ottocento è quella in cui il grande progetto politico e sociale della borghesia ini-

zia a mostrare i suoi limiti, soprattutto rispetto all'effettiva universalità delle sue rivendicazioni. Non sono soltanto i movimenti rivoluzionari, comunisti o anarchici, a contestare l'orientamento liberal-democratico in quanto modellato sugli interessi di una sola classe; la società borghese con i suoi fallimenti e paradossi è messa in discussione anche dal mondo della cultura, delle lettere e delle arti.

I percorsi dell'arte Dalla scienza della società che il positivismo aveva messo a punto e che ambiva a contenere tutti i valori ideali della borghesia si allontanarono, più o meno polemicamente, tutti quei poeti e pittori, compositori e romanzieri, per i quali la fonte di conoscenza della realtà andava cercata altrove, in una dimensione artisticamente pura, libera da convenzioni. Per alcuni risiedeva soltanto in un mondo interiore, intimo e irriducibilmente individuale, per altri in una dimensione mitica, comunque mai realistica. Dalle poesie del simbolista francese Stéphane Mallarmé (1842-1898) ai cicli del teatro musicale di Richard Wagner (1813-1883), l'**arte** di fine Ottocento segue **percorsi autonomi e alternativi a quelli della realtà**, esplorando una varietà di linguaggi espressivi che passeranno al modernismo di inizio Novecento.

Il nichilismo e Nietzsche

La fine di ogni verità È nel **nichilismo** (dal latino *nihil*, "nulla") che viene avanzata la forma più estrema di rigetto della realtà e dei fondamenti del pensiero borghese (e non soltanto): anzitutto le idee di storia, di umanità e di progresso.

Nella cultura russa, in particolare, il senso del nulla che inghiotte tragicamente la possibilità di ogni salvezza, intesa non solo in senso religioso, sta al centro delle opere di scrittori come **Fëdor Dostoevskij** (1821-1881) e **Ivan Turgenev** (1818-1883). Ma è nell'opera del pensatore tedesco **Friedrich Nietzsche** (1844-1900) che il processo di svuotamento dei valori della metafisica occidentale sembra raggiungere la sua conclusione. Affermando provocatoriamente che «Dio è morto», Nietzsche intende proclamare la **fine di ogni verità**, laica e religiosa, e il fallimento di ogni possibile sistema razionale.

3 La storia dell'arte

La Francia e l'Inghilterra

Le esposizioni universali Il mondo va osservato con rigore, modificato, migliorato: è questo il nocciolo dell'ideale positivista che impronta di sé la storia delle idee del pieno e del tardo Ottocento, e questo ideale si riflette anche sulla pittura, sulla scultura e sull'architettura.

Nel colosso industriale dell'Europa, la Gran Bretagna, il progresso tecnico permette di incrementare la produzione manifatturiera migliorandone la qualità. Durante il lungo regno della regina Vittoria (1837-1901) i produttori cercano di rendere accessibili oggetti di pregio a una fascia di popolazione sempre più ampia, anche attraverso la produzione su larga scala.

Nasce da questo desiderio la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, l'**esposizione universale** organizzata a **Londra** nel **1851**. La mostra si svolge sotto le volte del Crystal Palace, un'architettura in vetro e acciaio progettata per l'occasione da Joseph Paxton.

La professione dell'**architetto** e quella dell'**ingegnere** – che prima quasi combaciavano – cominciano a prendere strade diverse: se il primo curerà d'ora in poi la forma dell'edificio, il secondo darà invece un contributo tecnico cercando di sfruttare le potenzialità dei moderni materiali da costruzione.

Sempre per un'**esposizione universale**, quella di **Parigi** del **1889**, Alexandre Gustave Eiffel realizza la torre che diventerà il simbolo della capitale francese, nonché un esempio da manuale della nuova architettura in ferro.

Produzione industriale e artigianato artistico: Arts and Crafts e preraffaelliti Mobili, sedie, suppellettili, insomma tutto ciò che oggi chiamiamo "oggetto di design" viene presentato, durante queste esposizioni, alla nuova borghesia internazionale. Lo scopo è **riunire il meglio della produzione mondiale** per affinare il gusto dei consumatori, dei mercanti e degli

imprenditori, contribuendo anche al progresso industriale della nazione che ospita l'evento.

Ma proprio in Gran Bretagna cominciano a maturare anche **atteggiamenti critici nei confronti della produzione su larga scala**: ne sono i portavoce **John Ruskin** e **William Morris**. Morris, che è un socialista, prende le difese delle antiche confraternite di arti e mestieri, le *Arts and Crafts* (sarà appunto questo, «Arts and Crafts», il nome del "movimento" guidato da Morris), e contrappone agli oggetti industriali la tradizione dell'**artigianato artistico**. Tutto ciò che le macchine permettevano ormai di fare in tempo e a costi minori, i seguaci del movimento «Arts and Crafts» lo fanno artigianalmente, spesso ispirandosi alle immagini e alle forme dell'arte medievale: tessuti, vasi, argenteria, vetri, mobili, tappezzeria, rilegature di libri.

Un gruppo di giovani pittori, in rotta con la cultura dell'età vittoriana, si affianca a Morris e abbandona la Royal Academy, che era la massima istituzione artistica inglese. Il nome sotto il quale questi artisti si raccolgono è eloquente: **«Confraternita dei preraffaelliti»**, proprio perché essi trovano nella pittura dei secoli precedenti a Raffaello l'espressione artistica più pura e più lontana dalla volgarità moderna.

Il "realismo" francese: Courbet Al contrario, i tempi moderni interessano e piacciono agli artisti francesi che verranno chiamati "realisti" e che alla metà del secolo voltano decisamente le spalle alle estetiche del Neoclassicismo e del Romanticismo. Il sistema artistico francese aveva la sua vetrina ufficiale nei *Salons*, le mostre tenute periodicamente nei locali del museo del Louvre per presentare al pubblico il meglio della scena artistica nazionale. Qui, nel 1850, viene esposta una grande tela di **Gustave Courbet** intitolata *Un funerale a Ornans*. Pur presentato in un contesto istituzionale, il dipinto ha caratteristiche rivoluzionarie e diventa il **manifesto del movimento realista**.

A scandalizzare la critica borghese è già la scelta del grande formato, che da secoli era prerogativa dei quadri di soggetto mitologico, storico o sacro. Questo dipinto, al contrario, immortala un **evento contemporaneo di nessuna importanza** ed è ambientato in una cittadina della provincia francese, non a Parigi. Ma – dichiara l'autore – «l'arte storica è per sua natura contemporanea», rivendicando per la prima volta quella che potremmo chiamare la rappresentabilità, nell'arte figurativa, di avvenimenti



Gustave Courbet, *Un funerale a Ornans*, 1849-1850.

che si svolgono nel tempo presente. Un tempo presente che, per giunta, viene riprodotto sulla tela con una nuova forza realistica, senza abbellimenti: il pittore rinuncia sia al travestimento all'antica, con cui i neoclassici agghindavano i propri modelli, sia alle esotiche atmosfere orientali che piacevano tanto ai romantici francesi. Courbet sembra insomma incarnare l'artista invocato da Charles Baudelaire: «il vero pittore sarà colui che saprà cogliere il versante epico della vita attuale e farci capire, con il colore e il disegno, quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e i nostri stivali».

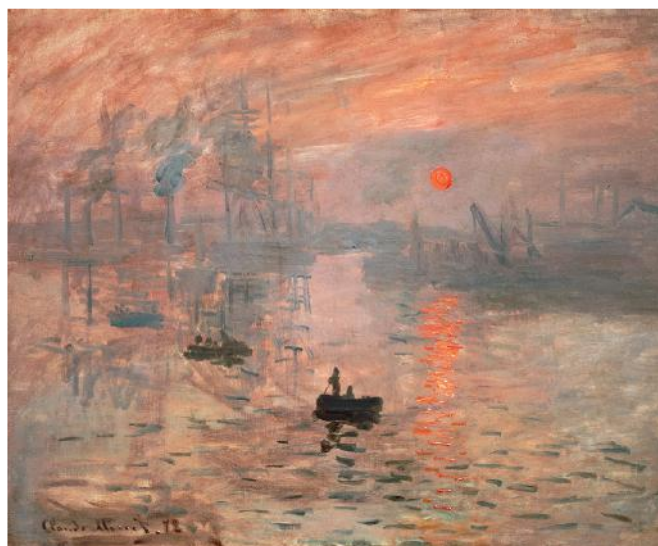
La “**presa diretta**” del mondo provinciale di Courbet ha il suo corrispondente letterario nei romanzi di Émile Zola (1840-1902): uniti sotto la bandiera del Realismo, il pittore e lo scrittore vogliono analizzare la realtà secondo un **punto di vista rigorosamente oggettivo**. Grazie alla tenacia di Courbet, la causa del Realismo acquista nuova visibilità nel 1855, quando, in aperta polemica col sistema dei *Salons*, il pittore allestisce il *Pavillon du Réalisme*, presentando le tele che gli erano state rifiutate nell'esposizione ufficiale.

Gli impressionisti: Monet, Renoir, Manet, Degas Il tempo presente è celebrato anche dal gruppo di artisti che nel 1874 organizza un'altra mostra parigina indipendente dai canali ufficiali. Tra le opere esposte c'è una veduta del porto di Le Havre all'alba. L'autore, **Claude Monet**, dà al quadro il titolo di *Impressione. Levar del sole*. Ironicamente, un giornalista chiamato a recensire la mostra battezza quei pittori «**impressionisti**»: nata per scherzo, l'etichetta ha successo, diventa il nome di una tendenza, di un gruppo

di pittori accomunati dalla volontà di riportare sulla tela l'**immediata impressione** che nell'osservatore suscita uno scorcio di paese, una veduta cittadina, una figura umana, l'interno di un teatro, di un caffè o di una stazione ferroviaria.

Gli impressionisti ereditano dalla corrente realista il desiderio di restare aderenti a ciò che si vede *ora*, nel **mondo in cui vivono**; ma vanno oltre, perché non credono che questo mondo possa essere rappresentato oggettivamente. Ciò che più conta per loro è la **luce**, sempre mutevole: Monet dipinge quindi all'aria aperta, e non in studio (com'era la prassi sino ad allora), spesso ritraendo più volte lo stesso soggetto in differenti ore del giorno. Ma per cat-

Claude Monet, *Impressione. Levar del sole*, 1872.





Pierre-Auguste Renoir, *Torso: effetto di sole*, 1875-1876.

turare la luce è necessaria una **nuova tecnica pittorica**. I colori vengono allora stesi sulla tela attraverso tocchi distinti e visibili, in modo da rendere il bagliore che si riflette sulle superfici; le ombre si colorano; i campi cromatici si compenetrano tra loro; i contorni dei corpi si fanno confusi, evanescenti.

Le opere degli impressionisti, che oggi con-

sideriamo capolavori, all'epoca riuscivano indigeste a buona parte della critica: «cercate di spiegare al signor Renoir» si commentava di fronte alle ombre colorate del *Torso: effetto di sole*, esposto da **Pierre-Auguste Renoir** alla seconda mostra impressionista «che il busto di una donna non è un ammasso di carne in decomposizione sul quale macchie verdi, violacee indicano lo stato di completa putrefazione».

Accanto a Monet e a Renoir c'è poi **Édouard Manet**, il più colto e sperimentale tra gli impressionisti: da un lato egli riesce a contaminare le nuove tecniche e il nuovo uso del colore con la grande tradizione pittorica italiana, spagnola e olandese; dall'altro scopre le stampe giapponesi, dalle quali deriva le sue caratteristiche campiture di nero assoluto.

C'è infine – tralasciando i minori – **Edgar Degas**, specializzato in “istantanee” di quella vita parigina che pulsava nei teatri e nelle scuole di danza, negli ippodromi e nei caffè frequentati dai *bohémien*s.

Fotografia e pittura Proprio per questa **capacità di catturare l'istante**, l'Impressionismo si avvicina alla fotografia più di qualsiasi altro movimento pittorico del XIX secolo. Non per niente la mostra del 1874 si era tenuta nello studio di

Julia Margaret Cameron, *Eco*, 1868.

La fotografa inglese fu un'esponente del pittorialismo.



Edgar Degas, *L'orchestra dell'Opera*, 1868-1869.

un celebre fotografo del tempo, **Nadar**, pseudonimo di Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910).

La tecnica fotografica era andata perfezionandosi in Francia e in Gran Bretagna nel secondo quarto dell'Ottocento. Dopo quelle ricerche pionieristiche, nella seconda metà del secolo si cominciano a sperimentare le possibilità artistiche del nuovo mezzo. A proposito di certi dipinti di Degas si è allora parlato di «taglio fotografico», vale a dire di composizioni volutamente squilibrate, che privilegiano alcune figure e ne lasciano altre sullo sfondo, sfumandole (il procedimento è particolarmente evidente nella celebre *Lezione di ballo*).

Va detto però che a questa altezza cronologica sono più spesso i fotografi a guardare ai pittori, imitandone gli schemi compositivi, tanto da dare vita al cosiddetto **pittorialismo**, una tecnica di inquadratura che, anche con opportuni accorgimenti durante la stampa della foto, permetteva di rendere le immagini fotografiche simili a disegni e dipinti.

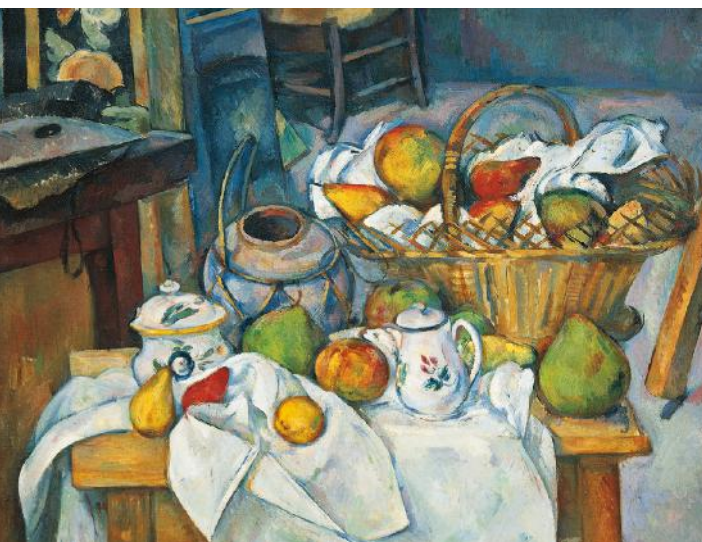
I postimpressionisti: l'arte smette di rappresentare "le cose come sono" Nel solco degli impressionisti, **Paul Cézanne** ha – insieme a pittori come **Paul Gauguin** e **Vincent Van Gogh**, che si riuniscono talvolta sotto l'etichetta di «**postimpressionisti**» – un ruolo storico particolare, perché la sua tecnica di **accostamento dei colori** e il suo uso innovativo della **prospettiva** influenzarono profondamente le avanguardie del primo Novecento, in particolare Picasso e i cubisti.

Gli oggetti, che gli impressionisti tendevano a dissolvere in effetti di luce, recuperano la loro materialità, ma l'idea di realismo, cioè di corrispondenza tra oggetto visto e oggetto rappresentato, entra definitivamente in crisi: d'ora in poi l'arte figurativa cesserà di raffigurare "le cose come sono".

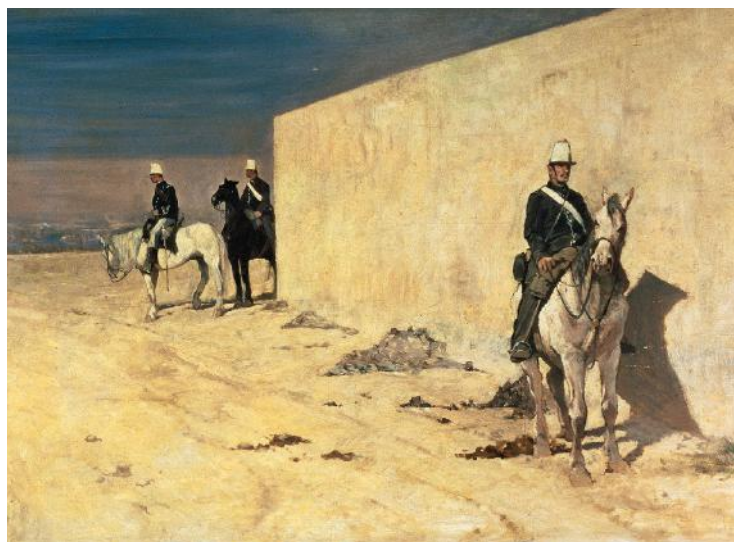
L'Italia

A Firenze: i macchiaioli In Italia la produzione e il dibattito sull'arte si concentrano soprattutto a Firenze e a Milano.

A Firenze, al Caffè Michelangelo, s'impone a partire dall'inizio degli anni Sessanta il movimento pittorico dei **macchiaioli**, che rappresenta in certo modo una "**via italiana**" all'**Impressionismo** (conosciuto talvolta direttamente, attraverso i dipinti che si potevano vedere nella villa fiorentina del collezionista Anatoli Demidoff, talvolta indirettamente, attraverso gli scritti di uno dei più aggiornati critici italiani, Diego Martelli). Come gli impressionisti, i macchiaioli lavorano spesso all'aria aperta, nelle strade del quartiere fiorentino di Piagentina o nell'assolata Castiglioncello, sul litorale a sud di Livorno, per riportare sulla tela l'impressione immediata della realtà che li circonda. Per questo – come gli impressionisti – **rinunciano al disegno**, cosa che fa tanto più scandalo a Firenze, dove la pratica del disegno era considerata da secoli come il fondamento dell'arte pittorica.



Paul Cézanne, *Natura morta con paniere*, 1888-1890.



Giovanni Fattori, *In vedetta o La parete bianca*, 1872.

I macchiaioli si distinguono però nettamente dagli impressionisti per un fatto di **tecnica pittorica**: anziché procedere per tocchi di colore, essi stendono sulla tela ampie **masse cromatiche contrapposte** (appunto le “macchie”) ed esasperano i **contrast**i fra le zone illuminate e quelle in ombra.

Il più risoluto a incamminarsi sulla via della “macchia” è, sin dagli anni Cinquanta, **Telemaco Signorini**, secondo il quale «in natura non esistono contorni». Lo seguiranno presto, fra gli altri, **Silvestro Lega**, **Adriano Cecioni** e il livornese **Giovanni Fattori**, che negli anni Sessanta realizza alcuni dei più famosi dipinti del movimento, soprattutto paesaggi maremmani e tele che commemorano le grandi battaglie del Risorgimento. Tra i dipinti di soggetto militare, *In vedetta* di Fattori rappresenta bene l'arte dei macchiaioli, per la maniera netta con cui le giubbe scure dei cavalleggeri si stagliano contro il cielo o sullo schermo chiaro del muro.

A Milano: la Scapigliatura A Milano il movimento che verrà battezzato **Scapigliatura** riunisce i giovani artisti lombardi che vogliono tagliare i ponti con una tradizione letteraria e pittorica nazionale che trovano retorica e celebrativa.

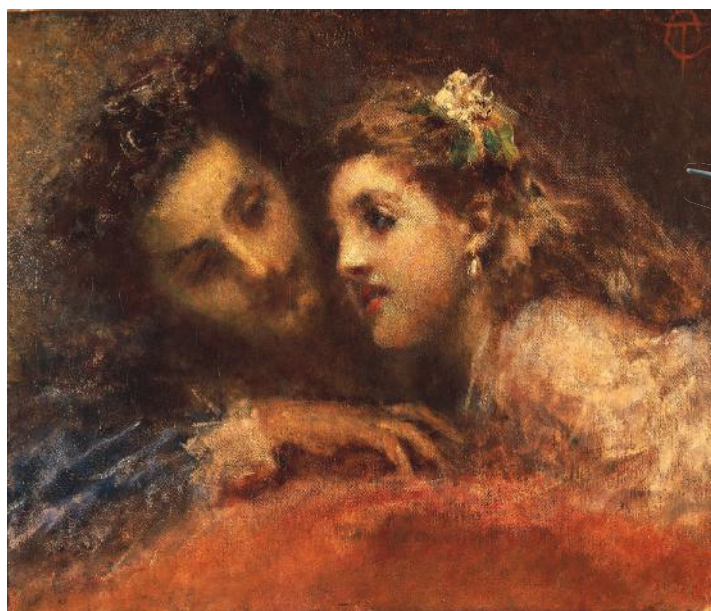
Tranquillo Cremona è, in pittura, il massimo rappresentante di questa tendenza. I titoli e i temi dei suoi dipinti degli anni Sessanta e Settanta – come *L'attrazione* o *Fanciulla mala-*

ta – mostrano una **sensibilità** che si può già chiamare **decadente**. La sua tecnica pittorica si allontana dalle convenzioni accademiche italiane e assorbe e rielabora la lezione degli impressionisti: i contorni degli oggetti e dei volti si fanno sfumati, come se le figure si dissolvessero in un'atmosfera densa di vapori.

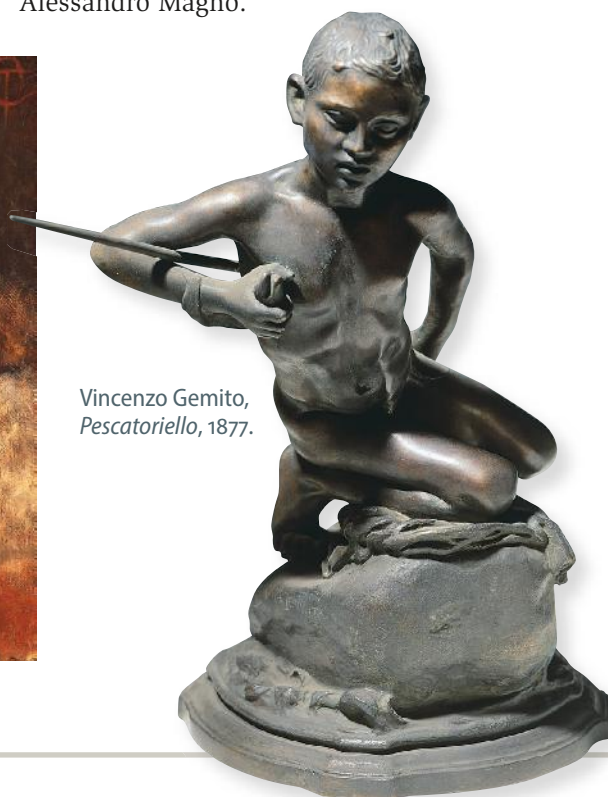
Sempre in Lombardia, nell'ultimo ventennio del secolo, questa tendenza si spinge fino alla vera e propria **disgregazione della forma** – quasi all'astrattismo, diremmo oggi – nell'opera di uno scultore che avrà fama internazionale, **Medardo Rosso**. Per rendere il senso di **sfaldamento** delle figure investite dalla luce, l'artista fa ricorso a volte a un materiale duttile come la cera.

Al Sud: il dialogo con la classicità di Gemitto

Infine, nell'Italia meridionale va segnalata almeno la parabola solitaria di un altro grande scultore, **Vincenzo Gemitto**. Un buon saggio della sua arte è offerto dal *Pescatoriello* del 1877, un corpo di fanciullo che per la sua carica verista ricorda certe figure di ragazzi descritte da Giovanni Verga. L'opera rivela però anche lo studio dei bronzi romani di Ercolano, esposti al Museo archeologico di Napoli. Anche dopo il tracollo nervoso che lo costringerà a una lunga fase di inattività, Gemitto continua a confrontarsi con l'arte classica, com'è evidente – ormai all'inizio del nuovo secolo – nei profili e nei busti dedicati ad Alessandro Magno.



Tranquillo Cremona, *L'attrazione*, 1874.



Vincenzo Gemitto,
Pescatoriello, 1877.

La lingua dell'Italia unita

Analfabetismo e scolarizzazione: come parlavano gli italiani

Diffusione disomogenea dell'analfabetismo Al momento dell'Unità d'Italia (1861) la **percentuale degli analfabeti** sul totale della popolazione era altissima, intorno al **75%** circa: detto altrimenti, solo una persona su quattro era in grado di leggere e di scrivere, spesso solo a livello elementare. In realtà la **situazione** era molto **diversa nelle varie zone d'Italia**: si andava dal Piemonte, dove il governo sabauda aveva messo in atto buone politiche scolastiche e l'istruzione elementare era abbastanza diffusa, con percentuali di analfabetismo del 46%, alla Sicilia, dove si registravano tassi di analfabetismo superiori all'85%; all'interno della stessa regione poi, nelle campagne l'analfabetismo era più diffuso che nelle città, dove era più facile che i bambini frequentassero almeno le scuole "inferiori", come allora si chiamavano i primi due o tre anni di scuola elementare.

La **situazione** era infine molto **diversa per gli uomini e per le donne**, per le quali l'istruzione era spesso ritenuta un lusso superfluo: se le donne alfabetizzate in Piemonte erano circa il 50%, in Calabria e in Basilicata erano solo il 5%.

Italiano scritto, dialetto parlato Il nuovo Stato unitario si impegnò moltissimo, almeno all'inizio, per aumentare i livelli di scolarizzazione nel paese, arrivando a ridurre la percentuale degli analfabeti al 40% nel 1911. Ma le difficoltà erano enormi: i maestri erano pagati poco ed erano poco preparati; due o tre anni di scuola erano appena sufficienti per insegnare a leggere e a scrivere in modo elementare e a fare semplici operazioni matematiche, ma certo non garantivano nulla di più. In queste condizioni era difficile anche solo imparare l'italiano, una lingua che si era formata



Alunne di prima elementare alla fine del XIX secolo.

e diffusa per via scritta, mentre nel parlato quotidiano le persone, anche quelle colte, continuavano a usare il dialetto, che era la loro vera lingua madre.

Da dialettofoni a italofoeni Insomma, per potersi dire **italofoeni**, cioè “parlanti l’italiano”, al momento dell’Unità d’Italia occorre essere scolarizzati, cioè aver frequentato per un numero cospicuo di anni la scuola, in modo da essere in grado di leggere i testi della tradizione letteraria italiana e di consultare i dizionari e le grammatiche. Si ritiene che nel 1861 gli italofoeni non fossero più del 10% della popolazione: la “**competenza passiva**” della lingua sarà stata certo più diffusa, ma la “competenza attiva” era una prerogativa riservata a una ristretta élite di colti benestanti (la borghesia urbana,

Competenza passiva Con “competenza passiva” si intende la capacità di capire una lingua indipendentemente dal fatto di saperla parlare (capacità che gli specialisti chiamano “competenza attiva”): ad esempio, tutti i parlanti italiani capiscono qualche frase in spagnolo o in francese, anche senza aver mai studiato l’uno o l’altro. La competenza passiva rappresenta il primo gradino di “avvicinamento” a una lingua diversa.

i professionisti – medici, avvocati, farmacisti, notai, professori –, gli ecclesiastici); ciò significa che ben il 90% della popolazione parlava normalmente il dialetto e in larga parte sapeva solo quello.

Oggi la quasi totalità della popolazione è italofoena ed è molto difficile immaginare la situazione di un secolo e mezzo fa, ma l’enorme cambiamento linguistico che ha segnato il Novecento è proprio questo: in poche generazioni siamo passati da una netta maggioranza di dialettofoni (il 90% degli italiani nel 1861) a una ridotta minoranza di analfabeti e di alfabetizzati privi di titolo di studio, verosimilmente dialettofoni o con scarsa competenza di italiano (il 9% della popolazione secondo il censimento del 2001).

La polemica tra Alessandro Manzoni e Graziadio Isaia Ascoli

Il problema della lingua per lo Stato Per il nascente Stato unitario la mancanza di una lingua comune, realmente parlata da tutta la popolazione e diffusa su tutto il territorio, rappresentava sicuramente un problema: come sarebbe stato possibile esercitare al meglio i commerci e l’industria, svolgere adeguatamente l’attività amministrativa, assicurare il buon funzionamento dell’esercito, se i cittadini avevano difficoltà a comunicare tra loro?

La proposta di Manzoni I governanti del nuovo Regno d’Italia affrontarono da subito la questione: nel 1868 il ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio affidò a una commissione di esperti, presieduta da Alessandro Manzoni, l’incarico di studiare e proporre i modi per diffondere la «buona lingua» e la «buona pronuncia» presso tutti gli strati sociali della popolazione. Manzoni presentò al ministro una relazione intitolata *Dell’unità della lingua italiana e dei mezzi per diffonderla* (1868), poi seguita da un’*Appendice* (1869).

La relazione prendeva le mosse dalle idee che Manzoni aveva già formulato vent’anni prima, nella *Lettera* a Giacinto Carena del 1847, le stesse idee che avevano guidato l’ultima revisione linguistica dei *Promessi sposi*: occorreva adottare e diffondere nel paese **un solo modello linguistico parlato**, individuato nell’uso **fiorentino**, l’unico che, per il suo prestigio, fosse in grado di imporsi sugli altri idiomi della penisola e di relegarli al ruolo di dialetti.

I provvedimenti per diffondere il fiorentino La relazione suggeriva una serie di provvedimenti che avrebbero dovuto favorire – in assenza di radio e televisione, e

con minori possibilità di viaggio e spostamento, ricordiamolo – la diffusione del fiorentino parlato: il primo era la **redazione di un dizionario** dell'uso vivo di Firenze, in modo che ogni italiano alfabetizzato potesse sapere con facilità quali parole usare e quali no, a cui far seguire una serie di dizionari dialettali che offrirono le traduzioni fiorentine (cioè italiane, secondo l'impostazione di Manzoni) delle parole locali.

Altri provvedimenti suggeriti erano la preferenza per **maestri toscani** «o anche educati in Toscana» da mandare in giro per l'Italia, con speciali sovvenzioni per i Comuni che li assumevano, e borse di studio per permettere agli studenti «di passare un'annata scolastica in Firenze».

Solo il primo dei suggerimenti di Manzoni venne realizzato, anche se a distanza di tempo: il **Novo vocabolario della lingua italiana** di Giovan Battista Giorgini (il genero di Manzoni) ed Emilio Broglio (il ministro che l'aveva promosso), rigidamente modellato sul fiorentino dell'uso vivo, fu infatti pubblicato tra il 1870 e il 1897.

Le contraddizioni dell'idea manzoniana L'idea manzoniana di diffondere in tutta l'Italia, presso tutte le classi sociali, la lingua di Firenze in fondo era semplice, ma sottovalutava alcune circostanze: ad esempio, nel 1868, quando Manzoni scriveva la relazione, Firenze era sì la capitale d'Italia (lo fu dal 1865 al 1870), ma era chiaro a tutti che non avrebbe potuto rimanere tale e che quindi non avrebbe potuto rappresentare il centro politico e amministrativo della nazione, l'unico in grado (come Parigi per la Francia) di diffondere nei fatti la propria varietà linguistica.

La proposta di Ascoli Questa e altre contraddizioni furono messe in luce da **Graziadio Isaia Ascoli** (1829-1907), nato nella Gorizia allora asburgica (dove accanto al tedesco e all'italiano, lingue di cultura, si parlavano veneziano, friulano e sloveno), professore all'Accademia scientifico-letteraria di Milano, studioso di glottologia (oggi diremmo linguistica). Nella sua ottica di studioso, consapevole che il problema linguistico è sempre anche un problema storico e culturale, Ascoli contrappose alla proposta fiorentinista di Manzoni un'idea più complessa di unificazione linguistica: secondo lui, la lingua nazionale sarebbe nata naturalmente grazie all'aumento dell'istruzione, alla libera circolazione degli uomini e delle idee, al consolidarsi di una vera comunità nazionale; non per effetto dell'imposizione di un modello linguistico sugli altri, quindi, ma come frutto di un «processo di consenso creativo» di tutti i cittadini.

Per far sì che questo processo creativo si avviasse, per Ascoli era necessario agire non direttamente sulla lingua, ma piuttosto sui **fattori storico-culturali ed economici** – l'istruzione, la circolazione degli uomini e delle idee, l'operosità intellettuale e materiale della società civile – che determinano l'uso linguistico: una società che pensa e che lavora creerà da sé una sua lingua.

Manzoni e Ascoli: prospettive diverse In realtà la divergenza radicale tra Ascoli e Manzoni dipende dalla diversa prospettiva da cui partivano: Manzoni, in quanto autore dei *Promessi sposi*, era uno dei protagonisti attivi dell'unità linguistica, mentre Ascoli, in quanto studioso, era un osservatore esterno delle dinamiche linguistiche. La storia ha dato ragione un po' all'uno e un po' all'altro: il modello fiorentino ha per lungo tempo condizionato l'insegnamento elementare e quindi la coscienza linguistica degli italiani, ma alla fine la lingua comune, quella che al di là delle differenze regionali ci permette di comunicare, si è diffusa con il consolidarsi della nazione, con le immigrazioni interne, con l'inurbamento delle popolazioni contadine, con la generalizzazione dell'istruzione, con la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa.

La lingua dell'uso

Il ruolo dei libri per ragazzi Abbattendo la percentuale degli analfabeti, la scuola contribuì enormemente alla conoscenza dell'italiano e i **libri scritti per l'istruzione dei bambini e dei ragazzi** si rivelarono i più efficaci strumenti di diffusione di quel toscano parlato teorizzato da Manzoni nella relazione al ministro Broglio. I due libri di enorme successo ***Pinocchio*** (1883) ▶ **Percorso 9, par. 1**] del toscano Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini (1826-1890), e ***Cuore*** (1886) ▶ **Percorso 9, par. 2**] del piemontese Edmondo De Amicis (1846-1908) diffusero un modello di lingua parlata

COME SI SCRIVEVA NEI GIORNALI DI INIZIO NOVECENTO

La lingua dei giornali La lingua dei giornali ottocenteschi resta mista di parole della tradizione letteraria e di termini colloquiali, un po' come nella letteratura del tempo; gli elementi più innovativi riguardano la **costruzione del periodo**, che abbandona la subordinazione della prosa tradizionale a favore delle frasi brevi accostate tra loro, e l'uso di **parole tipiche della burocrazia e della tecnica** (sia della scienza, sia della tecnologia, sia dei vari ambiti settoriali, come la politica).

Nuovi termini tecnici Nel brano che segue, tratto da un articolo di commento politico pubblicato nel 1900 sul «Corriere della Sera», i termini tecnici sono quelli del discorso politico: *decreto-legge* o *decreto* (legge provvisoria emanata dal governo, che deve essere poi convertita in legge dal Parlamento), *maggioranza* (l'insieme dei parla-

mentari che sostengono il governo), *opposizione* (l'insieme dei parlamentari che si oppongono al governo; sinonimo di *minoranza*), *antiparlamentare* (in contrasto con i principi – di confronto democratico – su cui si fonda il Parlamento), *partiti estremi* (partiti collocati politicamente agli estremi dello schieramento parlamentare, sia a destra sia a sinistra), *ostruzionismo* (tattica impiegata dalle minoranze parlamentari per impedire o ritardare le decisioni della maggioranza), *articoli* (suddivisioni in cui è distinta una legge).

«Non si ebbe mai affidamento¹ di ottenere alla Camera, sulla questione del decreto-legge, una maggioranza molto notevole², tuttavia si deve ammettere che si reputava di ottenerne una più efficace dei 33 voti effettivamente conseguiti. Quando Depretis³ otteneva 14 voti di maggioranza, soleva dire⁴ che ne aveva 13 in più del necessario per go-



familiare, fatto di frasi semplici e di molte espressioni toscane che usiamo ancora oggi come “vedere doppio”, “andare su tutte le furie”, “dall’oggi al domani”, “chi s’è visto s’è visto”, “legato come un salame”.

La diffusione dei giornali I giornali, che dagli anni ottanta dell’Ottocento cominciarono a essere venduti nelle **edicole** (mentre prima erano recapitati per abbonamento), raggiunsero un pubblico abbastanza vasto, anche perché la progressiva **estensione del diritto di voto** aveva fatto nascere un’opinione pubblica interessata alle vicende politiche e alla cronaca, e contribuirono all’unificazione linguistica.

vernare; ma allora si trattava di altre opposizioni⁵. Contro la tattica antiparlamentare dei partiti estremi occorre oggi una maggior forza. Una forte maggioranza avrebbe dato fin da ora una seria e forse risolutiva scossa all'ostruzionismo⁶; tuttavia anche con la maggioranza attuale è sempre possibile affrontare la discussione degli articoli⁷ (giacché il decreto, come ne era corsa la voce, non sarà ritirato⁸), contando sulla sua compattezza e sulla possibilità di tenerla presente a Roma⁹.

I prestiti dalle lingue straniere Alla fine dell’Ottocento i giornali introducono in italiano i **primi prestiti dall’inglese**, soprattutto nello sport (parola anch’essa di origine inglese): intorno al cambio del secolo troviamo *match, football, goal, tennis, paddock, starter* ecc.; alcuni di questi anglicismi saranno poi sostituiti in epoca fascista, nell’ambito delle politiche di italianizzazione della lingua: ad esempio *football* sarà sostituito da *calcio* negli anni Venti del Novecento.

Tra le parole straniere continuano però a dominare quelle francesi: la **moda francesizzante** continuò fino

ai primi decenni del Novecento a influenzare la lingua italiana. Alla penetrazione delle parole e dei modi di dire francesi in italiano contribuivano soprattutto i giornali, ma anche la letteratura d’intrattenimento, la conoscenza del francese presso le classi colte e, più in generale, il prestigio culturale, scientifico e tecnologico della Francia. Nelle lettere private, nella letteratura di consumo e negli articoli di giornale abbondano i prestiti non adattati, evocativi della cultura più prestigiosa, ad esempio *bon ton, budoir/boudoir, chic, chignon, consommé, débâcle, déshabillé, grippe* (“infreddatura”), *habitué, parvenue, pardon!, pompon* (“fiocco”), *soirée, tête-à-tête, toilette, tour de force*. I francesismi della scienza e della tecnologia, invece, tendono a essere adattati, ad assumere cioè la forma delle parole italiane: abbiamo così *centimetro, millimetro* e *metro*, *litro, grammo, chilo*; *contagocce, disinfezzante, drenaggio, nervosismo, organismo, profilassi, vaccino* (ma anche *cachet, choc*); *aeroplano, atterraggio, automobile* e *automobilista, bicicletta, funicolare, locomotiva*.

1. Non ... affidamento: non si ebbe mai fiducia, non si credette mai, oggi si direbbe “non si fece mai affidamento”.

2. una maggioranza molto notevole: una maggioranza di voti cospicua, cioè con uno scarto consistente rispetto ai voti contrari espressi dalla minoranza.

3. Depretis: Agostino Depretis (1813-1887), mazziniano ed esponente della cosiddetta Sinistra storica, fu presidente del Consiglio dei ministri del Regno d’Italia dal 1876 al 1887, con due sole brevi interruzioni. Durante la sua presidenza fu resa obbligatoria e gratuita l’istruzione elementare (1877), fu abolita la tassa sul macinato (1884), fu ampliato il diritto di voto.

4. solleva dire: era solito, usava dire.

5. allora ... opposizioni: sottointeso “opposizioni più deboli, meno agguerrite delle attuali”; il giornalista allude alla pratica del

“trasformismo”, cioè all’uso di rafforzare la maggioranza parlamentare conquistando voti della minoranza (dalla metà degli anni Novanta del Novecento si parla di “ribaltone” per indicare – ma con una sfumatura molto più negativa – la stessa dinamica politica). L’articolo risale ai primi mesi del 1900, quando era in carica il governo conservatore presieduto da Luigi Pelloux: la sua legge di riforma della polizia fu osteggiata dal Partito socialista, che nel maggio del 1900 ottenne lo scioglimento della Camera dei deputati e l’indizione di nuove elezioni.

6. Una forte ... ostruzionismo: una maggioranza più forte, con un maggior numero di voti di differenza, avrebbe bloccato la tattica dilatoria (*ostruzionismo*) della minoranza.

7. con la maggioranza ... articoli: la maggioranza ottenuta, seppur con pochi

voti di scarto, è sufficiente per affrontare il dibattito (*la discussione*) degli articoli (cioè delle norme che compongono il decreto legge) nel momento in cui il Parlamento dovrà votare la conversione del decreto legge in legge a tutti gli effetti.

8. giacché ... ritirato: dal momento che il governo non ritirerà il decreto legge, come pure si era vociferato (*come ne era corsa la voce*); non ritirando il decreto, questo dovrà essere sottoposto alla discussione del Parlamento per la sua conversione in legge.

9. contando ... Roma: riponendo fiducia, sperando nella compattezza della maggioranza, cioè sperando che i parlamentari di maggioranza non cambino idea, e nella possibilità che il governo riesca a convincere i parlamentari della maggioranza a rimanere a Roma (per votare) e a non tornare a casa.

La lingua della prosa letteraria

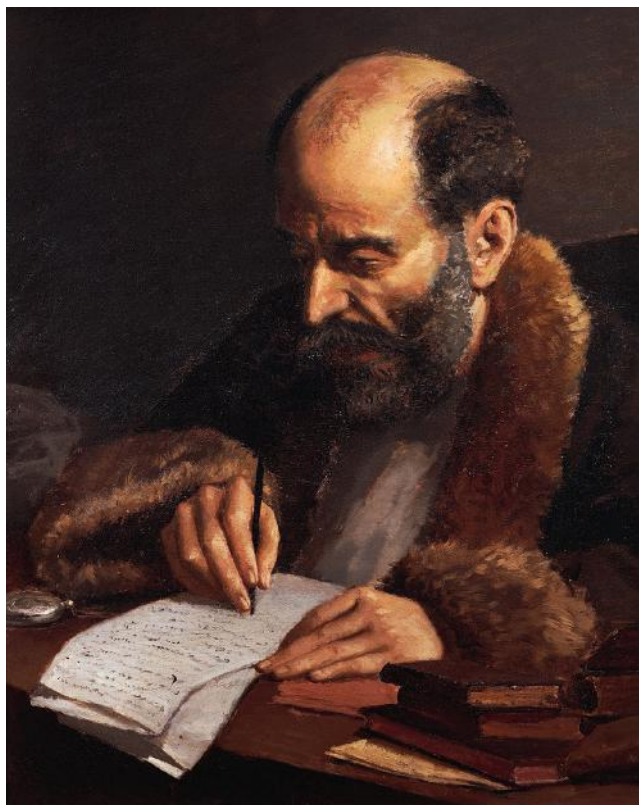
Il modello linguistico manzoniano non recepito Il modello linguistico stabilito da Manzoni con l'edizione Quarantana dei *Promessi sposi* non fu recepito né subito né per intero. Il romanzo ebbe un enorme successo e fu molto imitato dal punto di vista letterario (per l'ambientazione storica, l'intreccio, la caratterizzazione dei personaggi ecc.); sul piano linguistico invece la sua omogeneità colloquiale, basata sul fiorentino dell'uso, era difficile da ottenere – ricordiamoci che per i non toscani non era facile conoscere con esattezza le caratteristiche della lingua parlata a Firenze – e comunque il gusto degli scrittori era ancora orientato verso la lingua della tradizione, formata da un insieme disomogeneo di vecchio (i termini aulici, i toscanismi trecenteschi, i latinismi) e di nuovo (gli elementi colloquiali e quelli provenienti dai vari dialetti, i neologismi, i prestiti).

Insomma, almeno **fino agli ultimi decenni del XIX secolo** la lingua della narrativa rimase più vicina a quella dell'edizione dei *Promessi sposi* della Ventasettana che a quella della Quarantana. Ne sono esempio i romanzi *Cento anni* del milanese Giuseppe Rovani (1818-1874), pubblicato a puntate tra il 1857 e il 1863, e *Confessioni d'un italiano* del padovano Ippolito Nievo (1831-1861), scritto nel 1857-1858 ma pubblicato postumo nel 1867. Entrambi i romanzi assumono la lezione narrativa dei *Promessi sposi*, ma se ne distaccano per la lingua: in essi domina la **varietà degli stili**, e la colloquialità è ottenuta mischiando **elementi regionali** (dal lombardo e dal veneto) a **toscanismi** un po' libreschi.

L'“espressionismo linguistico” degli scapigliati Decisamente antimanzoniani furono invece gli **scapigliati** ► **Percorso 5**, che ricercavano una lingua letteraria diversa da quella tradizionale e lontana da quella colloquiale: la loro volontà di accostare elementi eterogenei, cioè diversi tra loro e provenienti da tradizioni e campi diversi del sapere, nasce dal desiderio di creare una lingua del romanzo più moderna e autonoma, in qualche modo speciale, rispetto alla lingua “media” parlata e scritta.

Gli scapigliati diedero così vita a una prima forma di **espressionismo linguistico** che ebbe fortuna soprattutto nel Novecento: ancora oggi possiamo trovare divertenti i loro raffinati accostamenti di parole inventate, aulicismi e arcaismi, termini dialettali o locali (anche toscani), forestierismi e parole della scienza, espressioni colloquiali, il tutto condito con un uso della punteggiatura che infrange le norme grammaticali.

L'estrosa inventiva linguistica di Vittorio Imbriani corrisponde a quell'atteggiamento programmaticamente anticonformista che accomunò il letterato napoletano agli scapigliati.



Si veda ad esempio un passo del romanzo di Vittorio Imbriani *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876):



Si narra d'un celibe, che, ogni sera, prima d'entrare fra le lenzuola, recitato il rosario, soggiungeva¹ questa preghiera: «Dio mio, padre nostro, che siete ne' cieli, fate, ch'io non m'innamori; o, se m'innamoro, ch'io non mi ammogli; o, se m'ammoglio, ch'io non sia becco²; o, se son becco, ch'io non me n'accorga; o, se me ne accorgo, ch'io non me ne adiri; o, se me ne adiro, che io non ne tocchi, giunta³». Il Salmojraghi, che aveva fatta la sciocchezza d'inbertonarsi⁴ e lo sproposito d'inussorarsi⁵; ora, che gli facevan le fusa torte⁶, ebbe l'imprudenza d'accorgersene e la sguajataggine d'imperialirsene. Si rodeva di rabbia, internamente; e, frattanto⁷ (umana debolezza) gli mancava il coraggio, per una spiegazione o col bellinbusto o con la moglie. Vivea certo, certissimo del fatto suo, tanto certo quanto si può essere di siffatte cose, ché, già, difficilmente, uno ci si trova presente⁸: de' cani si vede, de' gatti si sente, degli uomini si presume! Ma, solo al pensiero di spiegarsene con la Radegonda, gli si scioglievano le ginocchia⁹. Un paio di volte, stette per metter carte in tavola¹⁰. Cominciò a balbettare due o tre parole; e, poi, avvilito¹¹ da un'occhiata della donna, diede altro indirizzo, affatto innocente, al discorso¹².

1. soggiungeva: qui vale "mormorava".

2. ch'io non sia becco: letteralmente "che io non sia cornuto", quindi "che (mia moglie) non mi tradisca". È chiaramente un'espressione colloquiale.

3. che io non ne tocchi, giunta: che io, per giunta, non ne prenda (di botte).

4. inbertonarsi: innamorarsi follemente, parola dei dialetti lombardi e veneti.

5. inussorarsi: sposarsi, termine creato da Imbriani a partire dal latino *uxor*, "moglie", sul modello della parola del dialetto napoletano *'nsurà*, "sposare".

6. gli facevan ... torte: gli facevano le corna (altra espressione colloquiale): i *fusi* o *fusa* sono le corna del cervo prima della ramificazione.

7. frattanto: nel frattempo.

8. Vivea ... presente: era certissimo della sua condizione (di marito tradito), tanto quanto di queste cose si può essere

certi, dato che capita difficilmente di essere presenti (cioè di assistere all'adulterio). *Vivea*: letteralmente "viveva", con la forma dell'imperfetto tipica della lingua poetica.

9. gli si scioglievano le ginocchia: aveva paura (colloquiale) al solo pensiero di parlare con la moglie (*la Radegonda*, con il nome proprio femminile preceduto dall'articolo determinativo, come nei dialetti settentrionali e nel toscano) dei suoi sospetti di adulterio.

10. metter carte in tavola: parlare apertamente della questione (colloquiale).

11. avvilito: intimorito.

12. diede ... discorso: indirizzò il discorso su un altro argomento, del tutto innocente, quindi cambiò discorso; *affatto* è un rafforzativo: significa "del tutto" (solo quando si accompagna a una negazione rafforza la negazione, ad esempio "non sono affatto d'accordo", cioè "non sono per niente d'accordo").

Lingua del romanzo e dialetti Negli ultimi due decenni del secolo gli scrittori riconducibili al **Verismo** [► **Percorso 7**] si posero il problema del **rapporto tra lingua del romanzo e dialetti**: una letteratura che intendeva rappresentare "oggettivamente" le condizioni sociali non poteva infatti ignorare la realtà dialettale, che ancora costituiva la normalità linguistica della penisola. Il modello manzoniano non poteva certo aiutare per la rappresentazione realistica di vicende ambientate in Sicilia, in Calabria, a Napoli e relative a personaggi umili o piccolo-borghesi.

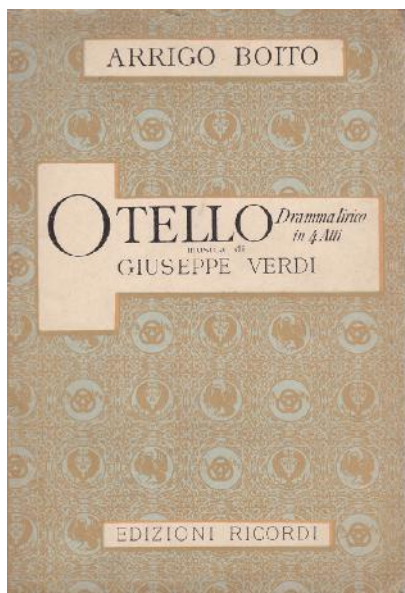
La soluzione di Capuana La soluzione adottata dal siciliano **Luigi Capuana** (1839-1915), considerato il capostipite del Verismo grazie al romanzo *Giacinta* (1879), è in realtà una non soluzione: lui stesso scrive di aver «imbastita» una prosa «pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tutte le cose messe su in fretta». In effetti, nella sua scrittura convivono prestiti dal francese (*attraenza*, "attrattiva"), elementi della tradizione letteraria (l'imperfetto *avea*), regionalismi siciliani (come l'uso del passato remoto al posto del passato prossimo) e toscanismi anche popolari (ad esempio il dimostrativo *cotesto*, *omo* per "uomo", *ugne* per "unghie", *rastiar* per "raschiare").

La lingua in musica: l'opera lirica

Il successo dell'opera lirica L'opera lirica ebbe nell'Ottocento un enorme successo, anche popolare: soprattutto in Italia settentrionale le arie più celebri erano imparate a memoria e cantate da tutti, esattamente come facciamo noi oggi con le canzoni che più ci piacciono. Molti musicisti divennero vere star: Gioacchino Rossini (1792-1868) nella prima metà del secolo, poi Giuseppe Verdi (1813-1901) e Giacomo Puccini (1858-1924) suscitavano entusiasmi e veri e propri episodi di fanatismo da parte del pubblico, anche quello di bassa e media cultura.

La lingua dei libretti d'opera I libretti d'opera, cioè i testi in versi scritti appositamente per essere musicati, spesso ricavando la storia da un'opera letteraria, presentano una lingua piut-

tosta conservatrice, costruita con parole e formule retoriche della tradizione poetica, molto lontana dalla lingua d'uso e da qualsiasi esigenza di realismo. Ad esempio, nel duetto tra Otello e Desdemona tratto dal dramma lirico *Otello* (atto III, scena II), musicato da Giuseppe Verdi su libretto di Arrigo Boito e rappresentato per la prima volta a Milano nel 1887, abbondano le parole della più logora tradizione poetica (*alma mia, madonna* per "mia amata", *eburnea mano, madore, beltà, duolo, vago* per "bello", *prece* per "preghiera", *core*) e le costruzioni sintattiche più artificiose (la costante anteposizione dell'aggettivo al sostantivo a cui si riferisce; la separazione tra il sostantivo e il complemento che lo specifica ecc.):



- « DESDEMONA Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano¹.
- OTELLO Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano². Caldo mador ne irroro la morbida beltà³.
- DESDEMONA Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'età⁴.
- OTELLO Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio, che il vago avorio allumina del piccioletto artiglio⁵. Mollemente alla prece s'atteggia e al pio fervore⁶.
- DESDEMONA Eppur con questa mano io v'ho donato il core...

■ Otello

1. Dio ... sovrano: Dio ti benedica, o sposo, che sei re della mia anima (*alma*). Letteralmente *ti giocondi* significa "ti renda felice".

2. madonna ... mano: donna mia, datemi la mano, che ha il colore dell'avorio (*eburnea*).

3. Caldo ... beltà: una calda umidità (*mador*) ne bagna la bellezza morbida, cioè l'umidità bagna la mano, che è bella e morbida.

4. Essa ... età: la mano non conosce ancora i segni (*l'orme*) del dolore (*duolo*) e dell'età: Desdemona

giustifica il complimento del marito Otello osservando che la mano (e quindi lei stessa) è giovane, non inaridita dalle preoccupazioni della vita e dall'età. Si noti la separazione tra il sostantivo *orme* e i complementi che lo specificano (*del duolo e dell'età*).

5. Eppur ... artiglio: eppure qui (nella mano) si annida lo spirito apparentemente innocuo (*gentil*) del sospetto (*mal consiglio*), che illumina il bell'avorio della manina (*piccioletto artiglio*). Otello

anticipa il motivo scatenante del dramma, che lo porterà a uccidere la moglie: il sospetto, insinuato dal perfido alfiere Iago, che Desdemona lo tradisca con il suo luogotenente Cassio. Troviamo nuovamente la separazione tra il sostantivo *avorio* e il complemento che lo specifica (*del piccioletto artiglio*).

6. Mollemente ... fervore: (la mano) prende elegantemente la posa (*s'atteggia*) della preghiera e della fede religiosa (*pio fervore*).

La novità di Verga Le cose cambiano con **Giovanni Verga** (1840-1922) [► **Percorso 8**]: a partire dai racconti di *Vita dei campi* (1880) e dal romanzo *I Malavoglia* (1881), **la lingua del narratore si uniforma a quella dei personaggi** ed è caratterizzata dai fenomeni dell'oralità tipici di ogni parlata italiana. Troviamo quindi la congiunzione *che* usata per indicare un rapporto di subordinazione generico, non specificato logicamente («le aveva lasciato quella nidata di figliuoli, che Rocco ... non le arrivava alle ginocchia», ovvero “tanto che”); i pronomi superflui («a lui lo zio Crocifisso gli dava retta» per “a lui lo zio Crocifisso dava retta” o “lo zio Crocifisso gli dava retta”); *averci* per “avere” («lui non ci ha colpa»); *gli* per “a lei” («la cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto») e così via. Gli elementi siciliani rimangono, ma sono pochi e quasi nascosti, usati per i nomi propri (*'Ntoni*) e per le realtà locali (*onza* e *tarì*, monete siciliane), oppure addirittura tradotti: «quegli occhi che dovevano mangiarsi i vermi» riprende l'espressione locale “si l'avissinu a manciari i vermi!” (e nella frase italianizzata si osservi il pronome *-li* superfluo).

Il rinnovamento della poesia

Elementi vecchi e nuovi Fino all'Ottocento la poesia, specie quella lirica, ha mantenuto ininterrottamente il suo linguaggio classicheggiante di derivazione petrarchesca. Con il Romanticismo la tradizione comincia a incrinarsi: emergono le prime esigenze di realismo, e molti termini della vita quotidiana – prima ammessi solo nella poesia comica – entrano nelle forme metriche della tradizione alta, le canzoni e i sonetti. Per tutto il secolo, tuttavia, continuano a **coesistere elementi vecchi e nuovi**: si pensi ai primi versi della *Quiete dopo la tempesta* di Giacomo Leopardi, «Odo augelli far festa, e la gallina, / Tornata in su la via, / Che ripete il suo verso», con quell'accostamento degli *augelli* – “augelli” è una delle parole più abusate dalla tradizione – alla *gallina*, per di più con *il suo verso*, elemento realistico del tutto inedito nella storia della lirica.

Le innovazioni di Pascoli Ma la **rottura con il linguaggio della tradizione** si deve, in modi diversi, a **Giovanni Pascoli** (1855-1912) [► **Percorso 11**] e a **Gabriele d'Annunzio** (1863-1938) [► **Percorso 12**].

Pascoli elimina le rime tronche in consonante, del tipo *partir* con *finir* e *cor* con *amor*, che fin dal Cinquecento caratterizzavano la poesia, e impiega una sintassi più naturale, vicina a quella della prosa, fatta di frasi brevi e accostate le une alle altre.

Ma la vera novità in Pascoli è la coesistenza di due ingredienti, il primo del tutto inedito nella poesia italiana: l'**onomatopea**, cioè la riproduzione di suoni e rumori, e il **lessico specialistico** proveniente dagli ambiti più diversi (dall'agricoltura alla botanica e alla zoologia, dalla storia classica e medievale al gergo). La poesia *L'assiuolo* esemplifica bene i due elementi: nella seconda stanza si osservino le onomatopee *fru fru* e *chiù*, che riproducono l'una il rumore del vento tra i cespugli e l'altra il verso dell'*assiuolo*, un uccello rapace notturno (designato con il suo specifico nome, non certo comunissimo):



*Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte¹:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte²;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco di un grido che fu³.
Sonava lontano il singulto:
chiù...*

1. Le stelle ... latte: poche (*rare*) stelle brillavano in mezzo (*tra mezzo*) alla nebbia simile a latte, detto altrimenti: la notte era buia e nebbiosa.

2. fratte: cespugli, ma anche l'intrico di sterpi che compongono la macchia del paesaggio mediterraneo.

3. com'eco ... fu: il sussulto che l'io della lirica prova è come l'eco di un grido del passato (*che fu*).

Ma sono più in generale gli **effetti fonosimbolici**, cioè gli accostamenti di suoni per evocare le cose, che caratterizzano la poesia pascoliana: qui abbiamo visto la ripetizione di “fr” (*FRu FRu e FRatte*) per riprodurre un fruscio indistinto, di “are” (*cullARE e mARE*) per alludere alla calma apparente della scena notturna; la terza strofa insisterà su “v” (*Vette, tremaVa, Vento, caVallette, inVisibili*) per evocare il rumore del vento nella campagna.

Nella poesia *Dialogo* ► **Percorso 11, T3** il verso della rondine, *videvitt*, è intensificato dall'accostamento al verbo *vide* ripetuto e alla particella “vi”: «v'è di voi chi vide... vide... videvitt?». E gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare.

La lingua di d'Annunzio Anche d'Annunzio impiegò il **fonosimbolismo**, forse anche con maggiore insistenza, soprattutto nei componimenti della raccolta *Alcyone* (1903): in «Siacqua, sciaborda, / scroscia, schiocca, schianta, / romba, ride, canta, / accorda, discorda» (vv. 63-66), nella poesia *L'onda* ► **Percorso 12, T9**, il rumore delle onde del mare è evocato dalla ripetizione di “sci”, “sc” e “r”; in «Fresche le mie parole ne la sera / ti sien come il fruscio che fan le foglie» (vv. 1-2), nella poesia *La sera fiesolana* ► **Percorso 12, T7**, l'accostamento a breve distanza di parole con “f” e “fr” riproduce il rumore delle foglie mosse dal vento.

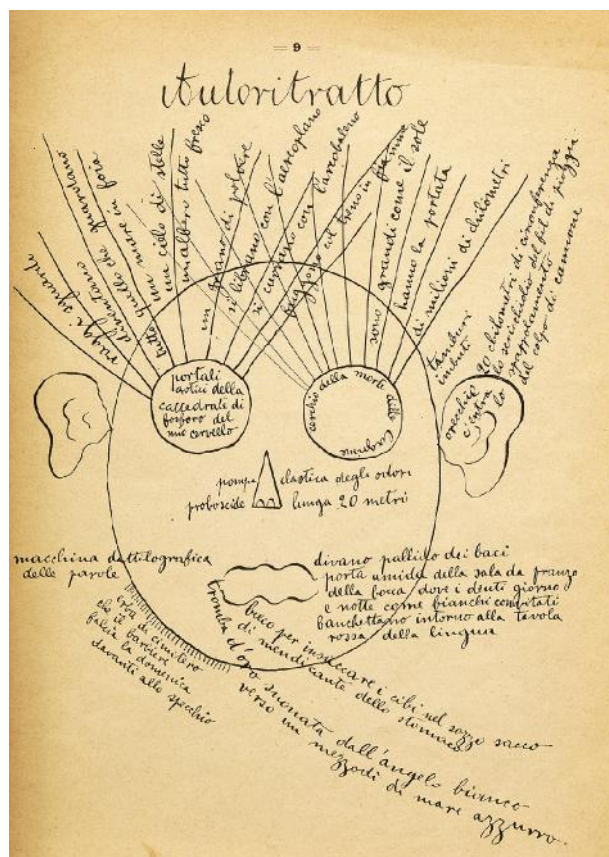
D'Annunzio condivide con Pascoli anche il gusto per le **scelte lessicali rare e preziose** e usa parole che provengono dai linguaggi della tecnica o dalla tradizione letteraria, soprattutto due e trecentesca (*arbore* per “albero”, *auloroso* per “profumato”, *mislea* per “mischia”, *pascore* per “primavera” ecc.), o anche dal latino e dal greco (*occhi cesii* o *glauchii* per “occhi azzurri”, *avio* per “impervio”, *aulete* per “flautista” ecc.).

Tipico di d'Annunzio è il procedere per **accumuli di parole**, siano nomi o verbi: sempre nella poesia *L'onda* troviamo «Di spruzzi, di sprazzi, / di fiocchi, d'iridi» (vv. 55-56, e si noti la ripetizione onomatopeica di “spr” e “zzi”) e «Palpita, sale, / si gonfia, s'incurva, / s'alluma, propende» (vv. 30-32); nella *Pioggia nel pineto* del 1902 ► **Percorso 12, T8** tra i molti esempi abbiamo: «Sola una nota / ancor trema, si spegne, / risorge, trema, si spegne» (vv. 77-79).

Ma l'intento complessivo di d'Annunzio è molto distante dal realismo quotidiano di Pascoli: nel pescare la modernità degli effetti fonosimbolici e degli accumuli di parole convive con l'arcaismo del lessico tradizionale, il tutto a formare una poesia alta e sostenuta, preziosa ed elitaria, lontanissima dai toni prosaici e dimessi avviati da Pascoli.

La rottura definitiva con la tradizione Nei primi decenni del Novecento i legami con la lingua della tradizione saranno definitivamente recisi dalle esperienze dei **crepuscolari** (Guido Gozzano, Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Aldo Palazzeschi) ► **Sezione II, Percorso 6, par. 1**,

Autoritratto in *Rarefazioni e parole in libertà* (1915), raccolta di poesie visive di Corrado Govoni con dedica a Tommaso Marinetti.



inclinati ai toni dimessi della prosa, e soprattutto dei **futuristi** ► **Sezione II, Percorso 6, par. 2**): nel 1912 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) teorizzerà le «**parole in libertà**», l'anarchia metrica e sintattica, il sovvertimento della punteggiatura, l'abolizione della struttura logica della frase a favore degli accostamenti per analogia, il tutto con ampio ricorso all'onomatopea e alle frasi nominali (prive di verbo) o con il verbo all'infinito: la distanza che separa i versi «Cinque metri per sette ritagliati nell'amaranto del sole / Cabina radiotelefantastica aperta a tutti i messaggi / Ogni quadro è una finestra sulla frenesia della vita / Io sono uno spalancatore di finestre / E di sensi» (Ardengo Soffici, *Atelier*, 1915) dalla lingua poetica tradizionale si è fatta davvero incolmabile.

La politica linguistica in età fascista

L'isolamento linguistico del fascismo Il **regime fascista**, che della capacità dell'Italia di reggersi economicamente con le sue sole forze, senza dipendere dall'estero, faceva uno strumento di propaganda, attuò un programma di **isolamento** anche **linguistico**, orientato in due direzioni: la lotta ai dialetti e alle lingue delle minoranze, e il rifiuto delle parole straniere.

La lotta ai dialetti La lotta ai dialetti era già un punto centrale della riforma del sistema scolastico promossa dal filosofo **Giovanni Gentile**, uno dei primi provvedimenti del governo Mussolini (1923): in pochi anni il dialetto fu completamente emarginato nelle scuole elementari a favore dell'insegnamento della grammatica italiana, che acquistò un'importanza crescente. L'**esaltazione dell'italianità** portò a una dura repressione delle lingue minoritarie (ad esempio del tedesco in Alto Adige, annesso all'Italia nel 1919 dopo la prima guerra mondiale): per legge furono proibiti i termini non italiani nei nomi di luogo e di persona, nelle insegne commerciali e pubblicitarie, e in genere in tutte le scritture pubbliche.

Il rifiuto delle parole straniere Nella seconda metà degli anni Trenta il **purismo di regime** inasprì la **censura contro le parole straniere** di uso comune, e in primo luogo dei francesismi, che dal Settecento fino ad allora non avevano mai smesso di essere accolti nella lingua italiana.

Una legge del 1940 affidò all'Accademia d'Italia il compito di trovare equivalenti italiani per i prestiti più evidenti (quelli non adattati alla forma delle parole italiane): *chassis*, *chauffeur*, *parabrise* furono sostituiti con *telai*, *meccanico* e *autista*, *parabrezza*, *régisseur* fu sostituito con *regista*, *check* o *chèque* con *assegno*; in altri casi alla parola straniera si affiancò nell'uso un corrispettivo italiano: abbiamo così *garage* e *rimessa*, *hôtel* e *albergo*, *menu* e *carta* o *lista*, *nuance* e *sfumatura*, *paillette* e *lustrino*, *pamphlet* e *opuscolo*, *notes* e *taccuino*, *réclame* (o *reclàm*) e *pubblicità*, *plissé* e *piega*, *autogol* e *autorete*. Tale politica ebbe scarsi effetti sui prestiti adattati alla forma italiana, più mimetizzati nella lingua, su quelli di uso più radicato e sulle voci legate alle innovazioni tecnologiche: quindi *cinema* e *cinematografo*, *messa in scena*, *riflettore*, *trucco*; *autobus*, *camion*, *motocicletta*, *roulotte*, *taxi*, *carburante*, *rodaggio* continuarono a essere usati senza difficoltà.

Il regime si impegnò anche in una campagna a favore del “voi” come forma di cortesia al posto del “lei”, che però resistette benissimo, divenendo anche un tratto linguistico distintivo degli antifascisti.

L'età postunitaria

Italia

1855-1870

1861
Prima edizione delle *Rime nuove* di Carducci.

1861
Viene proclamato il Regno d'Italia: la capitale è Torino.

1861-1876
Governo della Destra storica.

1866
Terza guerra d'indipendenza e annessione del Veneto.



1867
Esce (postumo) il romanzo *Le confessioni di un italiano* di Nievo.

1870
Breccia di Porta Pia: Roma viene annessa al territorio nazionale.

1871-1880

1871
Roma capitale d'Italia.

1871
Meucci inventa il telefono.

1876
A Milano viene fondato il «Corriere della Sera».

1876-1896
Governo della Sinistra storica.

1877
Carducci pubblica la prima edizione delle *Odi barbare*.

1879
Esordio letterario di d'Annunzio con la raccolta *Primo vere*.

1880
Verga pubblica la raccolta di novelle *Vita dei campi*.



Europa

1857
Flaubert pubblica *Madame Bovary*. Baudelaire pubblica *I fiori del male*.

1862
Viene pubblicato *Lo spleen di Parigi* di Baudelaire.

1864
A Londra viene fondata la Prima Internazionale dei lavoratori.

1865-1869
Tolstòj scrive *Guerra e pace*.

1866
Esce *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

1867
Marx inizia a scrivere *Il capitale*.

1870
De Sanctis pubblica la *Storia della letteratura italiana*.

1871
Comune di Parigi. Al termine della guerra franco-prussiana nasce l'Impero tedesco.

1873
Esce *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Verne. Rimbaud pubblica *Una stagione all'inferno*.

1874
Monet, Degas e Renoir allestiscono una mostra congiunta: nasce l'Impressionismo.

1878
Tolstòj pubblica *Anna Karenina*.

1879
Dostoevskij inizia la pubblicazione a puntate del romanzo *I fratelli Karamazov*. Ibsen scrive il dramma *Casa di bambola*.

1880
Zola pubblica il saggio *Il romanzo sperimentale*, manifesto del Naturalismo.



Mondo

1861-1865
Guerra di secessione e abolizione della schiavitù negli Stati Uniti.

1869
Viene inaugurato il canale di Suez.

1876
La regina Vittoria è nominata imperatrice delle Indie.

1876
Twain pubblica *Le avventure di Tom Sawyer*.

1879
Edison inventa la lampada a incandescenza.

1881-1890

1881

Verga pubblica il primo romanzo del «Ciclo dei vinti»: *I Malavoglia*.

1882

Italia, Prussia e Austria stipulano la Triplice Alleanza.

1883

Collodi pubblica in volume *Le avventure di Pinocchio*.

1884

A Terni entra in funzione la prima grande acciaieria italiana.

1886

Esce *Cuore* di De Amicis.

1889

Prima edizione di *Mastro-don Gesualdo* di Verga. D'annunzio pubblica *Il piacere*.

1890

L'Eritrea diventa una colonia italiana.

1880-1900

Arte postimpressionista.

1883

Nietzsche scrive *Così parlò Zarathustra*.

1886

Stevenson pubblica *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*.

1889

Bergson pubblica il *Saggio sui dati immediati della coscienza*.



1884-1885

Conferenza di Berlino e spartizione dell'Africa tra le potenze coloniali europee.

1891-1900

1891

Prima edizione di *Myricae* di Pascoli.

1892

Svevo pubblica *Una vita*.

1895-1896

Guerra di Abissinia.

1897

Pascoli pubblica i *Primi poemetti*.

1898

Esce *Senilità* di Svevo. Il generale Bava Beccaris reprime nel sangue i moti di Milano.



1899

A Torino viene fondata la Fiat.

1900

Assassinio del re d'Italia Umberto I; gli succede Vittorio Emanuele III.

1891

Wilde pubblica *Il ritratto di Dorian Gray*.

1893

Munch dipinge *L'urlo*.

1894

Affaire Dreyfus.

1895

Čechov compone il dramma *Il gabbiano*.

1895

Con i fratelli Lumière nasce il cinema.

1896

Prende il via ad Atene la prima edizione delle Olimpiadi moderne.

1897

Stoker scrive *Dracula*.

1899

Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*.

1893

La colonia inglese della Nuova Zelanda concede il diritto di voto alle donne.

1898

Guerra ispano-americana e fine dell'impero coloniale spagnolo.

Percorso **1**

La letteratura nell'età del Risorgimento

Ippolito Nievo e i memorialisti



Molte cose cambiarono nella narrativa italiana dopo Manzoni. I **libri di memorie** e i **romanzi storici** divennero i generi più in voga e contribuirono a diffondere le **idee patriottiche** e a elaborare una sorta di pedagogia a beneficio del nascente pubblico italiano. Chi fa letteratura nel corso dell'Ottocento vuole far capire al pubblico che esso appartiene a un'unica nazione, la quale, pur non esistendo ancora sulle mappe, ha una gloriosa tradizione alle spalle, una storia comune che risale ai tempi di Dante. In questo **stretto legame tra passato e presente**, il processo di unificazione ha lo scopo di far risorgere l'antica grandezza italiana, resa vana per secoli dalla frammentazione politica e calpestata dalla dominazione straniera.

Nella prima metà dell'Ottocento la letteratura fu però ben più che una reliquia da ammirare: essa fu il mezzo più idoneo per raggiungere un gran numero di persone e per condividere gli ideali politici e civili della nascente nazione italiana. In questo, probabilmente, la situazione politica ebbe un peso notevole: sin dall'occupazione napoleonica la censura si era fatta molto più rigida, e i patrioti trovarono perciò nella **letteratura d'invenzione** uno strumento per dire cose che nella forma del *pamphlet* o del saggio non avrebbero mai potuto essere dette. Attraverso la **finzione**, invece, lo scrittore poteva comunicare con i lettori e offrire loro le sue **riflessioni sulle condizioni dell'Italia del tempo** con racconti di argomento storico che però spesso hanno un chiaro nesso con le vicende dell'attualità. Alcuni (come Giovanni Berchet, Tommaso Grossi o Giuseppe Giusti) scelsero la **narrazione in versi** e la **ballata**, altri (ad esempio Alessandro Manzoni o Silvio Pellico) si dedicarono al **teatro**; infine altri (tra questi Massimo d'Azeglio e Ippolito Nievo) si rivolsero al **romanzo**.

Il libro più letto in Italia nell'Ottocento non è né un romanzo né una raccolta di poesie ma un libro di memorie: *Le mie prigioni* di Pellico. Anche le *Noterelle* di Abba sulla spedizione dei Mille ebbero un enorme successo e contribuirono a plasmare la leggenda dei garibaldini come modelli di onestà, eroismo e virtù patriottica. Scopri perché leggendo i testi sull'eBook.

PERCORSO nei TESTI

Silvio Pellico

Le mie prigioni

- T 1 Ho scritto queste Memorie per vanità?
- T 2 Il carceriere Schiller: anche i carnefici sono vittime
- T 3 La rinuncia alla politica

Massimo d'Azeglio

I miei ricordi

- T 4 Dare un carattere agli italiani
- T 5 Un esame scolastico rubato
- T 6 L'incontro con Carlo Alberto

Giuseppe Cesare Abba

Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille

- T 7 Come si racconta la storia in presa diretta. Due descrizioni
- T 8 Inquietanti presagi
- T 9 L'incontro tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II

Ippolito Nievo

Le confessioni di un italiano

- T 10 Il romanzo del pluralismo
- T 11 Il tempo dell'infanzia: deformazione e amplificazione
- T 12 Il tempo dell'infanzia: la dimensione idillica

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 P. Finelli, Essere italiani prima che ci fosse l'Italia: l'importanza della letteratura

1 I generi: la memorialistica

- ▶ Silvio Pellico
- ▶ *Le mie prigioni*
- T1 ▶ Ho scritto queste Memorie per vanità?
- T2 ▶ Il carceriere Schiller: anche i carnefici sono vittime
- T3 ▶ La rinuncia alla politica
- ▶ Giuseppe Cesare Abba
- ▶ *Da Quarto al Volturno*
- T7 ▶ Come si racconta la storia in presa diretta. Due descrizioni
- T8 ▶ Inquietanti presagi
- T9 ▶ L'incontro tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II

Gli scritti autobiografici Alcuni dei libri più importanti e fortunati dell'Ottocento italiano non sono né romanzi né raccolte di poesie ma **scritti autobiografici**: *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, *Manoscritto di un prigioniero* di Carlo Bini, *I miei ricordi* di Massimo d'Azeglio, *Da Quarto al Volturno* di Giuseppe Cesare Abba, per non citarne che alcuni. Ora, le autobiografie romantiche erano legate, di solito, al modello della "confessione", risalente in ultima analisi alle *Confessioni* di sant'Agostino (354-430). Chi scriveva di sé voleva dare della propria vita una descrizione che avesse un significato e una traiettoria, e di solito era una traiettoria ascendente: da una gioventù "sbagliata", il protagonista-narratore raggiungeva la maturità e la saggezza. Il genere si diffuse nell'ultimo ventennio del Settecento, soprattutto grazie alla pubblicazione (tra il 1782 e il 1789) delle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau e poi della *Storia della mia vita* di Casanova, ed ebbe grande successo tra gli scrittori romantici: in un'epoca per eccellenza soggettiva, cioè votata all'introspezione e all'analisi dell'io, era questo, ovviamente, il genere più adatto per lo **scavo psicologico** e per il **racconto delle proprie vicende sentimentali**.

La memorialistica: autobiografia “politica” In Italia, a causa del nesso molto stretto tra la sensibilità romantica e gli ideali risorgimentali, anche le autobiografie subiscono una torsione in senso politico, tanto che, anziché di autobiografia, è più opportuno parlare di **memorialistica**: mentre la prima considera la vita dell’individuo nel suo complesso, valorizzando l’unicità della sua esperienza («Sono diverso da tutti coloro che ho visto», scrive Rousseau: e questa coscienza della propria unicità è un elemento fondamentale della sensibilità romantica), nella seconda la memoria è più legata alla **contingenza**, cioè al ruolo che il narratore-protagonista ha avuto all’interno di un determinato ambiente o in un determinato momento storico.

Parlare di sé dando rilievo alla dimensione pubblica In altre parole, il memorialista vuole sì **parlare di sé**, ma in una prospettiva che dia molto rilievo alla **dimensione pubblica, sociale** del suo agire: nella memorialistica la Storia entra con forza. Pellico, d’Azeglio, Abba: i grandi memorialisti del Risorgimento si rendono conto che le loro vite sono state plasmate da eventi collettivi dei quali sono stati parte attiva: i moti del 1820-1821 per Pellico, la spedizione dei Mille per Abba, il periodo delle guerre d’indipendenza per d’Azeglio.

Le memorie per «fare gli italiani» Proprio per questa loro vocazione “pubblica”, i memorialisti italiani parlano delle proprie esperienze perché esse servano da **guida e ispirazione ai posteri**, o, come nel caso di d’Azeglio, per **educare i giovani**: la memorialistica dell’Ottocento si adegua alle istanze pedagogiche e civili del Risorgimento. Ciò spiega la fortuna di cui essa godette nei programmi scolastici per tutto l’Ottocento e il primo Novecento: le memorie dei patrioti vennero usate per rafforzare negli studenti il senso di appartenenza a uno Stato ancora giovane e fragile, insomma per «fare gli italiani», secondo la celebre espressione di Massimo d’Azeglio.

RISORGIMENTO

Storia e letteratura alla base dell’unificazione

Dalla caduta dell’impero romano in poi, l’Italia non era mai stata una nazione unitaria. Inoltre non era mai esistita, al di fuori di circoli intellettuali ristretti, una lingua italiana che fosse parlata dai vari strati della popolazione. Di conseguenza, i fautori dell’unità nazionale dovettero fondare i loro ideali e le loro ragioni da un lato nella **storia**, studiando i processi che avevano portato alla frammentazione politica dell’Italia e valorizzando gli episodi che testimoniavano il desiderio degli italiani di superare quella frammentazione, di farsi popolo; e dall’altro nella **letteratura**, che per secoli era stata l’unico patrimonio comune a tutti gli italiani alfabetizzati. Così facendo, gli intellettuali risorgimentali volevano anche celebrare le virtù di un passato che, secondo loro, sarebbe “risorto” grazie al processo unitario.

La censura Poiché a causa della censura, diffusa in epoca napoleonica prima e durante la Restaurazione poi, non era possibile scrivere saggi che invocassero esplicitamente l’unità politica, gli ideali risorgimentali trovarono espressione soprattutto nella **letteratura** e nelle **arti figurative**.

Il termine *risorgimento* sottolinea lo stretto vincolo tra aspirazioni politiche e memoria storico-culturale: la grandezza italiana non era “da fare”, era “da rinnovare”. Ma non solo: la parola *risorgimento* aveva in origine un’accezione religiosa, infatti significa “risurrezione”. Il primo a parlare di Risorgimento in senso politico è Alfieri, che dedica il suo *Misogallo* «all’Italia [...], che uno giorno (quando ch’ei sia) indubitabilmente sei per risorgere» (cioè “sicuramente risorgerai”). Dopo Alfieri, il passaggio del termine dalla sfera semantica religiosa a quella politica può dirsi compiuta: Garibaldi parlerà più volte di Risorgimento nei suoi proclami agli italiani, e Cavour fonderà un giornale con questo nome nel 1847.

Contro l’ingerenza degli Stati esteri Sarebbe un grave errore pensare che tutti coloro che, nel corso dell’Ottocento, cercarono di trasformare la situazione politica italiana fossero d’accordo sui modi e sugli obiettivi di questa trasformazione. L’unica cosa su cui tutti erano d’accordo era la necessità di farla finita con le ingerenze degli Stati esteri, ma le posizioni circa ciò che avrebbe dovuto essere questa Italia “liberata dallo straniero” erano molto diverse.

2 Massimo d'Azeglio

L'abbandono dell'esercito Massimo Taparelli, marchese d'Azeglio, nasce a Torino nel 1798 in una famiglia aristocratica, conservatrice e molto cattolica. Indirizzato dal padre alla carriera militare, presto abbandona l'esercito e si trasferisce a Roma. Nel libro *I miei ricordi* commenterà così questa sua scelta:



Che cosa potevano offrire a me, coi sentimenti e le idee mie, un despotismo pieno di rette ed oneste intenzioni¹, lo crederò, ma del quale erano rappresentanti ed arbitri quattro vecchi ciambellani, quattro vecchie dame d'onore, con un formicaio di frati, monache, preti, gesuiti [...]? Quale avvenire mi prometteva un posto nella amministrazione o nell'esercito?

1. Si riferisce alla politica conservatrice del re Vittorio Emanuele I.



Massimo d'Azeglio,
La battaglia di Legnano (1176),
1831.

La pittura, la letteratura A Roma si dedica alla **pittura**, dipingendo soprattutto ampie tele di **soggetto storico** (come *La disfida di Barletta*, un avvenimento al quale dedicherà anche il suo romanzo più famoso, o come *La battaglia di Legnano*).

Nel 1831 sposa **Giulia Manzoni**, figlia di Alessandro, che muore nel 1834 dopo aver dato alla luce Alessandra. L'anno seguente si risposa con **Luisa Blondel**, ma i troppi tradimenti di Massimo porteranno la coppia alla separazione.

Sempre in quegli anni comincia a interessarsi alla **letteratura**: scrive il romanzo storico *Ettore Fieramosca*, che verrà pubblicato nel 1833.

L'impegno in politica A partire dagli anni Quaranta si dedica attivamente alla **politica**: sostenitore dell'Unità, ma favorevole, a differenza dei mazziniani, alla posizione detta "neoguelfa", che prevedeva l'unificazione nazionale sotto l'egida del Regno di Sardegna e della Chiesa, nel 1844 gli viene offerta la guida dei liberali italiani. L'anno successivo inizia un lungo viaggio attraverso il centro Italia durante il quale cerca di convincere i circoli democratici mazziniani a evitare le congiure e le sommosse e ad appoggiare invece il piano liberale, che vedeva nel Regno di Sardegna il motore del processo unitario. Nei *Miei ricordi* (cap. XVI), d'Azeglio rievoca così quei giorni:



Dicevo dunque [ai mazziniani] [...]: «Parliamoci chiaro: che cosa volete voi altri – ed io con voi? – Volete metter fuori d'Italia i tedeschi, e fuor dell'uscio il Governo de' preti? A pregarli che se ne vadano, è probabile che vi diranno di no. Bisognerà dunque sforzarveli; e per sforzare ci vuol forza, e voi la forza dove l'avete? – Se non l'avete voi, bisogna trovare chi l'abbia. E in Italia chi l'ha, o per dir meglio – chi ne ha un poco? Il Piemonte».

I «casi di Romagna» Di ritorno da quel viaggio, ha un colloquio con Carlo Alberto, il quale appoggia il progetto liberale. Nel 1846 scrive l'opuscolo *Degli ultimi casi di Romagna*, dove incita i patrioti ad abbandonare la clandestinità e ad agire alla luce del sole, rinunciando a una sollevazione violenta che avrebbe avuto come unico esito l'occupazione del territorio italiano da parte di eserciti stranieri, e avrebbe dunque rallentato ulteriormente il processo unitario.

I «casi di Romagna» sono i **moti di Rimini** iniziati il 23 settembre 1845, quando alcuni patrioti cacciarono dalla città romagnola le autorità dello Stato pontificio. Tre giorni dopo l'esercito papale, arrivato in forze, represses nel sangue la rivolta. D'Azeglio si trovava in Romagna proprio nei giorni precedenti ai moti, e aveva potuto osservare da vicino quelli che secondo lui erano stati gli errori degli insorti: l'ossessione per la segretezza e la volontà di affidarsi soltanto alle forze popolari.

L'apice della carriera politica e il ritorno alla scrittura Nel 1848 partecipa alla prima guerra d'indipendenza e, dopo la sconfitta di Novara, viene nominato da Vittorio Emanuele II **presidente del Consiglio dei ministri**: uno dei suoi primi atti è quello di sciogliere il Parlamento, contrario alla pace con l'Austria. Nel 1852 cede la carica a Camillo Benso di Cavour e continua la carriera politica.

Nel 1859 è commissario straordinario di Romagna; nel 1860 governatore di Milano. Ostile alla spedizione dei Mille (nel 1862, dopo i fatti d'Aspromonte, chiederà che Garibaldi venga processato come un comune bandito), perché temeva che un eccessivo impegno dei democratici e dei mazziniani nel processo unitario avrebbe condotto a rivendicazioni sociali troppo estreme, entra in contrasto con Cavour e si dimette.

Torna a dedicarsi alla scrittura: nel 1863 inizia a stendere le sue memorie, ma muore a Torino nel gennaio del 1866 senza riuscire a ultimarle. Saranno pubblicate postume nel 1867 con il titolo *I miei ricordi*.

T5 ► M. d'Azeglio,
Un esame scolastico
rubato, da *I miei
ricordi*

T6 ► M. d'Azeglio,
L'incontro con Carlo
Alberto, da *I miei
ricordi*

I miei ricordi

Massimo d'Azeglio

T

4

Dare un carattere agli italiani

da *I miei ricordi*

Lo scopo dei *Miei ricordi* è innanzitutto pedagogico: d'Azeglio vuole formare il carattere dei suoi concittadini e prepararli alla nuova vita che si apprestano a vivere nel nuovo Stato unitario. L'autore lo dichiara esplicitamente nell'introduzione, che riportiamo.

Io vorrei [...] che queste pagine servissero, in un senso, anche all'età nostra: e mi spiego.

L'Italia da circa mezzo secolo s'agita, si travaglia per divenire un sol popolo e farsi nazione. Ha riacquistato il suo territorio in gran parte. La lotta collo straniero¹ è portata a buon porto², ma non è questa la difficoltà maggiore. La maggiore, la vera, quella che mantiene tutto incerto, tutto in forse, è la lotta interna. I più pericolosi nemici d'Italia non sono gli Austriaci, sono gl'Italiani.

E perché?

Per la ragione che gl'Italiani hanno voluto far un'Italia nuova, e loro rimanere gl'Italiani vecchi di prima, colle dappocaggini³ e le miserie morali che furono ab antico⁴ il loro retaggio⁵; perché pensano a riformare l'Italia, e nessuno s'accorge che

1. **collo straniero**: con (cioè contro) lo straniero.

2. **a buon porto**: a buon fine.

3. **dappocaggini**: meschinità, debolezze.

4. **ab antico**: sin dai tempi antichi (latino).

5. **il loro retaggio**: la loro eredità, il loro patrimonio.

per riuscirci bisogna, prima, che si riformino loro, perché l'Italia, come tutti i popoli, non potrà divenir nazione, non potrà esser ordinata, ben amministrata, forte così contro lo straniero, come contro i settari dell'interno⁶, libera e di propria ragione⁷, finché grandi e piccoli e mezzani, ognuno nella sua sfera non faccia il suo dovere, e non lo faccia bene, od almeno il meglio che può. Ma a fare il proprio dovere, il più delle volte fastidioso, volgare, ignorato, ci vuol forza di volontà e persuasione che il dovere si deve adempiere non perché diverte o frutta⁸, ma perché è dovere; e questa forza di volontà, questa persuasione, è quella preziosa dote che con un solo vocabolo si chiama *carattere*, onde, per dirla in una parola sola, il primo bisogno d'Italia è che si formino Italiani che sappiano adempiere al proprio dovere. E pur troppo si va ogni giorno più verso il polo opposto.

Ora, se le materie, i racconti, gli esempi contenuti in questo libro, potessero avere per effetto di contribuire a formare un solo alto carattere⁹, io crederei aver reso un gran servizio al mio paese; poiché se è vero, come dice il proverbio, che un pazzo ne fa cento (e grandi esempi ne vediamo tuttodi¹⁰), è vero altrettanto che anche un alto e forte carattere può farne cento e mille, e dare vita, calore, e, per dir così, intonazione più degna e più generosa per anni ed anni ad un intero paese.

6. i settari dell'interno: i cospiratori interni, che lavorano contro l'Unità italiana.

7. di propria ragione: padrona di se stessa.

8. frutta: dà un guadagno.

9. alto carattere: carattere nobile, virtuoso.

10. tuttodi: in continuazione.

Analisi del testo

► **LO STILE PIANO E FLUIDO** Lo stile di d'Azeglio è piano, mai enfatico, increspato al massimo da qualche vezzo erudito (*ab antico*, rr. 9-10). D'Azeglio scrive non per gli intellettuali ma per i normali lettori, quelli che – come aveva scritto Foscolo – stanno a mezza strada «tra i letterati e gl'idioti». Lo stile è fluido, anche grazie alla struttura del periodo, prevalentemente paratattica. Spesso d'Azeglio inserisce correzioni, limitazioni, chiarimenti, ad esempio nel lungo periodo che comincia con «perché l'Italia» e termina, alcune righe sotto, con «il meglio che può» (rr. 11-15).

► **L'INTENTO PEDAGOGICO** Anche da questo desiderio di spiegare tutto ciò che si sta dicendo emerge l'intento pedagogico del libro. Lo scopo dell'opera è infatti quello di «contribuire a formare [anche] un solo alto carattere»: educare, quindi, i lettori, renderli degni del grandioso progetto politico che si stava realizzando. Si trattava di un problema assai sentito dagli intellettuali risorgimentali, che vedevano bene come a coloro che di lì a poco sarebbero diventati i sudditi del Regno d'Italia mancasse una vera coscienza civile.

► **LA COSCIENZA CIVILE** Che cosa intendiamo per «coscienza civile»? D'Azeglio lo chiama *carattere* (r. 19): è, potremmo dire in sintesi, la consapevolezza di avere obblighi e responsabilità nei confronti della nazione a cui si appartie-

ne, obblighi diversi per ogni classe sociale (in questo senso è bene distinguere tra «grandi e piccoli e mezzani», r. 14). Se non si forma questa coscienza civile, l'Italia, secondo d'Azeglio, è già perduta: è per questo che «I più pericolosi nemici d'Italia» non sono gli austriaci, ma gli italiani stessi (rr. 5-6), perché ancora privi di quel sentimento nazionale che è invece necessario al pieno sviluppo del neonato Stato italiano.

► **L'«AUTOPSIA MORALE» DI SE STESSO** Il racconto della propria vita è parte di questa intenzione pedagogica; scriverà più avanti d'Azeglio:

«Intendo non tanto narrare le mie vicende, quanto fare di me uno studio morale e psicologico, cercando di conoscermi e di descrivere a fondo la natura mia, il mio carattere nelle sue successive modificazioni [...]: questa specie di autopsia morale riuscirà tutt'altro che inutile, sia a chi educa gli altri, sia a coloro che comprendono dovere ogni uomo sino all'ultimo suo giorno attendere ad educare se stesso.

In queste parole emerge con chiarezza la matrice moralistica delle memorie risorgimentali: d'Azeglio non vuole «raccontare tutta la verità su di sé» (come aveva ritenuto di aver fatto Rousseau), vuole raccontare solo ciò da cui il lettore possa trarre un'ispirazione morale, un incoraggiamento alla virtù.

Laboratorio

dovere / volontà
e persuasione

unificazione

l'esempio

▶ COMPRENDERE

1 Fin dalle prime battute d'Azeglio chiarisce che la sua opera ha uno scopo ben preciso. Qual è?

▶ ANALIZZARE

2 «Ma a fare il proprio dovere, il più delle volte fastidioso, volgare, ignorato, ci vuol forza di volontà e persuasione che il dovere si deve adempiere non perché diverte o frutta, ma perché è dovere; e questa forza di volontà, questa persuasione, è quella preziosa dote» (rr. 15-18).
Illustra l'effetto della ripetizione delle parole «volontà» e «persuasione».

▶ CONTESTUALIZZARE

3 A che punto era, dal punto di vista storico, il processo di unificazione ai tempi della scrittura di queste memorie, cioè nel 1866?

4 Quali responsabilità di governo aveva avuto d'Azeglio nella sua vita?

▶ INTERPRETARE

5 A tuo modo di vedere, questa pagina è ancora attuale? Gli italiani, oggi, hanno questo «carattere» (r. 19) che per d'Azeglio era essenziale? Ce n'è ancora bisogno?

6 È vero, a tuo modo di vedere, che la coscienza civile si forma anche attraverso gli esempi, come sostiene d'Azeglio a fine del brano? Presenta un "esempio" di dedizione al bene comune e alla nazione nel contesto del Risorgimento e uno dei giorni nostri.

3 I generi: il romanzo storico

La nascita di una "scienza della storia" È stato detto che la storia è un'invenzione dell'Ottocento. È un paradosso, naturalmente: di storie e riflessioni sulla storia se ne sono sempre scritte. Ma è vero che nel XIX secolo nasce una vera e propria "scienza della storia", favorita anche dal fatto che le varie nazioni europee cercano un'**identità**, un principio che ne giustifichi l'esistenza, e che le tracce di questa identità si trovano soprattutto nel passato.

In Italia questo **interesse per la storia** è spesso collegato a un più urgente **interesse per l'attualità**, vale a dire che la memoria del passato viene adoperata dagli artisti come strumento per l'azione politica e civile: d'Azeglio dipinge *La disfida di Barletta*, Francesco Hayez dipinge *I Vespri siciliani*, ma entrambi hanno in mente l'attuale stato di sudditanza dell'Italia nei confronti degli stranieri, e contro di esso vogliono protestare.

I romanzi storici in Italia Molti dei libri più venduti in Italia nel corso dell'Ottocento furono **romanzi storici**: gli italiani leggevano le traduzioni di Walter Scott (che negli anni Venti e Trenta furono particolarmente numerose), ma anche romanzi italiani come *Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio (1832), che narra del cavaliere italiano che affrontò e sconfisse, insieme a dodici compagni, tredici cavalieri francesi nella celebre "disfida di Barletta" (1503); o *L'assedio di Firenze* di Francesco Guerrazzi (1836), che racconta dei sei mesi (tra la fine del 1529 e l'estate del 1530) nei quali l'esercito dell'imperatore Carlo V strinse d'assedio Firenze, con l'obiettivo (raggiunto, alla fine) di reinsediare la famiglia dei Medici al potere; oltre ovviamente ai *Promessi sposi*.

Arte, storia e patriottismo: *I Vespri siciliani* di Francesco Hayez

Come i romanzieri, anche i pittori si servirono della storia per parlare della politica del loro tempo. Francesco Hayez (1791-1882) fu uno dei più importanti pittori romantici italiani.

L'episodio Uno dei suoi dipinti più famosi è *I Vespri siciliani*, nel quale è rappresentato l'episodio che, nel 1282, diede inizio alla rivolta dei siciliani contro la dominazione angioina, episodio che ebbe luogo durante la funzione serale (il "vespro", appunto) del lunedì dell'Angelo nella chiesa di Santo Spirito a Palermo. Con la scusa

di volerla perquisire, un soldato francese di nome Drouet mise le mani addosso a una donna siciliana; il marito di lei uccise il soldato, e ne nacque una rivolta che si estese a tutta l'isola e si concluse con la cacciata dei francesi.

I sentimenti degli italiani L'episodio dei Vespri siciliani era particolarmente caro agli italiani dell'Ottocento: in esso i patrioti non facevano fatica a rivedere se stessi e la loro condizione: l'**occupazione straniera**, l'**orgoglio ferito**, il **desiderio di rivolta**. Nel rappresentare la scena, Hayez ha ben presente questi sentimenti e cerca di farli emergere nella maniera più chiara. Lo sfondo è dipinto con colori tenui, in modo che le figure in primo piano (tutte dipinte con colori carichi: rosso-arancio, nero, blu) risaltino con particolare nettezza. Nella parte destra del quadro, il marito sorregge la donna (dipinta da Hayez con colori chiari, a suggerire innocenza e purezza), che è svenuta per l'emozione, mentre Drouet (che sia francese lo dice il giglio sul suo abito), vestito di scuro, si sta accasciando al suolo. L'omicida, con la spada ancora sguainata e grondante sangue, osserva l'effetto del suo gesto con uno sguardo severo e impavido. Tutto intorno, altri personaggi assistono sbigottiti alla scena.

Francesco Hayez, *I Vespri siciliani*, 1846. La sposa di Ruggier Mastrangelo da Palermo, insultata dal francese Drouet, viene vendicata con l'uccisione di quest'ultimo.

L'effetto teatrale La posizione delle figure trasmette un senso di **dinamismo**, ma un dinamismo un po' **artificiale**: di fatto, tutti sembrano in posa, come a teatro. Se l'abside della chiesa e il monte Pellegrino aiutano lo spettatore a identificare il luogo in cui si svolge l'azione (Palermo), la colonna sormontata dalla croce, esattamente sopra Drouet, ha un **valore simbolico** sottolineato dalla figura sullo sfondo, dietro il frate, che sembra invocare Dio (ma anche chiamare a raccolta il popolo che osserva sgomento: il gesto compiuto dal francese non è solo una violazione delle norme di civiltà, è un peccato).

In tal modo, Hayez suggerisce che la ribellione contro l'occupazione straniera non è solo un fatto politico ma anche religioso, e coinvolge tutti i siciliani. I colori, la posizione dei personaggi (compresi gli spettatori sullo sfondo, che osservano la scena), i loro gesti ampi e teatrali danno al quadro un'**intensità melodrammatica**. Ciò che sta a cuore ad Hayez è **commuovere lo spettatore**, farlo indignare, portarlo a riflettere sulla presente condizione di sudditanza degli italiani. A questo scopo, i toni melodrammatici vanno benissimo.



L'impiego politico del romanzo storico Perché tanto successo? Per due ragioni fondamentali. La prima è che questi **romanzi** erano spesso **divertenti** e potevano farsi leggere da un pubblico più ampio di quello degli intellettuali, un pubblico che amava la prosa più della poesia, l'azione più della riflessione, il fantastico e il rocambolesco più del verosimile. La seconda è che questi romanzi – ambientati spesso nell'Italia medievale o del primo Rinascimento, l'età in cui gli Stati nazionali avevano cominciato a formarsi – raccontavano storie che mettevano in luce il **valore** e il **coraggio** degli italiani del passato, e mostravano che una **coscienza nazionale** esisteva già da molto tempo, e che solo ragioni di politica internazionale avevano impedito il naturale formarsi di uno Stato unitario in Italia (questo è, ad esempio, il senso di un romanzo fortunatissimo come *Ettore Fieramosca* di d'Azeglio): il romanzo storico si prestava bene, insomma, a un **impiego politico**, in funzione risorgimentale, e faceva leva su sentimenti assai vivi nelle coscienze dei lettori.

Le confessioni di un italiano In questo quadro, il più grande romanzo storico italiano del secondo Ottocento, *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, occupa una posizione particolare: la **storia** raccontata da Nievo non è quella remota del Medioevo ma quella **recente** (dagli anni Settanta del Settecento alla metà dell'Ottocento); il **narratore** non è più onnisciente (come Manzoni o Scott), ma coincide con il **protagonista**, Carlo Altoviti, e dunque vede e narra le cose dalla sua prospettiva. In tal modo le distorsioni della verità storica (che abbondano, naturalmente, anche nei romanzi di Manzoni e Scott) sono giustificate dal punto di vista parziale che l'autore ha scelto: affidata la narrazione a un personaggio inventato, il problema della “verità del romanzo”, che tanto aveva fatto pensare Manzoni, passa definitivamente in secondo piano.

L'esempio delle *Confessioni* resterà marginale, e la peculiare **commistione di verità e finzione** che c'è nel romanzo storico non piacerà agli scrittori della generazione successiva, che preferiranno voltare le spalle alla storia e parlare del presente, sulla scia del realismo di Balzac e Zola, ma il romanzo di Nievo resta – per quanto isolato, senza seguito – un capolavoro della nostra letteratura moderna.

4 Ippolito Nievo

Da documento storico-memoriale a monumento artistico I **memorialisti** volevano dare una testimonianza diretta degli avvenimenti cruciali della storia patria; i **romanzieri** volevano raccontare la grandezza del passato degli italiani. Gli uni e gli altri desideravano – secondo il precetto foscoliano – **educare il pubblico divertendolo**. Ai romanzieri mancò la forza immaginativa di Manzoni, mentre i memorialisti si situarono programmaticamente ai margini della letteratura: le memorie di d'Azeglio o di Abba vengono lette, oggi, quasi solo per il loro valore documentario. Ma gli anni raccontati da Pellico e dagli altri memorialisti sono anche al centro di un romanzo, uno dei più belli dell'Ottocento italiano, che è riuscito a trasformare il “documento” storico-memoriale in “monumento” artistico: *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.

Gli studi e gli ideali patriottici Ippolito Nievo nasce a Padova nel 1831, ma trascorre l'infanzia a Udine e si trasferisce poi a Verona per compiere gli studi ginnasiali. Negli anni della giovinezza legge i classici della letteratura ottocentesca come



Ritratto di Ippolito Nievo in uniforme da garibaldino, 1860.

Byron, Balzac, Rousseau, oltre ovviamente a Foscolo e a Manzoni. Studia legge a Pavia e a Padova, laureandosi nel 1855.

Sedotto già durante gli anni della scuola dagli ideali patriottici, e in particolare dal pensiero di Mazzini, Nievo diventa presto un **acceso sostenitore della causa unitaria**: nel 1848, a soli diciassette anni, partecipa ai moti insurrezionali di Mantova, mentre nel 1857 viene condannato per vilipendio dalle autorità austriache a causa di una novella, *L'avvocato*, ed è costretto a riparare a Milano.

Nel 1859 combatte con i Cacciatori delle Alpi di Garibaldi nella seconda guerra d'indipendenza, mentre l'anno dopo segue «il Generale» nella spedizione dei Mille, imbarcandosi sul piroscafo «Lombardo», dove si trovava anche Giuseppe Cesare Abba. Durante la campagna militare si distingue in più di un combattimento e riceve i gradi di colonnello. Partito da Palermo per Napoli, muore – a trent'anni – nel naufragio del piroscafo «Ercole», la notte tra il 4 e il 5 marzo 1861.

La missione civile della letteratura Nievo aveva cominciato la sua carriera di scrittore pubblicando su rivista articoli e poesie di argomento politico (le sue prime prove furono raccolte nel 1854 con il titolo di *Versi*): ispirato dal poeta satirico **Giuseppe Giusti** (1809-1850), riteneva infatti che la letteratura avesse innanzitutto una **missione civile** e che, per svolgere tale missione, dovesse parlare a un **pubblico più ampio possibile**. In un suo saggio Nievo paragona addirittura Giusti a Dante, mentre in un passo delle *Confessioni di un italiano* (cap. XXI) lo appaia a Leopardi come guida della futura nazione italiana:

« con Alfieri con Foscolo con Manzoni con Pellico era già cresciuta una diversa famiglia di letterati che onorava sì le rovine, ma chiamava i viventi a concilio sov'esse: e sfidava o benediva il dolore presente pel bene futuro. Leopardi che insuperbì di quella ragione alla quale malediceva, Giusti che flagellò i contemporanei eccitandoli ad un rinnovamento morale, sono rampolli di quella famiglia sventurata ma viva, e vogliosa di vivere.

Lo scrittore, per Nievo, deve sì “onorare le rovine”, cioè il passato, ma insieme deve fare in modo che i suoi contemporanei trovino in questa tradizione gloriosa motivo di riscatto e di unità (chiamare «i viventi a concilio»). Il proposito dell'artista dev'essere dunque quello di **stimolare i suoi concittadini a ideali alti e nobili**: evidentemente quelli risorgimentali.

La letteratura come occupazione principale Nievo si conforma a questi principi civili anche quando, dopo le poesie satiriche, inizia a fare della letteratura la sua principale occupazione. Nel 1855 completa la prima stesura del romanzo *Il conte pecorajo* e inizia *Angelo di bontà*, terminato l'anno successivo; nel 1856 pubblica una raccolta di novelle, *Il novelliere campagnuolo*, e prepara la seconda stesura del *Conte*; il 1858 è dedicato alla stesura del romanzo *Le confessioni di un italiano*, mentre nel 1859 esce su rivista, a puntate, *Il barone di Nicastro*.

L'intensificazione dell'impegno politico Mentre la seconda guerra d'indipendenza si avvicina, Nievo intensifica il suo impegno politico e diminuisce quello letterario. Scrive due saggi politici: *Venezia e la libertà d'Italia* (pubblicato anonimo a Milano nel 1859) e *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale* (rimasto inedito fino a non molti anni fa). Il periodo di maggior creatività, nella breve esistenza di Nievo, fu dunque il quinquennio 1855-1859: negli ultimi due anni della sua vita, Nievo fu soprattutto un combattente, e scrisse di politica e di cose militari (il *Diario della spedizione dal 5 al 28 maggio*, le *Lettere garibaldine*).

Le confessioni di un italiano

Una trama difficile da riassumere Carlo Altoviti, orfano di madre e abbandonato dal padre, cresce nel castello di Fratta, nei pressi di Portogruaro (oggi al confine tra Veneto e Friuli), con la zia e suo marito, il Conte di Fratta. Oltre alla coppia, nel castello vivono le due figlie, Clara e Pisana, e i numerosi servi, tra cui Martino, che per il giovane Carlo è quasi un padre. Di questi personaggi, come degli altri frequentatori del castello (tra cui il dottor Lucilio, innamorato di Clara), Nievo racconta la vita quasi per intero: e l'intreccio di tutte queste storie rende difficile riassumere il romanzo, che si stende su un **arco cronologico di oltre settant'anni** (dal 1775 al 1858, a ridosso dell'unificazione nazionale) ed è **ambientato in molti luoghi**: il Friuli, il Veneto, la Lombardia, Genova, Firenze, Roma, Londra (dove il protagonista andrà in esilio dopo la Restaurazione).

Crescendo, Carlo inizia a sentirsi attratto – ricambiato – da Pisana, una passione che durerà tutta la vita, nonostante il carattere volubile della ragazza, che la porta a numerosi, ma sempre temporanei, allontanamenti dal cugino. Trasferitosi a Padova per studiare, Carlo entra in contatto con gli ambienti liberali, si appassiona a Rousseau e guarda con ammirazione alla Rivoluzione francese. Durante la campagna d'Italia di Napoleone ritrova la famiglia a Venezia: Clara, che vi si è trasferita con la madre dopo che – per la contrarietà dei genitori – sono naufragate le sue nozze con Lucilio, e Pisana, che si è sposata con un anziano aristocratico, ma (con uno dei suoi caratteristici colpi di testa) si è poi invaghita di un ufficiale napoleonico.

Dopo il trattato di Campoformio (17 ottobre 1797), con il quale la Francia cede Venezia all'Austria, decretando la fine della Repubblica, Pisana lascia l'ufficiale e si trasferisce a casa di Carlo, che però deve fuggire da Venezia perché ricercato dagli austriaci. I due si spostano dunque a Milano, e qui Pisana diventa l'amante del comandante della legione della Repubblica cisalpina nella quale Carlo si è arruolato. Con la legione Carlo combatte a Napoli, ma viene fatto prigioniero e condannato a morte. Riesce a scappare a Genova grazie all'aiuto di Lucilio e di Pisana, che però lo abbandonerà un'altra volta. Convinto dalla stessa Pisana a sposarsi, Carlo avrà dei figli e vivrà alcuni anni sereni, ma nel 1820, combattendo a Rieti contro i Borbone, viene fatto prigioniero e perde la vista; grazie a un intervento di Pisana ottiene la libertà. I due, in esilio a Londra, vivono una vita di stenti (lei è costretta anche a chiedere l'elemosina per strada). Carlo viene guarito da Lucilio, ma Pisana muore. Carlo, ormai anziano, torna allora a Venezia e qui – mentre i figli e gli amici muoiono nelle lotte per l'indipendenza italiana – scrive le sue *Confessioni*, per trasmettere i valori che hanno portato a un'Italia nuova.

T11 ► I. Nievo,
Il tempo dell'infanzia:
deformazione e
amplificazione, da
Le confessioni di un
italiano

La composizione del romanzo Nievo scrisse *Le confessioni di un italiano* di getto, tra il dicembre del 1857 e l'agosto del 1858 (in una lettera del 17 agosto annota: «Ieri alla fine ho terminato il mio romanzo; son proprio contento di riposarmi. Fu una confessione assai lunga»). Coinvolto nella seconda guerra d'indipendenza prima e nella spedizione dei Mille poi, Nievo non ebbe tempo di rivedere la sua opera: ciò è particolarmente evidente nella seconda parte del libro, dove la scrittura è meno controllata, gli eventi sono descritti spesso in maniera troppo minuziosa e la trama è piena di colpi di scena decisamente irrealistici, degni di un *feuilleton* (la comparsa provvidenziale di Pisana durante la prigionia di Carlo a Rieti, ad esempio, o l'episodio in cui Lucilio restituisce la vista a Carlo). È probabile che una revisione avrebbe eliminato o corretto alcune sezioni del romanzo; ma il tempo per la revisione non ci fu. Nievo morì nel naufragio dell'«Ercole» (1861) e il libro venne pubblicato postumo, nel 1867, con il titolo *Le confessioni di un ottuagenario*: titolo scelto dall'editore, che temeva l'intervento della censura austriaca se il libro fosse stato pubblicato come *Le confessioni di un italiano*, per il troppo esplicito riferimento alla causa unitaria.

DALLA STORIA AL ROMANZO: CONTRAFFAZIONI E ALTERAZIONI

Il narratore-personaggio Nel passaggio dal punto di vista del fanciullo a quello del narratore ottuagenario, poi di nuovo a quello del fanciullo vediamo in atto una strategia narrativa tipica delle scritture personali, che spesso oscillano tra passato e presente, tra racconto e riflessione sul racconto (il protagonista e il narratore, pur essendo la stessa persona, non coincidono del tutto, perché il secondo ha in più la saggezza che gli viene dall'età).

È chiaro però che *Le confessioni di un italiano* non sono una normale autobiografia, perché mettono in scena un **personaggio fittizio**. Delegando a lui, a Carlino, la responsabilità del racconto, Nievo può aggirare il problema della commistione tra verità e invenzione che è tipico del romanzo storico e che già Manzoni aveva giudicato tanto grave da rendere impossibile, e quasi immorale, la scrittura di un romanzo di quel genere. Facendo sì che a raccontare la propria vita sia il **narratore-personaggio**, inoltre, Nievo evita di dover cercare nei documenti e nei libri le "pezze d'appoggio" alle proprie affermazioni (come fanno i romanzieri storici, da Scott a Manzoni, a d'Azeglio): noi crediamo a quello che Carlino ci racconta, ma sappiamo anche che Carlino è una creazione letteraria.

Gli eventi storici "ritoccati" Raccontando il Risorgimento, Nievo si scioglie così dai vincoli che avevano caratterizzato i memorialisti ed è in grado di offrire ai lettori un **quadro più vasto e articolato** di quello offerto dalla cronaca o dalla storiografia: il fittizio Carlino può apparire infatti in luoghi e situazioni diversissime (dalla Repubblica napoletana a Venezia nei giorni di Campofor-

mio), che nella realtà non avrebbero mai potuto essere vissute da una sola persona. Senza troppi problemi, **Nievo "ritocca" gli eventi storici**. Ad esempio, nel romanzo la festa per la nascita della Repubblica cisalpina ha luogo a Milano un mese dopo il trattato di Campoformio (17 ottobre 1797, un episodio che Carlino, di famiglia patrizia veneziana, vive come la fine di una civiltà secolare) e non, come avvenne in realtà, nel luglio di quell'anno: spostando in avanti la data della festa, Nievo istituisce un parallelo tra i milanesi euforici e i veneziani oppressi dal potere asburgico; inoltre, facendo in modo che Carlino viva entrambi gli eventi, ci permette di osservarli da vicino.

Il "lavoro" creativo sulle fonti Questo "lavoro" creativo sulle fonti è sistematico e tocca anche i dettagli: uno degli storici che Nievo consultò, Carlo Botta (autore di una *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*), racconta così l'annuncio del trattato di Campoformio da parte di Jacques Villetard, l'ambasciatore francese a Venezia: «Dette queste parole, il giovane Villetard, pallido, tremante e lagrimoso si tacque». Nel romanzo (cap. XII) Nievo riferisce l'episodio in questa maniera: «Una bella mattina il Villetard, lagrimoso coccodrillo, capitò ad annunziare in piena adunanza che Venezia doveva sacrificarsi al bene di tutta Europa, che gli piangeva il cuore di tale necessità, ma che dovevano subirla con grande animo». Semplicemente aggiungendo quel «coccodrillo», **Nievo ribalta la lettura dello storico**: all'apparenza, l'ambasciatore è triste per la sorte di Venezia; ma in realtà le sue sono solo "lacrime di coccodrillo".

Il romanzo del pluralismo

da *Le confessioni di un italiano*, capitolo I

All'inizio del romanzo Nievo introduce i personaggi principali che vivono nel castello di Fratta, e questa rassegna gli offre lo spunto per alcune delle pagine più belle e godibili della letteratura italiana dell'Ottocento, pagine che sono all'altezza di certi passaggi dei *Promessi sposi*: perché Nievo ritrae tipi decisamente strani e ridicoli, e altrettanto decisamente si diverte a farlo.

Il signor Conte di Fratta era un uomo d'oltre a sessant'anni il quale pareva avesse svestito allor allora l'armatura, tanto si teneva rigido e pettoruto¹ sul suo seggiolone. Ma la parrucca colla borsa², la lunga zimarra³ color cenere gallonata di scarlatto⁴, e la tabacchiera di bosso⁵ che aveva sempre tra mano discordavano un poco da quell'attitudine guerriera. Gli è vero che aveva intralciato⁶ fra le gambe un filo di spadino, ma il fodero n'era così rugginoso che si potea scambiarlo per uno schidione⁷; e del resto non potei assicurare che dentro a quel fodero vi fosse realmente una lama d'acciaio, ed egli stesso forse non s'avea presa mai la briga di sincerarsene. Il signor Conte era sempre sbarbato con tanto scrupolo, da sembrar appena uscito dalle mani del barbiere; portava da mattina a sera sotto l'ascella una pezzuola turchina e benché poco uscisse a piedi, né mai a cavallo, aveva stivali e speroni da disgradarne un corriere di Federico II⁸ [...].

Il Cancelliere⁹ era l'ombra incarnata del signor Conte. S'alzava con lui, sedeva con lui, e le loro gambe s'alternavano con sì giusta misura che pareva rispondessero ad una sonata di tamburo. Nel principiare di queste abitudini le frequenti diserzioni della sua ombra¹⁰ avevano indotto il signor Conte a volgersi ogni tre passi per vedere se era seguitato secondo i suoi desiderii. Sicché il Cancelliere erasi¹¹ rassegnato al suo destino, e occupava la seconda metà della giornata nel raccogliere la pezzuola del padrone, nell'augurarli salute ad ogni starnuto, nell'approvare le sue osservazioni, e nel dire quello che giudicava dovesse riuscirgli gradito delle faccende giurisdizionali¹². Per esempio se un contadino, accusato di appropriarsi le primizie del verziere¹³ padronale, rispondeva alle paterne¹⁴ del Cancelliere facendogli le fiche¹⁵, ovvero sia cacciandogli in mano un mezzo ducato¹⁶ per risparmiarsi la corda¹⁷, il signor Cancelliere riferiva

1. **pettoruto**: impettito.

2. **la parrucca colla borsa**: parrucca il cui codino è racchiuso in una borsa di seta. Si trattava di una parrucca molto raffinata che, al pari degli altri elementi di vestiario del Conte, mal si addiceva a un guerriero.

3. **zimarra**: veste lunga e pesante simile a un mantello.

4. **gallonata di scarlatto**: decorata da un nastro rosso.

5. **bosso**: un tipo di legno molto coriaceo.

6. **intralciato**: messo di traverso.

7. **schidione**: spiedo.

8. **aveva ... Federico II**: i suoi stivali, con gli speroni, erano tanto lussuosi da superare (*disgradare*) quelli dei corrieri dell'imperatore.

9. **Il Cancelliere**: è una sorta di *factotum* del Conte: giudice, segretario, uomo di fiducia, valletto.

10. **le frequenti ... ombra**: il fatto che spesso il Cancelliere non seguisse passo passo il Conte.

11. **erasi**: si era.

12. **faccende giurisdizionali**: faccende legali che, nei domini di terraferma della Repubblica veneziana, erano affidate direttamente ai feudatari come il Conte di Fratta. Ciò portava spesso a episodi di iniquità e corruzione, come quelli che il narratore riferisce poco dopo.

13. **verziere**: orto.

14. **paterne**: paternali.

15. **facendogli le fiche**: gesto di spregio, che ricorda un celebre passo del canto XXV dell'*Inferno* di Dante («le mani alzò con amendue le fiche / gridando: "Togli, Dio, ch' a te le squadro!"», vv. 2-3), e che consiste nel mostrare al proprio interlocu-

tore il pugno chiuso con il pollice stretto tra indice e medio.

16. **ovverosia ... ducato**: oppure mettendogli in mano qualche moneta, cioè corrompendo il Cancelliere con una piccola mancia (ma qui va colta un'allusione a Manzoni, perché «mezzo ducato» è quanto nei *Promessi sposi* paga Renzo al gabelliere per entrare a Milano). I contadini non hanno insomma molta considerazione per l'autorità del Conte, né per l'onestà del Cancelliere.

17. **corda**: la fune che veniva adoperata per le pene corporali. Al condannato venivano legate le mani dietro la schiena e, come il narratore ricorda poco più avanti, gli venivano inflitte le *strappate* (r. 43): la corda veniva tirata e il condannato si alzava da terra, slogandosi le spalle.

al giurisdicente¹⁸ che quel tale spaventato dalla severa giustizia di Sua Eccellenza avea domandato mercé, e che era pentito del malfatto e disposto a rimediare con qualunque ammenda s'avesse stimato opportuna. Il signor Conte aspirava allora tanta aria quanta sarebbe bastata a tener vivo Golia per una settimana, e rispondeva che la clemenza di Tito deve mescolarsi alla giustizia dei tribunali, e che egli pure avrebbe perdonato a chi veramente si pentiva. Il Cancelliere, forse per modestia, era tanto umile e sdruscito nel suo arnese¹⁹ quanto il principale era splendido e sfarzoso; ma la natura gli consigliava una tale modestia perché un corpicciuolo più meschino e magagnato²⁰ del suo, non lo si avrebbe trovato così facilmente. Dicono che si mostrasse guercio per vezzo; ma il fatto sta che pochi guerci aveano come lui il diritto di esser creduti tali. Il suo naso aquilino rincagnato²¹, adunco e camuso²² tutto in una volta, era un nodo gordiano²³ di più nasi abortiti insieme; e la bocca si spalancava sotto così minacciosa, che quel povero naso si tirava alle volte in su quasi per paura di cadervi entro. [...] Così com'era egli aveva la felice illusione di credersi tutt'altro che sgradevole; e di nessuna cosa egli ragionava tanto volentieri come di belle donne e di galanterie.

Come fosse contenta madonna Giustizia di trovarsi nelle sue mani io non ve lo saprei dire in coscienza. Mi ricorda²⁴ peraltro di aver veduto più musi arrovesciati²⁵ che allegri scendere dalla scaletta scoperta della cancelleria. Così anche si buccinava²⁶ sotto l'atrio nei giorni d'udienza che chi aveva buoni pugni e voce altamente intonata e zecchini in tasca, facilmente otteneva ragione dinanzi al suo tribunale. Quello che posso dire si è che due volte sole m'accadde veder dare le strappate di corda nel cortile del castello; e tutte e due le volte questa cerimonia toccò a due tristanzuoli²⁷ che non ne aveano certamente bisogno. Buon per loro che il cavallante²⁸ incaricato dell'alta e bassa giustizia esecutiva, era un uomo di criterio, e sapeva all'uopo sollevar la corda con tanto garbo che le slogature guarivano alla peggio sul settimo giorno. Perciò Marchetto cognominato²⁹ il Conciaossi³⁰ era tanto amato dalla gente minuta quanto era odiato il Cancelliere [...].

Il Conte aveva un fratello che non gli somigliava per nulla ed era canonico³¹ onorario della cattedrale di Portogruaro, il canonico più rotondo, liscio, e mellifluo³² che fosse nella diocesi; un vero uomo di pace che divideva saggiamente il suo tempo fra il breviario e la tavola, senza lasciar travedere la sua maggior predilezione per questa o per quello. Monsignor Orlando non era stato generato dal suo signor padre coll'intenzione di dedicarlo alla Madre Chiesa; testimonio il suo nome di battesimo³³. L'albero genealogico dei Conti di Fratta vantava una gloria militare ad ogni generazione; così lo si aveva destinato a perpetuare la tradizione di famiglia. L'uomo propone e Dio dispone; questa volta almeno il gran proverbio³⁴ non ebbe torto. Il futuro ge-

18. giurisdicente: colui che amministra la giustizia, cioè il Conte.

19. sdruscito nel suo arnese: sciatto nel suo abbigliamento.

20. magagnato: acciaccato.

21. rincagnato: piatto e rivolto all'insù.

22. camuso: corto e schiacciato.

23. nodo gordiano: nodo che, secondo il mito greco, era stato congegnato da Gordio, re di Frisia, e fu sciolto da Alessandro Magno, che decise semplicemente di tagliarlo a metà con la spada. Allude a qualcosa di aggrovigliato che si presta a essere sciolto in modo deciso. Qui Nievo allude all'aspetto mostruoso del naso del Cancelliere, che sembra una matassa ingarbugliata di altri nasi, per di più malriusciti (*abortiti*).

24. ricorda: ricordo.

25. arrovesciati: italianizzazione del termine dialettale mantovano *arvers*, "arrabbiati".

26. si buccinava: si mormorava, si diceva; "buccinare" significa "suonare la buccina", uno strumento a fiato che usavano i banditori. Qui, in senso traslato, vuol dire "andare di bocca in bocca".

27. tristanzuoli: poveretti.

28. cavallante: messo giudiziario.

29. cognominato: soprannominato.

30. Conciaossi: il termine veneto che indicava i chirurghi viene attribuito ironicamente al messo incaricato delle torture (e che dunque le ossa non le "conciava", non le metteva a posto, ma semmai le rompeva).

31. canonico: sacerdote che appartiene al capitolo di una cattedrale.

32. mellifluo: si dice di una persona sdolcinata e complimentosa, ma falsa.

33. testimonio ... battesimo: perché Orlando è un nome da guerriero.

34. il gran proverbio: in più punti del romanzo Carlino ricorre ai proverbi: la sua cultura è quella del popolo e si fonda su quella forma di conoscenza condivisa da tutti che sono i proverbi. È da notare però il fatto che, a differenza di quanto accadrà, ad esempio, nei *Malavoglia* di Verga, nell'uso dei proverbi nelle *Confessioni di un italiano* c'è quasi sempre un sottotondo ironico: Carlino sa che la saggezza popolare non è sufficiente a spiegare i diversi casi umani, e in questo senso va letta la frase limitativa «questa volta almeno».

nerale cominciò la vita col dimostrare un affetto straordinario alla balia, sicché non fu possibile slattarlo³⁵ prima dei due anni. A quell'età era ancora incerto se l'unica
 60 parola ch'egli balbettava fosse pappa o papà. Quando si riesci a farlo stare sulle gambe, cominciarono a mettergli in mano stocchi³⁶ di legno ed elmi di cartone; ma non appena gli veniva fatto³⁷, egli scappava in cappella a menar la scopa col sagrestano. Quanto al fargli prendere domestichezza colle vere armi, egli aveva un ribrezzo istintivo pei coltelli da tavola e voleva ad ogni costo tagliar la carne col cucchiaino. Suo
 65 padre cercava vincere questa maledetta ripugnanza col farlo prendere sulle ginocchia da alcuno de' suoi buli³⁸; ma il piccolo Orlando se ne sbigottiva³⁹ tanto, che conveniva passarlo alle ginocchia della cuoca perché non crepasse di paura. La cuoca dopo la balia ebbe il suo secondo amore; onde non se ne chiariva per nulla la sua vocazione. Il Cancelliere d'allora sosteneva che i capitani mangiavano tanto, che il padroncino
 70 poteva ben diventare col tempo un famoso capitano. Ma il vecchio Conte non si acquietava a queste speranze; e sospirava, movendo gli occhi dal viso paffutello e smarrito del suo secondogenito ai mostaccioni⁴⁰ irti ed arroganti dei vecchi ritratti di famiglia. Egli avea dedicato gli ultimi sforzi della sua facoltà generativa all'ambiziosa lusinga d'inscrivere nei fasti futuri della famiglia un grammaestro di Malta o un ammiraglio della Serenissima; non gli passava pel gozzo⁴¹ di averli sprecati per avere alla sua tavola la bocca spaventosa d'un capitano delle Cernide⁴². Pertanto raddoppiava di zelo per risvegliare e attizzare gli spiriti bellicosi di Orlando; ma l'effetto non secondava l'idea. Orlando faceva altarini per ogni canto del castello, cantava messa, alta bassa e solenne, colle bimbe del sagrestano; e quando vedeva uno schioppo⁴³ correva a rimpiazzarsi sotto le credenze di cucina. Allora vollero tentare modi più persuasivi; si cominciò a proibirgli di bazzicare in sacristia, e di cantar vespri nel naso, come udiva fare ai coristi della parrocchia. Ma sua madre si scandolezzò⁴⁴ di tali violenze; e cominciò dal canto suo a prender copertamente le difese del figlio. Orlando ci trovò il suo gusto a far la figura del piccolo martire: e siccome le chicche⁴⁵
 85 della madre lo ricompensavano dei paterni rabbuffi, la professione del prete gli parve piucchemai preferibile a quella del soldato. [...] E finalmente il signor padre colla sua ambizione marziale ebbe contraria l'opinione di tutta la famiglia. Perfino i buli che tenevano dalla parte della cuoca, quando il feudatario non li udiva, gridavano al sacrilegio di ostinarsi a stogliere un San Luigi⁴⁶ dalla buona strada. Ma il feudatario era cocciuto, e soltanto dopo dodici anni d'inutile assedio, si piegò a levare il campo
 90 e a mettere nella cantera⁴⁷ dei sogni svaniti i futuri allori d'Orlando.

35. **slattarlo**: svezzarlo.

36. **stocchi**: spade.

37. **gli veniva fatto**: gli riusciva.

38. **buli**: termine dialettale friulano che indica gli uomini armati al servizio di un signore locale, più o meno come i bravi manzoniani.

39. **sbigottiva**: spaventava.

40. **mostaccioni**: mustacchioni, cioè baffoni.

41. **gli ... gozzo**: riusciva a mandar giù.

42. **Cernide**: dal latino *cernitae*, "(milizie) scelte". Erano una sorta di milizia locale che veniva chiamata in servizio in caso d'emergenza, con l'obbligo di addestramenti mensili. Con il tempo, tuttavia, tali milizie divennero sempre più inefficienti, e ad arruolarvisi furono soprattutto coloro che non avevano altra occupazione nella vita, gli inetti. Il capitano di una simile compagnia non poteva quindi che essere inetto a sua volta.

43. **schioppo**: fucile.

44. **scandolezzò**: scandalizzò.

45. **chicche**: caramelle.

46. **San Luigi**: san Luigi Gonzaga (1563-1591), che rinunciò ai suoi averi per curare gli appestati e infine trovò la morte in un lazzaretto, era per i popolani veneti il misericordioso per antonomasia.

47. **cantera**: cassetiera.

Analisi del testo

► **IL CONTE E IL CANCELLIERE** Eccoli, gli abitanti del castello di Fratta: il Conte, il Cancelliere suo servitore, il fratello del Conte monsignor Orlando. Il Conte è un uomo

dal contegno ridicolo: ormai anziano, si atteggia a uomo d'azione, porta la spada e gli speroni, ma questa «attitudine guerriera» (rr. 4-5), come nota l'autore, è vanificata dai

borghesissimi oggetti che porta sempre con sé o su di sé: la parrucca, la tabacchiera, un bel mantello grigio e rosso. Anche il Cancelliere è ridicolo, ma in lui il ridicolo prende una piega tragica per tante ragioni: perché è un servo, e il Conte lo tratta come tale, costringendolo a seguirlo ovunque e a dargli ragione su tutto; perché ha un corpo disgraziato e un viso mostruoso eppure ha «la felice illusione di credersi tutt'altro che sgradevole» (r. 36), il che vuol dire che è anche arrogante; e perché, nel feudo di Fratta, esercita la giustizia in nome del Conte, e la esercita male: punendo i deboli e lasciando stare i forti (rr. 41-42).

► **IL COMICO ORLANDO** Orlando, infine, è un personaggio veramente comico: destinato dal padre alla carriera militare, si rivela con il tempo il più pacioso, molle e remissivo degli esseri umani, ma solo dopo una dozzina d'anni il padre si convince a lasciarlo stare e a non «stogliere un San Luigi dalla buona strada» (r. 89), cioè a non violentare l'indole del figlio: che vuole soltanto starsene in pace, lontano dai pericoli, e quindi sceglie la strada del sacerdozio. Il lettore va subito con il pensiero alla storia della Monaca di Monza raccontata da Manzoni, perché anche in quelle pagine un padre forza la propria figlia a una scelta di vita che non le è congeniale, salvo il fatto che nelle *Confessioni* le cose vanno (per fortuna) a rovescio: il figlio vuole entrare in seminario, mentre il padre non vorrebbe. Alla fine la spunta il figlio, forte dell'alleanza con la madre, e quello che poteva essere l'intreccio di una tragedia (come in Manzoni) diventa la trama di una storia comica, che Nievo sa riassumere con un brio e un umorismo che hanno pochi eguali nella letteratura del nostro Ottocento (un ingrediente importante dell'umorismo è l'iperbole, e il brano ne è pieno;

ad esempio: «quando vedeva uno schioppo correa a rimpiattarsi sotto le credenze di cucina», rr. 79-80).

► **LA POSIZIONE ECCENTRICA DEL PROTAGONISTA**

È notevole il fatto che Carlino, che è il narratore ma anche il protagonista del libro, non compaia mai in queste prime pagine. Non si tratta solo di una strategia comune ai romanzi ottocenteschi, da Balzac a Manzoni, che iniziano il loro racconto descrivendo gli ambienti e i personaggi secondari per poi concentrarsi via via sui protagonisti, ma di una strategia compositiva che caratterizza l'intero romanzo.

In molte occasioni Carlino non compare se non come narratore, e lascia la scena agli altri personaggi e alle loro storie. Possiamo dire dunque che il protagonista occupa spesso una posizione eccentrica (letteralmente, "fuori dal centro"), e questa strategia ha l'effetto di mettere in evidenza la natura collettiva della Storia, la quale non si basa sull'azione di poche figure centrali (ad esempio i grandi condottieri, i generali, gli eroi), ma su una moltitudine di persone comuni.

► **IL PLURILINGUISMO DEL ROMANZO**

La lingua del brano che abbiamo letto è molto variegata: termini dialettali d'area veneta (*arrovesciati*, r. 39; *buccinava*, r. 40; *cavallante*, r. 45; *buli*, r. 66) si alternano infatti a termini più scelti e solenni (*giurisdicente*, r. 23; *mellifluo*, r. 50), e addirittura a chiare reminiscenze letterarie (le *fiche* dantesche, r. 21; e il *mezzo ducato* manzoniano, r. 22) o ad allusioni alla storia classica (il *nodo gordiano*, rr. 33-34). Si tratta di un ottimo esempio del plurilinguismo che caratterizza l'intero romanzo e che risalta in un panorama linguistico – quello dell'Italia di metà Ottocento – dominato dal modello manzoniano, fondato sul fiorentino vivo.

Laboratorio

umorismo

narratore

giudizio

► **COMPRENDERE E ANALIZZARE**

- 1 Il carattere umoristico della prosa di Nievo è evidente in questi "ritratti". Scegli i passaggi più comici e satirici e analizzali da questo punto di vista.
- 2 Scegli uno dei "ritratti" e mostra come il narratore faccia un passo indietro, occupando una posizione "eccentrica"; illustra poi l'effetto di questa scelta.
- 3 I primi capitoli presentano la storia di Carlo bambino, e la prospettiva del narratore è molto influenzata da questa angolatura. In quali parti di questi ritratti emerge tale sguardo infantile, stupito, libero, fiabesco e curioso (si rilegga ad esempio la descrizione dell'enorme naso del cancelliere: «aquilino rincagnato, adunco e camuso tutto in una volta», r. 33)?

► **INTERPRETARE**

- 4 **Esponi e argomenta il giudizio** che viene dato in queste pagine **sui personaggi rappresentati**. Sono ridicoli, solenni, fuori dal tempo...? Nievo pensa che siano fuori dalla storia, troppo lontani dal popolo; li guarda con compassione, bonarietà; li critica...?

Il tempo dell'infanzia: la dimensione idillica

da *Le confessioni di un italiano*, capitolo III

Se la deformazione grottesca sfrutta le figure dell'iperbole e dell'accumulazione [►T10, T11], altri tratti delle *Confessioni* presentano uno stile molto più controllato e solenne, che dà origine a pagine intensamente poetiche. La "scoperta del mare" da parte del protagonista bambino è una di queste pagine. Avventuratosi al di fuori del castello di Fratta, Carlo segue per un po' un canale coperto di frasche, dopodiché arriva a una spianata. Di lì in poi, più che ricordare il *locus amoenus* dei poemi classici, la descrizione di Nievo fa pensare al gusto per il pittoresco di certa pittura settecentesca inglese. Oggi la parola "pittoresco" indica una rappresentazione antirealistica, idealizzata della natura; nei dipinti inglesi, invece, a essere definito pittoresco era un paesaggio naturale selvaggio, costellato di rovine, illuminato da una luce crepuscolare. Quello che, per l'appunto, si trova di fronte Carlino; ma con un elemento in più, del tutto inaspettato: il mare.

Messo il piede sull'erba mi parve di volare come un uccello; la prateria saliva dolcemente e mi tardava l'ora¹ di toccarne il punto più alto donde guardare quella mia grande conquista. Vi giunsi alla fine, ma tanto trafelato che mi pareva esser un cane di ritorno dall'aver inseguito una lepre. E volsi intorno gli occhi e mi ricorderò sempre²

5 l'abbagliante piacere e quasi lo sbigottimento di meraviglia che ne ricevetti. Aveva³ dinanzi un vastissimo spazio di pianure verdi e fiorite, intersecate da grandissimi canali simili a quello che aveva passato io, ma assai più larghi e profondi. I quali s'andavano perdendo in una stesa⁴ d'acqua assai più grande ancora; e in fondo a questa sorgevano qua e là disseminati alcuni monticelli, coronati taluno⁵ da qualche

10 campanile. Ma più in là ancora l'occhio mio non poteva indovinar cosa fosse quello spazio infinito d'azzurro, che mi pareva un pezzo di cielo caduto e schiacciatosi in terra: un azzurro trasparente, e svariato da strisce d'argento che si congiungeva lontano lontano coll'azzurro meno colorito dell'aria. Era l'ultima ora del giorno; da ciò m'accorsi che io doveva aver camminato assai assai. Il sole in quel momento, come

15 dicono i contadini, si voltava indietro⁶, cioè dopo aver declinato dietro un fitto tendone di nuvole, trovava vicino al tramonto un varco da mandare alla terra un ultimo sguardo, lo sguardo d'un moribondo sotto una palpebra abbassata. D'improvviso i canali, e il gran lago dove sboccavano, diventarono tutti di fuoco: e quel lontanissimo azzurro misterioso si mutò in un'iride immensa e guizzolante⁷ dei colori più diversi

20 e vivaci. Il cielo fiammeggiante ci si specchiava dentro, e di momento in momento lo spettacolo si dilatava s'abbelliva agli occhi miei e prendeva tutte le apparenze ideali e quasi impossibili d'un sogno. Volete crederlo? Io cascai in ginocchio, come Voltaire sul Grütli⁸ quando pronunziò dinanzi a Dio l'unico articolo del suo credo⁹.

1. **mi tardava l'ora:** non vedevo l'ora.

2. **mi ricorderò sempre:** al punto di vista di Carlino fanciullo si sostituisce quello di Carlino ottuagenario.

3. **Aveva:** avevo.

4. **stesa:** distesa.

5. **taluno:** alcuni (dei monticelli).

6. **si voltava indietro:** espressione manto-

vana (dal proverbio «quand al sol al s'guarda indrè, bela giornata al s'ciamà adré» ("quando il sole guarda indietro, prepara per l'indomani una bella giornata"), equivalente al nostro «rosso di sera, bel tempo si spera».

7. **guizzolante:** neologismo per "guizzante", ovvero "lampeggiante".

8. **come Voltaire sul Grütli:** si racconta

che il filosofo francese Voltaire, trovandosi sul monte Grütli (nel cantone svizzero di Uri), colpito dalla bellezza dell'alba, facesse una dichiarazione di fede in Dio.

9. **l'unico ... credo:** Voltaire era un teista, vale a dire che, pur credendo nell'esistenza di un dio, negava gli altri articoli di fede del cristianesimo.

25 Dio mi venne in mente anche a me¹⁰: quel buono e grande Iddio che è nella natura, padre di tutti e per tutti. Adorai, piansi, pregai; e debbo anche confessare che l'animo mio sbattuto poscia dalle maggiori tempeste si rifugiò sovente nella memoria fanciullesca di quel momento per riavere un barlume di speranze. No, quella non fu allora la ripetizione dell'atto di fede insegnatomi dal Piovano¹¹ a tirate di orecchi; fu uno slancio nuovo spontaneo vigoroso d'una nuova fede che dormiva quieta nel mio cuore e si risvegliò di sbalzo all'invito materno della natura! Dalla bellezza universale pregustai il sentimento dell'universale bontà; credetti fino d'allora che come le tempeste del verno¹² non potevano guastare la stupenda armonia del creato, così le passioni umane non varrebbero mai ad offuscare il bel sereno dell'eterna giustizia. La giustizia è fra noi, sopra di noi, dentro di noi. Essa ci punisce e ci ricompensa.

30 35 Essa, essa sola è la grande unitrice delle cose che assicura la felicità delle anime nella grand'anima dell'umanità¹³. Sentimenti mal definiti che diverranno idee quando che sia; ma che dai cuori ove nacquero tralucono già alla mente d'alcuni uomini, ed alla mia; sentimenti poetici, ma di quella poesia che vive, e s'incarna verso per verso negli annali della storia; sentimenti d'un animo provato dal lungo cimento della vita, ma che già covavano in quel senso di felicità e di religione che a me fanciullo fece piegar le ginocchia dinanzi alla maestà dell'universo!

40

Povero me se avessi allor pensato queste cose alte e quasi inesprimibili! Avrei perduto il cervello nella filosofia e certo non tornava più a Fratta per quella notte.

10. mi ... a me: il pleonasmo ("a me mi") viene utilizzato da Nievo in diversi punti del romanzo per riprodurre una parlata spontanea e infantile, ovvero – come ha osservato il linguista Pier Vittorio Mengal-

do – «schiettamente popolare».

11. Piovano: il pievano, ovvero il religioso che faceva catechismo a Carlino.

12. verno: inverno.

13. la felicità ... dell'umanità: secondo

una convinzione di matrice idealistica, i singoli individui (le anime) si riconoscono in una dimensione superiore, una sorta di anima del mondo (la *grand'anima*) che si identifica nell'umanità.

Analisi del testo

► **LA NATURA AL CENTRO DELLA SCENA** La natura occupa il centro della scena descritta da Nievo e rivela la sua immutabile bellezza («le tempeste del verno non potevano guastare la stupenda armonia del creato», r. 32): il mondo idillico è un mondo che sta al di fuori della storia e rimane sempre uguale a se stesso. In questo mondo naturale Carlino si trova perfettamente a suo agio. "Tocca" l'erba, e gli sembra di volare come un uccello; corre, e si sente «trafelato» come «un cane di ritorno dall'aver inseguito una lepre» (rr. 3-4). Il punto di vista è quello del narratore, ormai vecchio, ma le sensazioni sono "esattamente" quelle che qualsiasi bambino prova nel momento in cui è libero di correre su un prato, senza freni e costrizioni: la capacità mimetica di Nievo è, da questo punto di vista, straordinaria, perché attraverso i ricordi del personaggio riesce davvero a farci provare la sua felicità di allora.

► **CARLINO SCOPRE IL MARE** È degno di nota il fatto che, in questa scena marina, il mare non venga mai nominato, il che è in linea con il punto di vista di un ragazzino che non l'ha mai visto («non poteva indovinar cosa fosse quello spazio», rr. 10-11). Carlino vede qualcosa di strano e bellissimo, e non sa bene che cosa sia: la scena riesce com-

movente soprattutto grazie a questa distanza, a questo scarto tra ciò che il lettore e il narratore maturo sanno e ciò che il bambino sta scoprendo sotto i nostri occhi. Nievo avrebbe potuto far dire al suo narratore qualcosa come "e fu allora che vidi per la prima volta il mare"; gli fa dire, invece, di aver visto uno «spazio infinito d'azzurro, che mi pareva un pezzo di cielo caduto e schiacciato in terra» (rr. 11-12): e naturalmente è tutta un'altra cosa.

► **BAMBINO E ADULTO SOVRAPPosti** La voce dell'adulto che scrive le sue memorie, tuttavia, si avverte di continuo, sin dall'inizio della descrizione, che è introdotta da un «mi ricorderò sempre» (r. 4) pronunciato, evidentemente, dall'uomo anziano e non dal bambino. Ed è sempre l'«ottuagenario» Carlino che inizia a riflettere su Dio e sulla giustizia, sovrapponendo i suoi pensieri di uomo esperto a quelli, ingenui e confusi, del bambino. La chiusura ironica (nella quale il narratore afferma che, se a quell'epoca gli fossero passati per la testa pensieri del genere, sarebbe rimasto intontito e non avrebbe fatto ritorno a casa) spezza il tono, che stava diventando troppo solenne, e riconduce tutto alla dimensione intima e familiare dell'esperienza del piccolo Carlino.

Laboratorio

similitudini

▶ ANALIZZARE

- 1 Nieve usa molte similitudini, in particolare accosta spesso Carlo a elementi naturali (animali, acqua, terra...). Individuane alcune e analizzale.
- 2 Come cambia la voce del narratore, quando descrive il punto di vista di Carlino piccolo o di Carlo ottantenne? Individua dei passi e commentali in tal senso.

sguardo infantile

▶ INTERPRETARE

- 3 In questo passo, così come in *Il tempo dell'infanzia: deformazione e amplificazione* [▶T11], il punto di vista è quello di un bambino, che amplifica e interpreta a suo modo gli spazi e le esperienze. È un'esperienza comune a tutti: luoghi e situazioni dell'infanzia sono deformati nella misura e nell'importanza, e vengono osservati con gli occhi stupiti e fiabeschi di un bambino. **Racconta** anche tu **un luogo o un'azione della tua infanzia** con questi occhi.

Mappa di sintesi



■ SINTESI

LA LETTERATURA NELL'ETÀ DEL RISORGIMENTO

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

▶ La memorialistica

Le mie prigioni di Silvio Pellico (1832): l'esperienza dei moti del 1820-1821 e la prigionia nel carcere austriaco dello Spielberg.

I miei ricordi di Massimo d'Azeglio (editi postumi nel 1867): una cronaca degli anni delle guerre d'indipendenza, fino all'Unità d'Italia, scritte da uno dei più importanti intellettuali e uomini politici dell'Ottocento italiano.

Da Quarto al Volturno di Giuseppe Cesare Abba (1891): una cronaca, scritta da chi c'era, della spedizione dei Mille.

▶ Il romanzo storico

Le confessioni di un italiano Ippolito Nievo (pubblicato postumo nel 1867). La storia di Carlo Altoviti e di altri ospiti del castello di Fratta, in Friuli, in un arco cronologico che copre oltre settant'anni di storia italiana (dal 1775 al 1858).

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Le vite degli uomini del Risorgimento sono state plasmate da grandi eventi collettivi: i moti del 1820-1821 per Pellico, il periodo delle guerre d'indipendenza per d'Azeglio, la spedizione dei Mille per Abba. I memorialisti italiani decidono di raccontare le loro esperienze perché esse servano da ispirazione ai loro contemporanei e ai posteri: si adeguano cioè alle istanze pedagogiche e civili del Risorgimento allo scopo di rafforzare nei lettori il senso di appartenenza a uno Stato ancora giovane e fragile, insomma per «fare gli italiani», secondo la celebre espressione di Massimo d'Azeglio.

Con quelli di Manzoni e di Verga, il più bel romanzo italiano dell'Ottocento, un romanzo che è molte cose insieme: racconto di formazione, affresco storico (in anni cruciali per la formazione dell'Italia), brillante storia d'avventure. Il plurilinguismo che caratterizza l'intero romanzo (dove a una lingua "media" si mescolano sia termini letterari sia voci dialettali) risalta in un panorama linguistico – quello dell'Italia di metà Ottocento – dominato dal modello manzoniano fondato sul fiorentino vivo.

Bibliografia

Edizioni delle opere

I testi antologizzati si leggono nelle seguenti edizioni: S. Pellico, *Le mie prigioni*, a cura di S. Spellanzon, Rizzoli, Milano 2010; M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di A. Pompeati, Utet, Torino 2011; G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, Sellerio, Palermo 2010; I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di S. Casini, Guanda, Parma 1999.

Studi critici

Per una visione d'insieme di quest'epoca, con riguardo sia alla letteratura sia alla storia, cfr. *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, a cura di A. M. Banti, Laterza, Roma-Bari 2011; *Atlante culturale del Risorgimento*, a cura di A. M. Banti,

Laterza, Roma-Bari 2011; M. Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011; A. Cottignoli, *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Franco Angeli, Milano 2011; AA.VV., *Pensiero politico e letteratura del Risorgimento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

Molto ricca (anche se impegnativa) è l'antologia *Letteratura italiana del Risorgimento*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze 1995.

Su Nievo, in particolare, cfr. i saggi di Sergio Romagnoli riuniti in *Di Nievo in Nievo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013; la monografia di G. Maffei, *Nievo*, Salerno Editrice, Roma 2013.

Percorso 2

Un'idea dell'Italia

Una storia letteraria per l'Italia unita: Francesco De Sanctis



Perché inserire un brano della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis nelle pagine dedicate *Un'idea dell'Italia*? Perché la poesia, i romanzi, i saggi hanno contribuito in maniera determinante a formare la nostra identità nazionale, e la *Storia* di De Sanctis è il libro che per primo, e con più ampiezza, ha raccontato questo ***intreccio tra l'evoluzione della letteratura e il "carattere italiano"***: l'idea che abbiamo del nostro paese dipende in buona misura dai libri che gli scrittori italiani hanno scritto nel corso dei secoli. Inoltre, c'è da tenere conto di un'altra circostanza. Come ha osservato lo storico Alberto M. Banti:

« In Italia [...], i promotori del discorso nazional-patriottico sono degli intellettuali o dei leader politici con un'ottima formazione intellettuale. Per questo la loro identità socioprofessionale primaria è legata al sentirsi parte di una koiné culturale [...] nobilitata dal fatto che sin dal XIV secolo essa può fregiarsi di capolavori letterari di prim'ordine. E infatti, almeno in prima battuta, per i promotori del movimento risorgimentale (da Cuoco a Foscolo, da Alessandro Manzoni a Giuseppe Mazzini) sono la lingua e la letteratura italiana che testimoniano l'esistenza di una nazione italiana, e che ne fondano le ambizioni di riscatto politico.

Questo significa che chi – come Cuoco, Foscolo, Mazzini – lavorava al progetto di “fare l'Italia” era ispirato non solo e non tanto da ragioni storico-politiche, ma soprattutto da ragioni culturali. Da Dante in poi l'Italia aveva prodotto una delle più grandi letterature del mondo: ed era proprio a questa varia ***letteratura*** che i patrioti italiani guardavano non solo come a un patrimonio da difendere ma anche come a una ***prova che***, pur non esistendo nelle mappe, ***una nazione italiana esisteva da secoli***.

1 Un intreccio di politica, storia e letteratura

Vita pericolosa di un letterato Francesco De Sanctis nasce nel 1817 a Morra Iripina, una piccola città campana che oggi, in suo onore, si chiama Morra De Sanctis. Si trasferisce a Napoli per studiare, e qui, negli anni della giovinezza, insegna letteratura, storia e filosofia nelle scuole private e nei collegi militari. Il 1848 è un momento di svolta per la sua generazione e per l'Europa intera: a Napoli, la dura reazione della dinastia borbonica nei confronti dei moti rivoluzionari interrompe un processo riformatore iniziato con i pensatori napoletani del Settecento e proseguito soprattutto durante il regno di Gioacchino Murat (1808-1815). De Sanctis **partecipa alle rivolte**, ma viene arrestato e mandato in **esilio**: si rifugia prima a Torino, dove insegna all'università, poi a Zurigo, dove gli viene data la cattedra di Letteratura italiana al politecnico. Dopo l'Unità d'Italia torna a dedicarsi alla politica: diventa governatore della provincia di Avellino, poi deputato in Parlamento. Ricopre la cattedra di Letteratura comparata all'università di Napoli dal 1872 al 1876 per diventare poi ministro della Pubblica Istruzione. Muore a Napoli nel 1883.



Napoli 15 maggio 1848: patrioti che sparano dalla finestra, in un dipinto di Francesco Netti.

La Storia, un testo «ad uso dei Licei» Quella di De Sanctis è una vita avventurosa, nella quale gli interessi politici e storici hanno tanta importanza quanto quelli letterari. E **politica, storia e letteratura** si intrecciano, di fatto, nella più importante opera di De Sanctis, la *Storia della letteratura italiana*. Pubblicata a Napoli nel 1870 dall'editore Morano, la *Storia* viene concepita dall'autore, a partire dal 1868, come un testo «ad uso dei Licei». Questa destinazione editoriale non è un semplice pretesto: in un'epoca in cui l'insegnamento della storia nazionale diventa sempre più importante, De Sanctis comprende che anche la didattica della letteratura deve essere strettamente legata alla storia. Le altre *Storie* letterarie del Settecento e dell'Ottocento erano rivolte per lo più agli eruditi e agli studenti universitari. La *Storia* di De Sanctis, concepita invece per i licei, fu effettivamente adottata nelle scuole superiori italiane.

Una Storia del passato remoto Pubblicata originariamente in due volumi, la *Storia* è divisa in venti capitoli. Se facciamo un confronto con una storia letteraria moderna, la prima cosa che salta agli occhi è un **relativo sbilanciamento verso il passato**. Poco meno della metà dell'opera è infatti dedicata ai primi due secoli della letteratura italiana, dalle origini alla fine del Trecento. Lo studio della letteratura è quindi soprattutto studio delle opere del passato, che sono più distanti da noi e richiedono un maggiore sforzo di interpretazione; ma De Sanctis non si sottrae al confronto con i suoi contemporanei (e in altri saggi si occupa, ad esempio, di Émile Zola, uno dei romanzieri più celebri dell'Ottocento).

«La scienza genera l'arte»

da *Storia della letteratura italiana*, capitolo II

Leggiamo il secondo capitolo della *Storia*, intitolato *I toscani* (nell'edizione Einaudi, Torino 1958), nel quale De Sanctis illustra il passaggio dalla letteratura cortese-cavalleresca dei trovatori alla "nuova" poesia degli stilnovisti, a partire da Guido Guinizelli.

La cavalleria poco attecchì¹ in Italia. Castella² e castellane col loro corteggio di giullari, trovatori, novellatori e bei favellatori³ doveano aver poco prestigio presso un popolo che avea disfatte le castella, e s'era ordinato a comune. Vinto Federico Barbarossa, e abbattuta poi Casa sveva⁴, quella vita di popolo fu assicurata, e le tradizioni feudali e monarchiche perdettero ogni efficacia nella realtà. Rimasero nella memoria, non come regola della vita, ma come un puro gioco d'immaginazione. [...] Ma la stessa immaginazione era inaridita innanzi a un contenuto dato e fissato, come si trovava in una letteratura non nata e formata con la vita nazionale, ma venuta dal di fuori per via di traduzioni. Perciò niente di nazionale e di originale, nessun moto di fantasia o di sentimento; nessuna varietà di contenuto; una così noiosa uniformità, che mal sai distinguere un poeta dall'altro.

Questo contenuto non può aver vita, se non si move, trasformato e lavorato dal genio nazionale. Quello stesso senso artistico, che avea condotta già a tanta perfezione la lingua, dovea altresì risuscitare quel contenuto e dargli moto e spirito.

L'Italia avea già una coltura propria e nazionale molto progredita: l'Europa andava già ad imparare nella dotta Bologna⁵. Teologia, filosofia, giurisprudenza, scienze naturali, studi classici aveano già con vario indirizzo dato un vivo impulso allo spirito nazionale. Quel contenuto cavalleresco dovea parer frivolo e superficiale ad uomini educati con Virgilio ed Ovidio, che leggevan san Tommaso e Aristotile, nutriti di pandette⁶ e di dritto canonico, ed aperti a tutte le meraviglie dell'astronomia e delle scienze naturali. Le tenzoni d'amore⁷ doveano parer cosa puerile a quegli atleti delle scuole, così pronti e così sottili nelle lotte universitarie. Quella forma di poetare dovea parer troppo rozza e povera a gente già iniziata in tutti gli artifici della retorica. Nacque l'entusiasmo della scienza, una specie di nuova cavalleria che detronizzava l'antica. Lo stesso impeto che portava l'Europa a Gerusalemme⁸, la portava ora a Bologna. Gli storici descrivono co' più vivi colori questo grande movimento di curiosità scientifica, il cui principal centro era in Italia.

E la scienza fu madre della poesia italiana, e la prima ispirazione venne dalla scuola. Il primo poeta è chiamato il Saggio⁹, e fu il padre della nostra letteratura, fu il bolognese Guido Guinicelli¹⁰, il nobile, il massimo, dice Dante¹¹, il padre

1. **attecchì**: mise radici.

2. **Castella**: castelli.

3. **bei favellatori**: abili conversatori.

4. **abbattuta ... sveva**: cioè dopo la morte di Federico II (1250) e la sconfitta di Manfredi, suo figlio, a Benevento (1266).

5. **dotta Bologna**: si riferisce all'università di Bologna, fondata nell'XI secolo.

6. **pandette**: raccolte di pubblicazioni di argomento giuridico.

7. **tenzoni d'amore**: nei trovatori e poi nei siciliani era diffuso il genere della disputa in versi sulla definizione e sulla natura dell'amore.

8. **Lo stesso ... Gerusalemme**: si riferisce alla crociate, che avevano come obiettivo la conquista di Gerusalemme.

9. **il Saggio**: nota di De Sanctis:

«Come dice Dante: "Amore e cor gentil sono una cosa, / Siccome il Saggio in suo dittato pone" [*Vita nuova*, XX, 1-2]».

10. **Guinicelli**: questa forma del nome Guinizelli è rimasta nell'uso fino al primo Novecento.

11. **il nobile ... Dante**: Dante nel *Convivio* definisce Guinizelli «nobile», e «maximus» nel *De vulgari eloquentia*.

*Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.
[Purg., XXVI, 98-99]*

35 Guido nel 1270 insegnava lettere nell'università di Bologna¹². Il volgare era già formato, e si chiamava lingua materna, l'uso moderno, in opposizione al latino. Egli vi gittò dentro tutto l'entusiasmo di una mente educata dalla filosofia alle più alte speculazioni, e commossa da' miracoli dell'astronomia e dalle scienze naturali. È il mondo nuovo della scienza, che si rivela con le sue fresche impressioni nella sua canzone sulla natura dell'amore. In generale, le poesie de' trovatori sono una filza di
40 concetti addossati gli uni agli altri, senza sviluppo. Qui non ci è che un solo concetto, ed è il luogo comune de' trovatori, espresso nel celebre verso:

*Amore e cor gentil sono una cosa.
[Vita Nuova, XX, 1]*

45 Ma questo concetto diviene tutto un mondo innanzi a Guido, e si mostra ne' più nuovi aspetti. Risorge l'immaginazione, e attinge le sue immagini non da' romanzi di cavalleria, ma dalla fisica, dall'astronomia, da' più bei fenomeni della natura, con la compiacenza, con la voluttà e l'abbondanza di chi addita e spiega le sue scoperte. I paragoni si accavallano, s'incalzano, ti par di essere in un mondo incantato, e passi di meraviglia in meraviglia. Citerò alcuni brani:

50 *Al cor gentil ripara sempre amore,
Siccome augello in selva alla verdura;
Né fe amore anti che gentil core,
Né gentil core anti che amor, Natura.
Che adesso com' fu il Sole,
55 Sî tosto fue lo splendor lucente,
Né fu davanti al Sole.*

[...]

C'è qui una certa oscurità alcuna volta e un certo stento, come di un pensiero in travaglio, e n'escono vivi guizzi di luce che rivelano le profondità di una mente sdegnosa di luoghi comuni e per lungo uso speculatrice¹³. Il contenuto non è ancora trasformato
60 internamente, non è ancora poesia, cioè vita e realtà; ma è già un fatto scientifico, scrutato, analizzato da una mente avida di sapere, con la serietà e la profondità di chi si addentra ne' problemi della scienza, e illuminato da una immaginazione, eccitata non dall'ardore del sentimento, ma dalla stessa profondità del pensiero. Guido non sente amore, non riceve e non esprime impressioni amorose; ma contempla l'amore e
65 la bellezza con uno sguardo filosofico; quello che gli si affaccia non è persona idealizzata, ma è pura idea, della quale è innamorato con quello stesso amore che il filosofo porta alla verità intuita e contemplata dalla sua mente, quasi fosse persona viva. Così Platone amava le sue idee; l'amore platonico non era altro che amore d'intuizione e di contemplazione [...]. L'artista è un filosofo, non è ancora un poeta. A quel contenuto
70 cavalleresco, frivolo e convenzionale, così fecondo presso i popoli dove nacque, così sterile presso noi dove fu importato, succede Platone, la contemplazione filosofica. Non ci è ancora il poeta, ma ci è l'artista. Il pensiero si move, l'immaginazione lavora. La scienza genera l'arte.

12. Guido ... Bologna: la notizia è falsa.

13. speculatrice: che riflette, che ragiona.

Commento

► **LETTERATURA E VITA NAZIONALE** De Sanctis è sempre molto attento al rapporto tra letteratura e storia. Per illustrare il passaggio dalla poesia cortese a quella delle città comunali italiane, traccia un quadro sintetico ma particolarmente efficace (anche se oggi non del tutto condivisibile) dei mutamenti politici e sociali di quegli anni. Poiché – sostiene De Sanctis – la società italiana comunale era molto diversa delle corti occitane e francesi, la poesia che là si era sviluppata non poteva mettere radici profonde in Italia. C'era bisogno di un contenuto originale, di una poesia che nascesse dal profondo dello spirito nazionale. I poeti della generazione precedente a quella di Dante, più colti e raffinati dei trovatori, per De Sanctis cominciano a porre le basi di un rinnovamento letterario fondato sulla filosofia e sulla scienza. Guido Guinizelli, tuttavia, è definito filosofo e artista, ma «non è ancora un poeta» (r. 69); nella sua opera ci sono la filosofia e la scienza, ma non ancora la vita e la realtà, e quindi non c'è ancora “poesia”. La poesia che De Sanctis sembra preferire è quella nella quale emergono con piena evidenza la realtà e la vita, e il contenuto è allo stesso tempo «naturale e popolare»: il vero poeta non deve essere «impedito da un contenuto convenzionale», ma «rappresentare i fatti e i moti dell'animo, come gli si affacciano in situazioni ben determinate, e come sono nella realtà della vita». Tuttavia, spiega

De Sanctis, nella maggior parte dei casi il contenuto della poesia italiana delle origini proveniva dall'imitazione dei trovatori ed era quindi «meccanizzato e convenzionale». In Dante Alighieri, De Sanctis troverà invece una poesia pienamente originale; nel capitolo della *Storia* dedicato alla *Lirica di Dante* scriverà infatti: «Né prima, né poi fu immaginato un mondo lirico così vasto nel suo ordito, così profondo nella sua concezione, così coerente nelle sue parti, così armonico nelle sue forme, così personale e a un tempo così umano» (cap. III, par. 6).

► **ESTETICA E POLITICA** Questi giudizi si spiegano tenendo presente prima di tutto la particolare impostazione estetica e filosofica della *Storia*, che si propone di seguire l'evoluzione dello spirito nazionale e giudica il passato dal punto di vista del presente.

De Sanctis ha innanzitutto un'idea ben precisa della poesia, in base alla quale misura il valore dei trovatori, dei rimatori siciliani e di Guinizelli. La *Storia* può essere quindi considerata anche da questo punto di vista un'opera “militante”, scritta da uno studioso che fu anche e soprattutto un importante uomo politico, il cui obiettivo non era solo raccontare la letteratura ma anche intervenire direttamente sulla realtà attraverso la critica e la riflessione storica e filosofica.

Raccontare l'Italia

spirito nazionale ►

1 La produzione epico-cavalleresca e la poesia provenzale vengono interpretate da De Sanctis come estranee allo spirito nazionale. Per quali motivi? Quale poesia invece è più adatta a tale spirito?

► 2 Quale legame c'è, nell'impianto critico di De Sanctis, tra storia e letteratura?

critica militante ►

3 In che senso si parla a proposito di De Sanctis di “critica militante”?

stile ►

4 Nel libro di memorie *La giovinezza*, De Sanctis definisce la propria nozione di “stile”:

Non vedevo le forme, ma le cose da quelle significate, e dalle cose tiravo la definizione e la divisione [organizzazione dei differenti stili] delle forme... Io diceva: «Lo stile è la cosa», e intendevo per *cosa* quello che più tardi ho chiamato *argomento* o *contenuto*. Se lo stile è l'espressione, questa prende la sua sostanza e il suo carattere dalla cosa che si vuole esprimere.

Lo stile dunque non è concepito come forma fine a se stessa, ma come «espressione» che prende forma dalla «cosa» che vuole esprimere. In che modo queste dichiarazioni trovano conferma nel brano che abbiamo letto?

Percorso **3**

Il romanzo europeo del secondo Ottocento

La vita sociale entra nelle pagine dei libri



Nel secondo Ottocento il romanzo europeo conferma la sua *propensione al realismo*, ovvero alla rappresentazione seria e problematica della vita quotidiana. Se guardiamo alla *forma*, ciò che caratterizzava il romanzo nella prima metà del secolo si conserva anche nella seconda: le storie vengono narrate per lo più *in terza persona* da *narratori onniscienti*; i tempi verbali sono declinati al *passato remoto*; le parole e i pensieri dei personaggi vengono riferiti *in bell'ordine* («Egli disse», «Egli pensò che»), come se uscissero chiari e limpidi dalla loro bocca o dalla loro coscienza.

Se invece guardiamo al *contenuto* del romanzo, possiamo osservare tre principali linee evolutive.

In primo luogo, la narrazione assume spesso un *carattere corale*: il romanzo del Settecento era per lo più la storia di un unico individuo e dei suoi conflitti con il mondo circostante (da *Moll Flanders* a *Robinson Crusoe*, a *Tristram Shandy*); ora la prospettiva si allarga, i personaggi si moltiplicano, le storie si intrecciano, lo sfondo balza in primo piano, e il romanzo descrive sempre più spesso non solo dei personaggi ma degli *ambienti*; il narratore fa ciò che faranno nel XX secolo i sociologi: *descrive e interpreta la società*. I romanzi si allungano e a volte si organizzano in *“cicli”*, ovvero in serie di volumi che mirano a rappresentare estensivamente una parte dell'universo sociale: è il caso del ciclo dei *Rougon-Macquart*, venti romanzi pubblicati da Émile Zola tra il 1871 e il 1893; ed è il caso dei *Vinti*, un ciclo di cinque romanzi progettato da Giovanni Verga, del quale furono pubblicati solo i primi due volumi (*I Malavoglia* nel 1881 e *Mastro-don Gesualdo* nel 1889).

In secondo luogo, il contenuto di pensiero, lo *spessore filosofico* dei romanzi si fa più consistente: quelli di Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstòj, Ivan Turgenev, Gustave Flaubert sono anche e soprattutto *romanzi di idee*, nei quali gli autori discutono – in prima persona o attraverso la voce dei personaggi – le opinioni che circolano nella loro epoca, prendono posizione su questioni politiche o filosofiche, illustrano la loro visione del mondo.

In terzo luogo, il romanzo continua a concentrarsi sulla *rappresentazione della vita della borghesia*, cioè di quella classe sociale che sta sottraendo all'aristocrazia (quella raccontata ad esempio da Stendhal in *La certosa di Parma*, 1839) il dominio sul mondo: quelli di Flaubert, Guy de Maupassant, George Eliot, Theodor Fontane sono romanzi che parlano soprattutto del mondo borghese. D'altra parte, però, entra prepotentemente nel romanzo anche la classe sociale che sino ad allora era rimasta ai margini della letteratura "seria": il *popolo*, il *proletariato*, i *poveri*. Tra il 1842 e il 1843 era uscito il più celebre tra i romanzi di appendice, *I misteri di Parigi* di Eugène Sue; nel 1862 esce l'immenso affresco di Victor Hugo intitolato *I miserabili*. Entrambe le opere avranno enorme successo in tutta Europa e orienteranno l'interesse di molti scrittori – primi fra tutti Zola in Francia e Verga in Italia – verso la *descrizione della vita della povera gente*.

PERCORSO nei TESTI

Gustave Flaubert

Madame Bovary

T 1

Il "nuovo" arriva in classe

T 2

Il ballo

L'educazione sentimentale

T 3

L'ultimo incontro con la signora Arnoux

Fëdor Dostoevskij

Delitto e castigo

T 4

La confessione a Sònja

T 5

Il giudice istruttore Porfirij Petròvič

I fratelli Karamazov

T 6

Il Grande Inquisitore

Lev Tolstòj

Guerra e pace

T 7

Colloquio tra il principe Andréj e suo padre

Anna Karenina

T 8

Anna e Vrònskij si incontrano alla stazione

T 9

Dichiarazione di Lévin a Kitty

ATTIVA I TESTI SU EBOOK



L'invasione delle armate napoleoniche e la pace nella Russia dei primi anni dell'Ottocento si incrociano nella monumentale opera di Tolstòj, *Guerra e pace*: leggi sull'eBook le pagine che raccontano il tesissimo dialogo tra il padre e Andréj, che sta partendo per il fronte (T 7).

LETTURE CRITICHE

C 1 V. Nabokov, Lezioni di letteratura russa

1 L'età del realismo

L'Occidente va veloce Nel secondo Ottocento il tempo accelera, le cose cambiano in fretta, e di tali rapidi cambiamenti bisogna tener conto anche leggendo la letteratura di quest'epoca.

Quanto alla storia, continua, soprattutto da parte del Regno Unito e della Francia, l'edificazione dei grandi imperi coloniali; la borghesia degli affari e dei commerci (quella descritta nei romanzi di Balzac) consolida il suo potere; le due grandi "nazioni in ritardo", la Germania e l'Italia, raggiungono l'unità politica.

Gli studenti e i critici della società Quanto alla storia delle idee, il secondo Ottocento è l'epoca in cui, chiusasi la stagione dell'idealismo tedesco e dei grandi sistemi filosofici, i pensatori più interessanti si propongono anche e soprattutto come critici della società. Dopo aver pubblicato insieme a Friedrich Engels *Il manifesto del Partito Comunista* (1848), **Karl Marx** affida al *Capitale* la sua rivoluzionaria teoria economica (1867). Il filosofo tedesco **Friedrich Nietzsche** elabora, attraverso i suoi saggi e i suoi libri di aforismi, una critica della vita moderna e delle idee che la ispirano (dunque del cristianesimo, dell'etica borghese, della stessa filosofia occidentale).

La fiducia nella scienza La pubblicazione, nel 1859, dell'*Origine della specie* di **Charles Darwin** modifica alla radice la concezione dell'uomo, che da signore della natura viene declassato a una delle tante specie animali presenti sulla Terra: una scimmia sapiente.

Si consolida la **fiducia nel metodo scientifico**, anche perché la scienza e la tecnica dimostrano di saper modificare e migliorare il mondo: le distanze (grazie all'ampliamento della rete ferroviaria e all'estensione della rete del telegrafo) si accorciano; malattie che si credevano incurabili vengono debellate; il miglioramento delle tecniche di stampa facilita la diffusione di libri e giornali.

Come cambia il romanzo di formazione Questi fatti e queste idee influenzano profondamente il lavoro degli scrittori, come appare evidente osservando i "generi" e i temi del romanzo del secondo Ottocento.

Il **romanzo di formazione**, che nasce con *Gli anni di apprendistato* di **Wilhelm Meister** (1795-1796) di Johann Wolfgang von Goethe e a cui nella prima metà dell'Ottocento danno il loro contributo autori come Jane Austen, Charles Dickens e Stendhal, conclude la sua parabola, o meglio si trasforma in qualcosa di diverso. Nel solco del *Wilhelm Meister* di Goethe si colloca il capolavoro della narrativa svizzera del secolo, *Enrico il verde* (1855) di **Gottfried Keller**.

Ma, poco più tardi, un romanzo ancora più grande, *L'educazione sentimentale* (1869) di **Gustave Flaubert**, che come dice il titolo racconta di un'educazione, è a ben vedere la storia di una mancata integrazione, di un'educazione fallita. A differenza dei giovani di belle speranze di cui raccontavano i romanzi del primo Ottocento (il Rastignac di Balzac, ma a suo modo anche il Renzo di Manzoni), i protagonisti di questo romanzo non trovano più un posto nella società, anzi smettono addirittura di cercarlo: anziché aspirare a farsi strada nel mondo, essi vivono in conflitto con esso e alla fine non possono che soccombere, ritirarsi.

Il romanzo storico Il **romanzo storico** era stato il genere dominante nella prima metà dell'Ottocento, in particolare in Italia, grazie al grande esempio dei *Promessi*

sposi. Nella seconda metà del secolo il sistema del romanzo **si complica e si arricchisce**, ma sono romanzi storici alcune delle più grandi opere di narrativa pubblicate in questo periodo: dal colossale *Guerra e pace* di Tolstòj, ambientato nei primi anni dell'Ottocento, all'esperimento "africano" di Flaubert, *Salammbô* (che si svolge a Cartagine nel III secolo a.C.), a *Novantatré* di Hugo (ambientato ai tempi della Rivoluzione francese).

Romanzi "di costumi contemporanei" Tuttavia, per la gran parte i romanzi scritti nel secondo Ottocento sono romanzi "di costumi contemporanei", vale a dire che rappresentano uno spicchio della realtà che l'autore ha sotto gli occhi. Dostoevskij e Turgenev in Russia, Flaubert e Maupassant in Francia, Verga e Svevo in Italia, tutti, anche se in maniera molto diversa l'uno dall'altro, parlano del mondo che sta intorno a loro.

Si potrebbe obiettare che anche gli scrittori dei secoli precedenti si erano interessati a ciò che accade nel presente, e quel presente lo avevano saputo raccontare. Ma nel secondo Ottocento i romanzieri cominciano a competere con gli scienziati sociali: studiano, osservano i costumi e i modi di vita dei vari ceti, soprattutto di quelli più umili, e – osservando – cercano il più possibile di astenersi dal giudizio, di non confondere l'analisi con la riflessione morale. Scrittori come i fratelli Edmond e Jules de Goncourt e, soprattutto, Émile Zola (nell'immenso ciclo romanzesco dei *Rougon-Macquart*) scrivono così racconti e romanzi che, prendendo spunto dalla cronaca quotidiana, offrono un ritratto della società francese del XIX secolo di eccezionale varietà e intensità realistica.

Che cosa pensano gli esseri umani: il romanzo e l'analisi psicologica Nei romanzi del secondo Ottocento c'è ben più di questa vocazione al realismo. Ciò che rende i romanzi di quest'epoca straordinariamente avvincenti ancor oggi è infatti la capacità di **penetrazione psicologica** che molti scrittori dimostrano di possedere. Basta leggere qualche pagina di Dostoevskij o di Eliot – di romanzi come *Il mulino sulla Floss* (1860) o come *Middlemarch* (1874) – per capire come mai il fondatore della psicanalisi, Sigmund Freud, abbia osservato che molte delle sue scoperte sull'inconscio fossero state anticipate dall'intuizione dei grandi romanzieri (Freud era in particolare un ammiratore di Dostoevskij): il romanzo non è soltanto un mezzo per indagare la realtà oggettiva ma, sempre di più, uno **strumento di analisi e descrizione** di ciò che accade nella **vita interiore dei personaggi**.

Accade così che i personaggi, con le loro idee, le loro passioni e spesso anche le loro follie (la letteratura dell'Ottocento è piena di nevrotici e psicotici), occupino in maniera sempre più vistosa la scena, lasciando la **descrizione del quadro storico sullo sfondo**: è quanto accade, negli ultimi decenni del secolo, nei romanzi di grandi scrittori anglosassoni come **Robert Louis Stevenson** – *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886), *Il signore di Ballantrae* (1889) –, **Henry James** – *Ritratto di signora* (1881), *Le bostoniane* (1886) o il meraviglioso racconto horror *Il giro di vite* (1898) –, **Joseph Conrad**, che in realtà era di origine polacca e si chiamava Józef Korzeniowski – *Cuore di tenebra* (1899), *Lord Jim* (1900).

Una geografia del romanzo Diamo un'occhiata, infine, alla geografia del romanzo. Come nella prima metà del secolo, così anche nella seconda la **Francia** e il **Regno Unito** continuano a produrre un gran numero di capolavori narrativi; a queste due nazioni, però, si affianca ora la **Russia**, che offre al mondo almeno quattro grandissimi narratori: **Fëdor Dostoevskij**, **Lev Tolstòj**, **Anton Čechov**, **Ivan Turgenev**.



Illustrazione di Arthur Rackham per l'edizione del 1935 dei *Racconti del mistero e dell'immaginazione* di Edgar Allan Poe.

La novità più grande, in verità, viene dal Nuovo Continente, perché negli **Stati Uniti** comincia a prendere corpo una tradizione narrativa nazionale. Le opere del grande scrittore americano della prima metà del secolo, **Edgar Allan Poe**, circolavano già da tempo in Europa: i suoi racconti misteriosi e inquietanti – *I delitti della Rue Morgue* (1841), *Il mistero di Marie Roget* (1842) e *La lettera rubata* (1845) –, presto tradotti in Francia, influenzarono il Dostoevskij di *Delitto e castigo* e diedero un impulso decisivo alla nascita del **romanzo poliziesco** (a fine secolo, in Gran Bretagna, **Arthur Conan Doyle** comincia a pubblicare le avventure del detective Sherlock Holmes, che avranno un successo straordinario in tutto il mondo). Alla metà del secolo, la letteratura americana conosce una vera e propria esplosione: nel 1850 esce *La lettera scarlatta* di **Nathaniel Hawthorne**; nel 1852 *La capanna dello zio Tom* di **Harriet Beecher Stowe**; nel 1854 il romanzo-saggio *Walden* di **Henry David Thoreau**, che sarà il libro-simbolo del movimento ambientalista in tutto il mondo; nel 1851 esce un romanzo che verrà letto e apprezzato tardi in Europa (la prima traduzione italiana, a cura di Cesare

Pavese, è del 1932), ma che sta al livello dei più grandi capolavori della letteratura moderna: *Moby Dick* di **Herman Melville**.

Il romanzo in Italia E in Italia? Dopo l'exploit dei *Promessi sposi* nella prima metà del secolo, il romanzo italiano attraversa un **periodo di crisi**; né si può dire che nella seconda metà dell'Ottocento l'Italia abbia scrittori che si possano considerare al medesimo livello di Flaubert o Tolstòj o Dostoevskij. Ma un piccolo numero di romanzi italiani merita di entrare nel novero della grande letteratura mondiale, soprattutto perché, pur venendo pubblicati nell'arco di pochi decenni, essi appartengono a tendenze e generi disparati, e sono insomma testimonianza di una tradizione vitale e multiforme.

Continua la moda del **romanzo storico**, salvo che – con una parziale rettifica rispetto a ciò che aveva fatto Manzoni – il salto all'indietro si fa meno ampio: non più il Seicento (come nei *Promessi sposi*) bensì i primi anni dell'Ottocento (nelle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, scritto nel 1857-1858, pubblicato postumo nel 1867) o gli anni del Risorgimento (nei *Viceré* di Federico De Roberto, pubblicato nel 1894).

Ma, come si è accennato, il maggiore scrittore italiano del secondo Ottocento, **Giovanni Verga**, non guarda al passato bensì alla società siciliana del suo tempo, in capolavori come *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889); e, sul finire del secolo, due altri grandi romanzieri concentrano la loro attenzione, più che sui meccanismi che governano il mondo, sulla psiche dei loro personaggi (nei quali non è azzardato vedere più di una traccia della loro stessa personalità): nel 1889 esce *Il piacere* di **Gabriele d'Annunzio**, nel 1892 e nel 1898 i due primi romanzi di **Italo Svevo**, *Una vita* e *Senilità* (che – a differenza del *Piacere*, subito venerato dal pubblico e dai critici – passeranno quasi inosservati).

2 Gustave Flaubert

Un uomo tranquillo Il più importante romanziere francese dell'Ottocento visse una vita semplice, fatta soprattutto di letture e di scrittura: come disse una volta in una lettera, le parole e le frasi furono le sue uniche avventure. Ma furono avventure che ebbero una profonda influenza sui romanziere che vennero dopo di lui.

Gustave Flaubert nasce a Rouen in Normandia il 12 dicembre 1821, secondogenito di Achille, primario di chirurgia. Sua madre, a sua volta figlia di un medico, proviene da una famiglia aristocratica, con proprietà terriere a Deauville e Trouville. Flaubert cresce dunque in mezzo ai medici, nei pressi di una clinica, non lontano dai malati; ma non seguirà le orme paterne. Comincerà invece prestissimo a interessarsi di letteratura: ancora adolescente, scrive le sue prime prove narrative, che rimangono inedite, *Memorie di un folle* (1838) e *Novembre* (1842).

Concluso il liceo, va a **Parigi** per frequentare la facoltà di Diritto, dove studia senza grande convinzione, frequenta gli intellettuali e continua a dedicarsi alla letteratura: conosce letterati come Maxime Du Camp, Victor Hugo e, più tardi, la poetessa **Louise Colet**, con la quale avvia una relazione che durerà quasi dieci anni. Sarà lei la destinataria delle celebri lettere nelle quali Flaubert spiega il suo modo di lavorare e la sua concezione dell'arte. Nel 1843 completa la prima stesura di *L'educazione sentimentale*.

Il ritiro a Croisset Nel 1844 scopre di avere una malattia nervosa (una forma di epilessia): interrompe perciò gli studi e torna a Rouen. Il 1846 è un anno decisivo per la sua vita: muoiono il padre e la sorella Caroline, che aveva appena dato alla luce una bambina. Flaubert decide di ritirarsi nella tenuta di Croisset, in Normandia, con la madre e la nipote adottiva. A Croisset passa il resto della sua vita, amministrando le rendite del patrimonio familiare. Trascorre gli inverni a Parigi, fa un lungo viaggio in Medio Oriente e in Italia negli anni 1849-1851.

I romanzi Tornato a Croisset dal viaggio in Oriente, Flaubert comincia a lavorare a *Madame Bovary*, che lo impegnerà per quasi quattro anni e uscirà nel 1856. Il romanzo ha un grande successo e suscita uno scandalo altrettanto grande: processato per aver offeso la morale pubblica, Flaubert viene assolto.

Nel 1862 esce *Salammbô*, un romanzo storico ambientato a Cartagine nel III secolo a.C. Nel 1869 Flaubert completa la stesura definitiva del suo terzo romanzo, *L'educazione sentimentale*: il libro ha scarso successo e critiche generalmente negative (se ne venderanno meno di duemila copie in tre anni).

Le ultime opere Nel 1877 i suoi *Tre racconti* (*Un cuore semplice*, *La leggenda di San Giuliano Ospitaliere*, *Erodiade*) sono invece ben accolti dal pubblico e dalla critica. Comincia quindi la stesura di *Bouvard e Pécuchet*, un lungo romanzo satirico che racconta le avventure di due scrivani che si ritirano in campagna e si dedicano, sempre con risultati fallimentari, alle più varie occupazioni, dall'agricoltura alla fisica, dalla biologia alla letteratura, dallo spiritismo alla pedagogia: al libro – che è insieme una denuncia e una celebrazione della stupidità umana – si sarebbero dovuti affiancare il *Dizionario dei luoghi comuni* e il *Catalogo delle idee chic*, ma entrambi resteranno incompiuti.

Ottiene un incarico come conservatore presso la Bibliothèque Mazarine, incarico che dovrebbe garantirgli un decoroso reddito annuale. Muore nel maggio del 1880, a cinquantotto anni, lasciando *Bouvard e Pécuchet* incompiuto. Postumi escono i racconti giovanili e i dieci volumi dell'*Epistolario*, uno dei più ricchi e interessanti dell'Ottocento.

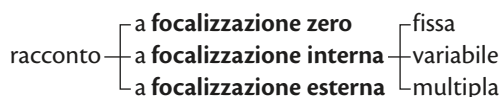
■
► *L'educazione sentimentale*
T3 ► L'ultimo incontro con la signora Arnoux

Dall'eccezione alla norma Per secoli gli scrittori hanno raccontato le vite e le avventure di esseri umani eccezionali: uomini che combattono contro gli dei per difendere la loro patria (Omero), uomini in carne e ossa che viaggiano nell'oltretomba (Dante), le imprese dei cavalieri (Ariosto), giovani dalla sensibilità fuori del comune che si suicidano per amore (Goethe). Nell'Ottocento la maggior parte degli scrittori cessa di occuparsi delle eccezioni e si mette a scrivere della norma: la vita ordinaria della gente ordinaria. È una cosa scontata per noi oggi, ma fu una rivoluzione, e Flaubert fu uno dei principali protagonisti di questa rivoluzione.

Chi parla nei romanzi?

Il narratore onnisciente Una storia si può raccontare in molti modi o da più punti di vista. Quando Torquato Tasso comincia la sua *Gerusalemme liberata* dicendo «Canto l'armi pietose e l'capitano / che l'gran sepolcro liberò di Cristo», noi capiamo che quella che stiamo per leggere è una storia nella quale il narratore (Tasso) guarda dall'alto, per così dire, il suo personaggio (il «capitano» Goffredo di Buglione) e ne conosce le azioni e i pensieri. È cioè quello che si chiama un **narratore onnisciente**. Gran parte della narrativa occidentale (da Omero a Virgilio, da Ariosto a Balzac) è concepita in questo modo: un narratore che sa tutto della vita e dei pensieri dei suoi personaggi e che li racconta al lettore.

La focalizzazione: altri punti di vista Ma una storia può essere raccontata anche da altri punti di vista, e per definire questi punti di vista gli studiosi usano il termine **focalizzazione**. Per capire di che cosa si tratta, immaginiamo di riprendere una scena con una telecamera (o con il cellulare). Possiamo riprendere la scena dall'alto; oppure possiamo riprenderla dal punto di vista di uno dei personaggi in scena (far vedere, cioè, esattamente ciò che vedono i suoi occhi); oppure possiamo riprenderla, a turno, dal punto di vista di più di un personaggio. Per sintetizzare le varie possibilità, lo studioso Gerard Genette ha proposto questo schema:



Focalizzazione zero La **focalizzazione zero** è quella del **narratore onnisciente**, che – come Omero, Ariosto, Tasso ecc. – guarda e giudica le cose dall'alto: la prospettiva da cui vediamo le cose è la *sua* prospettiva, non quella dei personaggi.

Focalizzazione interna Con la **focalizzazione interna**, invece, il narratore (e il lettore) guarda le cose attraverso gli occhi dei personaggi. E la focalizzazione interna può essere: **fissa**, quando la prospettiva è quella di un solo personaggio (è il caso della *Commedia* di Dante: dove noi vediamo *solo* ciò che vede il personaggio-Dante); **variabile**, quando la prospettiva passa da un personaggio all'altro a seconda degli episodi (è il caso di *Madame Bovary*, dove prima vediamo le cose secondo il punto di vista di Charles, poi secondo il punto di vista di Emma); **multipla**, quando lo stesso avvenimento è visto attraverso gli occhi di più personaggi (è il caso, ad esempio, dei romanzi epistolari come *Le relazioni pericolose*).

Focalizzazione esterna La **focalizzazione esterna** è quella in cui il narratore sparisce completamente dal racconto e ci presenta i suoi personaggi in maniera totalmente oggettiva, come se ne ignorasse i pensieri e i sentimenti.

Il cambio di focalizzazione Naturalmente nei romanzi la focalizzazione può cambiare. Quando nei *Promessi sposi* Renzo entra la prima volta in Milano, Manzoni racconta l'episodio come farebbe un narratore onnisciente (focalizzazione zero), poi però assume la prospettiva di Renzo (focalizzazione interna): «Ma dopo pochi altri passi, arrivato a fianco della colonna, vide, appiè di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedestallo certe cose sparse che certamente non eran ciottoli e se fossero state sul banco d'un fornaio non si sarebbe esitato un momento a chiamarle pani». Manzoni sa benissimo che le «cose sparse» sono pezzi di pane, ma – per rendere più realistica la scena, per farci entrare nei panni del personaggio – guarda questo pane con gli occhi di Renzo, che non sa ancora che cosa sono, e li chiama dunque «certe cose».

Dissezionare la realtà Descrivere la realtà così com'è, “dissezionare” la realtà così com'è: c'è una pagina di Flaubert – in una lettera scritta all'amica Louise Colet nel luglio del 1853 – che ci fa capire come, nel suo caso, questa espressione – che ricorda le operazioni di un chirurgo – possa quasi essere intesa alla lettera:



La prima volta che ho visto dei folli è stato qui, all'ospizio generale [...]. Nelle celle, sedute e legate alla vita, nude fino alla cintura, scapigliate, una dozzina di donne urlavano e si laceravano il volto con le loro stesse unghie. Avevo all'epoca sei o sette anni. Sono belle impressioni da avere da giovane: fanno crescere. Quanti strani ricordi ho di questo tipo! La sala anatomica dell'Hôtel-Dieu¹ dava sul nostro giardino. Quante volte con mia sorella ci siamo arrampicati al graticolato e, sospesi alla vigna, abbiamo guardato curiosamente i cadaveri distesi! Il sole picchiava: le stesse mosche che volteggiavano su di noi e sui fiori andavano a finire là e ritornavano ronzando [...]. Vedo ancora mio padre che alza la testa dalla sua dissezione e ci dice di andarcene.

1. Hôtel-Dieu: è il nome che in Francia si dava un tempo agli ospedali che sorgevano accanto alle cattedrali.

«Sono belle impressioni da avere da giovane: fanno crescere». Di fatto, «impressioni» come queste – che il giovane Flaubert poteva ricevere guardando il padre medico mentre era al lavoro con gli allievi attorno al tavolo di dissezione – fecero davvero «crescere» lo scrittore, esaltandone il **talento realistico**. Questo sguardo attento, scrupoloso, oggettivo – questo sguardo da chirurgo che non trema e non si emoziona, ma si limita a osservare e a dissezionare – è ciò che rende straordinariamente interessanti tutte le opere di Flaubert, e in primo luogo i suoi tre grandi romanzi: *Madame Bovary*, *L'educazione sentimentale* e *Bouvard e Pécuchet*.

La mentalità della borghesia francese Ma, a differenza di un chirurgo, Flaubert non analizza soltanto la realtà oggettiva, la realtà “che si vede”. L'oggetto principale dei suoi interessi di scrittore è la **borghesia francese**, e questa non gli interessa tanto per il modo in cui vive, per l'uso che fa del denaro, per le relazioni sociali in cui si trova implicata (questa descrizione oggettiva del mondo borghese è, piuttosto, il tema prediletto da Balzac). Ciò che gli interessa soprattutto è la sua mentalità, il suo spirito, modellato da un sistema di convenzioni che Flaubert giudica con ironia e con disprezzo.

I nemici di Flaubert sono la *bêtise* (cioè la bestialità, l'idiozia), la banalità, i luoghi comuni, le frasi fatte che riempiono le conversazioni dei borghesi: sono questi i veri protagonisti di almeno due dei suoi grandi romanzi, *Madame Bovary* (nel quale la protagonista, Emma Bovary, viene letteralmente uccisa dal mondo piccolo-borghese nel quale si trova costretta a vivere) e *Bouvard e Pécuchet* (che è una specie di collezione, di catalogo di tutte le idiozie, di tutti i pensieri sbagliati che – secondo Flaubert – occupavano la mente dei borghesi francesi della sua epoca).

Riscrivere per ottenere la perfezione Fin qui, questo potrebbe essere il ritratto di un geniale sociologo. Ma Flaubert è stato soprattutto un grandissimo scrittore. Non “scrive” semplicemente: “riscrive”, più e più volte, per ottenere la perfezione. Le sue esigenze in fatto di stile sono leggendarie: riflette su ogni singola parola, medita sul ritmo della frase, sul tono, sull'effetto che un periodo fa accanto agli altri periodi,

una pagina accanto alle altre pagine. Non è un fatto soltanto formale: secondo Flaubert, l'immagine del mondo che la letteratura riesce a cogliere dipende proprio da questa esattezza, da questi scrupoli. In un'intera giornata di lavoro riesce a scrivere, se va bene, una sola pagina.

La biblioteca municipale di Rouen conserva ancora oggi i manoscritti dei suoi due romanzi maggiori. Le continue riscritture di *Madame Bovary* richiesero più di 4500 fogli: se si considera la versione definitiva del libro, si può concludere che ogni pagina fu riscritta circa dieci volte.

■
Niente donne, niente sport! Una lettera a Maupassant

Madame Bovary

■
Il successo e lo scandalo *Madame Bovary. Costumi di provincia* fu pubblicato a puntate nel 1856 sulla «Revue de Paris» e l'anno successivo in volume. Ottenne un grande successo e destò enorme scandalo. Flaubert fu citato in giudizio per aver offeso la morale e la religione, e fu assolto al termine di un processo in cui intervennero in suo favore alcuni dei più grandi scrittori dell'epoca, a cominciare da Charles Baudelaire e Charles Augustin de Sainte-Beuve.

T1 ► Il "nuovo" arriva in classe, da *Madame Bovary*

Emma Rouault in un'illustrazione di Eugene Chahine per l'edizione del 1935 di *Madame Bovary* di Flaubert.

Emma: tra la monotonia della provincia e il sogno aristocratico *Madame Bovary* è Emma, una giovane che, rimasta orfana di madre, viene educata in un collegio di suore: un'educazione molto sommaria, come quella che veniva impartita a quel tempo alle ragazze povere. Uscita dal collegio, Emma sposa Charles Bovary, un modesto, ordinario medico di provincia. Nella prima parte del libro, Flaubert descrive la vita di

Emma e Charles nella cittadina di Tostes: una vita tranquilla, monotona, molto diversa da quella che Emma aveva sognato di vivere. Poi, l'avvenimento che cambia tutto. I due coniugi vengono invitati a un ballo di aristocratici: Emma vede per un attimo il mondo del quale ha sempre voluto far parte, e da quel momento non riesce più ad adattarsi alla grigia quotidianità della vita di provincia.

Delusione, crisi e suicidio Emma ha una bambina, Berthe (chiamata così in onore di una nobildonna incontrata al ballo), ma neanche la maternità la appaga; si invaghisce di Léon, il giovane praticante di un notaio, che però la lascia per andare a studiare Legge a Parigi; viene sedotta dal benestante Rodolphe, un uomo senza scrupoli che dopo una breve relazione la abbandona. Per consolarsi, Emma riallaccia il suo rapporto con Léon. Le sue infedeltà sono ormai di dominio pubblico, ma c'è di peggio: per pagarsi i viaggi, i vestiti, i regali per gli amanti, Emma ha contratto un enorme debito con uno strozzino, che minaccia di denunciarla al marito. Emma si rivolge a Rodolphe per un prestito, ma questi rifiuta di aiutarla. Disperata, si uccide ingerendo dell'arsenico.



Il ballo

da *Madame Bovary*

Grazie all'incoraggiamento della madre e a una certa caparbieta, Charles conclude gli studi in medicina per diventare ufficiale sanitario (un grado di poco inferiore a quello di medico), titolo che consegue al secondo tentativo, dopo aver fallito l'esame finale. È sempre la madre che gli trova una moglie, Eloise, la vedova quarantacinquenne di un usciere, con la quale vivrà infelicamente.

Una notte Charles viene svegliato da un uomo che cerca soccorso perché in una fattoria del vicinato, la fattoria Bertaux, il signor Rouault si è rotto una gamba. Lo accoglie la figlia del fattore, Emma. Poco tempo dopo la moglie Eloise muore improvvisamente. Trascorso il periodo del lutto, Charles chiede Emma in sposa e si trasferisce con lei a Tostes per esercitare la sua professione.

Orfana di madre, Emma è stata educata in un collegio di suore, dove ha letto un gran numero di romanzi sentimentali che hanno plasmato la sua immaginazione e la sua sensibilità: adora le storie romantiche; apprezza la religione, ma solo per la magnificenza dei suoi riti; le piace il mare ma – come nota Flaubert – solo quando è in tempesta. Insomma, è una sognatrice che (per citare un verso di Eliot) «non può tollerare troppa realtà». Il marito, Charles – che è rimasto l'individuo debole e mediocre che era da ragazzo – la venera, ma a lei questo non basta, come non le basta la grigia vita di provincia che il marito la costringe a vivere, una vita molto diversa da quella che i romanzi letti durante l'adolescenza le hanno fatto desiderare. Per tutto questo, «incapace di comprendere ciò che non provava [cioè l'amore del marito per lei], si convinse facilmente che la passione di Charles non aveva più niente di eccezionale».

Nel brano che segue, i coniugi Bovary vengono invitati dal Marchese d'Andervilliers – che Charles ha curato per un ascesso – a un ballo a Vaubyessard. È un episodio decisivo, perché Emma trova un ambiente che finalmente corrisponde a quello che ha sempre sognato.

L'aria era greve nella sala da ballo; le lampade impallidivano¹. Gli invitati rifluivano verso il biliardo. Un domestico salì su una sedia e ruppe due vetri: al rumore delle schegge Madame Bovary girò il capo e scorse in giardino, contro le vetrate, facce di contadini fissi a guardare. Allora ripensò ai Bertaux. Rivide la fattoria, lo stagno limaccioso, il padre in casacca, sotto i meli, e rivide se stessa com'era stata, quando con il dito scremava le ciotole di latte della vaccheria. Ma nel fulgore dell'ora presente la sua vita passata, così precisa fino a quel momento, svaniva del tutto e lei quasi dubitava d'averla vissuta. Era lì, mentre tutt'intorno allo spazio del ballo l'ombra scendeva e andava propagandosi per il salone. Mangiava un gelato al maraschino, con la mano sinistra reggeva la conchiglia di *vermeil*² e socchiudeva gli occhi, con il cucchiaino fra i denti.

Accanto a lei una signora fece cadere il ventaglio. Un ballerino stava passando.

«Avreste la cortesia, signore, di volermi prendere il ventaglio che è caduto dietro il divano?» disse la signora.

Il signore si chinò e mentre allungava il braccio Emma vide che la mano della giovane donna gli lanciava nel cappello qualcosa di bianco, ripiegato a triangolo. Il signore, raccolto il ventaglio, glielo porse con un gesto di omaggio; lei fece un cenno di ringraziamento con il capo e abbassò il viso sul suo mazzo di fiori.

1. **le lampade impallidivano:** appunto perché l'aria all'interno della sala è satura di umidità, e forse del fumo delle sigarette. 2. **vermeil:** argento dorato.

Dopo la cena, servita con molti vini di Spagna e del Reno, brodo di crostacei e latte di mandorle, pudding³ alla Trafalgar e ogni genere di carni fredde immerse
20 nella tremolante gelatina dei vassoi, una dopo l'altra le carrozze cominciarono ad andarsene. Scostando un lembo del tendaggio di mussola⁴, si vedeva allontanarsi nel buio il lumicino delle loro lanterne. Sui divanetti non restò nessuno; pochi giocatori si aggiravano ancora; i suonatori si rinfrescavano la punta delle dita sulla lingua; Charles sonnecchiava con la schiena appoggiata a una porta.

25 Alle tre del mattino ebbe inizio il cotillon⁵. Emma non sapeva ballare il valzer. Tutti lo ballavano, anche la signorina d'Andervilliers e la marchesa. Non rimanevano che gli ospiti del castello, una dozzina di persone circa.

Tuttavia, uno dei ballerini che veniva familiarmente chiamato *visconte*, dal gilè molto aperto e come modellato sul torace, venne a invitare per la seconda volta Madame Bovary assicurandole che l'avrebbe guidata lui, e se la sarebbe cavata benissimo.
30

Cominciarono lentamente, poi si lanciarono. Volteggiavano: tutto volteggiava intorno a loro, le lampade, i mobili, le pareti di quercia e il pavimento, come un disco ruotante su un perno. Passando davanti all'apertura delle porte il vestito di Emma si avvolgeva, in basso, ai calzoni di lui; le loro gambe s'incrociavano; lui abbassava lo sguardo su di lei, lei alzava il suo a incontrarlo; si sentiva invadere da un senso di languore, si fermò. Ricominciarono; il visconte la guidò in un ritmo più rapido e scomparve con lei in fondo alla galleria, dove, trafelata e sul punto di cadere, Emma per un attimo gli appoggiò la testa sul petto. E poi, sempre volteggiando, ma più lentamente, lui la riportò al suo posto. Lei rovesciò il capo contro la parete e si mise
35 una mano sugli occhi.
40

Quando li riaprì, una signora seduta su uno sgabello al centro del salone aveva ai suoi piedi tre virtuosi del valzer che l'invitavano. Scelse il visconte, e il violino riat-taccò.

Tutti li guardavano. Passavano e ripassavano, lei con il busto immobile e il mento abbassato, lui nella stessa posizione di prima, il dorso inarcato, il gomito piegato, la bocca in avanti. Era brava nel valzer, quella! Continuarono a lungo e stancarono tutti gli altri.
45

Le chiacchiere si protrassero ancora per poco e, dopo la buonanotte e per meglio dire il buongiorno, gli ospiti del castello se ne andarono a dormire.

50 Charles si aggrappava stancamente alla ringhiera, le gambe *si rifiutavano di sostenerlo*. Aveva trascorso cinque lunghe ore sempre in piedi davanti ai tavoli, a seguire il whist⁶ senza capirci niente. Perciò emise un gran sospiro di sollievo togliendosi gli stivali.

Emma si avvolse in uno scialle, aprì la finestra e rimase lì affacciata.

55 La notte era nera. Cadeva qualche goccia di pioggia. Aspirò il vento umido che rinfrescava le palpebre. La musica del ballo le ronzava ancora nelle orecchie. Si sforzava di rimanere sveglia per prolungare l'illusione di quella vita lussuosa che fra poco avrebbe dovuto abbandonare.

Spuntò l'alba. Lei indugiò con lo sguardo sulle finestre del castello, cercando di indovinare quali fossero le camere di quanti la sera prima le erano rimasti impressi. Avrebbe voluto saper tutto delle loro esistenze, penetrarvi, confondervisi.
60

Ma tremava di freddo. Si svestì e si rannicchiò fra le lenzuola, contro Charles che dormiva.

3. **pudding**: budino.

4. **mussola**: morbido tessuto di cotone, di gran pregio.

5. **cotillon**: ballo figurato, simile alla quadriglia.

6. **whist**: gioco di carte di origine inglese, molto in voga nell'Ottocento.

Analisi del testo

► **IL MONDO ATTRAVERSO GLI OCCHI DI EMMA** Rileggiamo l'inizio del brano e facciamo attenzione al modo in cui Flaubert descrive la scena. «Gli invitati», «Un domestico», come più avanti «una signora», «Un ballerino»: tutto è generico, indifferenziato, i personaggi non hanno nome, ma compaiono per scomparire subito, riassorbiti sullo sfondo. Emma è disorientata, confusa, e il lettore vede le cose attraverso i suoi occhi: e, dato che è la prima volta che Emma partecipa a un ballo di gala, tutto ciò che lei e il lettore vedono è nuovo, inaspettato, e mette uno strano, piacevolissimo senso di euforia: l'eleganza degli ospiti, la bravura dei ballerini, la *nonchalance* con la quale un cameriere rompe due vetri per cambiare l'aria... Ecco finalmente quel mondo del quale Emma aveva soltanto letto nei romanzi: ora ne fa parte.

► **IL SENSO DI INADEGUATEZZA E PRECARIETÀ DI EMMA** Ne fa parte, ma soltanto per una sera: ed è appunto questo senso di inadeguatezza e di precarietà a rendere memorabile la pagina che abbiamo letto. Perché Emma sa di non appartenere a quel mondo e, per comunicarci questa consapevolezza, Flaubert ha un'invenzione geniale: fa in modo che Emma veda “per caso”, dalla finestra, dei contadini «fissi a guardare» (r. 4) gli invitati al ballo che si stanno divertendo. Flaubert non lo dice esplicitamente, ma è chiaro che Emma pensa qualcosa come “ecco, io potrei essere lì, in mezzo a loro,



Charles Bovary in un'illustrazione di Eugene Chahine per l'edizione del 1935 di *Madame Bovary*.

e invece sono qui, in questa confusione, tra queste persone così eleganti”. Flaubert salta questo passaggio, e introduce – sempre attraverso i pensieri di Emma – un confronto tra la sua giovinezza in campagna (tanto lontana che lei dubita addirittura «d'averla vissuta», rr. 7-8) e lo stato di grazia nel quale si trova ora: «Rivide la fattoria, lo stagno limaccioso, il padre in casacca, sotto i meli, e rivide se stessa com'era stata, quando con il dito scremava le ciotole di latte della vaccheria» (rr. 4-6). Invece adesso «Era lì [...]. Mangiava un gelato al maraschino, con la mano sinistra reggeva la conchiglia di *vermeil*» (rr. 8-10).

► **DESCRIZIONI IN POCHI TRATTI** Ma c'è un'altra ragione per la quale Emma sa che la sua partecipazione alla vita degli aristocratici è solo temporanea: lei è sposata a un modesto medico di provincia, Charles, e questo fa tutta la differenza. Questa “differenza”, Flaubert riesce a descriverla (di nuovo: senza mai “dirla” esplicitamente) attraverso pochissimi tratti: basta raffigurare Charles mentre – tutt'intorno le luci splendono, la musica suona, i ballerini roteano nel valzer – sonnecchia, appoggiato a una porta; e poi, alla fine della festa, basta riassumere in un paio di frasi la sua reazione al lusso e al divertimento che ha deliziato sua moglie: per ore ha guardato gli altri giocare a *whist*, senza capirci niente; ha i piedi gonfi, e l'unica vera soddisfazione della serata, per lui, è quella di togliersi gli stivali, proprio come uno di quei rozzi campagnoli che Emma ha conosciuto nella sua giovinezza, e dai quali vorrebbe essersi per sempre allontanata. “È questo il destino che mi aspetta?”, sembra domandarsi Emma alla finestra, nella scena conclusiva (e una delle ragioni della grandezza di Flaubert narratore sta proprio qui: nella sua capacità di farci “sentire” i pensieri dei suoi personaggi semplicemente descrivendo le loro azioni). Sì, è questo il destino che la aspetta: ma è un destino che lei rifiuterà, un rifiuto che la porterà al suicidio.

Laboratorio

ricordo

► COMPRENDERE

- 1 Perché Emma ripensa al padre e alla sua vita passata? Che cosa suscita tale rievocazione? Quale significato assume la rievocazione nel contesto di questo episodio?
- 2 Emma, nel ricordare il suo passato, quasi dubita di aver vissuto quella vita: perché? Quali informazioni possiamo ricavare sulla sua psicologia?

vita vissuta

► ANALIZZARE

- 3 Qual è lo stato d'animo di Emma durante la festa? Rimane costante o cambia?
- 4 Alla r. 46 c'è un'esclamazione, che riguarda Emma che danza: «Era brava nel valzer, quella!». Da quale punto di vista è formulata? Perché questo mutamento di prospettiva?
- 5 Che relazione emerge tra Emma, suo marito e il “visconte” che la fa danzare?
- 6 Ti sembra che la narrazione sia impersonale o traspaiono giudizi del narratore sui personaggi?

prospettive

triangolo

bovarismo

▶ CONTESTUALIZZARE

7 La vicenda di Emma Bovary è diventata emblematica di una determinata condizione esistenziale e psicologica, quasi una malattia, tanto che si parla di “**bovarismo**”. Che cosa si intende con questo termine? Quanto tale “malattia” ha un’origine letteraria? Rispondi attraverso una **relazione scritta** o una **presentazione orale** da fare alla classe.

ballare

▶ INTERPRETARE

8 Molto probabilmente hai esperienza di un **ballo con gli amici**: ti proponiamo di raccontarlo, descrivendo l’ambientazione, la musica, lo stato d’animo tuo e dei tuoi amici, le relazioni tra i protagonisti della serata. Puoi scegliere la forma del **reportage narrativo** o della **finzione letteraria**, trasformando l’esperienza autobiografica in un racconto.

3 Fëdor Dostoevskij

Un grande romanziere “di idee” La fortuna dei romanzi di Dostoevskij nasce dalla loro **forza drammatica**. A sua volta, questa forza deriva dalla **violenza dei conflitti** che stanno al centro della trama e dalla **qualità del dialogo** tra i personaggi. I protagonisti delle sue opere sono per lo più giovani uomini impegnati a maturare una propria interpretazione del mondo: è il caso del delinquente Raskòlnikov in *Delitto e castigo*, del principe Myškin nell’*Idiota*, del genio tormentato Ivàn Karamazov nei *Fratelli Karamazov*.

Ritratto di Fëdor Dostoevskij.



I primi anni tra Mosca e Pietroburgo Fëdor Michàjlovič Dostoevskij nasce a Mosca nel 1821, secondo dei sette figli di un medico militare in servizio all’ospedale dei poveri; la madre viene da una ricca famiglia di commercianti. Il padre, severo e violento, impone ai figli un’educazione rigida. Nel 1831 la famiglia lascia Mosca e si trasferisce nella tenuta di Darovoe. La madre, da tempo malata, muore di tisi nel 1837. Nello stesso anno Fëdor viene mandato con il fratello maggiore Michail a Pietroburgo per frequentare la Scuola superiore del genio militare. L’anno successivo il padre viene ucciso dai contadini della sua tenuta: alla notizia, Fëdor è colto da un forte attacco di epilessia, malattia dalla quale sarà affetto sino alla morte.

La letteratura a tempo pieno Nel 1843 si diploma in ingegneria e l’anno successivo lascia un modesto impiego da funzionario per dedicarsi interamente alla letteratura. Nel 1846 pubblica il romanzo breve *Povera gente*, che riscuote un buon successo. Nello stesso anno pubblica *Il sosia*, un breve racconto-studio su uno sdoppiamento di personalità, e scrive una delle sue novelle più celebri, *Le notti bianche*.

L’arresto e la deportazione Nel 1848 conosce Michail Vasil’evič Petraševskij, animatore di un circolo di intellettuali che s’ispira al pensiero del socialista François

Fourier. Dostoevskij non è un rivoluzionario, ma frequenta le riunioni e si dichiara favorevole all'abolizione della servitù della gleba e a provvedimenti contro la censura.

Comincia a lavorare a un grande romanzo, ma nell'aprile del 1849 è arrestato assieme ad altri frequentatori del circolo con l'accusa di cospirazione. Viene imprigionato. Scrive una lunga memoria difensiva, che però non basta a scagionarlo: insieme agli altri imputati è condannato a morte per fucilazione. Il 19 novembre viene condotto con gli altri al patibolo per l'esecuzione: solo qui riceve la notizia che lo zar gli ha già commutato la pena in quattro anni di lavori forzati, seguiti dal servizio nell'esercito come soldato semplice.

Dostoevskij viene deportato in Siberia, nel penitenziario di Omsk, dove rimarrà dal gennaio del 1850 al febbraio del 1854. Saranno anni terribili, che lo scrittore racconterà nel libro intitolato *Memorie da una casa di morti*.

L'arruolamento e il ritorno a Pietroburgo Nel 1854 viene scarcerato, quindi arruolato come soldato di prima linea nel battaglione di stanza in Siberia, nella città di Semiplàtinsk, vicino al confine cinese. Con fatica riesce a leggere i libri che il fratello gli invia di nascosto.

Nel 1859 viene congedato dall'esercito e nel 1861 gli viene concesso di tornare a Pietroburgo, dove fonda insieme al fratello la rivista mensile «Il tempo» («Vremja»). Vive sorvegliato dalla polizia segreta e lavora al romanzo *Umiliati e offesi*.

I debiti e i viaggi Ormai noto e ammirato negli ambienti letterari, vive una vita da irregolare: viaggia attraverso l'Europa, perde grandi quantità di denaro giocando d'azzardo (*Il giocatore* è appunto il titolo di uno dei suoi racconti più celebri, largamente autobiografico), si fa un'amante.

Nell'estate del 1865, costretto dai debiti che ha contratto negli anni, Dostoevskij firma un accordo molto oneroso con l'editore Stellovskij, cedendogli i diritti di tutte le sue opere e impegnandosi a consegnare un romanzo entro un anno. Nel 1866 esce uno dei suoi libri più celebri, *Delitto e castigo*. Per accelerare il lavoro, Dostoevskij ha assunto una giovane stenografa, **Anna Grigor'evna Snitkina**; la sposa l'anno seguente e viaggia con lei in Europa, soggiornando in Germania e quindi in Italia, a Firenze, dove lavora all'*Idiota*. Rimane all'estero per quattro anni, e sono anni sereni, di lavoro intensissimo. Nel 1870 escono i romanzi *L'idiota* e *L'eterno marito*, e l'anno dopo un altro dei suoi capolavori, *I demoni* (da leggersi *demòni*, plurale di "demonio"), nel quale descrive le azioni di un gruppo di terroristi.

Negli anni seguenti vive tra Pietroburgo e i suoi possedimenti a Stàraja Russa, con la moglie e i figli, ed è ormai considerato, insieme a Tolstòj, **il più grande narratore russo vivente**. Lavora quindi a *I fratelli Karamazov*, forse il suo romanzo più impegnativo e ambizioso, che pubblica nel 1880, ottenendo un enorme successo, l'ultimo della sua vita. Muore infatti nel gennaio del 1881 a Pietroburgo.

I personaggi dostoevskiani Leggiamo l'inizio di *Memorie del sottosuolo*, del 1864:



Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo che mi faccia male il fegato. Del resto, non me n'intendo un'acca della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male. Non mi curo e non mi sono curato mai, sebbene la medicina e i dottori li rispetti. Inoltre, sono anche superstizioso all'estremo; be', almeno abbastanza da rispettare la medicina. (Sono sufficientemente istruito per non essere superstizioso, ma sono superstizioso).

■
► *I fratelli Karamazov*
T6 ► Il Grande
Inquisitore

Questo breve testo esemplifica bene uno degli obiettivi principali di Dostoevskij: descrivere ciò che si agita nella **coscienza dei suoi personaggi**, una coscienza sempre mobile, insoddisfatta, che né i grandi propositi ideali né la fede religiosa riescono a placare. I **personaggi** dostoevskiani sono sempre **tormentati**, sempre sospesi tra il desiderio e il dovere, tra la norma e la trasgressione, tra slancio ideale e attrazione per i piaceri terreni: ed è questa **contraddittorietà** a renderli affascinanti e a fare dello scrittore russo un degno precursore di Freud (che gli dedicò un saggio, *Dostoevskij e il parricidio*, e che definì *I fratelli Karamazov* «il più grande romanzo mai scritto»).

L'uso costante del dialogo Dostoevskij “sente” le idee non solo in astratto: ha l’eccezionale talento di comprendere che cosa comporti, nella vita quotidiana, credere in un’idea o in un’altra (essere ateo o cristiano, monaco o terrorista, prostituta o devota). Nello sviluppo della trama, Dostoevskij si serve costantemente del **dialogo**, un dialogo che ha luogo **sia tra i personaggi, sia nella coscienza** di ciascuno di essi. Ci si potrebbe aspettare, allora, dei romanzi-saggio piuttosto lenti e noiosi, ma non è così: nonostante siano pieni di parole, di discorsi, i romanzi di Dostoevskij non perdono mai ritmo e forza narrativa, il loro intreccio sostiene sempre l’interesse del lettore e garantisce la *suspense*.

Delitto e castigo

La visione del mondo di Raskòlnikov e l’omicidio Pubblicato a puntate nel 1866 sulla rivista «Il messaggero russo», *Delitto e castigo* è un vasto romanzo ambientato a Pietroburgo. La storia si svolge nell’arco di due sole settimane (cui segue la conclusione, a distanza di più di un anno).

Rodiòn Romanovič Raskòlnikov, studente di grandi qualità ma povero, segue con coerenza una concezione filosofica che ha elaborato nel tempo, concezione secondo la quale i grandi uomini, i dominatori, possono infrangere le leggi morali per fare in modo che le nobili idee che sentono crescere dentro di sé possano realizzarsi (la stessa idea è alla base della trama di uno dei più bei film di Alfred Hitchcock, del 1948, intitolato *Rope* e tradotto in italiano come *Nodo alla gola o Cocktail per un cadavere*). Ha pensato così di uccidere una vecchia e spregevole usuraia per sottrarle il denaro che gli è necessario per mantenere se stesso e la sua famiglia. Il romanzo si apre con la scena della visita alla vecchia, nel corso della quale Raskòlnikov studia l’appartamento. Se Napoleone si fosse fermato di fronte agli ostacoli morali – pensa Raskòlnikov – non sarebbe mai diventato Napoleone. Uccide quindi l’usuraia per derubarla, ma per portare a termine il suo piano deve uccidere anche Lizavèta, la mite e incolpevole sorella della vecchia, che l’ha sorpreso nell’appartamento.

Il rimorso e l’espiazione Fin dal primo momento dopo il delitto, Raskòlnikov è sconvolto e oppresso dal rimorso: vorrebbe parlare, confessare la sua colpa. Poco tempo prima ha conosciuto Marmelàdov, un alcolista che non riesce a mantenere la moglie e i suoi figli. Per salvare i familiari dalla miseria, la figlia maggiore di Marmelàdov, Sònja, fa la prostituta. Lei e Raskòlnikov si innamorano.

Intanto, il giudice istruttore Porfirij Petròvič, un uomo eccezionalmente acuto, indaga sul delitto dell’usuraia e della sorella. Incontra Raskòlnikov, capisce che è

■
T5 ► Il giudice istruttore Porfirij Petròvič, da *Delitto e castigo*

colpevole, glielo dice, ma procede in modo singolare: lo lascia libero, perché vuole indurlo a confessare. Raskòlnikov confessa il delitto a Sònja, e lei lo invita a costituirsi, promettendo di rimanere con lui comunque vadano le cose. Convinto dalle parole di Sonja, Raskòlnikov decide di consegnarsi al giudice istruttore; viene processato e condannato a otto anni di lavori forzati in Siberia. Sònja lo segue nella colonia penale. Raskòlnikov, pentito e innamorato, inizia il cammino dell'espiazione, che sarà anche, per lui, l'occasione per una rinascita spirituale.

La "voce" nel romanzo. Polifonia, plurivocità

La rinuncia alla "visione dall'alto" Quando leggiamo un libro come l'*Odissea* o l'*Eneide*, oppure un romanzo di Balzac, abbiamo l'impressione che il narratore ci prenda per mano e ci porti attraverso il racconto, facendoci vedere le cose che *lui* vede e pensare le cose che *lui* pensa. Nell'Ottocento e nel Novecento i narratori cominciano a rinunciare a questa "visione dall'alto", si fanno da parte, adottano la **prospettiva dei loro personaggi**. Gustave Flaubert è forse il primo autore europeo in cui questa trasformazione si fa davvero sensibile. Lo ha spiegato molto bene Erich Auerbach in *Mimesis*:

«Molto spesso, e quasi di continuo, noi udiamo in Stendhal e in Balzac quello che lo scrittore pensa dei suoi personaggi e dei fatti; talvolta Balzac accompagna il racconto con commenti commossi o ironici o morali o storici o economici [...]. Tutto questo manca completamente in Flaubert. La sua opinione sui fatti e sulle persone non è mai espressa, e quando i personaggi parlano, ciò non avviene mai in modo che l'opinione dello scrittore possa identificarsi con la loro, né avviene con l'intento che con la loro si identifichi l'opinione del lettore.

Prendiamo ad esempio la scena del ballo in *Madame Bovary*. Emma vede i contadini che guardano la festa attraverso i vetri: *lei* è dentro, in mezzo agli invitati, *loro* sono fuori. Flaubert scrive: «Rivide la fattoria, lo stagno limaccioso, il padre in casacca, sotto i meli, e rivide se stessa com'era stata, quando con il dito scremava le ciotole di latte della vaccheria» (rr. 4-6) [►T2]. Non commenta, non ironizza. Si limita a dire ciò che Emma rivede nella sua immaginazione, ma è una visione estremamente concreta (bellissimo il dettaglio del latte raccolto a ditate dalla ciotola), che vale più di mille commenti d'autore.

Il narratore cede la parola ai personaggi

Un passo ulteriore nella direzione di un **racconto gestito direttamente dai personaggi** è quello che secondo lo studioso Michail Bachtin ha compiuto Dostoevskij nei suoi romanzi. Nel racconto tradizionale noi ascoltiamo di solito una sola voce, quella del narratore, che assorbe nella sua anche la voce dei suoi personaggi. Ma il romanzo moderno è precisamente quel genere nel quale (a differenza che nell'epica, ad esempio) il narratore "cede la parola" ai personaggi, integra i loro punti di vista e le loro parole. Come ha spiegato Cesare Segre in *Avviamento all'analisi del testo letterario*:

«in qualunque testo (narrativo) esistono varie unità stilistico-compositive: da un lato la narrazione gestita direttamente dallo scrittore (per la quale si può parlare del suo stile); dall'altro i discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti [...]; i modi semiletterari di narrazione (diari, lettere), le varie forme del discorso letterario (ragionamenti morali, filosofici, scientifici).

Ebbene, secondo Bachtin è proprio Dostoevskij lo scrittore che più di ogni altro, prima di lui, ha adoperato nei suoi romanzi questa **polifonia o plurivocità**. Quando leggiamo *Delitto e castigo* o *I fratelli Karamazov* non abbiamo l'impressione che il narratore ci prenda per mano, o che ne sappia più dei suoi personaggi: al contrario, partecipiamo ai loro dialoghi, guardiamo le cose dal loro punto di vista, veniamo ammessi a un dibattito nel quale anche noi, come lettori, siamo chiamati a prendere posizione, un dibattito all'interno del quale le opinioni dell'autore non rappresentano che *una* voce tra le tante. Questa apertura verso l'esterno, questa **rinuncia al controllo da parte dell'autore** è, secondo Bachtin, la strada battuta, dopo Dostoevskij, da molti dei più grandi narratori del Novecento.

La confessione a Sònja

da *Delitto e castigo*

Raskòlnikov ha deciso di confessare il suo delitto a Sònja: «Ecco, sono venuto a dirtelo». La confessione però è difficile, stentata, e ha momenti di disperata ironia (alla fidanzata che gli domanda il nome dell'assassino risponde: «Indovina»). Raskòlnikov non ha ancora ben compreso la gravità di ciò che è accaduto. A partire dal momento in cui Sònja mostra di capire come sono andate le cose, egli comincia a esporle le complesse ragioni del delitto e prova a illustrare il "sistema filosofico" che per mesi ha elaborato in completa solitudine.

«No, Sònja, non è così, non è così!», riprese a dire Raskòlnikov, sollevando di colpo la testa, come se un improvviso cambiamento nel corso dei suoi pensieri lo avesse rianimato. «Non è così! O meglio... supponi (sì, così è davvero meglio!), supponi che io sia pieno d'amor proprio, invidioso, cattivo, abietto, vendicativo, e... e forse anche incline alla pazzia. (Mettiamoci dentro tutto, tutto insieme! Della pazzia, poi, quelli ne parlavano già prima, l'avevo notato!). Ti ho detto, poco fa, che non riuscivo a mantenermi all'università. Ma sai che forse, invece, avrei anche potuto farlo? Mia madre mi avrebbe mandato i soldi per l'iscrizione; per le scarpe, i vestiti e il mangiare, i soldi li avrei guadagnati io, non c'era dubbio! Mi capitavano delle lezioni; mi davano mezzo rublo l'una. In fin dei conti, Razumìchin¹ lavora! Ma io mi arrabbiai, e non ne volli sapere. Proprio così, *mi arrabbiai* (che bella parola!). E allora, mi rintanai nel mio cantuccio, come un ragno. Tu ci sei stata, nel mio canile, l'hai visto... Ma lo sai, Sònja, che i soffitti bassi e le stanze strette opprimono l'anima e la mente? Oh, come odiavo quel canile! Eppure, non volevo uscire da lì. Non volevo, di proposito! Non ne uscivo per giorni interi, e non volevo lavorare, non volevo quasi mangiare, non facevo che starmene sdraiato. Se Nastàsja² mi portava qualcosa, bene, mangiavo; altrimenti passavo così l'intera giornata; non chiedevo nulla apposta, per rabbia! Di notte non c'era luce, rimanevo a giacere nel buio, ma non volevo guadagnare i soldi per comprarmi le candele... Bisognava studiare, ma io avevo venduto i miei libri; e sulla mia tavola, sui miei appunti, sui quaderni, anche adesso c'è un dito di polvere. Preferivo starmene sdraiato a pensare. Pensare era la mia unica occupazione... E facevo sempre certi sogni, strani, diversi – meglio non dire quali! Fu soltanto allora che cominciai... No, non è così! Di nuovo non racconto bene! Vedi, io mi chiedevo sempre: perché sono così stupido? Perché, se sono stupidi gli altri e io so di sicuro che sono stupidi, non cerco di essere più intelligente di loro? Poi ho capito, Sònja, che se si vuol aspettare che tutti diventino intelligenti, ci vorrà troppo tempo... E ho capito anche che questo non accadrà mai, che gli uomini non cambieranno, che non c'è nessuno in grado di cambiarli, e non val la pena perdersi del tempo! Proprio così. È la legge... una legge, Sònja! È così!... Adesso so che chi è forte di mente e di spirito domina il suo prossimo! A chi osa molto, si dà sempre ragione. Chi è capace di sputare sulle cose grandi, diventa il loro legislatore, e chi osa più di tutti, più di tutti ha ragione! Così è stato finora e così sempre sarà! Solo un cieco non lo vede!».

Nel dire questo, Raskòlnikov, pur guardando Sònja, non si preoccupava più se lei capiva o no. Era completamente in preda alla febbre, a una specie di tetro entusias-

1. Razumìchin: uno studente amico di Raskòlnikov.

2. Nastàsja: la donna di servizio.

sno. È vero: da troppo tempo non parlava con nessuno! Sònja capì che quel cupo catechismo era diventato la sua fede e la sua legge.

40 «Allora, Sònja, finalmente capii», proseguì Raskòlnikov in tono esaltato, «che il potere spetta solo a chi osa chinarsi per raccogliarlo. C'è una cosa sola da fare: osare! E allora mi venne un'idea, per la prima volta in vita mia, un'idea che nessuno mai aveva avuto prima di me! Nessuno! A un tratto, vidi chiaro come il sole che nessuno, finora, passando accanto a tante assurdità, aveva osato né osava prendere tutto bel-

45 «Oh, tacete, tacete!» esclamò Sònja, congiungendo le mani. «Vi siete allontanato da Dio, e Dio vi ha punito, vi ha abbandonato al diavolo!...».

«A proposito, Sònja, quando me ne stavo sdraiato al buio e vedevo tutte queste cose, che fosse il diavolo a tentarmi? Eh?».

50 «Tacete! Non ridete, sacrilego che non siete altro; voi non capite nulla! Oh, Signore! Non capirà mai nulla, nulla!».

«Sta' buona, Sònja, io non rido affatto, lo so anch'io che era il diavolo a trascinar-mi. Buona, Sònja, sta' buona!» ripeteva Raskòlnikov in tono cupo e insistente. «Io so tutto. Tutte queste cose le ho già pensate e ripensate e bisbigliate a me stesso migliaia di volte, quando ero là sdraiato al buio... Le ho discusse e ridiscusse fino
55 all'ultimo infinitesimo particolare, e so tutto, tutto! E mi son venute talmente a noia, ma davvero, tutte queste chiacchiere! Volevo dimenticare tutto e ricominciare tutto dappprincipio, Sònja, e smetterla di chiacchierare! Non crederai davvero che sia andato là come uno stupido, che mi ci sia tuffato a capofitto? Ci sono andato con le idee chiare, ed è proprio questo che mi ha rovinato! Pensi davvero che non sapessi,
60 per dirne una, che già se mi chiedevo e m'interrogavo: "Ho il diritto di prendere il potere?", voleva dire che non avevo il diritto di farlo? O che se mi domandavo: "L'uomo è davvero un pidocchio?", vuol dire che l'uomo *per me* non è un pidocchio, è un pidocchio per chi non ci pensa affatto, per chi va dritto allo scopo senza chiedersi nulla... Se mi sono tormentato per tanti giorni nel dubbio se Napoleone ci
65 sarebbe andato o no, è perché sentivo chiaramente di non essere un Napoleone...».

Analisi del testo

► **LA FELICITÀ ATTRAVERSO L'ACCETTAZIONE** Nella confessione di Raskòlnikov a Sònja, Dostoevskij non solo fa affiorare le convinzioni filosofiche del protagonista (che è tentato dal nichilismo, ma riconosce, adesso, che quella tentazione l'ha portato alla follia e al delitto), ma rievoca anche la tristezza dei mesi che Raskòlnikov ha passato fissando il soffitto nel suo *canile* (la sua stanzetta squallida, minuscola, simile a una bara, r. 12), rifiutando gli aiuti offerti dalla famiglia, cercando da solo una soluzione a tutti i suoi problemi. Raskòlnikov voleva farla finita con la sofferenza, trovare il modo di vivere una vita felice: ma per Dostoevskij la felicità passa attraverso l'accettazione e la comprensione del dolore, non attraverso il suo rifiuto.

► **IL CROLLO DEL SISTEMA FILOSOFICO** Come accade spesso nelle grandi scene di Dostoevskij, anche in questo

caso il resoconto dei fatti è affidato non alla voce del narratore ma a quella – nervosa, concitata, febbrile – del protagonista. In questo modo il tormento di Raskòlnikov emerge con violenza; ma emerge anche, con toni commoventi, la sua intenzione di cambiare vita: solo ora, al termine di una riflessione estenuante compiuta dopo il delitto, Raskòlnikov comprende di aver commesso un crimine ma anche di non essere un criminale: «se mi domandavo: "L'uomo è davvero un pidocchio?", vuol dire che l'uomo *per me* non è un pidocchio, è un pidocchio per chi non ci pensa affatto, per chi va dritto allo scopo senza chiedersi nulla...» (rr. 61-64). Crolla così il "sistema filosofico" nichilista che Raskòlnikov aveva elaborato, fondato sull'idea che gli esseri umani "inutili" possano essere sacrificati a beneficio di individui eccezionali come lui: il fatto è che lui non è un individuo eccezionale e, soprattutto, che non esistono esseri umani inutili.

Laboratorio

confessione
canile

▶ COMPRENDERE

- 1 Riassumi in poche righe e in terza persona la confessione di Raskòlnikov.
- 2 Che cosa intende Raskòlnikov quando parla di «canile», alle rr. 12-16?

omicidio
ideologia
dialoghi

▶ ANALIZZARE

- 3 Come argomenta la sua scelta il protagonista? Come giustifica il suo omicidio?
- 4 Che cosa replica Sònja? A quale ideologia si appella?
- 5 Di solito nel romanzo dell'Ottocento le descrizioni hanno molto spazio, in questo brano, invece, predominano i dialoghi. Come mai?

filosofia

▶ CONTESTUALIZZARE

- 6 Qual è il **sistema filosofico** di Raskòlnikov? A quali filosofi sembra ispirarsi? Credi si possa parlare di "superomismo"? O piuttosto domina il nichilismo? Rispondi attraverso un **testo argomentativo**.

4 Lev Tolstòj

Il'ja Efinovič
Repin, *Leo Tolstòj
nella foresta*, 1893.

Il profeta di un cristianesimo senza Chiesa L'opera di Lev Tolstòj e la sua stessa figura hanno un rilievo che va oltre la storia della letteratura e investe discipline come la pedagogia, la politica, la filosofia morale e la religione. L'autore di *Guerra e pace* e di *Anna Karenina* era già noto a livello internazionale quando – nei primi anni Ottanta dell'Ottocento – il suo **interesse per la religione** e la sua **devozione** cominciarono ad avere un ruolo sempre più centrale nella sua opera di scrittore: oltre che come un supremo narratore, la gente cominciò così a considerarlo come una sorta di **profeta di un cristianesimo senza Chiesa**, non violento e contrario a ogni forma di autorità. Quando Bertrand Russell, nella sua *Storia della filosofia occidentale*, introduce il grande filosofo cristiano Agostino d'Ipbona e cerca un autore contemporaneo che possa richiamarne la statura, il nome che fa è proprio quello di Tolstòj.



La perdita dei genitori Discendente di due famiglie della nobiltà russa, il conte **Lev Nikolàevič Tolstòj** nasce nella tenuta di Jàsnaja Poliana (vicino a Tula, 200 km a sud di Mosca) nell'agosto del 1828. La madre muore quando lui ha appena due anni, il padre quando ne ha nove. Penultimo di cinque fratelli, Tolstòj cresce a Mosca accudito da una zia paterna e poi, a partire dal 1841, a Kazan, presso un'altra sorella del padre.

L'università e i primi scritti A Kazan, nel 1844, si iscrive all'università, e negli anni seguenti studia lingue orientali e poi giurisprudenza, ma senza arrivare a concludere gli studi. Nell'estate del 1849, trascorsa nella tenuta di famiglia, organizza una scuola per i figli dei contadini: è il primo segno di un interesse per la **pedagogia** e per la **promozione culturale delle classi inferiori** che resterà costante per tutta la sua vita.

Nel 1851 comincia a scrivere il racconto *Infanzia*. Nello stesso anno si reca nel Caucaso, dove un suo fratello presta servizio come ufficiale. Concluso *Infanzia*, lo invia a uno dei maggiori critici dell'epoca, Nikolaj Nekrasov, che lo pubblica sulla rivista «Il contemporaneo». Incoraggiato da questo primo successo, scrive altri racconti e lavora ad *Adolescenza*, che pubblica nel 1854.

La guerra di Crimea Frattanto l'impero russo è impegnato nella guerra di Crimea, che lo vede opposto a un'alleanza di Stati comprendente l'impero ottomano, la Francia, la Gran Bretagna e il Regno di Sardegna. Tolstòj partecipa ai combattimenti e pubblica con successo *I racconti di Sebastopoli* (1855), dedicati appunto ai fatti della guerra di Crimea. In questo periodo matura la decisione di lasciare l'esercito e di dedicarsi soltanto alla letteratura.

L'idea di una riforma pedagogica Nel 1858 rientra nella tenuta di famiglia e ha una relazione con una contadina, dalla quale ha un figlio che non riconosce. Scrive il racconto *La felicità coniugale* e lavora ad alcuni saggi pedagogici. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta viaggia a lungo in Europa, soprattutto allo scopo di visitare le scuole e raccogliere idee per la riforma pedagogica che pensa di avviare in Russia. Nel 1861 apre nella sua tenuta una scuola per contadini, lavorandoci anche come maestro. L'anno seguente si sposa con la giovane **Sofja Andrèevna Bers**, da cui avrà ben tredici figli.

I romanzi maggiori Nel 1864 comincia a scrivere *L'anno 1805*, prima stesura di quello che diventerà il suo romanzo più lungo e più noto; solo nel 1867 il libro assume il titolo definitivo: *Guerra e pace*. L'opera, in sei volumi, esce tra il 1867 e il 1868, e riscuote un grande successo di pubblico.

Nel 1873, ispirandosi a una vicenda di adulterio sulla quale anni prima aveva preso appunti, Tolstòj comincia a scrivere *Anna Karenina*, il secondo tra i suoi romanzi maggiori. Ne interrompe però la stesura per dedicarsi di nuovo alla sua scuola e alla pedagogia. Nel 1878 pubblica in volume *Anna Karenina*: «un'opera d'arte perfetta», come la definirà Dostoevskij.

L'interesse per la fede Tolstòj è ormai uno scrittore celebre, in Russia e nel mondo. Ma negli anni successivi la letteratura passa in secondo piano: Tolstòj viaggia, studia i Vangeli, entra in contatto con gruppi evangelici, frequenta un teologo-contadino, Sjutaev, che predica il rifiuto della proprietà privata e del servizio militare. Dal 1881 inizia una nuova vita cristiana. Non abbandona la scrittura (negli anni seguenti usciranno alcuni dei suoi libri più belli, come *La morte di Ivan Il'ic*, *La sonata a Kreutzer* e il romanzo *Resurrezione*), ma ciò che gli sta a cuore è la **fede**, e il modo in cui la fede può modellare la vita degli individui e modificare la vita sociale: nel 1892, a Ginevra, Tolstòj pubblica *Il regno di Dio è dentro di noi*, un saggio sulla non-violenza e la non-resistenza che influenzerà profondamente la vita e le idee di Gandhi. Con i diritti d'autore di *Resurrezione* finanzia i fedeli di una setta cristiana, i *duchobory*, aiutandoli a emigrare in Canada.

► *Guerra e pace*

T7 ► Colloquio tra il principe Andréj e suo padre

Anni di inquietudine Gli ultimi anni della sua vita sono anni di grande inquietudine. Diffida ormai di tutto ciò che proviene dalla civiltà europea, è stanco del matrimonio, della letteratura, del suo stesso ruolo di intellettuale pubblico. Nel 1908 scrive il saggio *Non posso tacere*, contro la pena di morte. Nel settembre del 1909 comincia uno scambio epistolare con Gandhi. Intanto la moglie, la contessa Sofja, è ormai allo stremo: la fatica dell'amministrazione della tenuta di Jàsnaja Poliana, che grava interamente su di lei, i lutti familiari e la vita sregolata del marito la portano più volte vicina al suicidio.

La fuga prima di morire Il 27 ottobre 1910 Tolstòj decide di fuggire: prende un treno e si dirige verso sud. Porta con sé la Bibbia, *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e pochi altri libri. Con lui c'è il suo medico Makovickij. Il 29 si ferma nella casa di sua sorella, ma decide di ripartire subito. Nel frattempo l'hanno raggiunto la figlia Aleksandra e il segretario. Scrive alla moglie. Riparte. Arriva alla stazione di Astàpovo con la febbre alta. Viene ospitato nella casa del capostazione, e qui arrivano altri figli, medici, amici. Detta molte lettere, in una delle quali ringrazia la moglie e le chiede perdono. Arriva anche lei, la contessa Sofja, che però viene ammessa al capezzale del marito solo quando questi ha perso conoscenza. Tolstòj muore il 20 novembre 1910 e viene sepolto nel bosco di Jàsnaja Poliana, sotto un masso, senza alcun segno di riconoscimento.

Un uomo fuori del comune e le sue contraddizioni Scrittore supremo, **riformatore sociale illuminato**, Tolstòj fu un uomo fuori del comune anche nelle sue contraddizioni. Per tutta la vita promosse riforme a beneficio dei contadini, arrivò a vestirsi come loro e a dividerne la vita quotidiana, ma non riconobbe il figlio che aveva avuto da una contadina, non rinunciò mai del tutto ai suoi privilegi, come non abbracciò mai interamente la vita religiosa.

Una voce narrante che esprime le sue opinioni Nei suoi romanzi Tolstòj ha una stupefacente **capacità di rappresentare la realtà umana**, e lo fa attraverso una voce narrante che riflette continuamente "ad alta voce", che esprime anche direttamente le proprie opinioni (in *Guerra e pace*, ad esempio, accade spessissimo che Tolstòj abbandoni il racconto e si metta a esporre il suo punto di vista sulle cose che sta raccontando). Tolstòj non parla al lettore dall'alto in basso, gli cammina a fianco: e questo modo di procedere crea l'illusione che i fatti narrati siano indipendenti dallo sguardo dell'autore e rende il racconto credibile e persuasivo.

Trame semplici e flussi di pensieri Inoltre, Tolstòj scrive i suoi libri evitando il più possibile di congegnare trame complicate e artificiali. Buona parte dei racconti di Tolstòj si sviluppano a partire dalle domande che il narratore e i personaggi pongono a se stessi in relazione a ciò che accade loro. In fondo, si tratta delle stesse domande sul senso della vita e sul modo in cui la vita dev'essere vissuta che sono al centro di tante opere di Dostoevskij. Tuttavia, mentre nei romanzi di Dostoevskij il problema morale diventa oggetto di lunghe discussioni filosofiche, in Tolstòj la riflessione si compie per lo più all'interno della coscienza dei personaggi, in una catena di pensieri che lo scrittore sa riprodurre con una straordinaria sensibilità psicologica.

Tolstòj è stato il primo scrittore che sia stato capace di **riprodurre il flusso incoerente di pensieri e immagini** che attraversa la nostra coscienza, soprattutto in

condizioni di difficoltà (preoccupazione, ansia, disperazione): un chiaro esempio lo si può vedere nella lunga sequenza che precede la morte della protagonista in *Anna Karenina*. Si tratta di un modo di narrare che sarà ripreso e sviluppato nel Novecento da un grande scrittore come James Joyce.

Anna Karenina

Isolare e raccontare solo l'essenziale Romanzo tra i più riusciti dell'intera letteratura mondiale, *Anna Karenina* è diviso in otto parti, ciascuna composta di capitoli che sono spesso brevissimi, secondo una strategia narrativa (raccontare, di un episodio, soltanto l'essenziale, isolandolo dal flusso degli eventi) che Tolstòj aveva già sperimentato in *Guerra e pace*, ma che qui viene seguita in maniera ancora più rigorosa. Il racconto si svolge tra Mosca e Pietroburgo, dal 1872 al 1876.



Edouard Manet,
Il suicida, 1877-1881.

Anna: dal matrimonio allo scandalo

Seguendo il consiglio di una zia, Anna ha sposato in giovane età un uomo più anziano, Aleksjéj Karenin, funzionario destinato a una brillante carriera, dal quale ha avuto un figlio, Serghjéj. Arrivata a Mosca per appianare un litigio sorto a causa di un'infedeltà del fratello, incontra alla stazione Aleksjéj Vrònskij, un giovane ufficiale che la colpisce profondamente. Nel corso di un ballo, nel quale lo incontra di nuovo, Anna si innamora di lui. È un amore che la spinge a sacrificare ogni cosa: Anna diventa la sua amante, confessa la relazione al marito e lo lascia, abbandonando con grande dolore anche il figlio. Dopo un soggiorno in Europa, la vita di Anna e Vrònskij si trascina nel-

la speranza di un divorzio che non arriva e nell'illusione di essere riaccolti nell'alta società russa, che invece non perdona ad Anna lo scandalo.

Kitty e Lévin Parallela a quella di Anna si svolge la storia di Kitty e di Lévin, che è come la versione “pulita”, solare, dell'amore peccaminoso di Anna e Vrònskij. Kitty era stata innamorata di Vrònskij, prima che lui fuggisse con Anna. Lévin è un giovane proprietario terriero buono, irrequieto, che incarna in sé molte delle virtù del popolo russo che Tolstòj amava: tenacia, onestà, religiosità, attaccamento alla terra. Lentamente Kitty si riprende dalla sua delusione e accetta l'amore di Lévin. I due vivranno felici.

La parabola discendente di Anna Anna diventa madre di una bambina, ma la nuova maternità complica ulteriormente le cose. L'incostanza di Vrònskij la tormenta e l'ostilità di tutti i suoi conoscenti, e in primo luogo del marito, la isola e la fa sentire in colpa. Priva ormai di qualsiasi conforto, Anna passa le giornate in uno stato di insicurezza che la porta alla disperazione: al ritorno da un giro di visite, una domenica pomeriggio, si butta sotto un treno. Vrònskij parte volontario per il fronte.

■
T9 ► Dichiarazione
di Lévin a Kitty,
da *Anna Karenina*

Anna e Vrònskij si incontrano alla stazione

da Anna Karenina

In questo celebre brano Tolstòj mette in scena il primo incontro tra Anna e Vrònskij (i due si erano già visti una volta, ma per pochissimo tempo), alla stazione ferroviaria di Pietroburgo, incontro favorito da due circostanze fortuite: Vrònskij, che viene ad accogliere sua madre, arriva al binario con un conoscente, che è anche il fratello di Anna: Stepàn. Per un'ulteriore coincidenza, la madre di Vrònskij e Anna hanno fatto il viaggio insieme, nello stesso scompartimento.

Descrivendo Anna, Tolstòj insiste sui suoi occhi «scintillanti» (in poche righe questo dettaglio è sottolineato tre volte), uno scintillio che corrisponde a una sorta di esuberanza interiore, di traboccante forza vitale: «Come se un'abbondanza di qualcosa colmasse talmente il suo essere, da esprimersi all'infuori della sua volontà ora nello scintillio dello sguardo, ora nel sorriso» (rr. 15-17). Più volte Vrònskij è sorpreso dalla grazia e dalla risolutezza dei gesti di Anna. Verso la fine dell'episodio (in una pagina che qui non riportiamo), Vrònskij, obbedendo a una richiesta di Anna, dona una somma di denaro alla vedova di un uomo che è stato schiacciato da un treno poco dopo il loro arrivo.

Vrònskij andò nella vettura dietro al capotreno e all'entrata dello scompartimento si fermò, per lasciare il passo a una signora che usciva.

Col tatto abituale dell'uomo di mondo, da una sola occhiata sull'aspetto esteriore di questa signora Vrònskij giudicò in modo certo ch'ella apparteneva all'alta società.

5 Egli si scusò, e stava per andare nella vettura, ma provò la necessità di guardarla ancora una volta, non perché ella fosse molto bella, non per quell'eleganza e quella grazia modesta che si vedevano in tutta la sua persona, ma perché nell'espressione del volto leggiadro, quand'ella gli era passata vicino, c'era qualcosa di particolarmente carezzevole e tenero. Quand'egli si volse a guardarla, ella pure voltò il capo. Gli scintillanti occhi grigi, che sembravano neri per le ciglia folte, si fermarono amichevolmente,

10 con attenzione sul volto di lui, come se ella lo riconoscesse, e immediatamente si portarono sulla folla che passava, come cercando qualcuno. In questo breve sguardo Vrònskij fece a tempo a notare l'animazione trattenuta che balenava sul volto di lei e svolazzava fra gli occhi scintillanti e il sorriso appena percettibile, che incurvava le

15 sue labbra vermiglie. Come se un'abbondanza di qualcosa colmasse talmente il suo essere, da esprimersi all'infuori della sua volontà ora nello scintillio dello sguardo, ora nel sorriso. Ella aveva spento deliberatamente quella luce nei suoi occhi, ma essa splendeva suo malgrado nel sorriso appena percettibile.

Vrònskij entrò nella vettura. Sua madre, una vecchietta rinsecchita con gli occhi neri e i ricciolini, socchiudeva gli occhi, contemplava il figlio, e sorrideva lievemente con le labbra sottili. Levatasi dal piccolo divano e consegnata la borsetta alla cameriera, tese la piccola mano secca al figlio e, sollevata dalla mano la testa di lui, lo baciò in viso.

– Hai ricevuto il telegramma? Stai bene? Sia lodato Iddio.

– Siete arrivata bene? – disse il figlio, sedendosi accanto a lei e prestando involontariamente ascolto alla voce femminile dietro la porta. Egli sapeva che era la voce di quella signora che aveva incontrata nell'entrare.

25

– Io però non sono d'accordo con voi, – diceva la voce della signora.

– Opinione di Pietroburgo, signora.

- Non di Pietroburgo, ma semplicemente femminile, – ella rispondeva.
- 30 – E allora, permettetemi di baciare la vostra piccola mano.
 – Arrivederci, Ivàn Petròvič. E guardate se mio fratello è qui, e mandatelo da me,
 – disse la signora proprio sulla porta, ed entrò di nuovo nello scompartimento.
 – Ebbene, avete trovato vostro fratello? – disse la Vronskaija¹, rivolgendosi alla signora.
- 35 Vrònskij ora si ricordò che questa era la Karénina.
 – Vostro fratello è qui – disse egli, alzandosi. – Perdonatemi, non vi ho riconosciuto, e del resto la nostra conoscenza è stata così breve – disse Vrònskij, salutando – che probabilmente non vi ricordate di me.
 – Oh, no! – ella disse, – vi avrei riconosciuto, perché con la vostra mamma, mi
 40 pare, per tutto il viaggio s'è parlato soltanto di voi, – ella disse, permettendo finalmente all'animazione, che chiedeva sfogo, di esprimersi nel sorriso. – Però mio fratello non c'è.
 – E chiamalo, Aljosa, – disse la vecchia contessa.
 Vrònskij uscì sulla banchina e gridò:
 45 – Oblònskij! qui!
 Ma la Karénina non aspettò il fratello e, vedutolo, con lieve passo deciso uscì dalla vettura. E non appena il fratello le si avvicinò, ella, con un movimento che stupì Vrònskij per la sua risolutezza e per la sua grazia, circondò il collo del fratello col braccio sinistro, lo attirò a sé in fretta e lo baciò con forza. Vrònskij la guardava senza
 50 abbassare gli occhi e, senza sapere lui stesso di che, sorrideva. Ma ricordandosi che la madre lo aspettava, entrò di nuovo nella vettura.
 – Non è vero ch'è molto carina? – disse la contessa della Karénina. – L'ha fatta sedere qui con me il marito, e io sono stata molto contenta. S'è fatto tutto il viaggio con lei parlando. Ebbene, e tu, dicono... *vous filez le parfait amour. Tant mieux, mon cher, tant mieux*².
- 55 – Io non so a cosa alludiate, *maman* – rispose il figlio freddamente. – E così, *maman*, andiamo.
 La Karénina entrò di nuovo nella vettura per salutare la contessa.
 – Ecco qua, contessa, voi avete incontrato vostro figlio, e io mio fratello, – ella
 60 disse allegramente. – E tutte le mie storie si sono esaurite; più avanti non ci sarebbe più nulla da raccontare.
 – Eh, no, – disse la contessa, prendendola per una mano, – io con voi girerei intorno al mondo e non mi annoierei. Voi siete una di quelle donne gentili con cui è piacevole e parlare e tacere. E a vostro figlio non ci pensate, per favore: non si può
 65 mica non separarsi mai.
 La Karénina stava immobile, tenendosi straordinariamente dritta, e i suoi occhi sorridevano.
 – Anna Arkàdjevna, – disse la contessa, spiegando al figlio, – ha un figlioletto, di otto anni mi pare, e non s'è mai separata da lui, e non fa che tormentarsi perché l'ha
 70 lasciato.
 – Sì, con la contessa s'è parlato tutto il tempo, io del mio figliolo, lei del suo figliolo, – disse la Karénina, e di nuovo un sorriso illuminò il suo volto, sorriso carezzevole, che riguardava lui.

1. la Vronskaija: la madre di Vrònskij.

2. *vous filez ... mieux*: nell'Ottocento l'aristocrazia russa parlava abitualmente il francese. La frase della vecchia contessa ("voi filate d'amore e d'accordo. Tan-

to meglio, mio caro, tanto meglio") allude all'incontro di Vrònskij con Anna. Vrònskij reagisce freddamente, come per respingere l'idea che lui possa avere un debole per Anna.

Analisi del testo

► TEMI CHE TORNERANNO IN TUTTO IL ROMANZO

In questo breve brano si affacciano come segni premonitori molti dei temi che si svilupperanno poi nel corso del romanzo: in primo luogo, l'adulterio. Anna, infatti, arriva a Pietroburgo per tentare di appianare la lite tra il fratello Stepàn e la moglie, lite nata a causa di un'infedeltà di Stepàn. In secondo luogo, l'intesa tra Vrònskij e Anna (un'intesa che, almeno da parte di Vrònskij, somiglia a un colpo di fulmine); in terzo luogo, la preoccupazione per i figli (la madre di Vrònskij nei confronti dello stesso Aleksjéj, Anna nei confronti di suo figlio); infine, poche pagine più avanti, tutti questi personaggi saranno testimoni di un fatto tragico: la morte di un uomo che è caduto sotto un treno. Sono tutti elementi che torneranno tragicamente verso la conclusione del romanzo, chiudendo la storia di Anna (che morirà sotto un treno) in modo circolare.

► **IL PERSONAGGIO PRESENTATO IN MODO INDETERMINATO** Si osservi come nelle prime righe Tolstòj introduca Anna in modo indeterminato: Vrònskij si ferma

per far passare «una signora che usciva», capisce che lei fa parte dell'alta società, ma prova «la necessità di guardarla ancora una volta, non perché ella fosse molto bella, non per quell'eleganza e quella grazia modesta che si vedevano in tutta la sua persona, ma perché nell'espressione del volto leggiadro, quand'ella gli era passata vicino, c'era qualcosa di particolarmente carezzevole e tenero» (rr. 5-9): e a quel punto incontra i suoi «scintillanti occhi grigi» (rr. 9-10). Tolstòj usa spesso, soprattutto nei momenti cruciali di un racconto, l'espedito di presentare un personaggio in modo indeterminato: così il lettore si concentra, raddoppia l'attenzione per cercare di capire bene chi stia entrando in scena, e insomma vede davvero il personaggio per la prima volta. Il passo avrebbe avuto un'intensità infinitamente minore se, al posto di scrivere che Vrònskij lasciò il passo «a una signora che usciva», Tolstòj avesse scritto qualcosa come "lasciò il passo ad Anna Karénina, che aveva già conosciuto, tempo prima". Il lettore scopre piano piano l'identità del personaggio, proprio come fa Vrònskij, e questo rende la pagina che abbiamo letto molto più bella e avvincente.

Laboratorio

Aljosa

personaggi

indizi

narratore
destino

madre e figlio

► COMPRENDERE

- 1 Aljosa è un ipocoristico (cioè un diminutivo): qual è il nome completo del personaggio? Che cosa ci dice del contesto sociale e del personaggio l'uso di questo diminutivo?
- 2 Descrivi i due personaggi chiave, Vrònskij e Anna Karénina, così come si presentano in questa scena.

► ANALIZZARE

- 3 La presentazione di Anna avviene in modo indiretto, per indizi successivi lungo tutto il brano. Descrivi questa tecnica facendo riferimenti al testo.
- 4 Quale punto di vista assume il narratore in questa descrizione?
- 5 L'incontro tra Anna e Vrònskij pare fin da subito voluto dal destino. Una sorta di necessità spinge i due protagonisti l'uno verso l'altra. Individua i fatti e le espressioni a sostegno di questa tesi.

► INTERPRETARE

- 6 In questo primo incontro viene introdotto uno dei temi fondamentali e più dolorosi del romanzo: il distacco di Anna dal figlio. Individua il passo. Rileggi poi la trama del romanzo e relaziona alla classe che cosa avviene al figlio di Anna e quale dissidio interiore vive la donna.



IL ROMANZO EUROPEO DEL SECONDO OTTOCENTO

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Gustave Flaubert

Madame Bovary (1856): è la storia di Emma Bovary e delle sue inquietudini. Costretta a vivere in provincia, insieme a un uomo che non ama, aspira alla bella vita dei nobili aristocratici, ma invano: tradisce il marito, contrae debiti e finisce per uccidersi.

L'educazione sentimentale (1869): è la storia di un giovane di belle speranze, Frédéric Moreau, e delle sue aspirazioni deluse sullo sfondo della storia francese di metà Ottocento.

► Fëdor Dostoevskij

Delitto e castigo, pubblicato a puntate nel 1866, è un vastissimo romanzo, ambientato a Pietroburgo, che narra la storia di Raskòlnikov, uno studente che uccide una vecchia usuraia: è forse un delitto sopprimere un essere umano inutile? Alla fine del romanzo, Raskòlnikov capisce che non esistono "esseri umani inutili".

I fratelli Karamazov (1881) è l'ultimo grande romanzo di Dostoevskij e sviluppa tutti i temi a lui più cari: la convivenza tra gli uomini, l'esistenza di Dio, la morale cristiana, la sofferenza degli innocenti, la violenza.

► Lev Tolstòj

Guerra e pace (1869): un romanzo colossale che si articola su due piani, quello storico (la *guerra*) e quello esistenziale (la *pace*), nella Russia dei primi anni dell'Ottocento.

Anna Karenina (1878): si svolge tra Mosca e Pietroburgo dal 1872 al 1876, e racconta la storia di Anna, una donna aristocratica che lascia il marito per un altro uomo, ma neppure così trova la felicità, e finisce per suicidarsi.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Descrivere la realtà così com'è, *dissezionare* la realtà così com'è, come farebbe un chirurgo. Ma, a differenza del chirurgo, Flaubert non analizza soltanto la realtà oggettiva, la realtà *che si vede*. L'oggetto principale dei suoi interessi è la borghesia francese, e non tanto per il modo in cui vive, per l'uso che fa del denaro, per le relazioni sociali in cui si trova implicata (questa descrizione oggettiva del mondo borghese è, piuttosto, il tema prediletto da Balzac). Ciò che gli interessa è soprattutto la sua mentalità, il suo spirito, modellato da un sistema di convenzioni che Flaubert giudica con ironia e con disprezzo. È un geniale scrittore borghese antiborghese.

I romanzi di Dostoevskij sono straordinari romanzi di *idee*. Egli "sente" le idee non solo in astratto: ha l'eccezionale talento di comprendere che cosa comporti, nella vita quotidiana, credere in un'idea o in un'altra, essere ateo o cristiano, monaco o terrorista, prostituta o devota. Nello sviluppo della trama, Dostoevskij si serve costantemente del dialogo, che ha luogo sia tra i personaggi sia nella coscienza di ciascuno di essi. Ci si potrebbe aspettare, allora, dei romanzi-saggio piuttosto lenti e noiosi, ma non è così: nonostante siano pieni di parole, di discorsi, i romanzi di Dostoevskij non perdono mai né ritmo né forza narrativa.

Nei suoi romanzi, Tolstòj ha una stupefacente capacità di rappresentare la realtà umana, e lo fa attraverso un io narrante che riflette continuamente ad alta voce, che esprime anche direttamente le proprie opinioni (in *Guerra e pace*, ad esempio, accade spessissimo che Tolstòj "abbandoni" il racconto e si metta a esporre il suo punto di vista sulle cose che sta raccontando). La presenza di questa voce autorevole dà ai romanzi di Tolstòj il loro caratteristico spessore filosofico. Quando Bertrand Russell, nella sua *Storia della filosofia occidentale*, introduce il grande filosofo cristiano Agostino d'Ippona e cerca un autore contemporaneo (anch'egli cristiano) che possa richiamarne la statura, il nome che fa è proprio quello di Tolstòj.

Edizioni delle opere

Gli scrittori che abbiamo antologizzato in questo Percorso si possono leggere in diverse traduzioni italiane; noi abbiamo adoperato: G. Flaubert, *Opere*, 2 volumi, a cura di G. Bogliolo, Mondadori, Milano 1997; Id., *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, a cura di F. Rella, Fazi, Roma 2006; F. M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. it. di G. Kraiski, Garzanti, Milano 1981; Id., *I fratelli Karamazov*, trad. it. di A. Villa, Einaudi, Torino 1949 (e ristampe); L. N. Tolstòj, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Carafa D'Andria, Einaudi, Torino 1942 (e ristampe); Id., *Anna Karenina*, trad. it. di L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1945 (e ristampe).

Studi critici

Per un approfondimento su questi autori, e in generale sul romanzo europeo del secondo Ottocento, consigliamo: A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, trad. it. di M. Ortiz e N. Gallo, il Saggiatore, Milano 1960; R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi*

saggi critici, trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso e R. Loy Provera, Einaudi, Torino 1982 (e ristampe); M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it. di P. Serini, Einaudi, Torino 1991 (caldamente consigliato); J. L. Borges, *Difesa di «Bouvard et Pécuchet»*, in *Discussione*, Adelphi, Milano 2002; P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, trad. it. di E. Bottaro e A. Boschetti, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 55-100; M. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, a cura di M. De Michiel, Einaudi, Torino 1968; R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, SE, Milano 1987; F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Laterza, Roma-Bari 1992; V. B. Sklovskij, *Tolstoj*, trad. it. di M. Olsúfiëva, il Saggiatore, Milano 1978; Id., *Osservazioni su «Guerra e Pace»*, in L. N. Tolstòj, *Guerra e pace*, Mondadori, Milano 1990; V. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, trad. it. di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1994 (fortemente consigliato: Nabokov è stato uno dei più grandi romanzieri del XX secolo); G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Garzanti, Milano 1995.

Percorso 4

Charles Baudelaire

La malinconia della modernità



Nell'arco di un secolo, dall'inizio dell'Ottocento all'inizio del Novecento, la poesia cambia più di quanto sia cambiata nei due millenni precedenti. Se leggiamo una delle canzoni giovanili di Giacomo Leopardi (fine anni Dieci dell'Ottocento) e poi una delle liriche dell'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti (metà degli anni Dieci del Novecento), ci sembra quasi di avere di fronte due generi letterari differenti: si è trasformata, o meglio si è dissolta, la struttura metrica tradizionale; si è trasformato il linguaggio, che da aulico, iperletterario, si è avvicinato al linguaggio della prosa, della comunicazione quotidiana; lo stile si è fatto più opaco, allusivo, dando vita a testi che a volte sono solo più difficili da parafrasare ma a volte sono addirittura incomprensibili; soprattutto, **sono cambiati gli argomenti**. Nel Novecento i poeti parlano di cose, esperienze, sentimenti che i poeti dell'Ottocento avevano quasi del tutto ignorato.

Ebbene, in questa **trasformazione** nessun libro di poesie ha avuto un ruolo più importante dei **Fiori del male** di Charles Baudelaire. In primo luogo perché Baudelaire parla di cose delle quali i poeti non avevano mai parlato prima. Essi, scrive Baudelaire, si sono dedicati alle «provinde più fiorite del dominio poetico»; lui vuole invece «estrarre la bellezza dal Male» (e questa intenzione, questo intreccio di bellezza e di male, è evidente sin dal titolo della raccolta): dedica perciò le sue poesie non ai temi sublimi prediletti dagli autori romantici ma a oggetti che appartengono, per così dire, al **lato oscuro della realtà** (il caos della città, le prostitute, la carcassa di un animale morto, un gruppo di ciechi), oppure a **sentimenti dolorosi** come il rimorso, la malinconia, il senso di solitudine. Baudelaire si fa **poeta della**

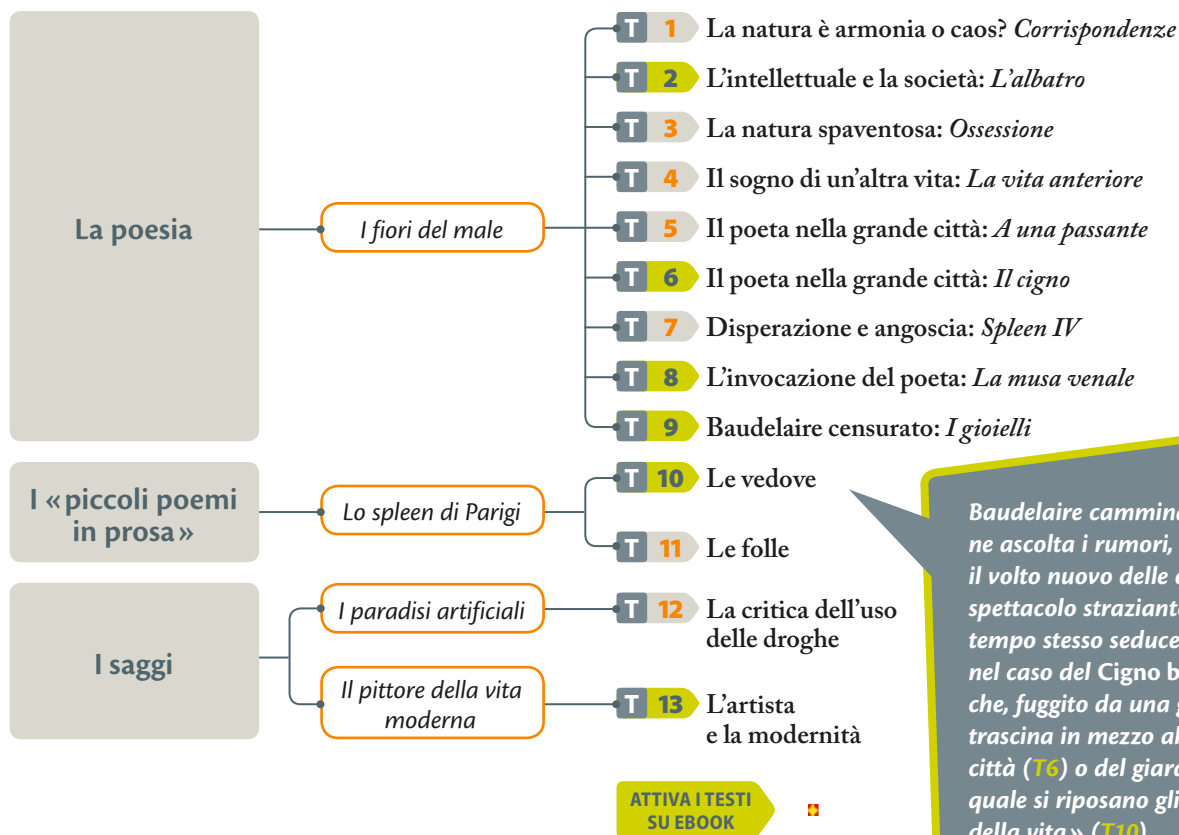
rigore logico male spleen
corrispondenze folle decadenza
bohème Baudelaire dandy
disperazione artificio
malinconia città I fiori modernità
del male

modernità e della sensibilità moderna, perché descrive la folla, il rumore della città e le sue trasformazioni; tuttavia è con profonda *malinconia* che egli guarda a questa modernità, che gli suscita un sentimento misto di fascino per il nuovo e di rimpianto per il mondo perduto.

In secondo luogo, Baudelaire insegna ai poeti che vengono dopo di lui che c'è, sotto la superficie delle cose, un *mondo misterioso e affascinante* che è appunto compito dei poeti portare alla luce, un mondo che si svela attraverso i suoni della musica e le parole della letteratura. «Tutto l'universo visibile – ha scritto Baudelaire – è solo un magazzino d'immagini e di segni a cui l'immaginazione darà un posto e un valore relativi; una specie di pascolo che l'immaginazione deve digerire e trasformare». Per decifrare la realtà caotica e trasformarla attraverso l'immaginazione, occorre allora abbandonare il pensiero logico e affidarsi a quello analogico, un pensiero fondato cioè sulla capacità di cogliere, più che i significati delle cose, le loro reciproche, segrete *«corrispondenze»* (*Corrispondenze* è, di fatto, il titolo di una delle poesie più celebri di Baudelaire).

Baudelaire rinnova anche profondamente la forma poetica, perché, pur utilizzando metri e versi tradizionali, impiega un *lessico innovativo* mescolando i registri stilistici. La sua poesia sovversiva fa scandalo nella Francia di metà Ottocento, e il poeta deve subire anche un processo per oltraggio alla morale. Baudelaire muore nel 1867 in miseria e solitudine, ma la grandezza della sua poesia non mancherà di imporsi di lì a poco, fecondando l'immaginario di molti dei maggiori poeti del tardo Ottocento e del Novecento (Stéphane *Mallarmé*, Arthur *Rimbaud*, Paul *Valéry*...).

PERCORSO nei TESTI



ATTIVA I TESTI SU EBOOK

Baudelaire cammina per Parigi, ne ascolta i rumori, osserva il volto nuovo delle cose: uno spettacolo straziante, e al tempo stesso seducente, come nel caso del Cigno bianco che, fuggito da una gabbia, si trascina in mezzo al caos della città (T6) o del giardino nel quale si riposano gli «sciancati della vita» (T10).

LETTURE CRITICHE

C 1 E. Auerbach, Charles Baudelaire: un poeta senza Dio

1 La vita

Gustave Courbet, *Ritratto di Charles Baudelaire*, 1847.



Felicità e rapporto conflittuale con il patrigno Charles Baudelaire nasce a Parigi nel 1821. Suo padre muore quando lui ha appena cinque anni, e dopo un anno la madre decide di risposarsi con Jacques Aupick, un ufficiale dell'esercito: i rapporti con il patrigno saranno pessimi a partire dall'adolescenza, e di questo rapporto conflittuale troviamo traccia anche nella poesia di Baudelaire.

Vediamo come egli evoca, ad esempio, in una breve ma fondamentale poesia dei *Fiori del male*, la felicità assoluta conosciuta nel breve periodo in cui, tra la morte del padre e il secondo matrimonio della madre, viveva da solo con lei.



*Non ho dimenticato, vicino alla città,
la nostra bianca casetta, piccola ma tranquilla;
la sua Pomona di gesso e la vecchia Venere
celanti, in un boschetto stento¹, la nudità delle membra;
e a sera, sfavillante e superbo,
dietro i vetri che ne rifrangevano il raggio,
il sole che pareva osservare, grande occhio aperto nel cielo curioso,
le nostre lunghe e silenziose cene,
ampiamente spargendo i suoi bagliori di cero
sulla frugale tovaglia e sulle tende di seta.*

1. la sua Pomona ... stento: nel giardino di casa (giardino *stento*, cioè povero, poco rigoglioso) c'erano due statue, l'una raffigurante Pomona, la dea che proteggeva i raccolti, l'altra Venere, la dea della bellezza.

La sera, che per Baudelaire è di solito un momento angosciante, accoglie qui, eccezionalmente, una scena di felicità: madre e figlio sono riuniti nell'intimità della loro casa, al momento della cena, frugale ma felice. Si tratta di uno dei pochi momenti di pace dei *Fiori del male*, e alcuni critici hanno individuato in questa poesia, e nella **frustrazione del desiderio di felicità domestica** che Baudelaire qui racconta (perché la sua vita affettiva in realtà *non* sarà felice), il motore della **ribellione morale ed estetica** che caratterizza tutta la raccolta.

La vita sregolata, il viaggio verso l'India Dopo il liceo, Baudelaire si iscrive alla facoltà di Diritto, ma abbandona presto gli studi, perché vuole fare lo scrittore: del resto, a poco più di vent'anni ha già composto molte delle poesie che entreranno nei *Fiori del male*. Comincia a vivere una vita sregolata. Intacca in fretta l'eredità paterna per comprare oggetti d'arte e per mantenere un'attrice sua amante, Jeanne Duval, tanto che i genitori lo sottopongono alla tutela di un notaio e, per allontanarlo da Parigi e dalle cattive compagnie, tentano di fargli fare un lungo viaggio, verso l'India. Baudelaire si imbarca ma, una volta raggiunta l'isola di Réunion (a est del Madagascar, nei pressi delle Mauritius), decide di tornare indietro. Un'eco di questa decisione si avverte forse nella poesia *Il viaggio*: «Che amara conoscenza si ricava dai viaggi! / Oggi e ieri e domani e sempre il mondo / monotono e meschino ci mostra quel che siamo: / un'isola d'orrore in un mare di noia» (difficile immaginare una definizione dell'esistenza più amara e sconsolata di questa; ed è anche una buona sintesi dell'atmosfera che si respira in molte poesie dei *Fiori del male*).

Scrittore di prosa e traduttore Tornato dunque a Parigi, Baudelaire prosegue la sua attività di scrittore, tra le difficoltà economiche, i guai giudiziari procuratigli dalle sue poesie (subisce, come vedremo, un processo per immoralità) e la malattia (contrae la sifilide). Scrive poesie, racconti, articoli, cronache d'arte per i giornali e fa traduzioni, fra le quali spiccano quelle da **Edgar Allan Poe**: è Baudelaire che fa conoscere questo scrittore americano in Europa, traducendone in francese quasi tutta l'opera. Nel 1866, prostrato dalla sifilide, viene colpito da un attacco di paralisi e afasia mentre si trova in Belgio. Trasportato a Parigi, vi muore pochi mesi dopo nel 1867, a 46 anni.

2 I fiori del male

Oltraggio alla morale *I fiori del male* (*Les fleurs du mal*) vengono pubblicati nel 1857, ma alcune delle poesie riunite in questa raccolta erano già uscite su rivista negli anni precedenti. Originariamente la raccolta doveva intitolarsi *Le lesbiennes* (*Les lesbiennes*). Baudelaire ci ripensò e cambiò titolo, ma *I fiori del male* resta un libro dal **contenuto scandaloso**, tanto che a pochi mesi dalla sua pubblicazione il poeta dovette affrontare un processo per oltraggio alla morale. Baudelaire perse il processo: fu condannato a pagare una multa considerevole e a togliere dalla raccolta sei poesie giudicate oscene o blasfeme [▶ T9]. Una nuova edizione dei *Fiori del male*, profondamente rimaneggiata, vedrà la luce nel 1861.

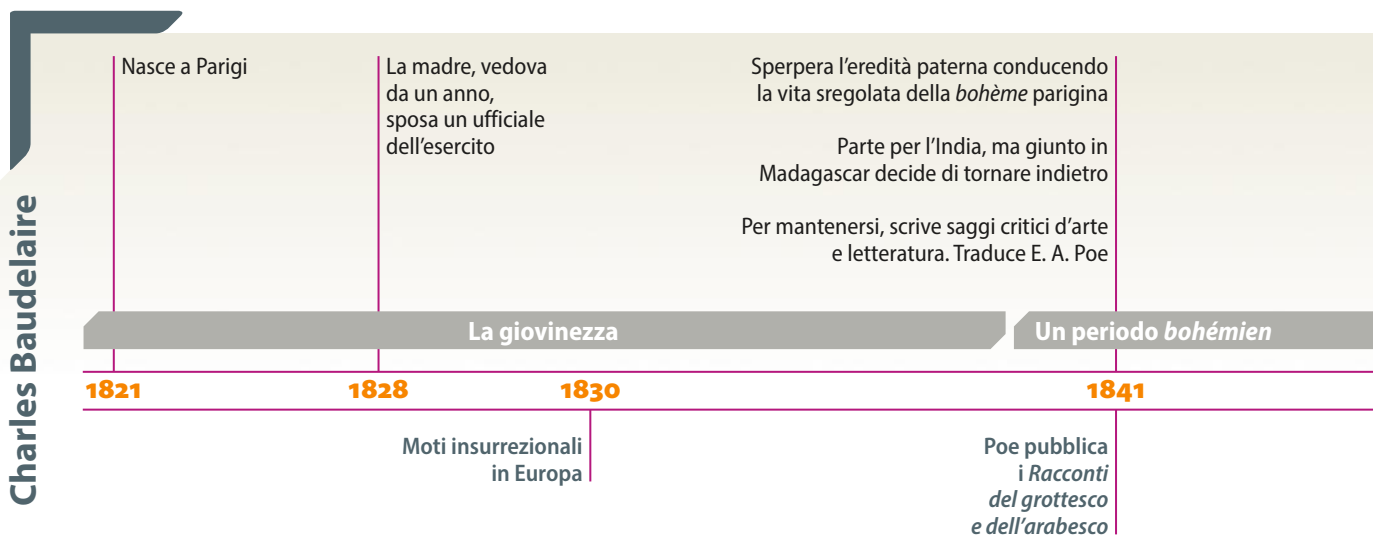
T9 ▶ I gioielli,
da *I fiori del male*

Bohémien È una parola francese che indicava in origine gli abitanti della Boemia e poi gli zingari, che provenivano in parte da quella regione dell'Europa centrale. Poi, nel 1851, lo scrittore Henri Murger pubblicò una serie di racconti riuniti insieme sotto il titolo *Scènes de la vie de Bohème* ("Scene della vita di Boemia"), i cui protagonisti erano per lo più giovani artisti che vivevano precariamente e avventurosamente (un po' come degli zingari, appunto) nel quartiere latino di Parigi. Da allora in poi il termine *bohémien* assunse questo significato: "artista povero dalla vita sregolata".

Sempre nel 1857 anche il romanzo di **Gustave Flaubert** *Madame Bovary*, pubblicato l'anno precedente, viene portato in tribunale. Madame Bovary è, nel libro, una borghese che tradisce il marito per noia e per le idee romantiche che le hanno messo in testa i romanzi sentimentali di cui è una lettrice accanita: le autorità pensano che il racconto del suo adulterio sia pericoloso per la morale pubblica. A differenza di Baudelaire, Flaubert viene assolto. Ma Flaubert è un rispettabile borghese di Rouen; Baudelaire è un *bohémien*, un contestatore, un marginale: e questo ha una certa influenza sull'esito del processo.

La seduzione del male Perché, dunque, le poesie di Baudelaire sarebbero scandalose? Perché meriterebbero addirittura una condanna giudiziaria?

I fiori del male sono scandalosi perché non parlano dell'amore romantico, della bellezza della natura e degli altri argomenti garbati e sublimi che da secoli costituivano l'oggetto della poesia, bensì di **vizi**, di **corruzione** e insomma della seduzione che il **male**, non il bene, esercita sugli esseri umani. Baudelaire guarda dentro di sé, mette il suo cuore a nudo e scopre in se stesso una sorta di **malattia dello spirito**:



CENSURARE I LIBRI

I fiori del male e *Madame Bovary*: sono questi i due processi più celebri intentati contro opere letterarie nel corso del XIX secolo. Non bisogna pensare, però, che quello di processare la letteratura sia un fenomeno solo ottocentesco. Per citare un caso italiano relativamente recente, negli anni Sessanta del secolo scorso in Italia Pier Paolo Pasolini subì un processo per vilipendio della religione per il suo mediometraggio

La ricotta, una sorta di parodia della Passione di Cristo; fu condannato a quattro mesi di carcere, poi amnistiato.

La lunga battaglia degli scrittori per difendere l'autonomia della letteratura rispetto ai vincoli della morale e della religione comincia in Francia alla metà dell'Ottocento: ma è una battaglia che in Europa è durata per più di un secolo, e che in buona parte del mondo dura tuttora.

■
T2 ► L'albatro,
da *I fiori del male*

è attratto dal **peccato**, dal **Sesso**, è **privo di volontà**, è continuamente alla ricerca di **nuovi piaceri** che gli permettano di vincere la **noia dell'esistenza**. Ma anziché sopprimere queste pulsioni, o negarle, sceglie di farne materia della sua poesia, di raccontarle in un libro. Libro che è diviso in varie sezioni, ciascuna delle quali costituisce un momento della lotta del poeta contro il male.

La struttura

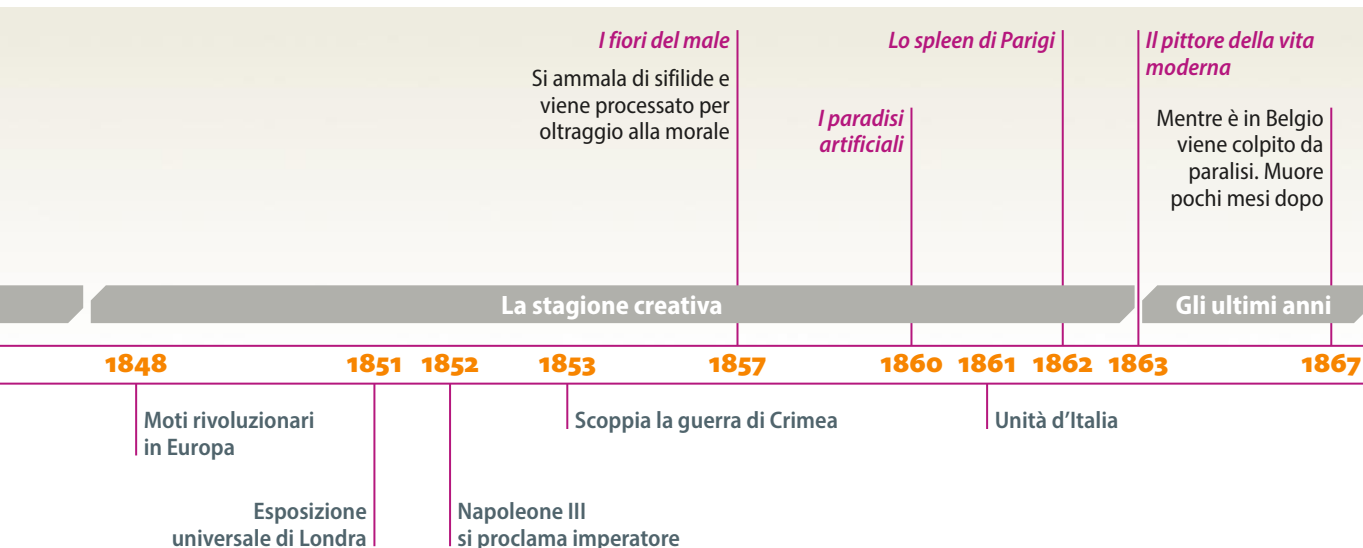
Le sezioni Nella prima edizione del 1857 *I fiori del male* era suddiviso in cinque sezioni. Nella seconda edizione del 1861 Baudelaire aggiunge una sezione (*quadri parigini*) e riordina tutto il materiale.

1) La prima sezione dei *Fiori del male*, intitolata *Spleen e Ideale* (*Spleen et Idéal*), racconta del venir meno di tutti gli ideali nei quali il poeta aveva creduto. C'era una volta la consolazione dell'arte e dell'amore: ma è una consolazione che si è rivelata illusoria. Il poeta cade così in una **cupa melanconia** (che definisce con un termine inglese: *spleen*).

2) Tenta allora di perdersi nella città, in una Parigi che sta cambiando faccia: nella seconda sezione, *Quadri parigini* (*Tableaux parisiens*), la **città moderna**, con le sue vie affollate, gli incontri casuali e rivelatori, le merci, gli artifici, il rumore, offre al poeta un **momentaneo rifugio**.

■
T8 ► La musa venale,
da *I fiori del male*

■
T6 ► Il cigno,
da *I fiori del male*



L'ESTETICA DEL MALE

Bello, vero, buono: sono i tre valori ai quali, nelle estetiche classicistiche, devono ispirarsi gli artisti. L'arte, per loro, è sempre un'arte morale, che insegna, migliora, indirizza al bene. Per reazione, le estetiche anticlassiche hanno sempre insistito sulla rappresentazione del brutto, del grottesco, del deforme (pensiamo all'anticlassicismo del Cinquecento: a Ruzante, a Rabelais; oppure a certi personaggi o a certe trame di Shakespeare). Ebbene, da Baudelaire in poi il **brutto**, il **ripugnante**, il **demoniaco** e, soprattutto, il **male morale** diventano temi della poesia ed esercitano sull'io un'attrazione irresistibile: nei *Fiori del male* c'è una poesia, *Una carogna*, dedicata alla carcassa di un animale; e ce n'è una, *Labisso*, nella quale il poeta maledice lo «spazio spaventoso e seducente». E il male, l'attrazione per il male, diventerà uno dei motivi ricorrenti dell'arte che si chiamerà **decadente**: «In certi momenti – scriverà Oscar Wilde nel *Ritratto di Dorian Gray* – egli considerava il male come un mezzo per realizzare la sua concezione della Bellezza».

3) Ma non è sufficiente, e nella terza sezione, intitolata *Il vino (Le vin)*, la **via di fuga** diventa l'**alcol**: fuga anche questa effimera, e che, una volta dissolta l'ebbrezza, lascia l'uomo in una disperazione ancora più profonda.

4) Non resta che abbandonarsi al **fascino della distruzione e del male**: la quarta sezione, *I fiori del male (Les fleurs du mal)*, che dà il titolo all'opera, racconta di questo abbandono.

5) La sezione *Rivolta (Révolte)* racconta un ultimo tentativo di rivolta contro il mondo e contro Dio, anch'esso però fallimentare.

6) Il poeta può dunque trovare **rifugio solo nella morte**: e così nell'ultima sezione, intitolata appunto *La Morte (La Mort)*, si conclude, tragicamente, l'itinerario tracciato nel libro.

I temi

Noia e spleen Che cosa vuol dire **mettere in versi la bellezza del male**, come Baudelaire si propone di fare nel suo libro?

Tutta l'opera di Baudelaire è percorsa da un **doppio movimento**. Da un lato c'è il desiderio di **elevarsi**, di aspirare all'**Ideale**, di sentirsi in armonia con il mondo. Dall'altro c'è invece un fascio di sentimenti negativi: il senso di solitudine, l'estraneità nei confronti degli esseri umani, la frustrazione che nasce dall'assenza di fede e di speranza; e, sopra tutto questo, l'*ennui* ("noia"), quel sentimento di **malinconia**, **angoscia** e **disperazione** che Baudelaire chiama anche **spleen**. Ed è il negativo che prevale: l'uomo è condannato. Questa sentenza di condanna risuona in alcuni dei temi che, come in una sinfonia, tornano a più riprese nei *Fiori del male*.

L'artificiale Innanzitutto, il tema dell'**artificio**, della produzione umana. I poeti romantici, ma in generale tutti i poeti della tradizione occidentale, amavano la genuinità e la verità della natura. Baudelaire cambia strada: al naturale preferisce l'artificiale, cioè i prodotti della civiltà. Della donna, ad esempio, Baudelaire ama soprattutto il trucco, il belletto, la maschera; trova invece ripugnante la femminilità come dato naturale.

Nella novella *La Fanfarlo* Baudelaire racconta dell'amore di un giovane per un'attrice, che dopo un lungo corteggiamento gli si concede. Tuttavia, nel momento in cui la bellissima attrice sta per spogliarsi, il giovane scoppia a piangere e la supplica di rimettersi uno dei suoi costumi teatrali: solo in questo modo può amarla.

Baudelaire è il primo poeta occidentale a essere sedotto dagli artifici che l'uomo ha creato: il che vuol anche dire che, per lui, la vita naturale sognata dai romantici non è più un'opzione praticabile. Di fatto, del mondo naturale Baudelaire apprezza quasi soltanto i fiori, perché ne sono l'elemento più raffinato e più inutile, e quello più vicino agli artifici. Il titolo *I fiori del male* esprime questa preferenza con



Baudelaire è attratto dalla città nella sua vita frenetica, diurna e notturna, in cui il *flâneur* (il perdigiorno) si aggira osservando la folla.

Nell'immagine, il Boulevard Montmartre a Parigi, dipinto da Camille Pissarro nel 1897.

la parte animale che si trova in ogni uomo. A questo scopo il *dandy* si crea una personalità artificiosa, e ad esempio sceglie con estrema cura i propri vestiti, adotta pose e atteggiamenti affettati, si circonda di cose belle, legge, ascolta, guarda le opere d'arte più raffinate: una specie di asceti, nella quale è abolito tutto ciò che rimanda alla natura, alla materialità del corpo (ma un'asceti mondana, fatta di lussi e non di privazioni: il *dandy* è, appunto, il perfetto "uomo di mondo").

Così Baudelaire – nel saggio *Il pittore della vita moderna* del 1863 – definisce un *dandy*:



Questi esseri non hanno altro stato che coltivare l'idea del bello nella propria persona, soddisfare le proprie passioni, sentire e pensare [...]. È innanzitutto il bisogno ardente di crearsi un'originalità, contenuto entro i limiti esteriori delle convenienze. È una specie di culto di sé [...]. È il gusto di stupire e la soddisfazione orgogliosa di non essere stupiti di nulla [...]. Il dandismo è l'ultimo bagliore di eroismo nelle decadenze.

Il male nella natura Molte immagini traducono visivamente, nelle poesie dei *Fiori del male*, questa attrazione per l'artificiale. Baudelaire evoca spesso i minerali (ferro, oro), le gemme, gli oggetti antichi e inutili, per magnificare ciò che è materiale, inorganico, non soggetto alle trasformazioni della vita oppure prodotto superfluo e inutile della civiltà.

Per descrivere poi il male di cui l'uomo è inevitabilmente vittima, Baudelaire riprende e trasforma molti temi tradizionali. Nei *Fiori del male* l'**amore** diventa un **sentimento abietto**, perché è solo amore per la carne, attrazione sessuale: come le strade di Parigi, le poesie di Baudelaire sono piene di prostitute. Nei *Fiori del male* si parla continuamente di **religione**: ma le invocazioni a Satana sono più frequenti delle invocazioni a Dio. E neppure ha senso il sogno romantico del ritorno alla **natura**: leggendo la poesia *Corrispondenze* [►T1], vedremo infatti come Baudelaire sia scisso tra il desiderio di riconoscere nella natura un'armonia e un ordine, e la consapevolezza che questa armonia e quest'ordine sono ormai irrecuperabili per l'uomo moderno che abita le città.

un ossimoro, perché l'immagine tradizionalmente positiva, solare, benefica dei fiori viene associata al male: nessuno l'aveva fatto o pensato prima di lui.

La città e il dandy Rifiutata la natura, il luogo della poesia di Baudelaire è la **città**. Il rumore, la folla, gli incontri occasionali vengono vissuti al tempo stesso come tragedia e come ancora di salvezza: da un lato generano confusione e alienazione; dall'altro sono l'*habitat* in cui il poeta ha imparato a vivere, la sua tana.

Dal rifiuto della natura in favore dell'artificio nasce poi la figura del **dandy**, che è precisamente colui che cerca di ridurre il più possibile

La natura è armonia o caos? *Corrispondenze*

da *I fiori del male*

Il mondo che ci circonda è un caos senza regole oppure un cosmo organizzato secondo un principio armonico? Il poeta ha la facoltà di comprendere l'essenza dell'universo o può solo limitarsi a descrivere un frammento insignificante della realtà? La poesia *Corrispondenze* sembra ispirata da (e sembra cercare una risposta a) domande come queste.

Nel 1623, nel trattato *Il Saggiatore*, Galileo Galilei descriveva il mondo come «un libro scritto in lingua matematica» e invitava appunto il lettore a imparare la matematica per decifrare l'universo. In tal modo egli non solo fondava il metodo scientifico moderno (basato sull'analisi empirica del reale e non più sull'autorità dei libri del passato), ma proponeva anche di guardare il mondo come un universo ordinato secondo leggi che la scienza era in grado di individuare. Esiste un ordine, nel creato, e l'osservazione attenta della natura ci offre la chiave di quest'ordine. Sono queste le «corrispondenze» di cui parla Baudelaire? Crede anche lui che il mondo sia retto da un'armonia intrinseca, che rispecchi un ordine divino? Leggiamo.

La Natura è un tempio dove pilastri vivi
 mormorano a tratti indistinte parole;
 l'uomo passa, lì, tra foreste di simboli
 4 che l'osservano con sguardi familiari.

Come echi che a lungo e da lontano
 tendono a una profonda, tenebrosa unità
 grande come le tenebre o la luce,
 8 i profumi, i colori e i suoni si rispondono.

Profumi freschi come la carne di un bambino,
 dolci come l'oboe, verdi come i prati
 11 – e altri d'una corrotta, trionfante ricchezza,

con tutta l'espansione delle cose infinite:
 l'ambra e il muschio, l'incenso e il benzoino,
 14 che cantano i trasporti della mente e dei sensi.

1. **un tempio:** un luogo sacro, nel quale gli esseri umani entrano in comunicazione con il divino, o con un mondo spirituale ■
- pilastri vivi:** gli alberi (metaforicamente, le colonne di questo tempio).
2. **indistinte parole:** forse qui il poeta allude allo stormire del vento tra le fronte degli alberi.
4. **sguardi familiari:** perché l'uomo è pur sempre parte di questo mondo naturale.
13. **benzoino:** olio profumato che si ricava da una pianta tropicale.

Correspondances

1-4 La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. **5-8** Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. **9-11** Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, **12-14** Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Metro: sonetto in alessandrini. L'alessandrino è il verso della poesia francese classica (ha avuto cioè il ruolo che ha avuto, nella poesia italiana, l'endecasillabo) ed è formato da due emistichi, ciascuno di sei sillabe, separati da una cesura («La Nature est un temple / où de vivants piliers»).

Analisi del testo

► **UN MONDO ORDINATO?** La prima impressione che riceviamo è di ordine. Una trama invisibile e geometrica sembra organizzare il mondo. La Natura è un tempio, ovvero una costruzione architettonica perfetta; l'uomo è in sintonia con ciò che lo circonda, si sente circondato da sguardi familiari e tranquillizzanti; la notte e la luce del giorno rinviano alla «grande unità» del principio unico e coerente che organizza il tutto (gli «echi», v. 5; la «profonda, tenebrosa unità», v. 6), i sensi («i profumi, i colori e i suoni», v. 8, rimandano rispettivamente all'olfatto, alla vista e all'udito) dialogano armonicamente tra loro. Sembra quindi che Baudelaire concepisca il mondo come un cosmo ordinato. Lo stile stesso della poesia rafforza questa impressione: il tono è assertivo, le frasi sono tutte all'indicativo presente, il modo della certezza, delle considerazioni oggettive.

► **UN'ARMONIA «A TRATTI»** Ma un paio di elementi, nel testo, contraddicono questa lettura. In primo luogo una sfumatura di incertezza viene introdotta dalla precisazione *a tratti* al v. 2. A volte la Natura e l'uomo sono in relazione così stretta da diventare simbiotica: a volte, ma non sempre; l'armonia è momentanea, passeggera.

In secondo luogo, se leggiamo con attenzione il v. 7, ci rendiamo conto che, quando evoca la vastità della notte e del giorno per descrivere la «profonda, tenebrosa unità» (v. 6), Baudelaire propone un ragionamento ingannevole: le due vastità evocate non sono paragonabili, come egli vorrebbe lasciare intendere, ma sono strutturalmente diverse, perché quando si parla di «vastità» del giorno ci si riferisce alla molteplicità e alla diversità del reale, mentre quando si parla di «vastità» della notte ci si riferisce all'uniformità della tenebra, che cancella le differenze. Infine, se confrontiamo le corrispondenze tra i vari elementi della natura armonica, scopriamo che solo le prime introducono effettivamente una comparazione («freschi come la carne di un bambino, / dolci come l'oboe, verdi come i prati», vv. 9-10), mentre l'ultima (v. 13) introduce un'enumerazione. Il verso «l'ambra e il muschio, l'incenso e il benzoino» elenca infatti vari elementi per esemplificare «l'espansione delle cose infinite»: non si tratta di una metafora, ma di un'enumerazione potenzialmente infinita.

► IDILLIO ED EBBREZZA DEI SENSI

Fino al v. 10 *Correspondence* è una poesia nella quale sembra esserci un accordo perfetto tra il mondo naturale e l'uomo

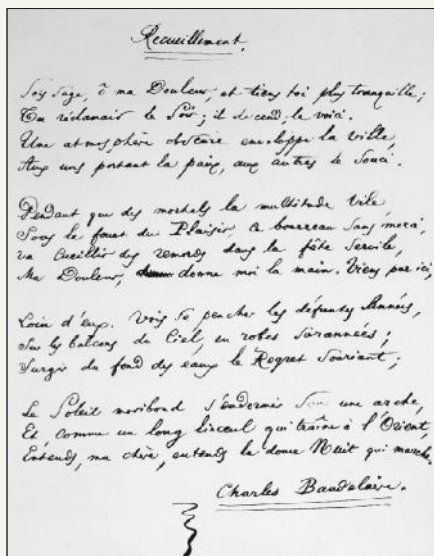
che «passa, lì, tra foreste di simboli» (v. 3); nei quattro versi finali si apre invece una finestra su un mondo di lusso, di raffinatezza decadente nel quale a prevalere non è il sentimento di fusione con la natura bensì l'ebbrezza dei sensi: la carne, la materia vengono a turbare il quadro idilliaco disegnato nella prima terzina – un movimento di tesi e antitesi che vedremo essere presente anche in un'altra splendida poesia di Baudelaire, *La vita anteriore* ►T4].

► **LA SINESTESIA** Per affacciarsi sulla «profonda, tenebrosa unità» (v. 6), per decifrare l'enigma delle «foreste di simboli» (v. 3), Baudelaire si serve, nelle terzine di questo sonetto, della **sinestesia**, cioè di una figura retorica che accosta percezioni provenienti da sensi diversi.

La ragione tiene separati la vista, l'udito, il tatto, il gusto, l'olfatto, ma a livello pre-logico i sensi si sovrappongono: «i profumi, i colori e i suoni si rispondono» (v. 8), scrive Baudelaire, e hanno «tutta l'espansione delle cose infinite» (v. 12). Dunque i profumi (olfatto) possono essere *freschi* (tatto) o *verdi* (vista) e possono acquistare una connotazione spaziale, un'estensione («espansione delle cose infinite»). Questa poetica delle misteriose corrispondenze che sussistono tra le cose ha una grande importanza non solo in Baudelaire ma in buona parte della lirica moderna. Oggetti, sentimenti, emozioni vibrano di un'energia analogica che li rende magnetici e li calamita gli uni verso gli altri: il ruolo del poeta è quello di intuire questa unità, di portare alla luce queste misteriose corrispondenze.

► **LE RAFFINATE SIMMETRIE SONORE** La rete delle analogie, infine, si manifesta anche al livello del significante. Nella traduzione vanno perdute tutte le raffinate simmetrie sonore

che Baudelaire ha saputo creare; ma un po' di questi effetti fonosimbolici possono essere recuperati anche solo leggendo ad alta voce alcuni versi del testo originale. Al v. 5, «*Comme de longs échos qui de loin se confondent*», l'insistenza sul suono "o" – che in francese è nasalizzato se seguito da "n" o "m" – evoca una sorta di rimbombo, di eco che sale dal profondo; e al v. 9, «*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants*», l'impressione di "freschezza" è sottolineata dall'allitterazione di "f" e "r".



Laboratorio

- tempio** ► **COMPRENDERE**
- 1 Che cosa intende dire il poeta paragonando la Natura a un tempio (v. 1)?
 - 2 Come mai il tempio ha «pilastri vivi» (v. 1)?
 - 3 A chi è riferita l'espressione «sguardi familiari» (v. 4)? Di quali sguardi si parla e perché sono definiti *familiari*?
 - 4 Spiega che cosa sono l'ambra, il muschio, l'incenso e il benzoino del penultimo verso. Come si spiega la loro presenza nella poesia?
- «sguardi familiari»
profumi** ► **ANALIZZARE**
- 5 Elenca tutte le corrispondenze che il poeta scorge nella Natura e spiega quali legami uniscono tra loro gli elementi.
 - 6 Individua metafore, similitudini e ossimori, e illustrane la funzione.
 - 7 Rifletti sul lessico utilizzato. Ti sembra che prevalgano termini concreti o astratti, preziosi o ordinari? Come si giustificano le scelte del poeta?
- legami** ► **INTERPRETARE**
- 8 Quale immagine del poeta emerge dalla poesia? Ti pare che si distacchi dalla visione tradizionale per inaugurarne una nuova o riscontri elementi di continuità con la tradizione precedente, ad esempio con quella romantica?
- poeta**

T

3

La natura spaventosa: *Ossessione*

da *I fiori del male*

Un altro sonetto di Baudelaire si intitola *Ossessione* (*Obsession*) e rappresenta in un certo modo il rovescio di *Corrispondenze* ►T1].

- Vi temo, grandi boschi, come le cattedrali:
urlate come l'organo; e nei cuori dannati,
stanze d'eterno lutto e di rantoli antichi,
4 ci rispondono gli echi dei vostri *De profundis*.

Obsession

1-4 Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales; / Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles, / Répondent les échos de vos *De profundis*.

Metro: sonetto in alessandrini.

Ossessione Essere ossessionati da qualcosa o da qualcuno significa non poter pensare ad altro, vedersi sempre quel qualcosa o quel qualcuno davanti agli occhi (*Ossessione* è il titolo di uno dei più celebri film neorealisti di Luchino Visconti, uscito nel 1943: ed è la storia tragica di due amanti che, appunto, non possono fare a meno l'uno dell'altra, e per questo diventano assassini). La parola viene dal lessico militare e ha la stessa etimologia di "assedio": *obsessio* deriva da *obsidere*, "stare intorno, occupare, assediare".

2-3. nei cuori ... antichi: i cuori maledetti del poeta e dei suoi simili sono paragonati a stanze eternamente parate a lutto (fuor di metafora: luoghi in cui si è sempre in lutto, si soffre sempre), nelle quali risuonano lamenti lontani nel tempo (fuor di metafora: dolori che il passare del tempo non ha medicato).

4. De profundis: *De profundis clamavi* è l'inizio del salmo 130, che si intonava nelle funzioni per i defunti.

Oceano, ti detesto! ritrovo i tuoi tumulti
dentro il mio petto, e sento di chi è vinto
l'amaro riso, pieno di singhiozzi e di insulti,
8 nel tuo ridere enorme.

Potrei amarti, o notte! se il lume delle stelle
non dicesse parole troppo note
II a me che cerco buio, e vuoto, e nudità.

Ma persino nel buio, come in un quadro, a mille
sgorgando dai miei occhi, hanno dimora
14 gli esseri familiari che mi sono scomparsi.

5-8 Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer / De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer **9-11** Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles / Dont la lumière parle un langage connu! / Car je cherche le vide, et le noir, et le nu! **12-14** Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers.

Analisi del testo

► **LA NATURA SPAVENTOSA** La natura, che in *Corrispondenze* [►T1] era tranquillizzante e armonica, accogliente con l'essere umano che «passa, lì, tra foreste di simboli» (v. 3), è ora spaventosa: è un incubo a cui si preferiscono il buio e il vuoto (v. 11). Gli «sguardi familiari» dati dagli elementi della natura, gli sguardi dei quali Baudelaire parlava in *Corrispondenze* (v. 4), non sono più possibili; gli echi dei suoni naturali si trasformano in urla e rantoli («urlate come l'organo», v. 2; «rantoli antichi», v. 3), e il poeta vorrebbe, semplicemente, «abolire» la natura: i boschi lo

terrorizzano, l'oceano lo angoscia, le stelle gli sono straniere perché dicono «parole troppo note» (v. 10). Vorrebbe una notte completamente buia, nuda, vuota.

► **LA DISPERAZIONE DENTRO L'UOMO** Ma... Ma, così come in *Corrispondenze*, anche qui gli ultimi tre versi fanno fare una sorta di deviazione al testo. Neanche le tenebre sono sufficienti, dice il poeta: perché questo universo buio e vuoto è comunque popolato da «esseri familiari che mi sono scomparsi» (v. 14), cioè da esseri umani che il poeta ha conosciuto e che non sono ormai tra i vivi (e si noti come «regards familiers» sia la stessa espressione che, con altro significato e in tutt'altra atmosfera, avevamo già letto al v. 4 di *Corrispondenze*). Insomma, anche se si abolisse, oscurandolo, il mondo naturale, angoscia e disperazione continuerebbero a ossessionare l'uomo, perché egli porta in sé, nella sua memoria, le ragioni di quell'angoscia e di quella disperazione: non è ciò che sta al di fuori dell'uomo, il problema, ma ciò che sta dentro di lui.



William Turner, *Tempesta di neve, nave a vapore all'imbocco del porto*, 1842.

Laboratorio

boschi oceano
notte
familiare

De profundis

ossessione e
corrispondenze

▶ **COMPRENDERE**

- 1 Perché il poeta teme i grandi boschi (v. 1) e detesta l'oceano (v. 5)?
- 2 Baudelaire dice, però, che potrebbe amare la notte (v. 9), ma a certe condizioni: quali?
- 3 Nell'ultimo verso Baudelaire parla di « esseri familiari »: a che cosa si riferisce? Hanno qualcosa in comune con gli « sguardi familiari » della poesia *Corrispondenze* [▶T1]?
- 4 Che cos'è il *De profundis* del v. 4? Con quali aspetti della poesia si collega?
- 5 Come si giustifica il titolo? Di quale ossessione parla il poeta?

▶ **ANALIZZARE**

- 6 Individua le apostrofi: a chi sono rivolte?

▶ **INTERPRETARE**

- 7 Accosta questo sonetto e il sonetto *Corrispondenze* [▶T1], e proponi una tua interpretazione. Se qui (come nelle poesie della serie *Spleen*) si raggiunge il punto più basso dell'abbattimento e dell'angoscia, e il punto più lontano dall'Ideale, con *Corrispondenze* Baudelaire a inizio della raccolta indicava il massimo dell'Ideale. Possiamo comparare, ad esempio, elementi caratteristici del massimo entusiasmo e della massima disperazione? Quali immagini, colori, segnali verbali e concettuali concorrono a delineare tali scenari e sentimenti in opposizione?

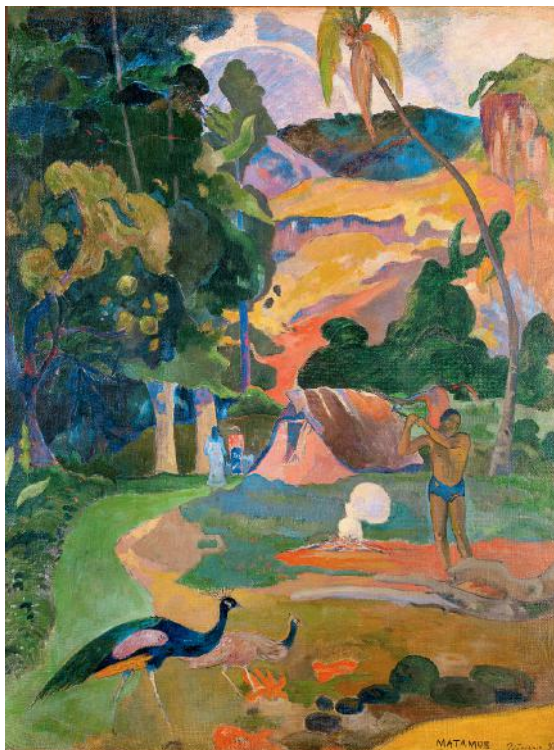
T

4

Il sogno di un'altra vita: *La vita anteriore*

da *I fiori del male*

Paul Gauguin,
Matamoe (Pavoni nel paese), 1892.



Il sogno esotico, l'idea di una vita trascorsa in lontani paradisi tropicali, si incontra spesso nella letteratura dell'Ottocento, anche come reazione alla miseria dell'esistenza borghese e all'atmosfera caotica e disumanizzante che si comincia a respirare nelle città moderne. Alla fine del secolo sarà questo uno dei motivi ricorrenti non solo nell'opera ma anche nella vita degli artisti: il pittore Paul Gauguin cercherà a Tahiti ispirazione per i suoi dipinti; il romanziere Robert Louis Stevenson viaggerà in lungo e in largo nel Pacifico; il poeta Arthur Rimbaud, stanco già a ventiquattro anni della vita parigina, si avventurerà in Africa. Fuggire dalla realtà, lasciare il mondo cosiddetto civile, partire per non tornare più: è questo uno dei desideri che ispira molti romanzi e molte poesie ottocentesche.

In un passo del romanzo *Mademoiselle de Maupin* (1835) lo scrittore francese Théophile Gautier (1811-1872) descrive così il suo Eden immaginario: «Ecco come mi rappresento la felicità suprema: un grande edificio quadrato senza finestre; una grande corte interna circondata da colonne di marmo bianco, in mezzo una fontana di cristallo [...]; sopra, un cielo molto azzurro e un sole molto giallo; dei grandi levrieri dal muso affilato dormirebbero qua e là; ogni tanto, dei negri scalzi con anelli d'oro alle caviglie, delle belle servitrici bianche e snelle, coperte di abiti ricchi e capricciosi, passerebbero tra le arcate profonde, con dei fiori sotto il braccio, o delle anfore sulla testa. Io sarei là, immobile, silenzioso, sotto un magnifico baldacchino [...], la gola nuda di una giovane schiava sotto il piede, come sgabello, e fumerei l'oppio in una pipa di giada».

Nel sonetto *La vita anteriore* (*La vie antérieure*), pubblicato per la prima volta nel 1851, Baudelaire riprende quasi alla lettera questo tema, tanto da far pensare a un'imitazione volontaria: del resto, Baudelaire conosceva e apprezzava il romanzo di Gautier. Ma l'imitazione è, in realtà, soltanto parziale: ed è come il pretesto per l'affermazione di un pensiero e di un sentimento del tutto differenti. Perché – con una costruzione simile a quella presente nel sonetto *Ossessione* [►T3] – gli ultimi versi del sonetto capovolgono la visione paradisiaca di Gautier, lasciando nel lettore non un'impressione di pace (quella che si potrebbe ricavare dai primi dodici versi) ma, al contrario, un senso di sospensione e di angoscia.

4 Vasti spazi ho abitato di colonne
dritte, solenni, accese di bagliori infiniti
dal meriggio marino, e quando è sera
simili a grandi grotte di basalto.

8 Le onde, gonfie immagini del cielo,
accordavano il mistico fragore
del loro canto ai fuochi del tramonto
riflesso nei miei occhi. Là ho vissuto

II voluttà calme in cerchi di splendore
fra le onde e l'azzurro, mentre schiavi
nudi, tutti impregnati di profumi,
davan fresco con palme alla mia fronte
14 cercando, unica loro cura, di scoprire
quale pena segreta mi facesse languire.

La vie antérieure

1-4 J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. **5-8** Les houles, en roulant les images des cieux, / Mélaient d'une façon solennelle et mystique / Les tout-puissants accords de leur riche musique / Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. **9-11** C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs / Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, **12-14** Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes, / Et dont l'unique soin était d'approfondir / Le secret douloureux qui me faisait languir.

Metro: sonetto in alessandrini.

Analisi del testo

► **UNA POESIA CHE LASCIA IN SOSPESO** La poesia si può dividere in due parti diseguali. Nella prima parte (vv. 1-12) c'è la descrizione di una vita trascorsa (immaginata?) in quello che sembra essere una specie di paradiso tropicale. La vaghezza delle indicazioni di tempo («ho abitato», v. 1) e di spazio (il poeta non specifica dove si sia svolta questa «vita anteriore») fanno pensare a un luogo e a un'esperienza sognati piuttosto che realmente vissuti.

Nella seconda parte del sonetto (vv. 13-14) c'è un brusco ribaltamento di prospettiva. In questo scenario paradisiaco, infatti, c'è una «pena segreta» che fa «languire», cioè che consuma, che distrugge a poco a poco il poeta. Qual è questa pena? La poesia non lo dice. E che cosa significa veramente che gli schiavi hanno il compito di *scoprire* questo segreto doloroso? Il verbo può avere infatti due significati opposti: chiarire, comprendere meglio per poter curare; oppure, al contrario, aggravare, come una lama che penetra nella ferita. Anche questo non è chiaro. Insomma, la poesia finisce proprio sul più bello, e ci lascia in sospeso.

► **IL PARADISO IMPOSSIBILE** Questa incertezza finisce per proiettarsi all'indietro, sulla parte «euforica» del testo. È chiaro infatti che i versi di Baudelaire non vanno interpretati alla lettera, che il poeta non parla di un luogo nel quale ha realmente vissuto. Come dobbiamo interpretare, allora,

il meraviglioso *décor* descritto dal poeta? Il titolo della poesia ci dà forse un suggerimento. Si tratta di una «vita anteriore», diversa da quella che il poeta è costretto a vivere nella Parigi del 1850.

Ma è degno di nota il fatto che, a differenza di quanto accade nella pagina di Gautier citata in precedenza, un guasto, un elemento maligno (la misteriosa, vaghissima «pena segreta» del v. 14) viene a turbare il quadro idilliaco descritto fino al v. 12. Nessun paradiso – sembra dire il poeta – è veramente possibile, e dunque nessuna fuga, nessun rifugio in un altro luogo (l'esotico) o in un altro tempo (una passata età dell'oro).

► **L'ALONE DI MISTERO** Questi tentativi di spiegazione non tolgono però al sonetto, e soprattutto alla sua conclusione, l'alone di mistero. Ma l'effetto poetico, ciò che ci conquista, ci sorprende, ci commuove, va 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 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.

Laboratorio

luoghi

► **COMPNDERE**

- 1 Che cosa intende il poeta con «vita anteriore»?
- 2 Come mai gli spazi hanno «colonne / dritte» (vv. 1-2) e sono simili a «grandi grotte» (v. 4)? Si tratta di luoghi reali o immaginari? Argomenta la tua risposta.

tempo

► **ANALIZZARE**

- 3 Illustra l'analogia del v. 5.
- 4 In quali ore della giornata si svolge la poesia? Ricostruisci la cronologia dei momenti in cui è ambientata e illustra che cosa caratterizza ciascuno di essi.

► **INTERPRETARE**

- 5 L'unica preoccupazione degli schiavi è approfondire la pena segreta del protagonista (vv. 13-14). Perché vogliono scoprirla, e così facendo anche renderla più profonda?

Il poeta nella grande città: *A una passante*

da *I fiori del male*

Molti conoscono la canzone di Fabrizio De André (1940-1999) *Le passanti*, nell'album *Canzoni* del 1974, dedicata alle donne sconosciute, appena intraviste e già amate («lo dedico questa canzone / ad ogni donna pensata come amore / in un attimo di libertà / a quella conosciuta appena / non c'era tempo e valeva la pena / di perderci un secolo in più»). Pochi sanno, però, che questo motivo ha alle spalle una lunga tradizione. La canzone di De André è il rifacimento di una canzone del francese Georges Brassens (1921-1981), *Les passantes*, a sua volta ispirata a una poesia francese di inizio Novecento scritta da Antoine Pol. Ma già mezzo secolo prima di Antoine Pol, era stato proprio Baudelaire il primo a mettere in versi, nel 1860, l'attrazione provata per una donna che si scorge per un istante in mezzo alla folla e che non si rivedrà mai più.

- Ero per strada, in mezzo al suo clamore.
Esile e alta, in lutto, maestà di dolore,
una donna è passata. Con un gesto sovrano
4 l'orlo della sua veste sollevò con la mano.
- Era agile e fiera, le sue gambe eran quelle
d'una scultura antica. Ossesso, istupidito,
8 bevevo nei suoi occhi vividi di tempesta
la dolcezza che incanta e il piacere che uccide.
- Un lampo... e poi il buio! – Bellezza fuggitiva
che con un solo sguardo m'hai chiamato da morte,
11 non ti vedrò più dunque che al di là della vita,
che altrove, là, lontano – e tardi, e forse *mai*?
Tu ignori dove vado, io dove sei sparita;
14 so che t'avrei amata, e so che tu lo sai!



Norbert Goeneutte, *Donna elegante al Bois de Boulogne*, 1880.

À une passante

1-4 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; **5-8** Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. **9-11** Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? **12-14** 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!

Metro: sonetto in alessandrini.

3. sovrano: ma Baudelaire scrive che la mano, il suo gesto, è «fastueuse» (cioè sfarzosa e solenne); Raboni traduce con *sovrano* per far rima con *mano* al verso seguente.

6. Ossesso: fuori di me.

9. Un lampo: una luce improvvisa seguita dal buio; e il lampo evoca sia la luce degli occhi della donna sia la fulmineità del suo passaggio.

10. m'hai ... morte: mi hai fatto rinascere.

Analisi del testo

► **CITTÀ E DONNA CONTRAPPOSTI** In mezzo alla strada trafficata e rumorosa, la donna compare come una visione quasi soprannaturale. La poesia contrappone i rumori fastidiosi della città («in mezzo al suo clamore», v. 1) al fruscio impercettibile prodotto dai vestiti della donna (che sollevò la sua gonna, v. 4); dal punto di vista visivo, la città è associata al *buio*, mentre la donna è come un *lampo*, sia perché la sua bellezza è abbagliante sia perché scompare con la stessa rapidità con cui era apparsa (v. 9).

► **LA DONNA SIMBOLO DI EQUILIBRIO** Ma che cosa colpisce esattamente il poeta? La donna è descritta non solo come genericamente bella («Bellezza fuggitiva», v. 9), ma anche attraverso una serie di aggettivi che sembrano più consoni a una statua classica che a un essere umano. È in lutto, ma porta il suo dolore con «maestà» (v. 2); è «agile e fiera» (v. 5); la sua bellezza è «una scultura antica» (v. 6); la mano solleva le vesti con un «gesto sovrano» (v. 3). La donna è insomma il simbolo, il segnale di un universo di perfezione, eterno ed equilibrato: il poeta, che si presenta come un uomo dappoco («Ossezzo, istupidito», v. 6), la ammira e si nutre avidamente per un momento della sua perfezione («bevevo», v. 7), prima di rendersi conto che si tratta soltanto di un'apparizione fugace.

► **LA FINE DELL'ILLUSIONE** Negli ultimi versi l'illusione svanisce, l'incontro tra i due si rivela impossibile, e questa impossibilità è espressa attraverso avverbi di spazio e tempo (*altrove, tardi, mai*) e attraverso un verbo che esprime il non

sapere, il non conoscere («ignori»). Si è aperta davanti al poeta, per un breve attimo, la porta che dà verso un'altra dimensione di luce, dolcezza, amore; ma quella porta si richiude subito: a concitazione della città inghiotte la donna, il poeta è condannato a restare da solo nel suo inferno rumoroso.

► **PARIGI CHE CAMBIA** I temi di questa poesia sono due: quello dell'incontro accidentale con una donna che non si rivedrà più, e quello – che ispira molte poesie dei *Fiori del male* – della città. Insistendo fin dal primo verso sulla contrapposizione tra il rumore della città con il «suo clamore» (v. 1) da una parte e il fruscio dei vestiti della passante dall'altro, Baudelaire adopera la donna come simbolo di una bellezza e di un'armonia che non hanno più spazio nella metropoli moderna.

Negli anni in cui Baudelaire scrive, Parigi si sta trasformando in maniera vertiginosa: non solo per effetto della rivoluzione industriale, che fa sì che masse di poveri vengano a vivere e a lavorare in città, ma anche a causa delle riforme urbanistiche del barone Georges Eugène Haussmann (1809-1891), il prefetto di Parigi che, a partire dal 1853, ordina la distruzione dei vecchi quartieri medievali per sostituirli con i grandi *boulevards*, allo scopo di migliorare le condizioni igieniche della città e di impedire a eventuali rivoltosi la costruzione di barricate nei quartieri popolari (proprio questo era successo durante le sollevazioni del 1848). La Parigi che vediamo oggi è in gran parte il frutto di quegli interventi ottocenteschi: la Parigi che Baudelaire descrive in molte sue poesie non esiste più.

Laboratorio

reazione

► COMPRENDERE

- 1 Quali reazioni suscita nel poeta la vista della passante?
- 2 Dove avviene l'incontro? Come viene descritto lo spazio?
- 3 Fai la parafrasi delle terzine. Perché il poeta dice di essere stato chiamato dalla morte? Quando crede che sarà possibile incontrare di nuovo la donna?

► ANALIZZARE

- 4 Descrivi la donna così come la vede il poeta.
- 5 La visione non si ferma alla descrizione esteriore: Baudelaire riesce a cogliere anche l'interiorità della donna, o l'interiorità immaginata. Quali espressioni si riferiscono all'una o all'altra dimensione?

occasione

► INTERPRETARE

- 6 Il poeta si sente attratto e al tempo stesso turbato dalla donna sconosciuta. Immagina che avrebbe suscitato in lui l'amore, magari cambiato la sua vita, come si trattasse di un'occasione unica e perduta. Forse un'esperienza simile sarà capitata anche a te. Vuoi raccontarla? Scegli la forma che preferisci: una lettera, una poesia, un racconto. Se non ti è mai accaduta, puoi immaginarla.

Walter Benjamin su Baudelaire e la città

Il tema della folla Il filosofo tedesco **Walter Benjamin** ha riflettuto in alcune pagine celebri sull'importanza della città di Parigi per Baudelaire. Riportiamo qui un passaggio nel quale egli discute appunto il **tema della folla**, e propone una sua lettura del sonetto *A una passante* ►T5].

« La folla: nessun altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento. Essa cominciava – in larghi strati per cui la lettura era diventata abitudine – a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente; e voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i fondatori nei quadri del Medioevo. 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. Hugo si rivolge per primo alla folla nei titoli: *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*, ed è stato il solo, in Francia, che potesse rivaleggiare col *feuilleton*¹ [...]. Così la descrizione che Engels dà di questa massa nella sua opera giovanile prelude, benché timidamente, a uno dei temi marxiani. Nella Situazione delle classi lavoratrici in Inghilterra si dice: «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 solo 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 [...]. 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 fra 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».

Non un giro di frase, non una parola, ricorda la folla nel sonetto A una passante. Ma il processo riposa solo su di essa, come sul vento la marcia di un veliero. [...] In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta. Il significato del sonetto è, in una frase, questo: l'apparizione che affascina l'abitante della metropoli – lungi dall'aver nella folla solo la sua antitesi, solo un elemento ostile – gli è arrecata solo dalla folla. L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta lo schema di uno choc, anzi lo schema di una catastrofe. Ma essa ha colpito, insieme al soggetto, anche la natura del suo sentimento. Ciò che contrae convulsamente il corpo – «crispé comme un extravagant», è detto nella poesia – non è la beatitudine di colui che è invaso dall'eros in tutte le stanze del suo essere; ma ha piuttosto qualcosa dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario. Che «questi versi potevano nascere solo in una grande città», come ha scritto Thibaudet, è ancora insufficiente. Essi fanno emergere le stimmate che la vita in una grande città infligge all'amore.

(W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 99-104)

Una scoperta dell'Ottocento La folla, scrive Benjamin, è una scoperta dell'Ottocento. Ed è una scoperta che fanno insieme due categorie di intellettuali: in primo luogo gli studiosi della società come Karl Marx e Friedrich Engels, che vedono nella città il concentrarsi delle forze produttive e un nuovo modo di vita per molti aspetti alienante e inumano, specie per le classi popolari; in secondo luogo gli scrittori come Victor Hugo, che comprendono come questa folla sia, soprattutto, un possibile pubblico, e si mettono a scrivere per essa, di essa. E infine c'è Baudelaire, che scopre la città, l'artificiale, il caotico come oggetto di poesia, come fonte d'ispirazione per una riflessione su come la grande città cambi non soltanto la vita pratica ma anche i sentimenti degli esseri umani: infliggendo, come dice perfettamente Benjamin, «stimmate all'amore».

1. **feuilleton**: romanzo d'appendice.

Disperazione e angoscia: *Spleen IV*

da *I fiori del male*

Lo *spleen* è uno stato d'animo di noia e di malumore. Baudelaire l'ha reso famoso dedicandogli ben quattro poesie all'interno dei *Fiori del male*. Già molti scrittori romantici (ad esempio François-René de Chateaubriand) avevano descritto nelle loro opere quella malinconia che a volte ci rende svogliati e incapaci di agire; e la parola *spleen* non è un'invenzione di Baudelaire: è un termine inglese (si pronuncia infatti "spliin") e deriva etimologicamente dal greco antico, dove *splén* ha il significato di "milza" e di "bile" (nella medicina antica si pensava infatti che lo stato d'animo malinconico derivasse da un eccesso di bile).

L'originalità di Baudelaire consiste nell'aver saputo trasformare questo stato d'animo, che tutti quanti proviamo in determinati momenti della nostra vita, in un tratto caratteristico della condizione umana. L'uomo, nella descrizione che ne dà Baudelaire, vive in uno stato di continua angoscia e, soprattutto, di continua incapacità di agire: un potere maligno lo sovrasta e annulla la sua volontà lasciandolo inerte. Baudelaire descrive questa notte dello spirito con un'efficacia straordinaria: anziché tentare di definirla in maniera astratta (lo *spleen* è...), infatti, egli inventa una serie di immagini che trasmettono al lettore quasi visivamente una sensazione di soffocamento e paralisi della volontà. Leggiamo la quarta e ultima delle poesie dedicate allo *spleen*.

- Quando, come un coperchio, il cielo basso e greve
 schiaccia l'anima che geme nel suo tedio infinito,
 e in un unico cerchio stringendo l'orizzonte
 4 fa del giorno una tristezza più nera della notte;
- quando la terra si muta in un'umida segreta
 dove, timido pipistrello, la Speranza
 sbatte le ali contro i muri e batte con la testa
 8 nel soffitto marcito;
- quando le strisce immense della pioggia
 sembrano le inferriate d'una vasta prigione
 e muto, ripugnante un popolo di ragni
 12 dentro i nostri cervelli dispone le sue reti,

Spleen IV

1-4 Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; **5-8** Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris; **9-12** Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux, / Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux.

Metro: cinque quartine di versi alessandrini.

- 1. greve:** pesante, opprimente.
9. strisce: quelle fatte dalla pioggia che scivola sui vetri.
12. reti: ragnatele.

- furiose a un tratto esplodono campane
e un urlo tremendo lanciano verso il cielo
che fa pensare al gemere ostinato
16 d'anime senza pace né dimora.
- Senza tamburi, senza musica, sfilano funerali
a lungo, lentamente nel mio cuore: Speranza
piange disfatta e Angoscia, dispotica e sinistra,
20 pianta sul mio cranio riverso la sua bandiera nera.

Edvard Munch,
Malinconia, 1896.

13-16 Des cloches tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, / Ainsi que des esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtrement. **17-20** – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.



Analisi del testo

► **POESIE CHE PARLANO A NOME DI TUTTI** Innanzitutto va notato che Baudelaire adoperava la prima persona plurale («*Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits*», tradotto da Raboni con «fa del giorno una tristezza più nera della notte», v. 4; «*nos cerveaux*», «i nostri cervelli», v. 12), e ciò evidentemente allo scopo di far sì che il lettore si senta implicato, coinvolto: la condizione che il poeta descrive non è soltanto sua ma di chiunque legga questo testo.

L'intenzione di parlare non soltanto per sé ma per tutti i lettori, per l'umanità intera è già chiaro nella poesia che apre la raccolta *I fiori del male*, poesia che finisce con questo verso: «*Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère*» («Ipocrita lettore, – mio simile, – mio fratello»). Sin dalla prima pagina del libro, quindi, il lettore è avvertito: quello che ha di fronte non è il diario di una folle: è di lui stesso (il lettore), della sua vita che si parla.

► **LA VOLONTÀ ANNIENTATA** Nel corso della poesia Baudelaire accumula una serie di metafore e similitudini che hanno il compito di far comprendere come viva l'uomo in preda allo *spleen*: per lui il cielo pesa «come un coperchio» sulla terra (v. 1), occludendo l'orizzonte, la terra è «un'umida segreta» (v. 5), la Speranza è un «timido pipistrello» cieco che sbatte contro i muri e i soffitti marci (vv. 6-8); le righe verticali della pioggia sono «le inferriate d'una vasta prigione» (vv. 9-10); il cervello è pieno delle ragnatele costruite da un «popolo di ra-

gni» (vv. 11-12). Tutte queste immagini di prigionia e di oppressione esprimono metaforicamente l'impossibilità di agire, l'annientamento della volontà: la Speranza viene citata due volte, ma solo per essere negata. La prima volta viene paragonata a un pipistrello che vola, impazzito, dentro una stanza chiusa; la seconda volta è presentata come piangente.

Resta solo l'«Angoscia, dispotica e sinistra» (v. 19), che prende simbolicamente possesso del corpo del poeta piantando una bandiera nera sul suo «cranio riverso» (v. 20). Il senso di oppressione è accentuato dal fatto che le prime quattro strofe formano un unico lunghissimo periodo scandito in tre lente, pesanti subordinate temporali: «Quando ... il cielo» (v. 1), «quando la terra» (v. 5), «quando le strisce immense della pioggia» (v. 9).

► **EVOCAZIONE DI OGGETTI BASSI E QUOTIDIANI**

Baudelaire sta dunque descrivendo una situazione drammatica. Per farlo, ricorre a procedimenti retorici non usuali: tratta alla stregua di persone in carne e ossa sentimenti come la Speranza e l'Angoscia, e impiega metafore e allegorie degne di un film horror. Ma al tempo stesso evoca oggetti bassi e quotidiani, che sono in contrasto con il tono tragico del testo. Nessuno prima di lui aveva osato nominare in una poesia qualcosa di concreto e prosaico come i coperchi delle pentole da cucina, nemmeno Victor Hugo, che pure in molte delle sue poesie aveva abolito la distin-

zione tra stile alto-tragico e stile basso-comico. I pipistrelli e i ragni, che la letteratura romantica aveva adoperato per dipingere atmosfere gotiche (si pensi ai tanti romanzi – oggi ai film – ambientati in castelli bui e diroccati), servono, in questa poesia, a esprimere visivamente lo stato d'animo dell'uomo che è vittima dello *spleen*. Baudelaire arriva addirittura a introdurre un termine di ambito medico: parla infatti dei *cervelli* (v. 12) là dove i suoi predecessori avrebbero parlato di mente, spirito, anima.

► **UNA POESIA ORIGINALE** La poesia di Baudelaire è dunque originale soprattutto per il modo in cui accoglie al proprio interno la realtà. Da un lato, si serve di cose e parole tratte dalla vita di ogni giorno; dall'altro, usa queste cose e parole ordinarie non per descrivere realisticamente una scena (il coperchio, come le altre immagini della poesia, è solo un simbolo, "sta per" qualcos'altro), ma, al contrario, per trasmettere al lettore il sentimento che vuole evocare.

► **LA SINTASSI RALLENTATA** Concentriamoci ancora per un momento sullo stile di questa poesia tematicamente così originale. Il ritmo del discorso è lento, monotono,

martellante, ben adatto a descrivere prima il suono della pioggia che cade, poi il rumore del pipistrello che sbatte contro i muri.

Come fa, Baudelaire, a ottenere questo effetto di rallentamento? Attraverso la sintassi. Come abbiamo accennato, le prime tre strofe del testo formano un unico periodo composto da tre proposizioni temporali aperte tutte dalla congiunzione *quando* e coordinate attraverso la congiunzione *e*, tre proposizioni che disegnano i contorni di un mondo grigio, cupo, piovoso.

Il lettore aspetta – in un crescendo di ansia – che il periodo si completi, che arrivi la frase principale, che di fatto arriva al v. 13: «*Des cloches tout à coup sautent avec furie*» («furiose a un tratto esplodono campane»), ma il suono delle campane non fa che introdurre nel testo un'altra dissonanza: non più il basso continuo dell'Angoscia ma un urlo tremendo lanciato contro il cielo.

E l'effetto di lentezza è amplificato da una sintassi ampia, fatta di subordinate coordinate tra loro attraverso la congiunzione *e*, tutte aperte dalla congiunzione *quando*, subordinate che sfociano nell'ultima quartina, aperta da una lineetta.

Laboratorio

titolo

► COMPRENDERE

- 1 Spiega il significato del titolo e come si collega con il senso generale della poesia.
- 2 Che cosa rappresentano il cielo, la terra, la pioggia e i ragni? A quali stati d'animo corrispondono?

ripetizione

► ANALIZZARE

- 3 Individua metafore e similitudini, illustrandone il significato.
- 4 Quale effetto produce la ripetizione dell'avverbio di tempo *quando*? Di quale figura retorica si tratta?

Baudelaire e Leopardi

► CONTESTUALIZZARE

- 5 La noia, tema ricorrente in Baudelaire, la troviamo **anche in Leopardi**, nelle poesie (ad esempio in *A se stesso* oppure nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), nelle *Operette Morali* (*Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*), ma anche nello *Zibaldone* («La noia è il desiderio della felicità lasciato per così dire puro») e nei *Pensieri* («La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani»). **Fai un confronto tra i due poeti**, individuando tratti in comune e specificità di ciascuno, sia attraverso i testi che trovi nel manuale, sia attraverso altri che conosci autonomamente o che ti può suggerire l'insegnante.

Ideale

► INTERPRETARE

- 6 Se con *Spleen* si raggiunge il fondo della "disforia" e il punto più lontano dall'Ideale, con *Corrispondenze* ►T1 Baudelaire indicava il massimo dell'Ideale. Fai un confronto tra le due poesie. Quali immagini, colori concorrono a delineare i due diversi scenari (ad esempio in *Spleen* ricorrono termini negativi come *basso, greve, nera...*)?

noia

- 7 Forse un momento di noia profonda (qualche giorno, una sola giornata, un pomeriggio) sarà capitato anche a te: con quali emozioni l'hai vissuto? Quali immagini e pensieri ti sono venuti in mente? Dove hai cercato e trovato sollievo? Come l'hai superato? Prova a raccontarlo nella forma che senti più congeniale.

3 Dalla poesia alla prosa

«**Piccoli poemi in prosa**» *I fiori del male* sono l'opera maggiore di Baudelaire, ma non l'unica. A partire dal 1855, Baudelaire aveva infatti cominciato a scrivere componimenti da lui stesso definiti «piccoli poemi in prosa» («*petits poèmes en prose*»), che saranno riuniti sotto il titolo *Lo spleen di Parigi* (*Spleen de Paris*) nel 1862. Anche questa raccolta è cruciale nella storia della poesia. Essa introduce infatti un nuovo genere letterario, il **poemetto in prosa** appunto, che conoscerà una grande fortuna tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Si tratta di brevi testi scritti in prosa che tuttavia né narrano una storia (come accade nel racconto o nel bozzetto) né argomentano una tesi (come accade nel saggio), ma semmai **descrivono** un paesaggio o uno stato interiore; testi che però si definiscono, più che per il loro contenuto, per il loro **alto grado di elaborazione formale**, per la loro **musicalità** e il loro **ritmo**, e insomma per caratteristiche che generalmente connotano la poesia e non la prosa.



T10 ► Le vedove,
da *Lo spleen di Parigi*

T

11

Le folle

da *Lo spleen di Parigi*

L'attrazione per la disarmonia del mondo spiega perché Baudelaire sia sedotto da quell'esperienza intimamente moderna e cittadina che è la visione della folla, e la fusione "nella" folla. Una pagina celebre dello *Spleen di Parigi* è il poemetto dedicato appunto a *Le folle* (*Les foules*), in cui Baudelaire descrive la gioia, anzi l'ebbrezza che prova nel fare «un bagno di moltitudine».

Non a tutti è dato concedersi un bagno di moltitudine: godere della folla è un'arte; e può prendersi una sbronza di vita alle spalle del genere umano solo colui a cui una maga ha infuso dalla culla il gusto della maschera e del travestimento, il ribrezzo per le pareti di casa e la passione del viaggio.

5 Solitudine, moltitudine: termini uguali e convertibili per il poeta fecondo e attivo. Chi non sa popolare la sua solitudine, non saprà essere solo in una folla indaffarata.

10 Il poeta gode di questo incomparabile privilegio di poter essere a piacere se stesso e altri. Come quelle anime vagabonde che bramano un corpo, lui penetra a suo talento nella maschera di chiunque. È solo per lui che tutto è aperto; e se certi luoghi paiono essergli sbarrati, è che ai suoi occhi non valgono la pena di essere visitati.

15 Chi va in giro a piedi, solitario, meditativo, ricava una singolare ebbrezza da questa comunione universale. Colui che sposa facilmente la folla conosce gioie febbrili di cui saranno eternamente privi l'egoista, inchiodato come un forziere, e il pigro, inviluppato come un mollusco. Egli adotta come sue tutte le professioni, tutte le gioie, tutte le sventure che l'occasione gli offre [...].

20 È bene che talvolta si dica ai felici di questo mondo, non fosse che a umiliare per un istante il loro orgoglio imbecille, che esistono più vaste, più raffinate felicità, al di sopra delle loro. I fondatori di colonie, i pastori di popoli, i missionari esiliati ai confini del mondo, senza dubbio conoscono qualcosa di queste misteriose ebbrezze: e sprofondati nella vasta famiglia che il loro genio si è creata, quanto devono ridere certi giorni, di quelli che li compiangono per la loro sorte così travagliata e per la loro vita così casta!

Analisi ATTIVA

► **SMARRIRSI TRA LA FOLLA.** Confondendosi con la folla, il poeta prova l'esperienza dello scambio di identità: fa sue tutte le professioni, le gioie e le miserie, e può per un momento uscire da sé rimanendo se stesso.

- 1 A tuo modo di vedere, perché Baudelaire coltiva con tanta passione l'idea di smarrirsi e ritrovarsi (« essere a piacere se stesso e altri », rr. 7-8)? Vuole suggerire uno stato mentale generico (una « attenzione fluttuante », un trasognamento, una zona neutra fra distrazione e concentrazione) o elabora un sistema di conoscenza? È un'idea che si trova in altre sue poesie?

Abbiamo visto come anche nei *Fiori del male* i temi della città e della folla giochino un ruolo cruciale: del resto Parigi era, a quel tempo, la vera capitale del mondo, e l'esperienza del « bagno di folla », che oggi è alla portata di chiunque abiti in una città, aveva allora il fascino della novità, quasi dell'esotico.

- 2 Che cosa manca agli « altri » (i « felici di questo mondo », r. 16), quelli che non hanno il « privilegio » (r. 7), all'« egoista » e al « pigro » (r. 13)?
- 3 « Solitudine » e « moltitudine » sono « termini uguali e convertibili » (r. 5). In che modo viene spiegata e proposta questa idea paradossale?
- 4 Oggi l'esperienza della folla è abituale ed è anche spesso oggetto di rappresentazione. Sfoglia una rivista o un giornale, oppure fai una ricerca in internet, troverai sicuramente immagini di folla: quale idea della folla ricaviamo, oggi, da queste fonti iconografiche?

► **SOLI NELLA MOLTITUDINE.** A leggere con attenzione questa « poesia in prosa » ci si rende conto che, più che parlare del fascino della moltitudine, qui Baudelaire parla della seduzione della solitudine, vale a dire che esalta « coloro che sanno stare da soli »: « I fondatori di colonie, i pastori di popoli, i missionari esiliati » (r. 18) e, insieme a loro, i poeti come lui, che attraverso la scrittura fanno *popolare* la loro *solitudine* (r. 6). Perdersi nella folla è dunque possibile, ed è bello, ma solo se prima si è imparato a non averne bisogno.

- 5 Baudelaire rovescia, in parte, uno schema tradizionale, quello per cui la folla distrae il saggio o l'uomo buono. Ci sono passi famosi nello scrittore romano Seneca, in sant'Agostino e nei padri della Chiesa che raccomandano la solitudine. Ancora nel Rinascimento, Machiavelli e Guicciardini hanno del « popolo » l'idea di una massa incoerente e irrazionale. In Baudelaire, invece, la folla seduce e crea un ambiente nuovo, che è opportuno frequentare. In che modo, e a quali condizioni?

► **POESIA E PROSA.** « Chi di noi, nei giorni della sua ambizione, non ha sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale, senza ritmo e senza rima, a un tempo morbida e urtata abbastanza da adattarsi ai moti lirici dell'animo, al vagare ondosso della fantasia, ai soprassalti della coscienza? ». Così scrive Baudelaire nella *Dedica dello Spleen di Parigi*.

- 6 Che cos'è un poemetto in prosa, quali caratteristiche ha e che novità introduce nella tradizione letteraria?

4 Il saggista e il critico

Oggi per noi Baudelaire è il maggior poeta dell'Ottocento francese. Ma non è stato solo un poeta. Nella Parigi degli anni Quaranta e Cinquanta è noto anche e soprattutto come **critico d'arte**, in particolare per le sue cronache dai *Salons* (le esposizioni annuali d'arte che si tenevano a Parigi) e per i suoi studi su pittori suoi contemporanei come Eugène Delacroix o come il caricaturista Honoré Daumier, da lui particolarmente amato.

■
NEL MONDO
DELL'ARTE
I paesaggi di Corot
negli scritti d'arte
di Baudelaire



Nel corso delle sue dettagliate analisi dei *Salons*, Baudelaire affrontò il tema del paesaggio. Caposcuola della moderna pittura di paesaggio era, per lui, Jean-Baptiste Corot, del quale apprezzava molto – tra l’altro – *Omero e i pastori* (1845).

T13 ► L'artista e la modernità, da *Il pittore della vita moderna*

Inoltre scrive, da **critico, di letteratura**, occupandosi ad esempio di Victor Hugo e Théophile Gautier, che considera suoi maestri. Traduce dall’inglese (in particolare Poe). Infine, abbozza anche un **libro autobiografico**, che tuttavia non porterà a termine: ne restano solo alcuni frammenti, pubblicati postumi e intitolati *Il mio cuore messo a nudo* (*Mon coeur mis à nu*).

Concentriamoci in particolare su due dei saggi di Baudelaire, importanti per capire le sue idee e la sua poetica.

I paradisi artificiali Il primo, pubblicato nel 1860, si intitola *I paradisi artificiali* (*Les Paradis artificiels*). Tratta dell’uso – che si andava diffondendo a quell’epoca – di droghe come l’oppio e l’hascish. C’è un mito che dice che Baudelaire scriveva sotto l’effetto delle droghe: ma è, appunto, un mito privo di fondamento, una leggenda legata all’immagine del poeta *bohémien* o “maledetto” che calpesta le convenzioni della società. Nei *Paradisi artificiali* Baudelaire criticava anzi l’uso delle droghe, non perché le droghe siano qualcosa di cattivo o di immorale ma perché non servono a niente: annientano la volontà, diminuiscono la coscienza, assopiscono l’intelligenza. Come il vino, che inebria per un momento ma non modifica in niente il nostro essere e ci lascia, passata la sbornia, di fronte agli stessi problemi che avevamo prima, anche la droga è una soluzione effimera.

Il pittore della vita moderna Il secondo saggio importante scritto da Baudelaire è intitolato *Il pittore della vita moderna* (*Le peintre de la vie moderne*). Pubblicato nel 1863, è dedicato al pittore **Constantin Guys** (1805-1892). Si tratta, più che di un’opera di critica d’arte, di una meditazione sul rapporto tra l’arte e la nuova società di metà Ottocento.

Nella prima parte Baudelaire parla di Guys e dei suoi quadri; nella seconda descrive la vita moderna che ha ispirato l’arte di Guys. Anche in questo caso, al centro dell’interesse di Baudelaire stanno la città e i suoi cambiamenti nell’età della rivoluzione industriale. In particolare, Baudelaire si interroga su quale debba essere il ruolo dell’arte in un mondo sempre più sottomesso alla forza del potere economico.

T 12

La critica dell’uso delle droghe

da *I paradisi artificiali*

Leggiamo come si conclude il saggio di Baudelaire sulle droghe.

Anzitutto, come ho lungamente spiegato, l’hascisc non rivela all’individuo nient’altro che l’individuo stesso. È vero che questo individuo viene per così dire elevato a una potenza cubica e spinto all’estremo; e poiché è ugualmente certo che il ricordo delle impressioni sopravvive all’orgia, la speranza di questi *utilitaristi* non pare, a prima vista, del tutto priva di ragione. Ma li pregherò di osservare che i pensieri

da cui contano trarre un vantaggio così grande non sono belli come sembrano nel loro travestimento momentaneo, coperti di orpelli magici. Appartengono alla terra più che al cielo, e devono gran parte della loro bellezza all'agitazione nervosa, all'avidità con cui lo spirito si getta su di essi. Inoltre, questa speranza è un

10 **10** circolo vizioso: ammettiamo per un istante che l'hascisc dia, o almeno accresca, il genio; ma essi dimenticano che è nella natura dell'hascisc indebolire la volontà e che pertanto esso concede da una parte ciò che toglie dall'altra: in altre parole, dà immaginazione senza la facoltà di trarne profitto. Infine, pur supponendo un

15 **15** uomo abbastanza accorto e vigoroso per sottrarsi a questa alternativa, bisogna pensare a un altro pericolo, fatale, terribile, che è quello di tutte le assuefazioni. Tutte si trasformano rapidamente in necessità. Chi avrà fatto ricorso a un veleno *per* pensare, ben presto non potrà più pensare *senza veleno*. Immaginate la sorte spaventosa di un uomo la cui immaginazione paralizzata non sa più funzionare senza l'aiuto dell'hascisc o dell'oppio [...]

20 **20** Ma l'uomo non è così derelitto, così privo di mezzi per conquistare il cielo, da essere obbligato a invocare la farmaceutica e la stregoneria; non ha bisogno di vendere l'anima per pagare le carezze inebrianti e l'amicizia delle vergini del paradiso. Che cos'è un paradiso comperato a prezzo della salvezza eterna? Mi immagino un uomo

25 **25** (forse un bramino, un poeta, o un filosofo cristiano?) posto sull'arduo Olimpo della spiritualità: intorno a lui le muse di Raffaello o del Mantegna, per consolarlo dei lunghi digiuni e delle assidue preghiere, intrecciano le danze più nobili, lo guardano con gli occhi più dolci e i più sfolgoranti sorrisi; il divino Apollo, maestro di ogni sapere [...], accarezza con l'archetto le sue corde più vibranti. Sotto di lui, ai piedi della montagna, nei rovi e nel fango, il gregge degli uomini, la banda degli iloti¹, simula la

30 **30** smorfia del godimento e lancia urla che gli vengono strappate dal morso del veleno; e il poeta, rattristato, dice a se stesso: «Quegli sventurati, che non hanno né digiunato né pregato e che hanno rifiutato la redenzione attraverso il lavoro, chiedono alla nera magia i mezzi per innalzarsi di colpo all'esistenza sovranaturale. La magia li inganna e accende per loro una falsa felicità e una falsa luce; noi invece, poeti e filosofi,

35 **35** abbiamo rigenerato la nostra anima con il lavoro ininterrotto e la contemplazione; con l'assiduo esercizio della volontà e la nobiltà permanente dell'intenzione abbiamo creato per nostro uso un giardino di vera bellezza. Confidando nella parola secondo cui la fede trasporta le montagne, abbiamo compiuto il solo miracolo di cui Dio ci abbia concesso la licenza!».

1. iloti: nell'antica Sparta era il nome che designava gli schiavi.

Analisi del testo

► **L'IMPORTANZA DELLO STUDIO** Secondo un vecchio detto, il genio è per il dieci per cento ispirazione e per il novanta per cento traspirazione, cioè fatica, applicazione, studio. In questo brano Baudelaire dice (anche) qualcosa di simile: per creare, per fare arte, bisogna soprattutto lavorare e pensare («il lavoro ininterrotto e la contemplazione», r. 35): è questo l'unico umanissimo "miracolo" nel quale è lecito avere fede. Le strade alternative, le scorciatoie – come quella della droga, dello stato di ebbrezza provoca-

to dall'hascisc e dall'oppio, del quale aveva parlato qualche anno prima lo scrittore inglese Thomas De Quincey in un romanzo autobiografico allora celebre, *Confessioni di un mangiatore di oppio* (1821) –, non portano a niente. In questo senso, Baudelaire è un allievo dei classici: crede nell'ispirazione ma crede soprattutto nello studio (e di fatto è nel mito greco che trova le sue metafore: l'Olimpo, le Muse; ed è tra i grandi pittori del Rinascimento italiano – Raffaello, Mantegna – che trova i suoi modelli).

Laboratorio

immaginazione

artisti
e droga

INTERPRETARE

- 1 Quale rapporto c'è, secondo Baudelaire, tra uso delle droghe (e conseguente stato della coscienza) e immaginazione?
- 2 Quali argomenti a sfavore delle droghe trovi espressi in queste pagine?
- 3 L'associazione tra stato alterato dalle droghe e creazione artistica è pratica comune nell'arte o mito dell'immaginazione? Quali artisti, tra Ottocento e Novecento, hanno dichiarato di aver assunto droghe per scrivere, dipingere o comporre musica? Discutine in classe.

Mappa di sintesi



CHARLES BAUDELAIRE

(1821-1867)

Nessun libro di poesie ha cambiato la poesia moderna e ha profondamente influenzato quella del Novecento più dei *Fiori del male* di Baudelaire.

SINTESI

IL PERCORSO DELLE OPERE

► *I fiori del male*

Pubblicati nel 1857 e poi in edizione rimaneggiata nel 1861: un libro organico, costruito calibrando con attenzione la successione delle sezioni:

- | | |
|-------------------|--------------------|
| 1 Spleen e Ideale | 4 I fiori del male |
| 2 Quadri parigini | 5 Rivolta |
| 3 Il vino | 6 La morte |

► *Lo spleen di Parigi* (1862)

È una raccolta di brevi testi in prosa.

► *I paradisi artificiali* (1860)

► *Il pittore della vita moderna* (1863)

Dedicato al pittore Constantin Guys, è una riflessione sul rapporto tra l'arte e la società francese di metà Ottocento.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

I Fiori del male sono innovativi innanzitutto perché scelgono di parlare del Male, ovvero dei sentimenti più vili e riprovevoli che portiamo dentro di noi, e poi perché intendono estrarre da questo male la *bellezza*, ovvero mostrare il lato affascinante e seducente dei sentimenti abietti, trasformarli in poesia e quindi in piacere estetico. A questa originalità tematica, se ne aggiungono altre di carattere linguistico. Baudelaire innova profondamente la forma poetica perché, pur utilizzando metri e versi tradizionali, impiega un lessico innovativo e mescola in maniera insolita per l'epoca i registri stilistici.

Una raccolta cruciale nella storia della letteratura, perché introduce un nuovo genere, il poemetto in prosa, che conoscerà una grande fortuna tra fine Ottocento e inizio Novecento.

Un saggio dedicato all'uso di droghe come l'oppio e l'hascisc (Baudelaire non crede che le droghe possano migliorare l'ispirazione dell'artista).

Dalla metà dell'Ottocento in poi, i letterati scrivono sempre più spesso di arte figurativa. Baudelaire è forse, tra i suoi contemporanei, il poeta che possiede l'occhio più esercitato, la più raffinata sensibilità per la pittura e la scultura.

Biblio grafia

Edizioni delle opere

Dei *Fiori del male* esistono diverse traduzioni, e in particolare segnaliamo le due che si devono a due eccellenti poeti italiani del secondo Novecento, Giovanni Raboni (*I fiori del male*, Einaudi, Torino 1987) e Giorgio Caproni (*I fiori del male*, introduzione e commento di L. Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008). Per gli altri scritti di Baudelaire si può ricorrere al volume della collana «i Meridiani», *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 2002. Cfr. inoltre C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Marsilio, Venezia 1994.

Studi critici

Per capire quale posto occupa Baudelaire nella tradizione letteraria occidentale consigliamo: H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1971 (e ristampe); M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1948 (e ristampe). Per una visione d'insieme della poesia di Baudelaire: J.-P. Sartre, *Baudelaire*, il Saggiatore, Milano 1971; G. Macchia, *Baudelaire*, Rizzoli, Milano 1975 (e ristampe); J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984; C. Pichois - J. Ziegler, *Baudelaire*, il Mulino, Bologna 1990.

La Scapigliatura

La rivolta contro i padri



La **Scapigliatura** è una corrente letteraria che si sviluppa a Milano negli anni Sessanta dell'Ottocento. Ne fanno parte scrittori e poeti molto diversi tra loro ma accomunati da una stessa **insoddisfazione** per lo stato della letteratura italiana del loro tempo.

Il termine "Scapigliatura" deriva dal romanzo di Cletto Arrighi *La scapigliatura e il 6 febbraio*, uscito nel 1862. Si tratta di un'opera mediocre, ma che ha avuto il merito storico di individuare e battezzare una **nuova** – almeno in Italia – **categoria di intellettuali**. Scrive Arrighi nella *Presentazione*:

« Questa casta o classe – che sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomi; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e opposizione a tutti gli ordini stabiliti; – io l'ho chiamata la Scapigliatura [...].

Ha due aspetti, la mia Scapigliatura. Da un lato: un profilo più italiano che milanese, pieno di brio, di speranza e di amore [...]; propagatrice delle brillanti utopie, focolare di tutte le idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese [...]; del riso conosce la sfumatura arguta come lo scroscio fragoroso e prolungato [...]. Dall'altro lato, invece un volto smunto, solcato, cadaverico; su cui stanno le impronte delle notti passate nello stravizio e nel gioco; su cui si adombra il segreto d'un dolore infinito [...], i sogni tentatori di una felicità inarrivabile, e le lacrime di sangue, e le tremende sfiducie, e la finale disperazione.

Per Arrighi, gli scapigliati sono dunque in primo luogo degli strenui **oppositori «a tutti gli ordini stabiliti»**. Nel suo romanzo non fa distinzione di ceto, di censo o di cultura, perché alla radice di questa opposizione, di questo dissenso, c'è una **volontà di ribellione** che coinvolge tutti e travolge ogni aspetto della realtà.

I letterati, i filosofi, i poeti erano, fino al XVIII secolo, molto pochi, e o provenivano da famiglie ricche, che li potevano mantenere, o si mettevano al servizio di aristocratici, o erano ecclesiastici. A partire dalla metà del Settecento, la diffusione della stampa, e soprattutto della stampa periodica, fece sì che un numero sempre maggiore di intellettuali potesse provare a vivere del suo ingegno, della sua scrittura, vendendo i suoi libri al pubblico. Qualcuno di loro fece molti soldi (ad esempio Alexandre Dumas, l'autore del *Conte di Montecristo*), ma la maggior parte riusciva a malapena a sbarcare il lunario: la *bohème* (così come la Scapigliatura) corrisponde appunto a questa **nuova “classe” di marginali** in guerra contro la società borghese. Che poi tutte queste etichette servissero spesso a dare la patente di “artista” a chi non se la meritava è ciò che osserva sarcasticamente lo scrittore Antonio Ghislanzoni in un articolo del gennaio 1875 (sulla «Rivista Minima»):

« Scapigliatura – simpatica parola davvero, quando non serva da maschera alla ignoranza presuntuosa. Bohème – una cara e briosa combriccola, quando sia presieduta e animata dallo spirito, dal talento, dal buon gusto, dalla perfetta educazione, e soprattutto dall’onestà [...]. Strano pensarvi! Da noi hanno finito col chiamarsi scapigliatura e bohème tutti gli artisti senza ingegno e senza commissioni, tutti i letterati che si ubbriacano [sic] tutti i giornalisti che vivono di ricatti.

PERCORSO nei TESTI

La poesia

Emilio Praga — T 1 Preludio (da *Penombre*)

Iginio Ugo Tarchetti — T 2 Memento (da *Disjecta*)

La prosa

Iginio Ugo Tarchetti — T 3 Il rischio del contagio (da *Fosca*)

Camillo Boito — T 4 Tra vendetta e desiderio (da *Senso*)

La Scapigliatura sperimentale

Vittorio Imbriani — T 5 Donn’Almerinda (da *Dio ne scampi dagli Orsenigo*)

Carlo Dossi — T 6 Fiori (da *La desinenza in A*)

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 M. Praz, *Piacere e dolore in Fosca*

Leggi nell’eBook due esempi molto divertenti della sperimentazione linguistica degli scapigliati: sono le pagine di Imbriani (T5) e di Dossi (T6).

1 Le idee, gli autori

■
► Una Scapigliatura
"sperimentale"

T6 ► Carlo Dossi
Fiori, da *La desinenza
in A*

► Riformare la
punteggiatura!

■
► Una Scapigliatura
"sperimentale"

T5 ► Vittorio Imbriani
Donn'Almerinda,
da *Dio ne scampi
dagli Orsenigo*

Gli scapigliati: vite marginali Al suo primo apparire, la Scapigliatura poté sembrare un movimento compatto e non una corrente letteraria: scrittori come **Emilio Praga** (1839-1875), **Iginio Ugo Tarchetti** (1839-1869), **Arrigo Boito** (1842-1918), **Carlo Dossi** (1849-1910), **Cletto Arrighi** (1828-1906) si conoscevano, si frequentavano, collaboravano alle stesse riviste, che talora avevano contribuito a fondare; molti "scapigliati" condividevano una **biografia tormentata**, fatta di povertà, alcolismo e, come scriveva Arrighi, «notti passate nello stravizio e nel gioco».

Quest'ansia quasi rivoluzionaria ebbe anche qualche riflesso pratico che lasciava intravedere uno svolgimento delle idee sul piano dell'azione. Soprattutto Tarchetti, autore del romanzo antimilitarista *Una nobile follia* (uscito a puntate tra il 1866 e il 1867), tentò di elaborare una critica della vita militare che non si limitasse alla letteratura e che coinvolgesse invece anche l'opinione pubblica; a questo scopo stampò e diffuse volantini tra i soldati, ma con scarso successo. La stessa sorte toccò a iniziative simili prese dai suoi sodali: questi ventenni generosi ed entusiasti erano troppo marginali e isolati per poter avere una reale influenza sulla vita sociale dell'Italia postunitaria. Quasi subito, perciò, la Scapigliatura si chiuse in una **polemica puramente culturale**, e il disordine delle biografie e delle scritture – specie quelle in prosa, spesso caratterizzate da uno stile bizzarro e pieno di invenzioni linguistiche, come nel romanzo *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di **Vittorio Imbriani** (1840-1886) – non trovò riscontro in un'azione condivisa, ponendosi piuttosto come testimonianza individuale della **disillusione** in cui versava un'intera generazione.



Illustrazione per il racconto *Hop-Frog* (1849) di Poe: un esempio del gusto per il bizzarro e il macabro che sarà tipico anche degli scapigliati.

Dopo Manzoni, un momento di crisi nella letteratura italiana Nei decenni centrali del secolo la letteratura italiana fu certamente poca cosa: erano morti Foscolo e Leopardi, Manzoni aveva abbandonato sia la poesia sia il romanzo, Carducci non era ancora un poeta unanimemente riconosciuto, e di là da venire erano Pascoli e d'Annunzio. In questa sorta di vuoto di potere, gli scapigliati assolvono un ruolo importante. Segnalano la mancanza di nuovi punti di riferimento italiani, e il generale **disorientamento della società letteraria**, che trova gli strumenti espressivi in suo possesso inadeguati a descrivere troppi settori della realtà: la città moderna e le nuove scoperte scientifiche, il tramonto degli ideali risorgimentali e la corruzione delle istituzioni politiche, le nuove classi nate con l'industrializzazione e la perdita di prestigio degli artisti. Il mondo cambia, e i letterati italiani faticano a trovare, in questo mondo, i loro oggetti e un nuovo linguaggio adatto a esprimerli.

In questo contesto, dalla letteratura scapigliata proviene soprattutto un **ideale di negazione**, di violenta rottura con la garbata maniera del Romanticismo italiano. Mancano però le idee originali: anche l'elemento del **bizzarro**, del **macabro** o dell'**orrido**, che così spesso troviamo al centro dei testi scapigliati, è un retaggio di ciò che, prima e meglio, avevano fatto grandi scrittori stranieri come l'americano Edgar Allan Poe, il tedesco Ernst T. A. Hoffmann, il francese Charles Baudelaire. Ciò non toglie che, al loro apparire, alcuni testi scapigliati potessero suonare innovativi, se letti accanto a quelli di poeti come Giovanni Prati o di Aleano Aleano, che in quegli anni soddisfacevano il gusto del lettore medio.

Un'epoca di disinganni Di fatto, i decenni immediatamente successivi all'Unità sono per gli intellettuali italiani un'epoca di disinganni. Le lotte risorgimentali avevano rappresentato per la nostra cultura una fonte d'ispirazione continua, ma, adesso che l'Italia era fatta, gli ideali che avevano portato i giovani di molte generazioni a morire per la patria futura sembravano spenti, traditi: ai canti di guerra, ai recuperi poetici delle eroiche figure del passato in chiave di esempio (pensiamo alla galleria di "eroi nazionali" che sono, anche, i *Sepolcri* di Foscolo), si contrappone l'immagine di un presente che è assai al di sotto delle aspettative maturate durante i lunghi anni di guerra. All'indomani dell'Unità, **l'Italia non è ancora una nazione**. Mille problemi la affliggono: la mancanza di una struttura industriale simile a quella degli stati europei più progrediti, come l'Inghilterra e la Francia, l'arretratezza del Mezzogiorno, il brigantaggio, le disuguaglianze sociali che sembrano aumentare piuttosto che diminuire, la corruzione nella pubblica amministrazione.

■
Tarchetti contro
il servizio militare

Una protesta tutta umanistica La letteratura degli scapigliati riflette questo disincanto. Manzoni non è un modello che essi possano accettare per la loro prosa: troppo composto, troppo educato e anche troppo cattolico. Quanto alla poesia, gli scapigliati voltano decisamente le spalle al sentimentalismo di poeti tardo-romantici come Aleardo Aleardi (1812-1878) e Giovanni Prati (1814-1884), che rispetto a Praga o a Tarchetti appartenevano alla generazione dei "padri" e che avevano avuto grandissimo successo nell'Italia del pieno Ottocento. D'altro canto, pur subendo il fascino delle nuove conquiste tecniche, gli scapigliati non hanno fiducia nella forza conoscitiva della scienza, alla quale invece si consacra il nascente Positivismo. La loro è una protesta tutta umanistica, da "letterati": di qui anche un po' del suo velleitarismo.

Il malcontento per le condizioni della società e delle lettere genera atteggiamenti piuttosto diversi nel gruppo dei poeti e in quello dei narratori. Li esamineremo dunque separatamente.

2 La poesia

■
► Iginio Ugo Tarchetti
T2 ► Memento,
da *Disjecta*

Il tema della malattia I poeti prendono spunto da posizioni e temi romantici ma, portandoli alle estreme conseguenze, finiscono per trasformarli e attribuire a essi un significato quasi opposto.

Un tema tipicamente romantico è quello della **malattia**: del corpo e dell'anima. L'eroe romantico, incompreso e solitario, si ammala di malinconia e deperisce anche fisicamente, scosso dalla violenza dei suoi sentimenti. Ma la malattia lo nobilita, ne certifica la grandezza: pensiamo al Werther di Goethe, che si uccide non solo per amore ma anche per la meschinità della società in cui vive.

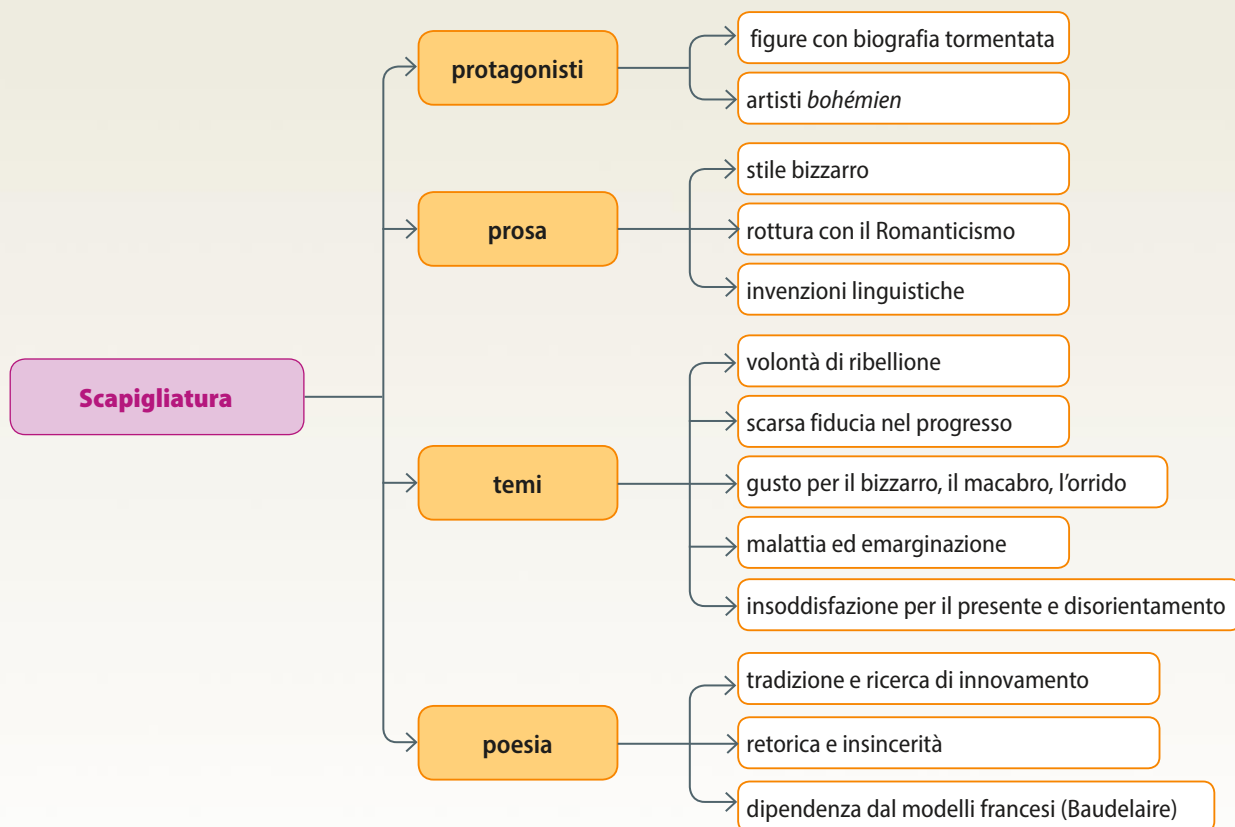
La malattia degli scapigliati conserva, della "malattia romantica", questa **funzione distintiva**, che fa sì che il poeta si senta e sia un essere diverso, estraneo agli altri uomini. La distinzione non garantisce però comprensione e ammirazione da parte dei "sani" e dei "normali". Incompreso, disprezzato, il poeta dichiara guerra alla società e se ne allontana per coltivare la sua arte. È un tema già romantico: pensiamo, oltre che a Goethe, a Byron, a Foscolo. Solo che la solitaria battaglia di quei poeti contro il mondo aveva generato attorno a loro un'aura di grandezza; i poeti scapigliati, invece, molto meno grandi di quei loro predecessori, vivono, per così dire, **il lato oscuro del sogno romantico**: l'emarginazione, la povertà, l'alcol, la droga, la dissipazione della vita (Tarchetti morirà di tisi a trent'anni; Praga a trentasei).



Ritratto di Arrigo Boito, poeta scapigliato e librettista.

L'inadeguatezza dello stile Il grande modello di Baudelaire, che aveva iniziato allora a circolare in Italia (il modello, cioè, di un poeta che riesce a tradurre in versi la sua vita dissoluta e la sua personale battaglia contro un mondo borghese che lo disgusta), sta alla base di questo come di altri temi scapigliati: tanto che Carducci, volendo ridimensionare la loro novità, ebbe gioco facile a segnalarne la diretta dipendenza da quei “poeti maledetti” che pochi anni prima avevano cominciato a rivoluzionare la poesia francese ► **Percorsi 4, 10**. Oggi il paragone ci appare ancora più impietoso: mentre Baudelaire fonda la poesia moderna, dandole gli argomenti e lo stile più adeguati all’espressione di una nuova sensibilità, i poeti scapigliati rimangono a mezza strada tra la poesia tradizionale e la ricerca di un rinnovamento che liberi la parola dai lacci della retorica.

Facciamo un esempio. In un testo di Arrigo Boito, *A Giovanni Camerana*, leggiamo una quartina come questa: «Torva è la musa. Per l’Italia nostra / corre levando impetuosi gridi / una pallida giostra / di poeti suicidi». Boito descrive, con parole semplici, una tipologia tutta scapigliata di **poeti perdenti**, senza successo, senza pubblico, che si uccidono per **disperazione** e insieme per **protesta** contro la società che non li comprende. Quando però si tratta di dichiarare la personale adesione a questa schiera, ecco che lo stile si innalza: «Io pur fra i primi di cotesta razza / urlo il canto anatemico e macàbro / poi, con rivolta pazza, / atteggio a fischi il labro». Il canto che «urla», il poeta «anatemico» (cioè, con termine raro e prezioso, “maledetto”), l’aggettivo «macàbro» al posto di “màcabro” (perché Boito, adoperando la figura retorica della diastole, sposta l’accento dalla prima alla seconda sillaba, in modo che faccia rima con «labro», variante iperletteraria di “labbro”): sono tutti artifici stilistici che fanno sì che la protesta, la ribellione, si colora di retorica e suoni insincera.



Emilio Praga

Lo stereotipo dello scrittore scapigliato Nel gruppo dei poeti che si è soliti definire “scapigliati”, oltre a quello di Boito spicca il nome di **Emilio Praga**. Boito è uno scrittore dotato di una tecnica poetica tra le più notevoli del suo tempo. La sua fama, che fu grande tra i contemporanei, è legata soprattutto all’attività di librettista: suoi sono infatti i libretti di due delle più importanti opere liriche del tardo Ottocento: *l’Otello* e il *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

Amico di Boito e di altri scrittori milanesi, Emilio Praga è in un certo senso lo stereotipo dello scrittore scapigliato. Al contrario di Boito, che fu acclamato in vita e morì senatore del Regno in tarda età, Praga si spense trentaseienne, fiaccato dalla tubercolosi e dall’abuso di alcol e di droghe, dopo un’esistenza travagliata. Come quella di altri scapigliati, la sua è una figura complessa e poliedrica: oltre a quella della poesia, tentò con buoni esiti la strada della pittura, scrisse un romanzo e varie opere teatrali.

La produzione poetica di Praga, molto ampia se commisurata alla sua breve vita, mostra tutti i punti di forza e tutti i limiti della Scapigliatura. Nei suoi momenti migliori rivela un’apertura europea e un’originalità di accenti che anticipano alcuni tratti della poesia italiana d’inizio secolo, soprattutto quella dei crepuscolari [► **Sezione II, Percorso 6**]. Ma quasi mai questi risultati sono limpidi, perché il discorso in apparenza rivoluzionario di Praga si serve di un linguaggio e di un codice poetico ancora fortemente legati alla tradizione, anzi alla retorica poetica nazionale. In poche parole, troppo spesso dalla sua poesia si riceve l’impressione dell’insincerità, del “maledettismo” come posa, e anche di un’eccessiva dipendenza dai modelli francesi, soprattutto da Baudelaire, che Praga, nel testo che leggeremo, riprende quasi alla lettera.

Emilio Praga

T

1

Preludio

da *Penombre*

Pregi e difetti della poesia di Emilio Praga e in generale della Scapigliatura sono ben visibili in una poesia scritta nel 1864 e inserita nella raccolta *Penombre*, una poesia che sia per ciò che nega (il valore d’esempio del maestro della generazione precedente, Alessandro Manzoni) sia per ciò che afferma (la noia, il peccato, l’ebbrezza) ha un chiaro valore programmatico.

Noi siamo i figli dei padri ammalati:

aquile al tempo di mutar le piume,
svolazziam muti, attoniti, affamati,

4 sull’agonia di un nume.

Metro: quartine a rima alternata, formate da tre endecasillabi seguiti, nelle strofe dispari, da un settenario e, in quelle pari, da un quinario.

1. padri ammalati: padri indeboliti, fiaccati, che quindi non possono più essere

veri padri; si allude probabilmente agli scrittori delle generazioni precedenti, al loro esempio ormai inservibile.

2. aquile ... piume: aquile giovani che stanno per diventare adulte e si ritrovano senza guide, senza qualcuno che insegni loro a volare (per questo non volano ma

svolazzano, e sono mute, attonite, affamate).

4. sull’agonia di un nume: sul tramonto degli ideali e della religione; forse il riferimento è ad Alessandro Manzoni, che sarà evocato nei versi successivi.

Nebbia remota è lo splendor dell'arca,
 e già all'idolo d'or torna l'umano,
 e dal vertice sacro il patriarca
 8 s'attende invano;

s'attende invano dalla musa bianca
 che abitò venti secoli il Calvario,
 e invan l'esausta vergine s'abbranca
 12 ai lembi del Sudario...

Casto poeta che l'Italia adora,
 vegliardo in sante visioni assorto,
 tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora!
 16 Cristo è rimorto!

O nemico lettore, canto la Noia
 l'eredità del dubbio e dell'ignoto,
 il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia,
 20 il tuo cielo, e il tuo loto!

Canto litane di martire e d'empio;
 canto gli amori dei sette peccati
 che mi stanno nel cor, come in un tempio,
 24 inginocchiati.

Canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro,
 e l'Ideale che annega nel fango...
 Non irridere, fratello, al mio sussurro,
 28 se qualche volta piango:

giacché più del mio pallido demone,
 odio il minio e la maschera al pensiero,
 giacché canto una misera canzone,
 32 ma canto il vero!

Vegliardo Pur essendo un sinonimo di "vecchio", "anziano" (dal latino *vetulus*), il suffisso "-ardo" può trarre in inganno, facendo supporre una sfumatura negativa, come in "testardo" o in "beffardo". In realtà il suffisso si deve all'origine francese, *vieil*, del termine. Nell'italiano antico è infatti testimoniato anche "veglio" e, come il derivato "vegliardo", ha un'accezione positiva e quasi solenne: «veglio solo» è detto ad esempio Catone nel primo canto del *Purgatorio* dantesco (v. 31).

5-12. Nebbia ... Sudario: attraverso i riferimenti alla Bibbia, il poeta dichiara la fine della religiosità occidentale e dei valori che a essa si collegano. L'arca in cui Mosè ripose le tavole della legge è ormai un simbolo lontano e incompreso (v. 5) e gli uomini sono tornati ad adorare il vitello d'oro (cioè il denaro), che costruirono quando Mosè era sul monte Sinai (v. 6). Quel Mosè che dal monte Sinai su cui è salito per ordine divino non tornerà (vv. 7-8), mentre la poesia cristiana (la *musa bianca*, pura del v. 9), che per duemila anni fu devota del Cristo crocifisso sul Calvario, lo attende invano, e vanamente continua a stringere i lembi del suo sudario.

13. Casto poeta: si rivolge a Manzoni, soprattutto all'autore degli *Inni sacri*, a cui comunica con accenti drammatici che la religione da lui cantata è morta.

16. Cristo è rimorto: ribadisce, con uno slogan blasfemo, che l'età del cristianesimo è finita, e che la fede non può più né

consolare né ispirare la nuova letteratura.

17. O nemico lettore: il verso deriva interamente da Baudelaire, che della noia fece motivo ricorrente di poesia. Si veda l'ultima quartina di *Al lettore*, la poesia che apre *I fiori del male*: «È la noia! – Occhio greve d'un pianto involontario, / fuma la pipa, sogna impiccagioni... / lo conosci, lettore, quel mostro delicato, / – ipocrita lettore, – mio simile, – fratello!». Praga definirà il lettore *fratello* al v. 27.

18-20. l'eredità ... loto: la noia scaturisce dal dubbio e dall'ignoto, da tutto quello che l'uomo, nella sua finitezza, vorrebbe sapere e conoscere, senza riuscirci. I termini dei due versi successivi sono apposizioni di *Noia*: la noia governa l'umanità, la comanda sia sul piano pratico (*il tuo re*) sia su quello spirituale (*il tuo pontefice*), ed è al contempo la causa della sua morte (*il tuo boia*); dalla noia scaturiscono i più alti ideali (*il tuo cielo*) e le azioni più degradanti e turpi (*il tuo loto*: il loto è il fango).

21. litane: litanie, invocazioni a Dio.

22. sette peccati: i sette peccati (o vizi) capitali secondo la dottrina cristiana, cioè la superbia, l'avarizia, la lussuria, l'invidia, la gola, l'ira e l'accidia (ovvero la pigrizia).

25-26. Canto ... fango: come nella quartina precedente, anche qui il poeta mette in scena un animo lacerato da due spinte intense e contraddittorie: i momenti di rapimento estatico, quando l'immaginazione raggiunge il cielo, e l'abbandono di ogni ideale nel fango, nell'abbruttimento fisico e morale.

27. Non irridere: non prenderti gioco; fratello: è il *lettore* apostrofato al v. 17, qui trasformato in alleato, in fratello nel destino.

29. pallido demone: il demone che fa oscillare il poeta tra convinzioni opposte, sempre intese nel loro significato più estremo e radicale.

30. minio: il trucco, tutto ciò che maschera la verità con l'ipocrisia.

Analisi del testo

► **FIGLI DI «PADRI AMMALATI»** La poesia si apre con una dichiarazione categorica: i giovani della generazione di Praga (il riferimento è soprattutto ai poeti) sono figli di padri malati, padri incapaci di trasmettere valori solidi e ancora condivisibili; sono come aquile nel periodo della muta delle piume, quando, impedito a librarsi in ampi voli, possono tutt'al più "svolazzare" vicino al loro nido. Ma il nido non garantisce più la protezione di un rifugio familiare; certifica semmai il consumarsi di un disastro: il *nume* (v. 4), il dio protettivo in cui si è creduto, sta morendo.

► **DISASTRO AVVENUTO E SMARRIMENTO** La prima parte del testo, fino al v. 16, parla appunto del disastro avvenuto: la sapienza (cristiana) che per duemila anni la tradizione aveva custodito è ormai inutilizzabile, e il *Noi* (v. 1) si riferisce alla schiera degli "anticristi", coloro che hanno preso consapevolezza di un irreparabile cambiamento di orizzonte. La poesia non può più fondarsi su quegli ideali dei quali Alessandro Manzoni, il «Casto poeta» (v. 13), era il massimo custode e cantore: la religiosità, la fede nella Provvidenza, la rettitudine morale, la fiducia nella possibilità della ragione di governare la vita umana, l'amor di patria. La nuova realtà chiede nuovi temi e nuovi modi d'espressione. Dal v. 17 in poi, il poeta si riappropria della prima persona singolare, e declina il verbo "cantare" in una serie di anafore che danno al suo proclama (anzi un antiproclama, perché il poeta racconta il proprio smarrimento, il proprio naufragio: «canto la Noia», v. 17; «Canto litane di martire», v. 21; «Canto le ebbrezze», v. 25) un tono particolarmente solenne e non privo di quella un po' ingenua retorica *maudite* ("maledetta").

► **LA RICERCA DI UN ASSOLUTO** La coscienza del poeta è in **dissidio**, lacerata tra l'aspirazione agli ideali più puri e i desideri più materiali e abietti. L'unico motivo di coerenza risiede nella stessa energia liberata da queste spinte contrapposte, vale a dire nella **ricerca di un Assoluto**, sia esso un Assoluto Male o un Assoluto Bene. In versi celebri del *Viaggio*, l'ultima poesia dei *Fiori del male*, Baudelaire aveva scritto:

«Noi vogliamo, tanto questo fuoco ci brucia il cervello, / tuffarci al fondo dell'abisso, Inferno o Cielo, che importa?»: Praga fa sua questa indifferenza al cielo o all'inferno. La realtà, con il suo carico di disperazione, non è addolcita dal canto: la letteratura è uno strumento di conoscenza e lo specchio di una diffusa crisi morale e spirituale; l'unica nobiltà concessa all'artista coincide con la denuncia di una realtà vera («canto il vero!», v. 32) e miserabile («una misera canzone», v. 31).

► **UN CANTO DI RIVOLTA** Moltissime poesie degli scapigliati svolgono argomenti simili (quello del dissidio interiore tra Ideale e Realtà è trattato più volte da Arrigo Boito; una delle sue opere più celebri si intitola non a caso *Dualismo*), ma *Preludio* ha il fascino speciale di un canto di rivolta, quasi una dichiarazione di guerra della nuova generazione contro la vecchia. Contro l'obbedienza, la conservazione, l'ossequio ai vecchi principi, un vento liberatorio sembra venire da chi nega le regole stabilite e indica nuove strade. Ma, in casi come questo, l'entusiasmo si spegne presto. Se alziamo lo sguardo dalla letteratura italiana e lo rivolgiamo alla letteratura europea, ci accorgiamo che il rifiuto della retorica e dell'oratoria tradizionali si traduce subito in una nuova retorica e in una nuova oratoria desunta da modelli stranieri (soprattutto Baudelaire, come si è detto: si veda la nota al v. 17). È ciò che accade in *Preludio*: dopo la suggestiva immagine che incontriamo nella prima quartina (i giovani senza padri, aquile implumi che non riescono a volare), il testo scivola in una polemica contingente, in un bisticcio tra letterati.

► **UNO STILE TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE** Anche sul piano dello stile è evidente la difficoltà dei poeti scapigliati (di Praga, in questo caso) di rompere con la tradizione. Ricorre nella poesia l'uso di figure retoriche che enfatizzano il dettato del testo, in particolare le anafore (vv. 6-7, 21-22, 25); non manca addirittura il procedimento della *cobla capfinida* (quando nel primo verso della strofa si riprendono parole contenute nell'ultima strofa precedente, qui tra seconda e terza strofa), di ascendenza provenzale.

Laboratorio

autoritratto

polemica

► COMPRENDERE

- 1 Questa poesia è anche un autoritratto generazionale. Riassumi gli elementi caratterizzanti di questa autorappresentazione.
- 2 Quali sono gli obiettivi polemicici di Praga?

► ANALIZZARE

- 3 Le strofe sono caratterizzate da una continua variazione della voce dell'io poetante e dell'interlocutore: si passa dal "noi" (v. 1) all'"io" (v. 17), si apostrofano il «Casto poeta» (v. 13) e il «nemico lettore» (v. 17). Analizza le strofe da questo punto di vista e illustra l'effetto di tale procedimento compositivo.



Rigolette si distrae durante l'assenza di Germaine: illustrazione di una scena dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, romanzo pubblicato a puntate sulla rivista «Journal des débats».

Iginio Ugo Tarchetti

L'originalità del macabro Nato nel 1839 in provincia di Alessandria, **Iginio Ugo Tarchetti** si arruola nell'esercito a diciott'anni e ne esce a venticinque, dopo aver vissuto in varie guarnigioni sparse per l'Italia. A Milano, dove si stabilisce, pubblica prima poesie ►T2], poi racconti e romanzi nei quali svolge temi originali rispetto alla tradizione italiana, temi che erano invece cari a grandi scrittori romantici come il tedesco Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822) e lo statunitense Edgar Allan Poe (1809-1849): il **patologico**, il **macabro**, il **soprannaturale** (basti citare il titolo di alcuni dei suoi *Racconti fantastici*: *I fatali*, *Le leggende del Castello Nero*, *Un osso di morto*).

Il romanzo Fosca Il tema del **rapporto tra la bellezza e l'orrore**, uniti in una stessa ossessione, ispira il romanzo più famoso di Tarchetti, *Fosca* (1869), che è, da questo punto di vista, un campione esemplare della prosa scapigliata.

Il racconto è gestito in prima persona da Giorgio, un giovane ufficiale dell'esercito nel quale è facile cogliere più di un elemento autobiografico. Dopo un anno di congedo trascorso nel detestato paese natale, il giovane si trasferisce a Milano, dove

3 La prosa

L'abbandono del romanzo Negli anni centrali dell'Ottocento, nel periodo compreso tra la seconda edizione dei *Promessi sposi* (1840-1842) e i grandi romanzi di Verga degli anni Ottanta, si scrivono in Europa alcuni grandissimi romanzi: ad esempio *Delitto e castigo* (1866) di Fëdor Dostoevskij, la gigantesca serie della *Commedia umana* (1842) di Honoré de Balzac, *Guerra e pace* (1867-1868) e *Anna Karenina* (1878) di Lev Tolstòj, *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert.

Niente del genere in Italia. Tutti gli italiani colti leggono *I promessi sposi*, naturalmente. Ma Manzoni non ha imitatori che siano alla sua altezza: i romanzi storici che, seguendo il suo esempio, si scrivono e si pubblicano riscuotono spesso un grande successo di pubblico, ma difettano di qualità letteraria. I prosatori scapigliati tentano così altre strade: il romanzo breve, la novella fantastica, il racconto-reportage sulla vita cittadina (sull'esempio dei fortunatissimi *Misteri di Parigi* del francese Eugène Sue si scrivono *I misteri di Torino*, *I misteri di Milano* ecc.).

incontra **Clara**, una donna dolce e bellissima. Ecco come gli appare la prima volta che la vede: «Essa era sì serena, sì giovane, sì fiorita; e il mondo pareva dover essere stato fino allora così benigno con lei, che io la guardai un istante senza parlare, compreso d'una meraviglia dolce e profonda». Giorgio e Clara stringono un legame fortissimo, e il loro amore sembra privo di ombre:



Aveva venticinque anni; era alta, pura, robusta, serena. Scopersi più tardi il segreto di quel fascino immediato che aveva esercitato sopra di me. Essa rassomigliava a mia madre. Mia madre poteva aver avuto la stessa bellezza e la stessa età quando io nacqui. Una volta amanti, ci abbandonammo con una specie di dolce disperanza alla nostra passione; non avemmo più limiti; ella pure era tal natura da non conoscerne. Avremmo quasi desiderato di soffrire, di porre il nostro amore come ostacolo alla nostra felicità, al nostro avvenire, per rendercene meritevoli. Ci sentivamo struggere dalla smania di sacrificare qualche cosa l'uno all'altra. Così eravamo troppo immeritatamente felici. Non potevamo dare un prezzo a quelle gioie; le sentivamo troppo intense, troppo profonde!

Molto presto, però, Giorgio è richiamato in servizio e costretto, con grande strazio, a lasciare Clara. Giunto a destinazione in un piccolo centro che l'autore non nomina, inizia a frequentare la casa del colonnello suo superiore. È qui che fa la conoscenza di una donna orribilmente deturpata da una malattia misteriosa, **Fosca**:



Dio! Come esprimere colle parole la bruttezza orrenda di quella donna! Come vi sono beltà di cui è impossibile il dare una idea, così vi sono bruttezze che sfuggono ad ogni manifestazione, e tale era la sua. Né tanto era brutta per difetti di natura, per disarmonia di fattezze, – ché anzi erano in parte regolari, – quanto per una magrezza eccessiva, direi quasi inconcepibile a chi non la vide; per la rovina che il dolore fisico e le malattie avevano prodotto sulla sua persona ancora così giovine.

Nei suoi confronti, Giorgio prova insieme una forte repulsione e una strana attrazione: Fosca è appassionata, intelligente, morbosamente sensibile. I due passano molto tempo insieme, e mentre la salute di Fosca sembra migliorare grazie alla compagnia di Giorgio, quest'ultimo inizia a deperire. Accetta quindi di andarsene, e va a trovare Fosca per l'ultima volta. I due finiscono per trascorrere insieme una notte delirante:



*Quattro ore! Erano passate quattro ore! Levai gli occhi in volto a Fosca e vi lessi lo stesso pensiero. Feci un moto come per ritrarmi; essa mi afferrò, mi strinse, e con un accento intraducibile d'affanno mormorò alle mie orecchie queste terribili parole: – Sii mio! Sii mio!
Una nebbia mi oscurò l'intelletto, e non ebbi forza di resistere. Ciò che avvenne dopo è così spaventoso che la mia mente ne rifugge inorridita. Due lunghe ore di spasimi, di grida, di ritosie ispirate dal ribrezzo, hanno spezzato la mia natura, hanno sfasciato l'edifizio delle mie memorie e inaridito l'ultima sorgente delle mie speranze...*

Poco dopo, quella notte, Fosca muore, mentre Giorgio scopre con raccapriccio di essersi ammalato della stessa malattia che ha condotto alla tomba la donna.

Il rischio del contagio

da Fosca, capitolo XXXVIII

Nel brano seguente, Giorgio intravede il rischio – destinato a diventare certezza alla fine del libro – che Fosca gli trasmetta la sua malattia. Ha paura di diventare fisicamente come lei, di deperire e, soprattutto, di essere contagiato dalla sua malattia nervosa. Anzi, non è soltanto paura: Giorgio scopre in sé i primi segni del contagio.

5 Dodici giorni dopo¹ io aveva² già lasciato il letto, ma il medico mi aveva prescritto un riposo continuo. Non uscivo più di casa, e Fosca veniva a vedermi ogni giorno. Aveva cominciato allora a nevicare, le giornate erano brevi e malinconiche, io passava le mie ore al caminetto, leggendo, fantasticando, rattizzando il fuoco, guardando i pas-
seri posarsi tutti arruffati sulle gronde dei tetti, pensando a quell'inverno che aveva
trascorso un anno prima nella mia patria, simile in tutto a questo, se non era che ora
almeno viveva sotto il martello di un gran dolore.

10 I momenti che passava con Fosca erano i più tristi di quelle mie giornate. Le sue contraddizioni non erano mai state sì frequenti e sì estreme, la mutabilità del suo carattere, se pure non era la sua malattia che la rendeva sì variabile, non si era mai
rivelata sì pienamente come in quei giorni. Passava da un abbandono di dolore ad un
abbandono di gioia, da un eccesso di pietà ad un eccesso di egoismo, repentinamente,
senza causa, senza pensare e senza avvedersi del male che mi faceva.

15 Ora che eravamo liberi, soli, sicuri di noi, quegli incontri potevano essere assai più pericolosi. L'amore di Fosca non conosceva più alcun ritegno, alcun limite. La sua virtù avrebbe avuto la forza di imporgliene? Era la domanda che io mi volgeva spesso rabbrivendo.

20 Perché, soltanto la mia freddezza, la mia avversione, la mia ripugnanza invincibile, inconcepibile, estrema, avevano avuto fino allora il potere di conservarci puri³. Fosca aveva compreso la tacita eloquenza di quel contegno; il suo amor proprio le aveva imposto di non tradire la natura de' suoi desideri, ma era però ben facile l'indovinarla. E se adesso ella avesse potuto superare queste esigenze del suo amor proprio? se avesse osato... se la pietà mi avesse vinto?...

25 Era ben necessario che io mi fossi risolto a non vederla più così da solo, a non vederla che raramente. Oltre ai pericoli di queste sue visite, oltre alla fissazione terribile che si era impadronita di me e di cui ho già parlato – che essa volesse trascinarci con sé nella tomba – (e io la vedeva avvicinarvisi, deperire miseramente ogni giorno) m'era pure fisso in capo che lo spavento incussomi⁴ da que' suoi accessi nervosi, la vicinanza continua, il contatto, quel non so che di morboso che vi era in lei, avrebbero
30 dovuto, o tardi o tosto⁵, sviluppare in me la stessa malattia. V'erano momenti in cui sentiva salirmi tutto il sangue alla testa, provava un tremito violento in tutta la persona, sentiva un'oppressione terribile al petto, e non poteva sollevarmene liberamente

1. **Dodici giorni dopo:** Giorgio era stato ammalato per breve tempo.

2. **io aveva:** la desinenza in “-a” alla prima persona singolare dell'imperfetto indicativo (*io aveva, passava* ecc.) si conserva largamente per tutto l'Ottocento: era la forma

che Manzoni aveva adoperato nell'edizione del 1827 dei *Promessi sposi*, mentre nel 1840 aveva optato per la forma in “-o”.

3. **conservarci puri:** la ripugnanza fisica che Giorgio prova nei confronti di Fosca ha mantenuto casta (per ora) la loro rela-

zione: insomma, non hanno avuto rapporti sessuali.

4. **incussomi:** participio passato di “incutere”: lo spavento che mi avevano ispirato quei suoi accessi nervosi.

5. **tosto:** presto.

che piangendo dirottamente, e gridando. Che era ciò? Avrei io ereditato da lei questo male? Sarebbe stato questo il premio che avrei ricevuto della mia pietà?

35 Così io proseguiva a vivere in tali angustie, non rassegnato, non apertamente intollerante, inerte; debole troppo per risolvermi a fuggire quella donna, troppo geloso della mia felicità per sapergliela sacrificare interamente.

Analisi del testo

► **GIORGIO, UN PERENNE CONVALESCENTE** La forza di *Fosca* sta tutta nello scavo introspettivo attraverso il quale Tarchetti analizza i sentimenti del protagonista, l'oscillazione continua tra l'aspirazione a una felicità piena e solare e l'attrazione per il lato oscuro, malato dell'esistenza, un'oscillazione che è simboleggiata in maniera un po' meccanica dalle due donne, dai loro caratteri e dai loro nomi: a Clara, creatura radiosa, fa riscontro la tenebrosa Fosca. Giorgio è il prototipo dell'eroe, o meglio dell'antieroe, scapigliato: è un uomo di saldi principi ma di carattere fragile, irresoluto, privo di equilibrio, e in questo brano emerge bene la natura ambigua del suo rapporto con Fosca. Se Fosca è una donna eccessiva, nel dolore e nella gioia, nella pietà e nell'egoismo, Giorgio è un perenne convalescente, incapace di sottrarsi a Fosca ma, d'altra parte, spaventato dalla sua nefasta influenza. La donna è sempre più innamorata, sempre più ossessionata dal giovane («L'amore di Fosca non conosceva più alcun ritegno, alcun limite», r. 15); e lui, a sua volta, sente aumentare la paura e il disgusto. Ma la chiave del loro rapporto si trova proprio in «quel non so che di morboso» che Giorgio scorge in Fosca (r. 29). In questa indefinita morbosità, che può misteriosamente trasmettersi,



Tranquillo Cremona,
Ledera, 1878.

comunicarsi agli altri, risiedono la forza e il fascino della donna. Difficile dire dove finisca la malattia fisica e dove inizi quella nervosa: esse sembrano nascere da una stessa matrice e alimentarsi a vicenda.

► **IL RISPETTO DELLA STILTRENNUNG** La lingua che Tarchetti adotta in questo romanzo, come nelle sue altre opere in prosa, è assai più colloquiale e spontanea di quella che adotta quando compone poesia. In questo senso, egli rispetta la classica divisione dei generi, o *Stiltrennung* ("separazione degli stili"), che vuole che si attinga a un vocabolario più selezionato, aulico, distante dalla lingua parlata quando si scrive in versi, mentre ammette, nella scrittura narrativa, una maggiore libertà e un tono più spigliato.

Ci sono, è vero, momenti in cui lo stile s'innalza, dando origine a sequenze più elaborate, spesso impreziosite dalla ripetizione di una parola con effetto di enfasi: «Passava da un abbandono di dolore ad un abbandono di gioia, da un eccesso di pietà ad un eccesso di egoismo, repentinamente, senza causa, senza pensare e senza avvedersi del male che mi faceva» (rr. 11-13). Siamo però a un livello di letterarietà media. Lo stile di Tarchetti rimane estraneo al raffinato sperimentalismo che caratterizza le pagine di altri scrittori scapigliati come Carlo Dossi e Vittorio Imbriani.

Laboratorio

personaggi

► **COMPRENDERE**

1 Dai brani del romanzo riportati nella parte introduttiva e dal testo antologizzato ricostruisci le caratteristiche dei tre personaggi principali, cioè Giorgio, Fosca e Clara.

iperboli

► **ANALIZZARE**

2 I sentimenti descritti in *Fosca* sono esagerati, eccessivi, iperbolici. Ciò si riflette anche sullo stile. In che modo?

fascino
del brutto

► **CONTESTUALIZZARE E INTERPRETARE**

3 In che modo il sentimento per Fosca è ambiguo? Come possono la bruttezza e la nevrosi di Fosca essere affascinanti?

Camillo Boito

Realismo e verosimiglianza L'attrazione per l'orrido e il bizzarro, la rappresentazione di una sensibilità malata, l'evasione in dimensioni fantastiche e irreali: sono tutti motivi comuni a molti narratori scapigliati, e tra loro in particolare a **Camillo Boito** (1836-1914), fratello maggiore del più famoso Arrigo.

Camillo Boito fu architetto e docente di architettura, e l'impegno letterario ebbe una parte secondaria nella sua vita. Ciononostante, la sua figura è una delle più rilevanti nell'ambito scapigliato. I suoi racconti, sostenuti da uno stile asciutto ed elegante, descrivono situazioni liminari, eccessive, abnormi (ossessioni amorose, ideali quasi folli di bellezza, delitti); tuttavia, al contrario di Tarchetti, Boito non è sedotto dal fascino del misterioso e del soprannaturale, non abbandona mai il piano del realismo e costruisce i suoi testi con grande **cura per la verosimiglianza**.

Il racconto *Senso* *Senso* (inserito nella raccolta *Storielle vane*, del 1883) è il suo racconto più noto, anche grazie al film che ne trasse Luchino Visconti nel 1954. È la storia, narrata in prima persona dalla protagonista, dell'amore tra Livia, un'aristocratica veneziana, e un soldato dell'esercito austriaco, Remigio. La donna è già sposata, il Veneto appartiene ancora all'impero austro-ungarico (siamo nel 1865). Mettendo in scena il loro amore, Boito capovolge tutti gli stereotipi della narrativa sentimentale.

In primo luogo, sceglie un'**ambientazione "scandalosa"**: Livia e Remigio si incontrano per la prima volta, seminudi, in una piscina (settant'anni dopo Visconti sceglierà un posto più discreto: l'incontro tra i due avverrà a teatro). In secondo luogo, Livia – al contrario delle eroine romantiche su cui anche Tarchetti modella le sue protagoniste – non è attratta dalla nobiltà d'animo o dalle doti spirituali di Remigio. La sua è un'**attrazione puramente fisica**, nella quale l'elemento "sessuale", e non solo "sensuale", è preminente.

Remigio, personaggio spregevole Il bel Remigio è un personaggio spregevole, un ufficiale vigliacco e vanitoso, disinteressato a tutto ciò che non sia il suo piacere. Ma invece di inorridirne, Livia è sedotta – oltre che dalla sua bellezza – proprio dalla degradazione morale dell'uomo. Presta denari all'amante, sottraendoli al marito (un vecchio per il quale non nutre che disprezzo), e arriva fino a corrompere un medico militare pur di evitare a Remigio la chiamata alle armi che lo porterebbe a combattere nella terza guerra d'indipendenza. Ma Remigio, una volta lontano dal campo di battaglia, si dimostra così ingrato, e soprattutto così imprevedente, da non nascondere a Livia una nuova relazione. Livia, per di più, lo scopre per caso mentre si prende gioco di lei con l'altra donna, e decide allora di vendicarsi. Dimostra con prove schiaccianti, davanti a un alto ufficiale austriaco, la falsità del certificato medico presentato da Remigio: una frode che viene punita con la pena di morte.

Camillo Boito

T

4

Tra vendetta e desiderio

da *Senso*

L'ultima scena del racconto è un quadro magistrale di realismo e aderenza alla psicologia della protagonista. Siamo a Verona; Livia denuncia l'amante al generale Hauptmann. Quin-

di assiste alla fucilazione di Remigio e, prima di essere sopraffatta nuovamente dalla sete di vendetta, è assalita un'ultima volta, per un attimo, da uno scandaloso desiderio carnale.

– Generale – mormorai – vengo a compiere un dovere di suddita fedele.

– La signora contessa è tedesca?

– No, sono trentina¹.

– Ah, va bene – esclamò, guardandomi con una cert'aria di stupore e d'impazienza.

5 – Legga – e gli porsi in atto risoluto la lettera di Remigio, quella che avevo ritrovata nel taschino del portamonete.

Il generale, dopo avere letto:

– Non capisco; la lettera è indirizzata a lei?

– Sì, generale.

10 – Dunque l'uomo che scrive è il suo amante.

Non reposi. Il generale cavò di tasca un sigaro e lo accese, s'alzò da sedere e si pose a camminare su e giù per la sala; tutt'a un tratto mi si piantò innanzi e, ficcandomi gli occhi in volto, disse:

– Dunque, ho fretta, si sbrighi.

15 – La lettera è di Remigio Ruz, luogotenente del terzo reggimento granatieri.

– E poi?

– La lettera parla chiaro. S'è fatto credere malato, pagando i quattro medici – e aggiunti con l'accento rapido dell'odio: – È disertore dal campo di battaglia.

20 – Ho inteso. Il tenente era l'amante suo e l'ha piantata. Ella si vendica facendolo fucilare, e insieme con lui facendo fucilare i medici. È vero?

– Dei medici non m'importa.

Il generale stette un poco meditabondo con le ciglia aggrottate, poi mi stese la lettera, che gli avevo data:

– Signora, ci pensi: la delazione è un'infamia e l'opera sua è un assassinio.

25 – Signor generale – esclamai, alzando il viso e guardandolo altera – compia il suo dovere.

La sera, verso le nove, un soldato portò all'albergo della Torre di Londra, dove finalmente mi avevano trovato una camera, un biglietto, che diceva così:

30 «Domattina alle quattro e mezzo precise verranno fucilati nel secondo cortile di Castel San Pietro² il tenente Remigio Ruz ed il medico del suo reggimento. Questo foglio servirà per assistere alla esecuzione. Il sottoscritto chiede scusa alla signora contessa di non poterle offrire anche lo spettacolo della fucilazione degli altri medici, i quali, per ragioni che qui è inutile riferire, vennero rimandati ad un altro Consiglio di guerra.

35 GENERALE HAUPTMANN».

Alle tre e mezzo nella notte buia uscivo a piedi dall'albergo, accompagnata da Giacomo³. Al basso del colle di Castel San Pietro gli ordinai che mi lasciasse, e cominciai sola a salire la strada erta; avevo caldo, soffocavo; non volevo togliermi il velo dalla faccia, bensì, sciolti i primi bottoni dell'abito, rivoltai i lembi dello scollo al di dentro; quel po' d'aria sul seno mi faceva respirare meglio.

40

1. **trentina**: il Trentino faceva parte, allora, dell'impero austriaco.

2. **Castel San Pietro**: l'antico castello che sorgeva sul colle San Pietro, a nord di Verona, e che gli austriaci trasformarono in caserma.

3. **Giacomo**: il cocchiere.

Le stelle impallidivano, si diffondeva intorno un albore giallastro. Seguì de' soldati, che girando il fianco del Castello, entrarono in un cortile chiuso dagli alti e cupi muri di cinta. Vi stavano già schierate due squadre di granatieri, immobili. Nessuno badava a me in quel brulichio silenzioso di militari e in quelle mezze tenebre. Si sentivano le campane suonare giù nella città, dalla quale salivano mille rumori confusi.

45 Cigolò una porta bassa del Castello, e ne uscirono due uomini con le mani legate dietro la schiena; l'uno magro, bruno, camminava innanzi ritto, sicuro, con la fronte alta; l'altro, fiancheggiato da due soldati, che lo reggevano con molta fatica alle ascelle, si strascinava singhiozzando.

50 Non so che cosa seguisse; leggevano, credo; poi udii un gran frastuono, e vidi il giovane bruno cadere, e nello stesso punto mi accorsi che Remigio era nudo fino alla cintura, e quelle braccia, quelle spalle, quel collo, tutte quelle membra, che avevo tanto amato, m'abbagliarono. Mi volò nella fantasia l'immagine del mio amante, quando a Venezia, nella Sirena⁴, pieno di ardore e di gioia, m'aveva stretta per la prima volta

55 fra le sue braccia d'acciaio. Un secondo frastuono mi scosse: sul torace ancora palpitante e bianco più del marmo s'era slanciata una donna bionda⁵, cui schizzavano addosso i zampilli di sangue.

Alla vista di quella femmina turpe si ridestò in me tutto lo sdegno, e con lo sdegno la dignità e la forza. Avevo la coscienza del mio diritto, m'avviai per uscire, tranquilla

60 nell'orgoglio di un difficile dovere compiuto.

Alla soglia del cancello mi sentii strappare il velo dal volto; mi girai e vidi innanzi a me il grugno sporco dell'ufficiale Boemo. Cavò dalla bocca enorme il cannello della sua pipa, e, avvicinando al mio viso il suo mustacchio⁶, mi sputò sulla guancia...

4. **nella Sirena:** il bagno pubblico in cui Lidia e Remigio si sono incontrati per la prima volta.

5. **una donna bionda:** la nuova amante di Remigio.

6. **mustacchio:** muso.

Analisi del testo

► **IL DOMINIO DEI SENSI** L'intero brano è dominato dall'evidenza sensoriale della tragedia scatenata da Livia. La sua mente è offuscata; anziché pensieri, emozioni, registra quasi soltanto sensazioni fisiche: non sappiamo niente di ciò che Livia pensa dopo aver ricevuto la lettera che le annuncia la fucilazione di Remigio. Si passa subito, infatti, a descrivere la salita di Livia verso il luogo dell'esecuzione. La tensione, che si sarebbe forse allentata se il narratore avesse voluto riportare i pensieri di Livia in quel momento, è invece acuita dal dettaglio tutto fisico del calore che affligge la donna e che la spinge a rivoltare «i lembi dello scollo al di dentro» (rr. 39-40).

La scena è poi scandita da sensazioni auditive («Si sentivano le campane suonare», rr. 44-45; «Cigolò una porta», r. 46; «poi udii un gran frastuono», r. 50; «Un secondo frastuono mi scosse», r. 55) e sensazioni visive, sottolineate da indicazioni coloristiche: «Le stelle impallidivano» (r. 41), «un albore giallastro» (r. 41), «il giovane bruno» (rr. 50-51), «sul torace ancora palpitante e bianco» (rr. 55-56), «una donna bionda» (r. 56). E proprio la "vista" della donna bionda, infine, riscuote Livia. Ma il significato dell'episodio, e dell'intero racconto, è affidato, di nuovo, non a una riflessione dell'autore o dell'io

narrante ma all'evidenza visiva della scena. Il velo che copre il volto di Livia viene strappato, e il generale le sputa in faccia il disprezzo che prova per la sua delazione.

► **L'ANALISI PSICOLOGICA** *Senso* assomiglia molto a uno dei grandi romanzi francesi del Settecento, *Le relazioni pericolose* (1782) di Choderlos de Laclos, che racconta le futili avventure amorose e sessuali di alcuni aristocratici. Analoga è la mancanza di scrupoli morali che caratterizza i personaggi principali dei due romanzi. E se nelle *Relazioni pericolose* Laclos intendeva denunciare la corruzione di un mondo privo di valori, quello della corte francese poco prima della Rivoluzione, anche in *Senso* possiamo cogliere un accento di denuncia: mentre i popoli si sollevano e i giovani italiani muoiono al fronte, gli aristocratici come Livia non sembrano obbedire ad altro che ai propri fatui capricci personali. In realtà, tuttavia, in entrambe le vicende il realismo della rappresentazione fa passare in secondo piano ogni intenzione moralistica: e quella che colpisce il lettore è soprattutto la profondità dell'analisi psicologica di personaggi non solo sgradevoli ma, a tratti, moralmente abietti.

Laboratorio

▶
sensazioni
fisiche

tempi

▶
eroine
romanzesche

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Nel brano, la descrizione dei corpi e delle sensazioni fisiche relative al corpo è preponderante sul resto della narrazione. Seleziona le parti relative a tali ambiti e riassume il brano da questo punto di vista.
- 2 Analizza il rapporto fra “tempo della storia” e “tempo del racconto” nel brano, illustrando la sequenza di scene, ellissi e strumenti della narrazione che servono per gestire il tempo della narrazione. In questo modo puoi definire anche il “ritmo” del passo proposto.

CONTESTUALIZZARE E INTERPRETARE

- 3 Non sono lontani negli anni **romanzi europei con protagoniste femminili**, come *Madame Bovary* di **Flaubert** e *Anna Karenina* di **Tolstòj**. Come Livia, sono donne che desiderano e si innamorano: sono però anche diverse per emozioni e carattere. Leggi due brani relativi a quei romanzi [▶ **Percorso 3**] e **fai un confronto** fra questi personaggi.

Mappa di sintesi



■ SINTESI

LA SCAPIGLIATURA

La Scapigliatura è una corrente letteraria che si sviluppa a Milano negli anni Sessanta del XIX secolo. Per un verso, gli scapigliati adattano lo spirito della cosiddetta *bohème* parigina al contesto italiano; per un altro, se la prendono con la maniera garbata e ipocrita del Romanticismo italiano. Difettano, però, di idee originali: anche l'elemento del bizzarro, del macabro o dell'orrido, che così spesso troviamo al centro dei testi scapigliati, è un retaggio di ciò che, prima e meglio, avevano fatto grandi scrittori stranieri come l'americano Poe, il tedesco Hoffmann, il francese Baudelaire.

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

▶ Emilio Praga

Penombre (1864): una delle più importanti raccolte di poesie della corrente scapigliata.

▶ Iginio Ugo Tarchetti

Fosca (1869): sul rapporto tra la bellezza e l'orrore, nel solco dei racconti di Edgar Allan Poe e di quelli di E. T. A. Hoffmann.

▶ Camillo Boito

Senso (inserito nella raccolta *Storielle vane*, del 1883): è la storia, narrata in prima persona dalla protagonista, dell'amore tra Livia, un'aristocratica veneziana, e un soldato dell'esercito austriaco, Remigio.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

La poesia antologizzata, *Preludio*, ha il fascino di un canto di rivolta, quasi una dichiarazione di guerra che la nuova generazione pronuncia contro la vecchia. Contro l'obbedienza, la conservazione, l'ossequio ai vecchi principi, un vento liberatorio sembra venire da chi nega le regole stabilite e indica nuove strade.

La forza di *Fosca* sta tutta nello scavo psicologico attraverso il quale Tarchetti analizza i sentimenti del protagonista, l'oscillazione continua tra l'aspirazione a una felicità piena e solare e l'attrazione per il lato oscuro, malato dell'esistenza, un'oscillazione che è simboleggiata in maniera un po' meccanica dalle due donne, dai loro caratteri e dai loro nomi: a Clara, creatura radiosa, fa riscontro la tenebrosa Fosca.

In *Senso*, Boito capovolge tutti gli stereotipi della narrativa sentimentale. In primo luogo, sceglie un'ambientazione “scandalosa”: Livia e Remigio si incontrano per la prima volta, seminudi, in una piscina. In secondo luogo, Livia – al contrario delle eroine romantiche – non è attratta dalla nobiltà d'animo o dalle doti spirituali di Remigio: la sua è un'attrazione puramente fisica, nella quale l'elemento *sessuale*, e non solo *sensuale*, è preminente. Il bel Remigio è un personaggio spregevole, disinteressato a tutto ciò che non sia il suo piacere. Ma invece di inorridirne, Livia è sedotta – oltre che dalla sua bellezza – proprio dalla degradazione morale dell'uomo. La sensibilità “decadente” di Baudelaire o di Wilde non è lontana.

Biblio
grafia

Edizioni delle opere

I testi che abbiamo antologizzato si leggono in queste edizioni: C. Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, Mursia, Milano 1988; per le poesie di Emilio Praga e di Iginio Ugo Tarchetti cfr. *Poesia italiana. L'Ottocento*, a cura di M. Cucchi, Garzanti, Milano 1978; I. U. Tarchetti, *Fosca*, Mondadori, Milano 2002; C. Boito, *Senso e altri racconti*, Mondadori, Milano 1994; C. Dossi, *Opere*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1995; V. Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, Mursia, Milano 1991.

Percorso 6

Giosuè Carducci**Il classicismo
in cattedra e in versi**

Giosuè Carducci è stato per decenni uno dei poeti più studiati a scuola, perché l'Italia unita si riconosceva nei suoi versi. Agli alunni si insegnava ad **amare l'Italia e la sua storia**, e **le poesie e le prose** di Carducci erano il **mezzo ideale** per raggiungere questo scopo.

Il **fascismo** si impadronì di Carducci e lo utilizzò come **strumento di propaganda**, dandone un'immagine parziale e, per molti versi, falsa: l'immagine di un poeta che è la **voce della nazione** e che della nazione (anche della nazione fascista, che Carducci ovviamente non vide) canta i destini gloriosi.

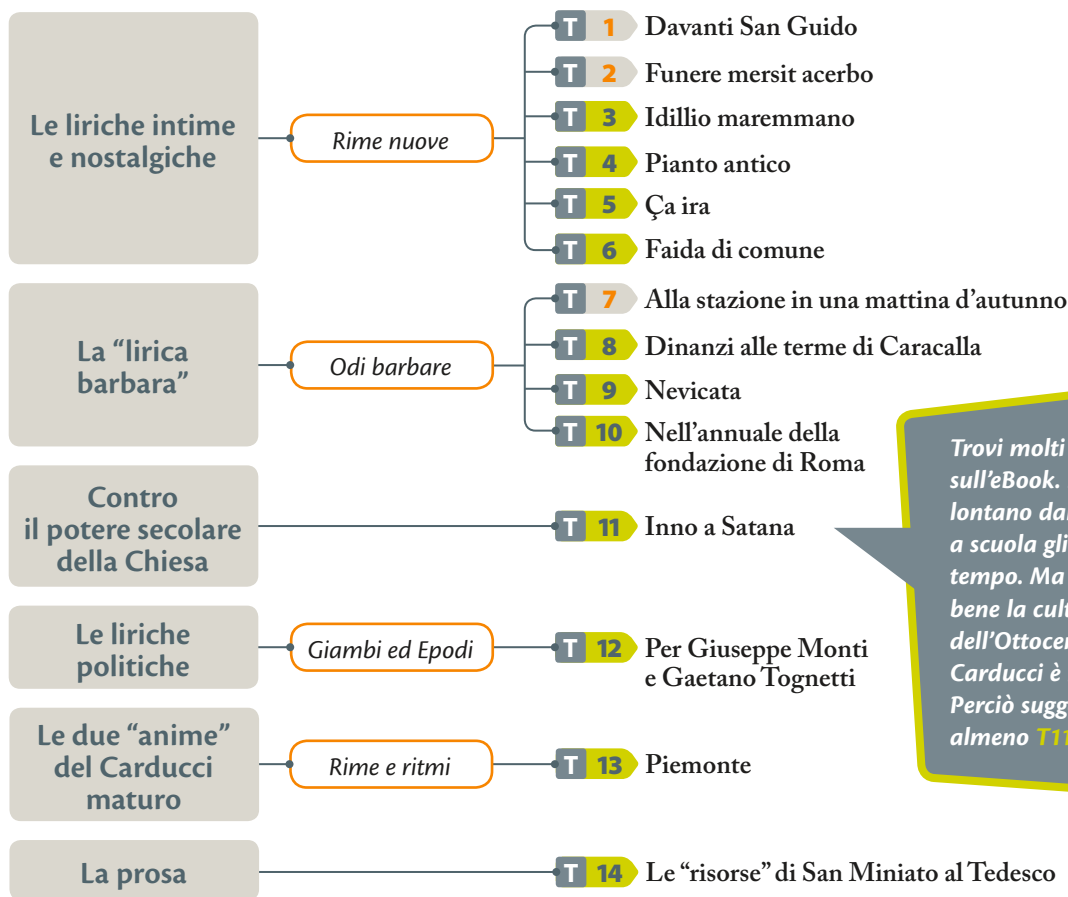
Nel settembre del 1932, ricorrendo i venticinque anni dalla morte di Carducci, Mussolini lesse un discorso commemorativo davanti alla chiesa di Polenta (Forlì), alla quale Carducci aveva dedicato una celebre ode saffica (*La chiesa di Polenta*, 1897, poi pubblicata in *Rime e ritmi*). Secondo Mussolini, Carducci «era **un italiano integrale** o, come diciamo noi, **totalitario**» e aveva sentito Roma «come pochi poeti sentirono»: aveva «anzi negli occhi la nostra Roma, quella che stiamo ricostruendo non soltanto nelle pietre ma negli spiriti».

L'incolpevole Carducci ha poi pagato questo eccesso di "esposizione" con decenni di oblio.

Oggi possiamo darne un giudizio più equilibrato e tornare a vederlo per quello che è stato: una **figura centrale** non solo **nella letteratura** ma anche **nella vita culturale italiana** del secondo Ottocento.

nostalgia Savoia tradizione
 Toscana poetica Bologna
 mondo classico amore
 Medioevo **Carducci** erudizione
 metrica barbara professore
 Rivoluzione francese Comuni polemica
 medievali politica morte

PERCORSO nei TESTI



Trovi molti versi di Carducci sull'eBook. È un poeta ormai lontano dal nostro gusto, e a scuola gli si dedica poco tempo. Ma se vuoi capire bene la cultura e l'ideologia dell'Ottocento italiano, leggere Carducci è necessario. Perciò suggeriamo di leggere almeno T11 e T12.

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 G. Barberi Squarotti, Carducci: la nostalgia per il tempo degli eroi

1 La vita

I primi anni in Versilia Carducci nasce nel 1835 a Valdicastello, in Versilia. Viene battezzato con il nome di Giosuè, con l'accento, e per quasi tutta la vita lo scrive così; poi, a partire dagli anni Novanta, inizia a firmarsi Giosue, senza accento (ma la pronuncia rimane invariata).

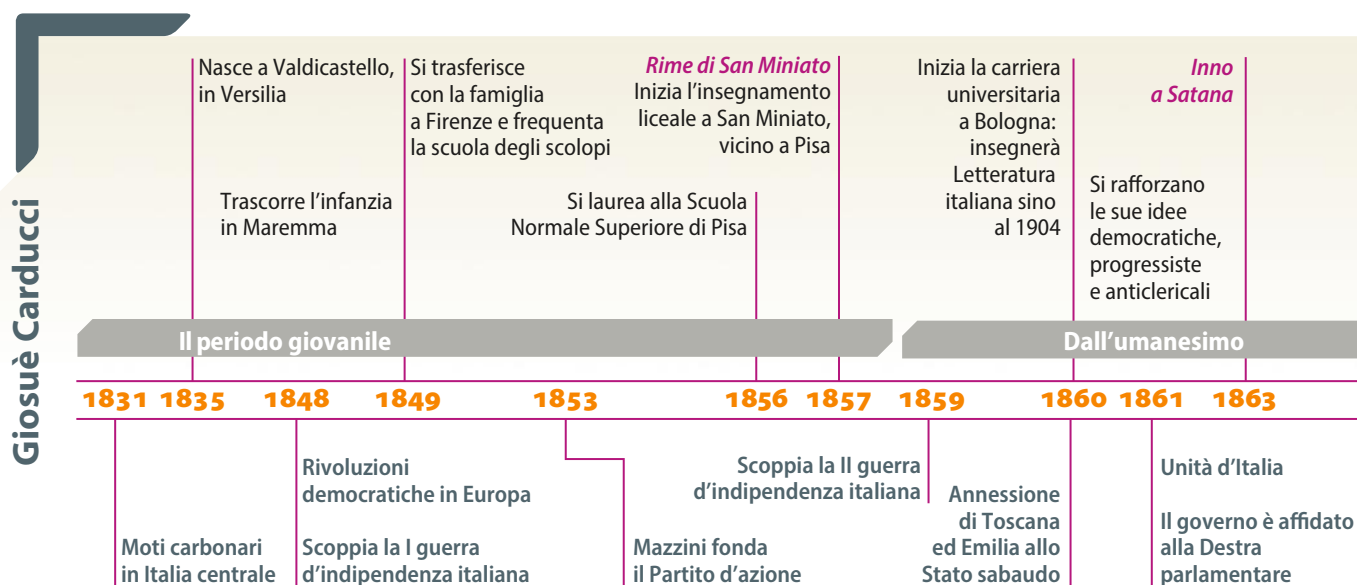
Nel 1839 il padre, che di professione è medico, trasferisce la famiglia nella Maremma pisana, a Bolgheri. La Toscana a quel tempo è governata dal granduca Leopoldo II della dinastia Asburgo-Lorena. Il padre di Carducci ha idee democratiche e repubblicane: quando era studente, si era arruolato come volontario per partecipare ai moti del 1831. Nonostante allora sia stato arrestato e mandato al confino, non ha imparato la prudenza e continua a dichiarare a gran voce le sue posizioni politiche, specie durante le rivoluzioni del 1848-1849, che costringono Leopoldo II alla fuga. I concittadini maremmani, per la massima parte fedeli al granduca, detestano il padre di Carducci. Arrivano a sparare un paio di fucilate contro la sua casa, di notte. Dopo questa intimidazione, la famiglia si trasferisce a Firenze.

Gli studi e l'insegnamento A Firenze, Giosuè frequenta la scuola dei padri scolopi. Grazie all'interessamento di uno di loro, entra alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si laurea nel 1856.

Nell'anno scolastico 1856-1857 insegna al ginnasio di San Miniato, vicino a Pisa. In questo periodo, rievocato nella prosa *Le "risorse" di San Miniato al Tedesco* ▶ **T14**, pubblica il suo primo libro di *Rime*. Nel 1858 prova a vivere a Firenze, lavorando per l'editore Barbera. Nel marzo del 1859 sposa Elvira, una sua parente; poi torna all'insegnamento, questa volta a Pistoia.

Nel 1860 la grande svolta. Il ministro Terenzio Mamiani (quello che Giacomo Leopardi cita in modo irridente nella *Ginestra*) deve nominare il **professore di Eloquenza italiana** all'università di Bologna. La scelta cade sul poeta più famoso di quei decenni, Giovanni Prati, che però rifiuta. Allora Mamiani si rivolge al giovanissimo Carducci, che naturalmente accetta. **Bologna** diventerà la città della sua vita.

T14 ▶ Le "risorse" di San Miniato al Tedesco



Crescita culturale e formazione politica Gli anni Sessanta sono un periodo di grande crescita culturale: Carducci legge storici francesi di impostazione democratica; impara il tedesco e studia i poeti tedeschi; nel 1866 diventa membro della **massoneria**. Le sue **idee democratiche, anticlericali e progressiste** si rafforzano. Contemporaneamente esercita il mestiere di professore con rigore e passione. La sua opera di studioso è di primissimo piano, così come quella di docente: ha formato generazioni di altri studiosi, docenti universitari (Giovanni Pascoli è il più celebre) e insegnanti di scuole superiori.

T11 ► Inno a Satana

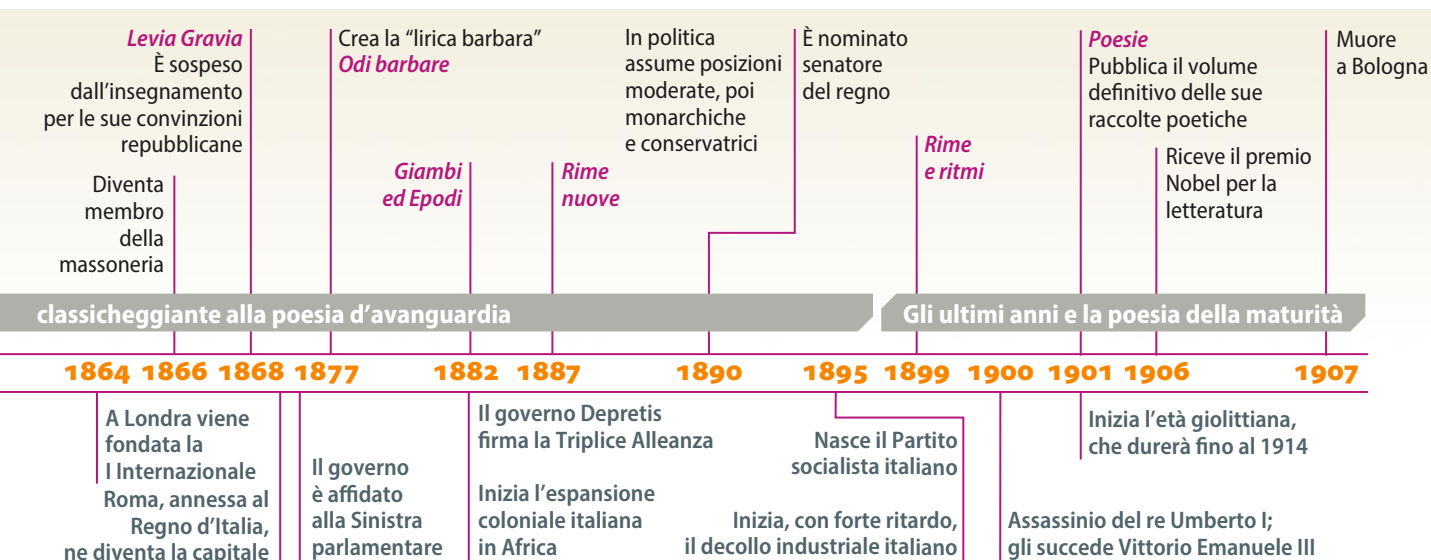
Alla fine del decennio (1868) pubblica la raccolta *Levia Gravia*. Il titolo è così spiegato dall'autore: «fantasie di gioventù, e dolori ed esperimenti della vita: cose leggere per sentimento e per istile, mescolate ad altre gravi per le stesse ragioni» (lettera a Felice Tribolati del 24 settembre 1868). Contemporaneamente inizia a scrivere le poesie che confluiranno in *Giambi ed Epodi*: testi politici ispirati ai versi dei greci Alceo e Archiloco e del latino Orazio (autore di un libro di *Epodi*), ma che polemizzano contro l'immoralità e la mollezza del giovanissimo Regno d'Italia.

T12 ► Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, da *Giambi ed Epodi*

Militanza politica e studio dei classici Oltre che professore e poeta, Carducci è quello che oggi si chiamerebbe un militante politico. Frequenta le associazioni democratiche e repubblicane dell'Emilia-Romagna. Ma queste sue scelte gli costano care. Infatti, nel febbraio del 1868, per aver commemorato la Repubblica romana del 1849, viene sospeso per due mesi dall'insegnamento e dallo stipendio.

Massoneria Associazione segreta che si costituisce a partire dal XVII secolo in Inghilterra e in Scozia. Il nome è un'abbreviazione di "frammassoneria", dal francese *franc-maçonnerie*, a sua volta dall'inglese *free-masonry* ("libera arte muratoria"). Ogni gruppo prende il nome di "loggia" e i suoi affiliati ("fratelli") sono divisi in tre livelli: "apprendista", "compagno d'arte" e "maestro". Inizialmente fu un'associazione di muratori e architetti, che tramandava le regole dell'arte e forniva assistenza agli affiliati. In un secondo momento sviluppò interessi filosofici, culturali, politici, pur conservando il carattere segreto delle riunioni e la presenza dei simboli (il compasso e la squadra sono i principali): propugnava la tolleranza religiosa, l'avanzamento della scienza, la partecipazione all'associazione al di fuori dell'obbedienza alle confessioni religiose.

Giambi Giambica veniva chiamata dai Greci la poesia invettiva e satirica (dal metro che si usava di solito per comporla, il *giambo*). E, sempre nella tradizione greca, l'*epodo* era il secondo verso, più breve del primo, di una strofa di due versi, e per estensione designava il componimento scritto con strofe di questo tipo.



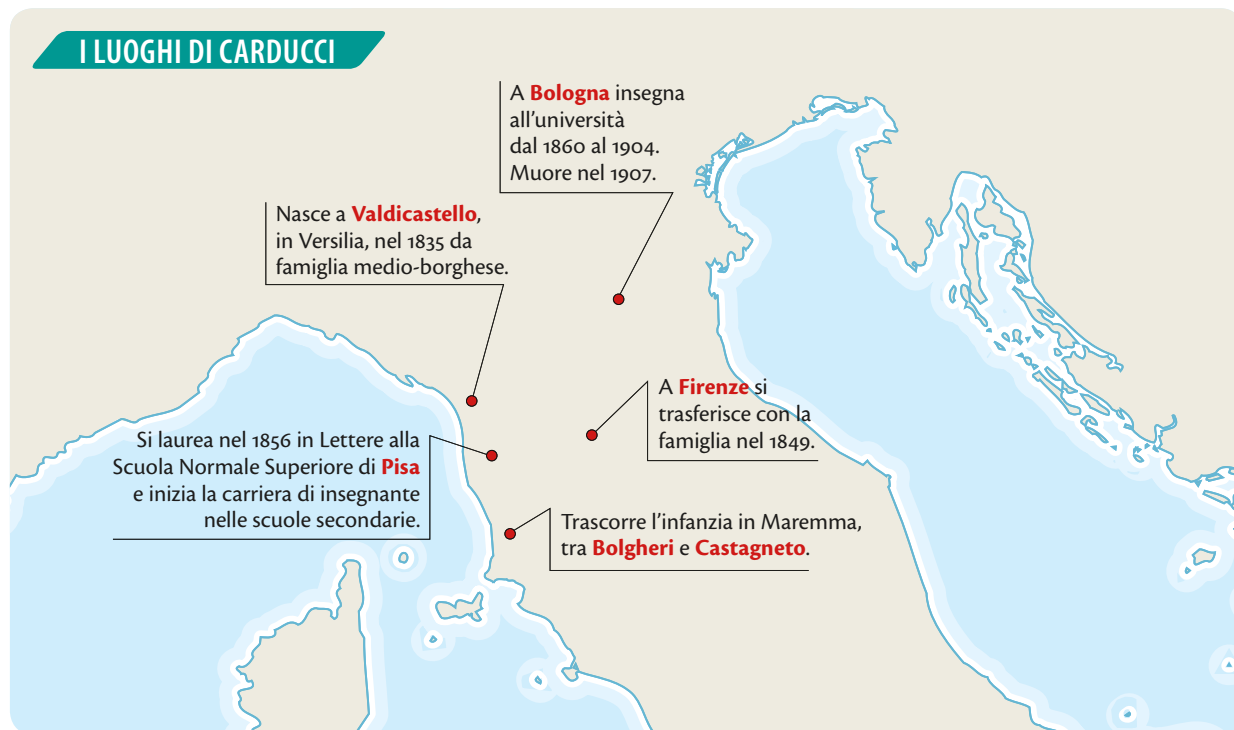
L'invenzione della "lirica barbara" e l'amore per Lidia Gli anni Settanta registrano una grande novità nella poesia carducciana. Nasce la cosiddetta "**lirica barbara**": le *Odi barbare* sono del 1877. Carducci continuerà a praticare la poesia "barbara" nei decenni successivi: le *Nuove odi barbare* sono del 1882, le *Terze odi barbare* del 1889.

Sia il sostantivo "odi" sia l'aggettivo "barbare" rimandano al mondo classico, ma a un **classicismo formalmente più innovativo** di quello della giovinezza. L'ode è il metro dei grandi poeti latini e greci che Carducci legge e traduce: Alceo, Saffo, Orazio. Carducci imita questi poeti non solo nella scansione strofica del testo (come avevano fatto altri poeti italiani prima di lui già a partire dal Seicento) ma anche nella forma dei versi, tentando di trasportare nella metrica italiana, che è accentuativa, le strutture metriche del greco e del latino (che sono lingue quantitative, cioè si basano sull'alternanza di vocali lunghe e brevi). Il tentativo mette capo ad alcune delle più belle e originali poesie carducciane, di **forma "classica"** ma di **contenuto "contemporaneo"**, come *Alla stazione in una mattina d'autunno* [▶T7] e *Dinanzi alle terme di Caracalla* [▶T8]: la prima anche, per così dire, iper-contemporanea, dato che si parla di un treno in partenza.

L'altra novità degli anni Settanta è di carattere personale: nell'aprile del 1872 Carducci si innamora di Carolina Cristofori (coniugata Piva), che diventa Lidia o Lina nei versi. È un amore intenso, destinato ad affievolirsi dopo sei anni e a terminare con la morte della donna nel 1881.

La poesia della maturità e il Nobel L'invenzione della metrica barbara non arresta la produzione di versi "tradizionali", che sono riuniti nelle *Rime nuove* del 1887. Ciò significa che Carducci lavora contemporaneamente a testi di natura differente: poesia lirica e poesia giambica, metrica tradizionale e metrica barbara. L'ultima raccolta di poesie, *Rime e ritmi*, compare nel 1899.

■
T8 ▶ Dinanzi alle terme di Caracalla, da *Odi barbare*





Giosuè Carducci
con un amico, XIX
secolo.

Nel 1906 Carducci riceve il premio Nobel. L'onorificenza era stata istituita da cinque anni e Carducci è il primo italiano, insieme al medico Camillo Golgi, a vincerla. Carducci è ormai in condizioni di salute talmente precarie che non può andare a ritirarlo: è l'ambasciatore di Svezia a consegnarglielo a domicilio.

Nel febbraio del 1907 Carducci muore. Il suo funerale è seguito con enorme attenzione dalla stampa. È un funerale laico, in cui la salma veste i simboli massonici (la sciarpa verde bordata di rosso, il 33° grado del **Rito scozzese antico e accettato**). Le spoglie sono richieste da Firenze, che le vuole seppellire in Santa Croce, la chiesa in cui riposano «l'urne de' forti» celebrate da Carducci sulle orme di Ugo Foscolo. Bologna però non cede, e ora si trovano nel monumento funebre accanto all'ultima casa abitata dal poeta e dai suoi discendenti.

2 Carducci, il poeta nazionale: le idee, la poetica

Nei primi anni Settanta dell'Ottocento Carducci, nemmeno quarantenne, è già un poeta di primo piano. Alla fine del decennio, dopo la pubblicazione delle *Odi barbare* (1877), è il poeta più importante d'Italia. Il suo dominio è incontrastato sino a fine secolo, quando prima Gabriele d'Annunzio (1863-1938) e poi Giovanni Pascoli (1855-1912) lo affiancano. Ma, nell'Italia che si affaccia al Novecento, è Carducci il **poeta nazionale**: gli altri sono i giovani che, facendosi largo, suscitano consensi e dissensi fra i lettori; lui non è quasi mai in discussione. Carducci è lo scrittore in cui l'Italia unita si riconosce anche perché assume su di sé vari ruoli.

■
Il poeta e la politica.
Carducci contestato

■
T13 ► Piemonte,
da *Rime e ritmi*

Il professore, l'intellettuale pubblico Abbiamo già ricordato che dal 1860 Carducci insegna Letteratura italiana all'università di Bologna, ed è un **professore amato e rispettato**. Ma, a partire dagli anni Sessanta, è anche un intellettuale che interviene nella sfera pubblica, sia attraverso le sue poesie (i *Giambi ed Epodi* del 1882, innanzitutto) sia attraverso l'impegno in prima persona: a lungo membro del consiglio comunale di Bologna, scrive sui quotidiani. Dopo essersi avvicinato politicamente a casa Savoia (e dopo aver abbandonato il radicalismo repubblicano per un atteggiamento più moderato e conciliante, atteggiamento che alcuni gli rimproverano come segno di **trasformismo**), nel 1890 viene nominato **senatore del regno**.

Rito scozzese antico e accettato La massoneria contempla al suo interno differenti riti, corrispondenti per lo più alle differenti tradizioni nazionali. Il Rito scozzese antico e accettato ebbe grande diffusione in Europa nel corso dell'Ottocento. Si articola in 33 gradi: il 33° è il più alto di tutti, corrispondente alla dignità di "sovrano grande ispettore generale".

Trasformismo Il termine indica una prassi politica che consiste nello stabilire maggioranze parlamentari sempre differenti intorno a singoli provvedimenti, oltrepassando le divisioni di schieramento o di partito. A teorizzare esplicitamente tale prassi fu Agostino Depretis, il primo capo di un governo di sinistra (1876) e figura dominante della politica italiana fino al 1887. In un discorso tenuto a Stradella (PV) l'8 ottobre 1882 disse: «Se qualcheduno vuole entrare nelle nostre file, se vuole accettare il mio modesto programma, se vuole *trasformarsi* e diventare progressista, come posso io respingerlo?». Con significato allargato, "trasformista" indica un politico o un intellettuale che persegua utili personali stringendo alleanze e compromessi senza alcuna coerenza ideologica.

Un poeta d'avanguardia Ma tutto ciò, probabilmente, non sarebbe bastato a far diventare Carducci il poeta nazionale per parecchi decenni. Se questo è accaduto, lo si deve ad alcune peculiarità della sua poesia. Carducci è, per formazione culturale e per indole, un **classicista**. Conosce gli autori greci e latini, ma soprattutto riassume in sé la plurisecolare storia della letteratura italiana sia che si guardi alla metrica sia che si guardi al linguaggio. Con le *Odi barbare* riesce nell'intento di fare **poesia d'avanguardia** recuperando tecniche che appartenevano alla **poesia greco-latina**. Attenzione, però: il tentativo di Carducci è sì quello di assimilare un'intera tradizione, ma il suo non è un intento puramente archeologico; egli vuole **parlare di sé e della realtà contemporanea**.

Un classicista Ci sono molte "novità moderne" che Carducci non ama: il Romanticismo, il realismo (che in quegli anni veniva propugnato sia da scrittori come Giovanni Verga e Luigi Capuana sia da critici come Francesco De Sanctis), il romanzo. Questa resistenza nei confronti delle nuove tendenze artistiche, questa fedeltà al passato ce lo fanno sentire, oggi, molto distante. Ma il suo **umanesimo classicheggiante**, la sua devozione nei confronti della tradizione italiana ed europea è anche la ragione per cui Carducci, per quasi mezzo secolo, è stato uno dei pilastri del canone scolastico italiano.

Qual è, se c'è, la cifra della poetica di Carducci? Scrive il critico Luigi Baldacci:



Giosue Carducci fu, come poeta, in accordo col proprio tempo: a differenza di quanto potrebbe farci credere la polemica dei Giambi, e anche di tante delle Rime nuove e delle Barbare [...]. Tutto all'opposto [...] di un Leopardi che, col proprio tempo, si trovò ad essere in una collisione frontale e irriducibile.

Un poeta «in accordo col proprio tempo»: infatti Carducci fu il poeta, il **vate della nuova Italia**. Ma leggendo le sue poesie non si può dire che egli fosse a suo agio nel proprio tempo, che lo amasse. In realtà, in gran parte delle sue liriche Carducci sogna, con il pensiero, di vivere altrove, e in un'altra età. C'è dunque il Carducci delle *Primavere elleniche* (1872), il **nostalgico del mondo classico**. C'è il Carducci "**storico**", che nella *Faida di comune* [▶T6] commemora le vicende dei Comuni italiani del Medioevo, quasi come reazione al torpore che sembra avere avvolto l'Italia di fine secolo; oppure che celebra, nel poemetto *Ça ira* [▶T5], le meno remote vittorie dei rivoluzionari francesi. E c'è infine il Carducci **privato, lirico**, che idealizza non un altro tempo storico ma un altro tempo personale, l'infanzia, la giovinezza spensierata, prima che arrivassero gli onori e i dolori della vita matura: *Davanti San Guido* [▶T1] è il testo esemplare di questa nostalgia e di questi rimorsi.

T5 ▶ *Ça ira*,
da *Rime nuove*

T6 ▶ *Faida di comune*,
da *Rime nuove*

Vate In latino, *vates* significa "profeta, indovino", ma anche "poeta", se alla parola "poeta" si vuol dare una sfumatura di solennità. Tale intenzione è senz'altro presente nel recupero della parola latina da parte degli scrittori italiani moderni: si pensi ad esempio ai versi di Vittorio Alfieri, in cui il poeta-vate (anzi Vate, con la maiuscola), è accostato addirittura a Dio: «Ma prezzar quelli, che il furor natio / sforza a dir carmi a Verità devoti, / non l'osi no chi non è Vate o Iddio» ("Ma solo un Vate o un Dio può lodare le poesie veritiere che alcuni hanno scritto, spinti da un'innata ispirazione"). Quando,

dunque, si parla di "vate"? Quando il poeta non si limita a fare versi per sé o per i suoi non molti lettori (suonerebbe assurdo parlare di Leopardi o di Baudelaire come di "vati"), ma aspira ad avere un ruolo pubblico, a incarnare un ideale e – diremmo oggi (quando però i poeti hanno cessato di avere quel ruolo, che tocca semmai a certi cantanti) – a fare opinione. E se Victor Hugo fu il poeta-vate della Francia dell'Ottocento, quello che in poesia volle fare la storia della nazione e agire sulla coscienza dei suoi compatrioti, in Italia il "vate", il poeta nazionale, fu Carducci; e, dopo di lui, volle esserlo Gabriele d'Annunzio.

Nel complesso, un uomo e uno scrittore di enorme successo, ma proiettato all'indietro, verso un immaginario, irrecuperabile stato di grazia. «Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema / un desiderio vano de la bellezza antica» è il distico che chiude l'ode *Nella piazza di San Petronio* e che sintetizza molto bene uno degli aspetti cruciali della poetica di Carducci.

Cronologia delle raccolte poetiche carducciane	
1857	<i>Rime</i>
1868	<i>Levia Gravia</i> : raccolta pubblicata con lo pseudonimo Enotrio Romano, contenente poesie di argomento leggero (<i>Levia</i>) e poesie di argomento grave ed elevato (<i>Gravia</i>)
1872	<i>Primavera elleniche</i> : liriche ispirate alla nostalgia per il mondo classico, che confluiranno nelle <i>Rime nuove</i>
1877	<i>Odi barbare</i> : poesie in metrica "barbara", di forma classica e contenuto contemporaneo
1882	<i>Nuove odi barbare, Giambi ed Epodi</i> : liriche politiche di tono polemico, scritte e pubblicate in riviste o opuscoli prevalentemente negli anni 1867-1872, già raccolte nella sezione <i>Decennali</i> delle <i>Poesie</i> (1871)
1887	<i>Rime nuove</i> : liriche di carattere prevalentemente privato, intimo, scritte negli anni 1861-1887
1889	<i>Terze odi barbare</i>
1893	<i>Odi barbare</i> : fusione delle tre raccolte di <i>Odi barbare</i> in un unico volume
1899	<i>Rime e ritmi</i> : raccolta di poesie in metri italiani (<i>rime</i>) e poesie "barbare" (<i>ritmi</i>)
1901	<i>Poesie</i> : volume in cui Carducci riunisce tutte le sue raccolte poetiche in questa successione: <i>Juvenilia</i> , <i>Levia Gravia</i> , <i>Giambi ed Epodi</i> , <i>Rime nuove</i> , <i>Odi barbare</i> , <i>Rime e ritmi</i> .

3 Rime nuove

■
T3 ► Idillio
 maremmano
T4 ► Pianto antico

Le *Rime nuove* (1887) sono la raccolta poetica carducciana più ampia e contengono poesie scritte tra il 1861 e il 1887. **Due** sono i **filoni tematici** principali. Il primo è quello **privato**, in cui si mescolano la memoria dei morti (la nonna, il figlio, il fratello), la malinconia e la frustrazione esistenziale, le riflessioni metapoetiche.

Il secondo è formato dalle **poesie "storiche"**, cioè da quelle poesie che raccontano eventi e personaggi storici, proponendone un commento implicito o esplicito. Ad esempio, il poemetto *Ça ira* ►**T5** o l'ode narrativa *Faida di comune* ►**T6**. Il primo prende il titolo dal ritornello di una canzone politica e parla della battaglia di Valmy (settembre 1792), in cui i rivoluzionari francesi, sconfiggendo le potenze europee coalizzate, salvarono le conquiste democratiche della *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* e della Costituzione del 1791. La seconda racconta una vendetta compiuta dai Pisani contro i Lucchesi nel 1313.

Se i *Giambi ed Epodi* sono la testimonianza dell'impegno politico di Carducci nel ventennio successivo all'Unità d'Italia, le *Rime nuove* sono un libro che ha spesso **toni intimi**, memoriali, mesti, funebri («Ne' lucidi paesi / Ancora esiste amor? / Io giù tra' morti scesi / Ed ho sepolto il cuor»: *Brindisi funebre*, vv. 57-60) ed è pervaso da un'**insoddisfazione rabbiosa nei confronti della vita** («Tre vipere ho nel petto / E un gufo entro il cervel»: *Maggiolata*, vv. 15-16) e dalla **nostalgia per la giovinezza**, trasparente in *Davanti San Guido* ►**T1** o in *Traversando la Maremma toscana*.

da *Rime nuove*

Il 10 agosto 1874 Carducci percorre in treno il tratto di costa tra Civitavecchia e Livorno: rivede, così, i luoghi della sua infanzia maremmana. È l'occasione per fare un bilancio della prima parte della sua vita (stava per compiere quarant'anni). Guardando il paesaggio, il poeta misura la distanza tra se stesso bambino e l'uomo, la «celebrità» (v. 24) che è oggi. Ma la coscienza della strada percorsa non lo rallegra e non lo inorgoglisce. La vita vera era quella libera dell'infanzia, trascorsa tra una natura amica e familiare (i cipressi) e le persone care (la nonna Lucia): giunta la maturità, quella promessa di felicità si è trasformata in tristezza e dolore (v. 42), e il celebre, coltissimo Carducci non è altro, in fondo, che un «pover uomo» (v. 36).

- I cipressi che a Bólgheri alti e schietti
 Van da San Guido in duplice filar,
 Quasi in corsa giganti giovinetti
 4 Mi balzarono incontro e mi guardâr.
- Mi riconobbero, e «Ben torni omai –
 Bisbigliaron vèr me co 'l capo chino –
 Perché non scendi? perché non ristai?
 8 Fresca è la sera e a te noto il cammino.
- Oh sièditi a le nostre ombre odorate
 Ove soffia dal mare il maestrale:
 Ira non ti serbiam de le sassate
 12 Tue d'una volta: oh, non facean già male!
- Nidi portiamo ancor di rusignoli:
 Deh perché fuggi rapido così?
 Le passere la sera intreccian voli
 16 A noi d'intorno ancora. Oh resta qui!»
- «Bei cipressetti, cipressetti miei,
 Fedeli amici d'un tempo migliore,
 Oh di che cuor con voi mi resterei –
 20 Guardando io rispondeva – oh di che cuore!
- Ma, cipressetti miei, lasciatem'ire:
 Or non è più quel tempo e quell'età.
 Se voi sapeste!... via, non fo per dire,
 24 Ma oggi sono una celebrità.
- E so legger di greco e di latino,
 E scrivo e scrivo, e ho molte altre virtù;
 Non son più, cipressetti, un birichino,
 28 E sassi in specie non ne tiro più.
- E massime a le piante». Un mormorio
 Pe' dubitanti vertici ondeggiò,
 E il dì cadente con un ghigno pio
 32 Tra i verdi cupi roseo brillò.

Metro: quartine con schema AB-AB-. In diciassette strofe su ventinove la rima B è tronca.

Carducci distingue tra poesie con iniziale minuscola (le barbare di *Odi barbare e Rime e ritmi*) e Poesie con iniziale maiuscola (tutte le altre).

1. **schietti:** dritti.
2. **duplice filar:** uno per ciascun lato della strada.
3. **Quasi ... giovinetti:** come se fossero giovani giganti che corrono.
4. **guardâr:** guardarono.
5. **Ben ... omai:** finalmente sei di ritorno.
6. **vèr me:** verso di me.
7. **ristai:** ti fermi.
8. **a ... cammino:** conosci la strada.
9. **odorate:** profumate.
- 11-12. **Ira ... volta:** non ti serbiamo rancore per le sassate che un tempo ci tiravi.
13. **portiamo:** abbiamo sui nostri rami; **rusignoli:** usignoli.
19. **di che cuor:** con che grande piacere.
21. **lasciatem'ire:** lasciatemi andare via (*ire* è latinismo).
23. **fo:** faccio; è una forma verbale ancora oggi usuale in Toscana.
29. **massime:** soprattutto (latinismo). Carducci allude alle polemiche feroci contro avversari politici e letterari: l'aggressività di una volta ha mutato obiettivi.
- 29-31. **Un ... pio:** un mormorio che esprimeva incredulità per le mie affermazioni si diffuse, con un sorriso di compatimento, tra le chiome degli alberi e il giorno al tramonto.

Intesi allora che i cipressi e il sole
Una gentil pietade avean di me,
E presto il mormorio si fe' parole:
36 «Ben lo sappiamo: un pover uomo tu se'.

Ben lo sappiamo, e il vento ce lo disse
Che rapisce de gli uomini i sospir,
Come dentro al tuo petto eterne risse
40 Ardon che tu né sai né puoi lenir.

A le querce ed a noi qui puoi contare
L'umana tua tristezza e il vostro duol;
Vedi come pacato e azzurro è il mare,
44 Come ridente a lui discende il sol!

E come questo occaso è pien di voli,
Com'è allegro de' passeri il garrire!
A notte canteranno i rusignoli:
48 Rimanti, e i rei fantasmi oh non seguire;

I rei fantasmi che da' fondi neri
De i cuor vostri battuti dal pensier
Guizzan come da i vostri cimiteri
52 Putride fiamme innanzi al passegger.

Rimanti; e noi, dimani, a mezzo il giorno,
Che de le grandi querce a l'ombra stan
Ammusando i cavalli e intorno intorno
56 Tutto è silenzio ne l'ardente pian,

Ti canteremo noi cipressi i cori
Che vanno eterni fra la terra e il cielo:
Da quegli olmi le ninfe usciran fuori
60 Te ventilando co 'l lor bianco velo;

E Pan l'eterno che su l'erme alture
A quell'ora e ne i pian solingo va
Il dissidio, o mortal, de le tue cure
64 Ne la diva armonia sommergerà».

Ed io «Lontano, oltre Appennin, m'aspetta
La Titti – rispondea; – lasciatem'ire.
È la Titti come una passeretta,
68 Ma non ha penne per il suo vestire.

E mangia altro che bacche di cipresso;
Né io sono per anche un manzoniano
Che tiri quattro paghe per il lessò.
72 Addio, cipressi! addio, dolce mio piano!»

34. **gentil pietade:** nobile pietà.

39-40. **Come ... lenir:** [sappiamo] come nel tuo cuore ardon continue lotte che non sai e non puoi calmare.

42. **il vostro duol:** il dolore di voi uomini, cui si aggiunge la particolare tristezza del poeta.

45-46. **come ... garrire:** [guarda] come il

cielo al tramonto è pieno dei voli degli uccelli e come è allegro il cinguettare dei passeri.

48-52. **Rimanti ... passegger:** fermati con noi e non inseguire le tue vane aspirazioni volgari, le aspirazioni che si generano rapide dal fondo inesplorato dei vostri cuori affaticati dai pensieri, come nei cimiteri le fiamme derivate dalla putrefazione dei corpi nascono davanti ai visitatori.

54-56. **Che ... pian:** quando i cavalli, toccandosi fra loro con il muso, stanno all'ombra delle grandi querce e nella pianura assoluta non si sente alcun rumore.

57-58. **Ti ... cielo:** produrremo quei suoni (che sembrano cori) che si diffondono sempre fra la terra e il cielo.

60. **ventilando:** facendo aria.

61. **erme alture:** vette solitarie.

62. **ne ... va:** va solitario per le pianure.

63-64. **Il ... sommergerà:** annullerà, o uomo, con la sua divina armonia lo scontro interiore generato dai tuoi affanni.

66. **Titti:** Libertà, la prima figlia del poeta, nata il 1° marzo 1872.

68. **non ... vestire:** la natura non l'ha dotata di un naturale rivestimento di penne, ha bisogno che qualcuno le compri i vestiti.

69. **altro che:** alimenti diversi dalle.

70-71. **Né ... lessò:** io non sono uno scrittore conformista e docile, che mette insieme (*tiri*) molte collaborazioni pagate (*quattro paghe*) con cui guadagnarsi il pane (*lessò* è la carne bollita). Il *manzoniano* è, secondo Carducci, lo scrittore cattolico moderato e opportunist.

- «Che vuoi che diciam dunque al cimitero
Dove la nonna tua sepolta sta?»
E fuggiano, e pareano un corteo nero
76 Che brontolando in fretta in fretta va.
- Di cima al poggio allor, dal cimitero,
Giù de' cipressi per la verde via,
Alta, solenne, vestita di nero
80 Parvemi riveder nonna Lucia:
- La signora Lucia, da la cui bocca,
Tra l'ondeggiar de i candidi capelli,
La favella toscana, ch'è sì sciocca
84 Nel manzonismo de gli stenterelli,
- Canora discendea, co 'l mesto accento
De la Versilia che nel cuor mi sta,
Come da un **sirventese** del trecento,
88 Piena di forza e di soavità.

74. nonna: Lucia Galleni, morta nel 1843: «il mio primo dolore, del quale serbo vivissima rimembranza, fu la morte della mia nonna paterna: mi par di vederla ancora; una bella vecchia lunga lunga, tutta e sempre vestita di nero: quando mi dissero che era morta, quando i preti la portarono via, io mi ricordo bene che il mio cuore infantile ne fu straziato, mi ricordo bene che allora intesi orribilmente che fosse la morte: quella donna, che mi teneva su le ginocchia, che mi raccontava le lunghe e belle fantastiche novelle, che mi dava ragione e mi consolava delle ingiustizie materne e delle paterne crudeltà andava a giacere sottoterra, nel povero camposanto, nello stridore del verno. Povera signora Lucia! dicevano le donne intorno. Cara la mia nonna, io voglio venire con te: dicevo io: non voglio che tu vada a star sola nel camposanto. Mi ricordo di quella morte, come se fosse ora; e mi ricordo che fui triste, finché il succo della vegetazione non rinnovò le molecole» (lettera a Carolina Cristofori Piva, 10 ottobre 1874).

77. poggio: collina.

78. de' ... via: per la via che i cipressi rendono verde.

83-84. La favella ... stenterelli: la lingua toscana, che è così priva di sapore (*sciocca*) nei tentativi linguistici degli scrittori manzoniani, che possono solo scimmiettare la vera lingua toscana; *sciocco* significa "senza sale": il pane sciocco è il tipico pane toscano. *Stenterello* è la maschera comica toscana, come Arlecchino quella veneziana. Carducci disapprova i tentativi

di scrivere nella lingua toscana viva fatti da scrittori non toscani: la loro lingua, all'orecchio di un toscano nativo, suona falsa e impropria, senza sapore.

85-88. Canora ... soavità: in bocca alla nonna la lingua toscana era armoniosa,

piena di forza e di dolcezza come quella delle poesie popolari (*sirventese* è un termine tecnico della metrica) del Trecento, ed era pronunciata con quell'accento triste proprio della Versilia, che mi è rimasto nel cuore.

Sirventese Carducci non è stato soltanto il più grande poeta italiano tra Manzoni e Pascoli, è stato anche uno dei maggiori studiosi dell'antica poesia italiana. Con l'allievo Severino Ferrari pubblica, nel 1899, un commento al *Canzoniere* di Petrarca ancora oggi prezioso; ma sin dalla giovinezza studia da professionista, da filologo, la poesia italiana del Medioevo e del Rinascimento, e svolge un ruolo di primo piano in quella rinascita degli studi di letteratura italiana su fondamento filologico ed erudito che sarà la bandiera della cosiddetta "scuola storica", alla quale si richiameranno, nell'ultimo quarto del secolo, storici della letteratura come Alessandro D'Ancona, filologi romanzi come Pio Rajna, classicisti come Domenico Comparetti. Carducci procurò edizioni di poeti due-trecenteschi, nonché di Poliziano; e scrisse saggi di sintesi come *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in chiara polemica con il non amato De Sanctis («il De Sanctis – scrisse – è tutto metafisica e nulla storia»). Ma Carducci era soprattutto uno specialista di letteratura medievale, perciò non è sorprendente né che parecchie sue poesie si ispirino o siano dedicate a quel mondo a lui ben noto (pensiamo ad esempio a quella intitolata al trovatore *Jaufré Rudel*) né che in un testo di tutt'altra specie come *Davanti San Guido* gli venga in mente «un sirventese del trecento». La parola *sirventese* (o *serventese*) viene dall'antico provenzale *sirventes*, a sua volta da *sirven*, "servo", e fra i trovatori designava un testo poetico di argomento morale che veniva eseguito sulla musica di un componimento preesistente (l'etimologia si può spiegare in due modi: o il testo è scritto da un *sirven*, un servitore, in omaggio a un signore, a un padrone; oppure il testo stesso è un *sirven*, perché "dipende" da una melodia che è originariamente stata composta per un altro testo). Nella poesia italiana del Medioevo, che Carducci conosceva perfettamente, i *serventesi* sono composti di solito da stanze di tre endecasillabi a rima baciata e da un quinario.

O nonna, o nonna! deh com'era bella
 Quand'ero bimbo! ditemela ancor,
 Ditela a quest'uom savio la novella
 92 Di lei che cerca il suo perduto amor!

"Sette paia di scarpe ho consumate
 Di tutto ferro per te ritrovare:
 Sette verghe di ferro ho logorate
 96 Per appoggiarmi nel fatale andare:

Sette fiasche di lacrime ho colmate,
 Sette lunghi anni, di lacrime amare:
 Tu dormi a le mie grida disperate,
 100 E il gallo canta, e non ti vuoi svegliare".

Deh come bella, o nonna, e come vera
 È la novella ancor! Proprio così.
 E quello che cercai mattina e sera
 104 Tanti e tanti anni in vano, è forse qui,

Sotto questi cipressi, ove non spero,
 Ove non penso di posarmi più:
 Forse, nonna, è nel vostro cimitero
 108 Tra quegli altri cipressi ermo là su.

Ansिमando fuggia la vaporiera
 Mentr'io così piangeva entro il mio cuore;
 E di polledri una leggiadra schiera
 112 Annitrendo correa lieta al rumore.

Ma un asin bigio, rosicchiando un cardo
 Rosso e turchino, non si scomodò:
 Tutto quel chiasso ei non degnò d'un guardo
 116 E a brucar serio e lento seguitò.

91-92. la novella ... amor: la fiaba della fanciulla che cerca il suo fidanzato scomparso. È la fiaba del re Porco: un principe, per una maledizione, assume le sembianze di maiale di giorno e ritorna a essere un bel giovane di notte. Ginevra conosce il suo segreto e potrà conquistarlo soltanto dopo aver superato una serie di ostacoli.

93-100. "Sette ... svegliare": sono le parole che nella fiaba l'innamorata dice al principe.

94. Di tutto ferro: tutte di ferro.

95. verghe: bastoni.

96. nel fatale andare: nel mio cammino voluto dal destino.

104. Tanti ... anni: per tanti anni.

106. posarmi: riposarmi.

108. ermo: solitario.

109. Ansimando ... vaporiera: la locomotiva si allontana fischiando con difficoltà, come se ansimasse.

111-12. E ... rumore: è un branco di puledri eleganti correa felice nitrendo quando udiva il fischio.

113. bigio: grigio.

114. si scomodò: fu turbato dal rumore del treno.

Silvestro Lega,
Paesaggio del Gabbro,
 1889-1890.



Analisi del testo

► **DUE TONI DIVERSI** Qualche mese dopo esser passato in treno attraverso i luoghi dell'infanzia, Carducci scrive i primi 76 versi della poesia e li pubblica nel 1878. I successivi, invece, risalgono a un soggiorno in Cadore nell'agosto del 1886: quasi dieci anni dopo. I tempi di composizione spiegano le differenze di tono presenti nel testo. Questo è un buon esempio di quali vantaggi porta la filologia. Studiare le fasi preparatorie manoscritte e le varie edizioni delle poesie (il "dietro le quinte", diciamo) permette di capire meglio il testo finale, quello che di norma tutti leggono.

► **MALINCONIA E AUTOIRONIA** I vv. 1-76 sono percorsi da una malinconia serena, rischiarata da lampi di autoironia: «via, non fo per dire, / Ma oggi sono una celebrità» (vv. 23-24); «scrivo e scrivo, e ho molte altre virtù» (v. 26); «un pover uomo tu se'» (v. 36). Nella prima redazione del testo, i due spunti polemici ancora presenti nella redazione finale («sassi in specie non ne tiro più. / E massime a le piante», vv. 28-29; «Né io sono per anche un manzoniano», v. 70) erano potenziati da un'intera strofa contro un recensore malevolo. Durante la rielaborazione, Carducci eliminò la strofa, sia perché era troppo legata a una circostanza dei primi anni Settanta, sia perché la poesia, con l'aggiunta dei vv. 77-116, si era incupita: quell'attacco personale così esplicito era fuori luogo.

I tratti del carattere che Carducci si riconosce sono sempre gli stessi: gli affanni interiori; l'istinto di lotta contro una realtà sgradita; le sofferenze per le sconfitte subite nei tentativi di modificare la realtà; l'aspirazione a una pace intima, che potrebbe essere favorita da una vita semplice e contadina, lontana dalle ambizioni letterarie della giovinezza. La prima redazione aveva una struttura perfettamente circolare: i cipressi, che ai vv. 1-4 balzano incontro al poeta, ai vv. 75-76 fuggono brontolando.

► **LA RIEVOCAZIONE DI NONNA LUCIA** Molti anni dopo, la poesia viene riaperta e rilanciata grazie alla rievocazione di nonna Lucia, che racconta una fiaba al nipote. Il ricordo dell'accento della nonna spinge Carducci a polemizzare contro i seguaci delle teorie linguistiche manzoniane e a citare una forma metrica trecentesca, il *sirventese* (v. 87). La polemica letteraria e l'allusione colta sono due elementi ricorrenti della poesia carducciana. Nella fiaba rievocata ai vv. 93-100 il poeta trova rispecchiata la sua condizione attuale: la letteratura, anche quella "ingenua", serve per capire se stessi. La fanciulla della fiaba ha accanto il suo principe, ma non riesce a svegliarlo per realizzare il suo sogno d'amore: i luoghi placidi dell'infanzia potrebbero dare al poeta quella pace esistenziale tanto cercata, se solo lui avesse il coraggio di cambiare vita, lasciando Bologna e l'università.

► **I SIGNIFICATI SIMBOLICI** L'immagine conclusiva della poesia ha sollecitato numerose interpretazioni: si è cercato di capire se i cavalli, l'asino, il cardo avessero un significato simbolico. Il cavallo è stato interpretato come simbolo del poeta o delle sue aspirazioni giovanili; l'asino come un esponente dei manzoniani, come la gente comune, come la realtà contrapposta agli ideali, addirittura come il poeta stesso. In una lettera del 27 giugno 1878, Carducci prende spunto dal suo cognome (*Carducci*) e si paragona a un cardo: «Io penso a racchiudermi in me stesso e con le spine allontanare da me [...] i baci degli asini ingordi». Possiamo forse partire da qui: il poeta è il cardo. L'asino potrebbe essere inteso come la materialità dell'esistenza (lavorare per guadagnare e per mantenere la famiglia), che consuma la vita del poeta con lentezza e inesorabilità. E i cavalli? I cavalli, se fanno parte del sistema simbolico (il che non è scontato), potrebbero essere il simbolo della vita libera desiderata dal poeta.

Laboratorio

fiaba e sogno

► **COMPRENDERE**

1 Sottolinea le parti più marcatamente fiabesche e sognanti.

autobiografia

► **CONTESTUALIZZARE**

2 Quali tratti della personalità dell'uomo Carducci compaiono in questa poesia autobiografica? Quale immagine dà di sé il poeta (è polemico, malinconico, nostalgico, energico...)? Fai riferimenti precisi al testo.

simboli e realtà

► **INTERPRETARE**

3 La scena finale (vv. 109-16), con il treno che corre via, il cardo, i cavalli e l'asino, è una visione realistica o onirica? Carducci ha inteso dare a questi particolari un valore simbolico? Quale? E perché ha voluto chiudere con queste immagini enigmatiche?

da *Rime nuove*

Il Carducci privato non è, per il lettore di oggi, meno solenne del Carducci poeta della storia e della politica. Ma, benché distanti dal nostro gusto, certe sue poesie restano memorabili. Generazioni di studenti hanno mandato a memoria *Funere mersit acerbo* e *Pianto antico* ►T4], due poesie di *Rime nuove* (1887) che cantano la morte, ad appena tre anni, dell'unico figlio maschio di Carducci, Dante. Anche quando canta affetti intimi e delicati, Carducci ha la voce impostata, ovvero non dimentica che la poesia è tale se il lessico, la sintassi, l'aggettivazione, le immagini sono di un livello più elevato rispetto alla prosa. *Funere mersit acerbo* è un sonetto indirizzato al fratello Dante, morto suicida a vent'anni (Carducci aveva dato al figlio il suo nome). Carducci gli annuncia che il nipote sta per giungere nel regno dei morti.

O tu che dormi là su la fiorita
 Collina tósca, e ti sta il padre a canto;
 Non hai tra l'erbe del sepolcro udita
 4 Pur ora una gentil voce di pianto?
 È il fanciulletto mio, che a la romita
 Tua porta batte: ei che nel grande e santo
 Nome te rinnovava, anch'ei la vita
 8 Fugge, o fratel, che a te fu amara tanto.
 Ahi no! giocava per le pinte airole,
 E arriso pur di vision leggiadre
 II L'ombra l'avvolse, ed a le fredde e sole
 Vostre rive lo spinse. Oh, giú ne l'adre
 Sedi accogliilo tu, ché al dolce sole
 14 Ei volge il capo ed a chiamar la madre.

Metro: sonetto con schema ABAB ABAB CDC DCD.

2. tósca: toscana; **ti sta ... canto:** il fratello e il padre di Carducci muoiono a pochi mesi di distanza e sono seppelliti nello stesso cimitero.

5-6. a ... batte: batte alla porta della tua tomba separata dal mondo dei vivi.

6-7. nel ... rinnovava: aveva il tuo stesso nome grande e sacro, perché è quello di Alighieri.

9. pinte: variopinte.

10-11. arriso ... avvolse: l'ombra della morte l'ha circondato, proprio quando a lui sorridevano i sogni delicati dell'infanzia.

12-13. adre Sedi: luoghi oscuri, neri dell'oltretomba.

Analisi del testo

► **LA CITAZIONE VIRGILIANA E L'IDEALE UMANISTICO** Il titolo latino del sonetto è tratto da un verso dell'*Eneide* (VI, 429): nella sua discesa agli inferi, Enea viene subito colpito da «piangenti anime d'infanti [...] che un giorno nero ha rapito e ha sommerso in una morte prematura, sottraendoli così alla dolce vita, rapendoli al seno delle madri». La morte del figlio Dante fu per Carducci un evento terribile: «Avevo avviticchiato intorno a quel bambino tutte le mie gioie e tutte le mie speranze [...]; quando mi veniva dinanzi era come se mi si levasse il sole nell'anima». Per la nostra concezione della poesia, una citazione dotta è quasi incompatibile con l'espressione sincera di un dolore.

In realtà, nella concezione carducciana della poesia, il riferimento colto – che allora era meno lontano dalla cultura dei lettori di quanto non lo sia oggi – si armonizza perfettamente con il *pathos* del testo.

► **LA CONTINUITÀ DELL'HUMANITAS** Carducci dimostra come la poesia classica sia un paradigma, cioè un quadro di riferimento, all'interno del quale possiamo ritrovare le nostre emozioni e i nostri sentimenti: Carducci crede nella continuità della poesia attraverso i secoli, che è, prima di tutto, una continuità dell'*humanitas* (cioè dell'essere umano).

Laboratorio

- vita e morte**
- «gentil voce»**
- Foscolo**
- Signore perché**
- **COMPRENDERE**
- 1 Individua i nuclei tematici del sonetto: coincidono con le prime due strofe, separate dalla punteggiatura, con i vv. 9-12 e con la chiusura (vv. 12-14).
- **ANALIZZARE**
- 2 Il sonetto è caratterizzato dall'antitesi vita/morte. Individua i termini legati all'una o all'altra sfera semantica.
 - 3 Che cosa significa l'espressione «gentil voce di pianto» (v. 4)?
 - 4 Nell'invocazione iniziale «O tu che dormi», perché Carducci sceglie il verbo “dormire”?
- **CONTESTUALIZZARE**
- 5 Nella prima quartina ci sono alcune immagini, espressioni, stilemi, che Carducci riprende dal celebre carme *Dei sepolcri* e dal sonetto *In morte del fratello Giovanni* di Ugo Foscolo. Prova a riconoscerli.
- **INTERPRETARE**
- 6 Il sonetto canta la tragedia della morte prematura. Prova a confrontarlo con altri esempi letterari e/o cinematografici. Come esempio ti proponiamo di andare a cercare la sequenza del “Signore, perché” tratta dal film *Il grande cocomero* del 1993 di Francesca Archibugi.

4 Odi barbare

I quindici anni che vanno dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Novanta sono l'età del Carducci “barbaro”. pubblica infatti tre edizioni di *Odi barbare*: la prima è del 1877 e comprende quattordici testi; le *Nuove odi barbare* sono del 1882 (venti testi); le *Terze odi barbare* del 1889 (altri venti testi). Le tre raccolte furono poi fuse insieme in un unico volume, nel 1893.

Il nome “odi” è dovuto al fatto che le poesie sono raggruppate in strofe che imitano le odi di Alceo, Saffo, Orazio. Il motivo della denominazione “barbare” è più complesso e costituisce la novità maggiore del libro. Per una spiegazione puntuale rimandiamo alla scheda *Metrica barbara*, qui indichiamo soltanto tre caratteristiche davvero rivoluzionarie dei testi raccolti nelle *Odi barbare*.

- **Mancano le rime.** La tradizione lirica italiana prevede quasi sempre le rime. Fanno eccezione gli endecasillabi sciolti dei poemi satirici (il *Giorno* di Giuseppe Parini) e ragionativi (i *Sepolcri* di Ugo Foscolo), dei testi teatrali (le tragedie di Vittorio Alfieri), di alcune liriche di Giacomo Leopardi.
- La **misura dei versi** è spesso **anomala** rispetto alla tradizione lirica italiana. Carducci crea versi di lunghezza mai prima tentata, sommando versi canonici: ad esempio, settenario + ottonario, quinario sdrucchiolo + quinario piano.
- La misura dei versi non si ripete sempre identica; **le strofe**, quindi, **possono presentare variazioni**, al contrario di quanto capita nella canzone o nell'ode tradizionale.

-
- T8** ► Dinanzi alle terme di Caracalla
- T9** ► Nevicata
- T10** ► Nell'annuale della fondazione di Roma

METRICA BARBARA

La poesia italiana si fondava sino a poco più di un secolo fa sul sillabismo, ovvero sull'impiego – secondo schemi quasi obbligati (il sonetto), semiliberi (la ballata, la canzone) o totalmente liberi (la canzone “libera”) – di versi definiti in base al numero delle loro sillabe. Alla fine dell'Ottocento due diversi modelli si propongono come alternativi a questo tradizionale patrimonio di norme: la metrica barbara e la metrica libera.

La metrica barbara Si definisce “barbara” la metrica che tenta di importare nella versificazione italiana, che è sillabica e accentuativa, la versificazione classica, che è quantitativa (cioè si fonda sull'alternanza, propria del latino e del greco, tra vocali brevi e vocali lunghe). Questi metri sono “barbari” perché, osservava Carducci, «tali sarebbero agli orecchi e al giudizio dei greci e dei romani, se bene voluti comporre nelle forme metriche della loro lingua, e perché tali saranno purtroppo a moltissimi italiani, se bene composti e armonizzati di versi italiani» (nota alla prima edizione).

Esperimenti di metrica barbara vennero tentati da molti, a partire dal Quattrocento, quando l'entusiasmo per il mondo greco-latino spingeva la letteratura italiana ad avvicinarsi a quella classica. I poeti del Certame coronario (il concorso di poesia organizzato da Leon Battista Alberti a Firenze, nel 1441, sul tema dell'amicizia) tentarono di scrivere esametri “italiani” alternando vocali considerate brevi o lunghe in base a un complesso sistema di regole prosodiche. Regole simili furono codificate nel 1539 da Claudio Tolomei, nel volume *Versi, et regole de la nuova poesia toscana*.

Seguirono, tra il Cinquecento e il Settecento, i tentativi di Gabriello Chiabrera, Giovanni Fantoni, Paolo Rolli.

Gli esametri carducciani A fine Ottocento anche Carducci volle imitare la versificazione classica. Egli non tentò di trasferire dal latino all'italiano il sistema quantitativo del-

le vocali lunghe e brevi. Decise invece di trovare un equivalente ritmico e accentuativo ai principali versi latini, utilizzando i versi italiani che la tradizione gli offriva: al verso della tradizione classica fece corrispondere un verso (o due versi affiancati) della tradizione italiana.

Tra le soluzioni più innovative c'è quella escogitata per “rifare” l'esametro. Anche gli esametri carducciani, come già quelli classici, non hanno un numero fisso di sillabe. Carducci sceglie di accoppiare due versi tradizionali (più frequentemente settenario + novenario e senario + novenario), dando vita a un verso lungo del tutto nuovo nella metrica italiana.

La barbara in esametri *Sogno d'estate* inizia così: «Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti». Il verso, che ha sei accenti complessivi, deriva dall'unione di un settenario e un novenario. Carducci conserva due caratteristiche quasi sempre presenti nell'esametro classico: la cesura, cioè una pausa in mezzo al verso (qui cade dopo *Omero*); e la conclusione del verso con il cosiddetto adonio finale (equiparato al ritmo della sequenza tonica-atonica-atonica-atonica, come nelle parole italiane “pèntola bòlli” o “sèmpre sonànti”).

La traduzione italiana della strofa saffica Analogamente, da forme metriche classiche Carducci e i suoi precursori avevano ricavato forme metriche italiane. La più fortunata fu la strofa saffica, metro di Catullo e di Orazio basato sulla successione di tre versi lunghi (endecasillabi saffici) e uno breve (adonio); la “traduzione” italiana consta di tre endecasillabi (con un accento in quarta posizione) e di un quinario, come in *Dinanzi alle terme di Caracalla* ai vv. 1-4 [▶T8]:

«Corron tra 'l Celio fósche e l'Aventino
le nubi: il vento dal pian tristo move
umido: in fondo stanno i monti alban
bianchi di neve.»¹

La fortuna della metrica barbara carducciana fu limitata: tuttavia la ripresero, con varie correzioni, anche Pascoli e d'Annunzio. Ma si trattava di esperimenti eruditi che non sopravvissero al nuovo corso metrico che stava per inaugurarsi grazie al verso libero.

1. **Corron ... neve:** fosche nubi corrono tra i colli romani del Celio e dell'Aventino; il vento umido soffia dalla pianura desolata; all'orizzonte, i monti alban coperti di neve.



Manifesto pubblicitario per l'edizione delle *Odi barbare* del 1877.

Alla stazione in una mattina d'autunno

da *Odi barbare*

Il 23 ottobre 1873, Carolina Cristofori Piva (Lina o Lidia nelle poesie carducciane) parte da Bologna per raggiungere il marito a Civitavecchia. Era arrivata poche ore prima per incontrarsi con Carducci, suo amante da un anno e mezzo.

Il giorno stesso della partenza, il poeta le manda una lettera: «Ho l'animo triste; e non ho la minima voglia di far frasi intorno alla mia tristezza; ma ti dico che stamani, con l'ultimo rumore allontanantesi del treno che ti portava, a me pareva che fuggisse irreparabilmente la visione più dolce della mia vita irrequieta».

Più di un anno dopo, Carducci le scriveva: «E tutto è umido e freddo e noioso come la pioggia che stroschia al di fuori. Ripenso alla triste mattina del 23 ottobre 1873, quando ti accompagnai alla stazione, e tu mi t'involasti [*fuggisti da me*] in un'orribile carrozza di 2^a classe, e il faccin mi sorrise l'ultima volta incorniciato in un'infame abominevole finestra quadrata; e poi il mostro, che si chiama barbaramente treno, ansò, ruggì, stridé, si mosse come un ippopotamo che corra fra le canne, e poi fuggì come una tigre».

Tra il giugno del 1875 e il dicembre del 1876 Carducci mette in versi i ricordi di quella partenza, componendo quest'ode barbara.

Oh quei fanali come s'inseguono
accidiosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
4 sbadigliando la luce su 'l fango!

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
8 il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n'è intorno.

Dove e a che move questa, che affrettasi
a' carri fóschi, ravvolta e tacita
12 gente? a che ignoti dolori
o tormenti di speme lontana?

Tu pur pensosa, Lidia, la tessera
al secco taglio dàì de la guardia,
e al tempo incalzante i begli anni
16 dàì, gl'istanti gioiti e i ricordi.

Metro: ode alcaica, formata da due doppi quinari (il primo piano, il secondo sdrucchiolo), un novenario, un decasillabo.

1-4. Oh ... fango: il poeta e Lidia raggiungono la stazione su una carrozza a cavalli. I *fanali* sono i lampioni del viale, che, per effetto del movimento della vettura, sembrano rincorrersi con pigrizia, monotonia (*accidiosi*), tra i rami che gocciolano (*stillanti*), e mandano una luce debole e stanca come uno sbadiglio. La costruzione del verbo *sbadigliando* è grammaticalmente ardita e "poetica": i *fanali* sono soggetto e la *luce* è complemento oggetto.

6. vaporiera: locomotiva; **da presso:** vicino; **Plumbeo:** del colore del piombo, grigio opaco.

8. n'è: ci è, al poeta e a Lidia.

9-11. Dove ... gente?: questa gente, che silenziosa e

avvolta nei cappotti si affretta verso le carrozze scure, dove va e con quale scopo? Verso quali dolori sconosciuti o verso quali sofferenze determinate da una improbabile speranza?

13-16. Tu ... ricordi: anche tu, Lidia, immersa in pensieri, dai il biglietto al controllore perché te lo timbri con un colpo secco, e consegna gli istanti di gioia (*gioiti*) e i ricordi di questi begli anni al tempo che incalza: su di essi il tempo darà un taglio secco, come quello del controllore. A quei tempi, dunque, il biglietto veniva controllato (e obliterato, cioè "annullato") prima di salire in carrozza, come oggi succede per gli aerei e i traghetti.

Van lungo il nero convoglio e vengono
 incappucciati di nero i vigili,
 com'ombre; una fioca lanterna
 20 hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei
 freni tentati rendono un lugubre
 rintocco lungo: di fondo a l'anima
 un'eco di tedio risponde
 24 doloroso, che spasimo pare.
 E gli sportelli sbattuti al chiudere
 paion oltraggi: scherno par l'ultimo
 appello che rapido suona:
 28 grossa scroscia su' vetri la pioggia.
 Già il mostro, conscio di sua metallica
 anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
 occhi sbarra; immane pe' l buio
 32 gitta il fischio che sfida lo spazio.
 Va l'empio mostro; con traino orribile
 sbattendo l'ale gli amor miei portasi.
 Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo
 36 salutando scompar ne la tenebra.
 O viso dolce di pallor roseo,
 o stellanti occhi di pace, o candida
 tra' floridi ricci inchinata
 40 pura fronte con atto soave!



Claude Monet, *La stazione St-Lazare*, 1877.

20-22. mazze ... rintocco: gli addetti delle ferrovie percorrevano il binario e con un lungo martello di ferro colpivano i freni per verificare, grazie al suono, che non vi fossero crepe nel materiale.

21. tentati: sottoposti alla prova (latinismo), cioè colpiti; **rendono:** emettono.

22-24. di fondo ... pare: il suono dei freni, infrangendosi nell'anima del poeta, rende un'eco che è una noia, una mancanza di vitalità piena di dolore, e che il poeta percepisce con l'intensità secca e violenta di uno spasimo (il conato di vomito è una forma di spasimo, tanto per capirci).

25-27. gli sportelli ... suona: gli sportelli che vengono chiusi sbattendo sembrano un'offesa [al dolore del poeta] e l'ultima chiamata, che risuona rapida, per il treno in partenza sembra derida [la sofferenza del poeta]. Gli sportelli dei vagoni venivano chiusi manualmente da un addetto, mentre il capotreno urlava "In carrozza!".

29-32. Già ... spazio: il treno diventa una sorta di drago che, consapevole (*conscio*, latinismo) della sua forza vitale quasi indistruttibile, spalanca gli occhi di fuoco (i fanali della locomotiva) e inizia a muoversi con sbuffi di fumo (*sbuffa*), scrolloni (*crolla*) e suoni sincope (*ansa*, voce del verbo "ansare"); getta nel buio un fischio altissimo che sfida le lunghe distanze.

33. con traino orribile: nel suo orribile seguito di vagoni.

34. portasi: si porta via.

35-36. la bianca ... scompar: il viso bianco contornato dal bel velo scomparire; la *faccia* e il *velo* sono un'endiadi: si noti, infatti, il verbo alla terza singolare *scompar*.

37. pallor: riprende e specifica, insieme alla *candida ... fronte* (vv. 38, 40), la *bianca faccia* del v. 35.

38. stellanti ... pace: occhi che, simili a stelle, emettono una luce che infonde pace in chi li guarda.

39. floridi: abbondanti.

40. pura: serena.

44 Fremea la vita nel tepid'aere,
 fremea l'estate quando mi arrisero;
 e il giovine sole di giugno
 si piaceva di baciare luminoso
 in tra i riflessi del crin castanei
 la molle guancia: come un'aureola
 48 più belli del sole i miei sogni
 ricingean la persona gentile.
 Sotto la pioggia, tra la caligine
 torno ora, e ad esse vorrei confondermi;
 barcollo com'ebro, e mi tócco,
 52 non anch'io fossi dunque un fantasma.
 Oh qual caduta di foglie, gelida,
 continua, muta, greve, su l'anima!
 io credo che solo, che eterno,
 56 che per tutto nel mondo è novembre.
 Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,
 meglio quest'ombra, questa caligine:
 io voglio io voglio adagiarmi
 60 in un tedio che duri infinito.

41-42. Fremea ... arrisero: la vita brulicava nell'aria tiepida dell'estate, quando mi sorrisero per la prima volta con amore.

44. si piaceva: provava piacere.

45. crin castanei: capelli castani.

46. molle: morbida (non esistevano sofisticate creme di bellezza: la pelle morbida era un'apprezzata dote naturale).

46-48. come ... gentile: i sogni, che nutrivo all'inizio della mia storia d'amore con lei, erano più belli del sole e le stavano intorno come un'aureola.

49. caligine: nebbiolina.

50. torno: ritorno a casa, al mio lavoro, alla mia solita vita; **ad ... confondermi:** vorrei sciogliermi in pioggia e caligine.

51. ebro: ubriaco.

52. non ... fantasma: per assicurarmi di non essere anche io un fantasma.

53. caduta: i pensieri che mi pesano sull'anima in questo momento sono un cadere continuo, silenzioso, gelido, di foglie: *greve* si spiega soltanto all'interno della metafora, visto che le foglie morte non sono pesanti.

57-60. Meglio ... infinito: è senz'altro migliore la condizione di chi ha smarrito la coscienza di essere vivo, è preferibile la condizione esistenziale di quest'ombra e di questa nebbiolina: voglio sdraiarmi in un annullamento che duri per l'eternità.

Analisi del testo

► **TRISTEZZA E DEBOLEZZA** Il poeta ricorda il giorno della partenza di Lidia: in una mattina d'autunno, la accompagna in stazione (vv. 1-4); giungono al binario e sostano tra gli altri viaggiatori (vv. 5-12); Lidia mostra il biglietto e sale sul treno (vv. 13-16); il poeta fermo sul binario osserva le fasi della partenza del treno (vv. 17-40). Rimasto solo, il poeta ricorda l'estate in cui la loro storia d'amore iniziò (vv. 41-48). Il contrasto tra quella felicità e il dolore per la partenza fa dubitare il poeta della sua esistenza e suscita il

desiderio di perdere coscienza di sé, di addormentarsi in un oblio infinito: in buona sostanza, di morire (vv. 49-60).

I termini che indicano tristezza, debolezza, mancanza di luce, sono frequenti e danno il tono all'intera poesia: *accidiosi* (v. 2), *sbadigliando* (v. 4), *Flebile* (v. 5), *Plumbeo* (v. 6), *fantasma* (vv. 8, 52), *fósci* (v. 10), *pensosa* (v. 13), *nero* (vv. 17, 18), *ombre* e *fioca* (v. 19), *lugubre* (v. 21), *tedio* (vv. 23, 60), *pioggia* e *caligine* (v. 49), *gelida* (v. 53), *muta* (v. 54), *novembre* (v. 56), *ombra* e *caligine* (v. 58).

► **LA FORMA RAFFINATA** La forma della poesia è particolarmente raffinata, grazie alla sintassi ampia, nobilitata dalle figure retoriche: gli iperbatì in «questa [...] gente» (vv. 9, 11), «candida [...] fronte» (vv. 38, 40); le epifrasì in «i begli anni [...] gl'istanti» (vv. 15,16), «una fioca lanterna [...] e mazze di ferro» (vv. 19, 20); le anafore e i parallelismi in *a che* (vv. 9, 11), *dàì* (vv. 14, 16), o esclamativo (vv. 37, 38), *fre-mea* (vv. 41, 42), *che* (vv. 55, 56), *meglio* (vv. 57, 58). Sono frequenti gli *enjambements*, di cui due anche interstrofici (vv. 20-21 e 44-45): risultano particolarmente efficaci quelli ai vv. 20-27, dove si descrive la sofferenza del poeta. Carducci sfrutta anche il fonosimbolismo: nella sequenza «lugubre / rintócco lungo» (vv. 21-22), i suoni imitano lo schiocco secco del colpo e il prolungarsi del suono sordo.

► **LA RIFLESSIONE INTIMA E ADDOLORATA** La poesia di Carducci non è tutta celebrativa, storica, descrittiva, serena o ottimistica. Carducci ha anche un altro carattere, un'altra vena ispiratrice: intima, riflessiva e addolorata. L'ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* ne è un ottimo esempio. Sotto un cielo piovoso e buio, i contorni del mondo sono sfumati e la realtà sembra perdere consistenza, diventare un sogno, evaporare in fantasma. Il poeta desidera perdere la propria coscienza di essere pensante (di uomo) e diventare oggetto inanimato della natura. Si vuole adagiare in un tedio infinito: sembra che voglia sdraiarsi in una bara, non però in una morte serena, che farà cessare il dolore, ma in una morte triste, anch'essa dolente.

Laboratorio

uniformità
e variazioni

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 La rima – sconosciuta alla poesia classica – non c'è. Ci sono però assonanze e analogie foniche tra le parole a fine verso. Individuale.
- 2 L'uniformità delle strofe è interrotta – oltre che da variazioni di suono e di ritmo – dall'organizzazione sintattica, che contribuisce ad animare e a variare l'andamento all'interno dell'ode.

Mentre lo schema metrico si ripete, varia la disposizione di aggettivi, sostantivi, verbi all'interno della proposizione, delle proposizioni all'interno del periodo, e così via.

Ad esempio: nella prima strofa il soggetto *quei fanali* è già nel primo verso, mentre la seconda strofa inizia con un verso costituito quasi interamente da aggettivi (*Flebile, acuta, stridula*) e il soggetto cui si riferiscono (*la vaporiera*) compare solo nel secondo verso.

Analizza lo stile e la sintassi delle varie strofe, mettendo in evidenza analogie e differenze.

LE PAROLE DI OGNI GIORNO NELLA POESIA DI CARDUCCI

La storia della poesia è anche la storia delle parole che vengono usate in poesia. All'interno della poesia comica o satirica è sempre stato normale “chiamare le cose con il loro nome”, anche gli oggetti, le azioni più quotidiane e prosaiche. La lirica alta, invece, si è fondata (e ancora in parte si fonda) sulla scelta di descrivere sentimenti elevati all'interno di un mondo arredato da elementi nobili: il cavallo e non la capra, la spada e non la forchetta, il giglio e non la zucchini.

Una delle tecniche per elevare il tono della poesia è proprio quello di servirsi di **perifrasi**, sia per descrivere i luoghi sia per descrivere gli oggetti. Ad esempio, Dante, quando vuole descrivere il luogo di nascita di san Francesco, non dice *Assisi*, ma si dilunga per due terzine (*Paradiso*, XI, vv.

43-48): tra il fiume Topino e il fiume che scende dal monte scelto dal beato Ubaldo come eremitaggio (il Chiascio: perifrasi nella perifrasi).

Carducci è un cultore della poesia classica, e le *Odi barbare* sono un esperimento letterario che prende come modello la metrica classica (Alceo, Saffo, Orazio, Virgilio, Catullo ecc.). Ciononostante, Carducci ci fornisce in *Alla stazione in una mattina d'autunno* un notevole campionario di oggetti tratti dalla vita quotidiana: *fanali* (v. 1), *vaporiera* (v. 6), *tessera* (v. 13), *guardia* (v. 14), *convoglio* (v. 17), *vigili* (v. 18), *mazze di ferro* (v. 20). Questa unione tra lessico quotidiano e forma “classica” sarà uno dei lasciti più significativi di Carducci ai poeti italiani del Novecento.



GIOSUÈ CARDUCCI
(1835-1907)

Carducci è stato lo scrittore più rappresentativo e più noto dell'Italia di fine Ottocento, un intellettuale pubblico, un influente professore universitario, uno dei maggiori studiosi della nostra tradizione letteraria. Ma soprattutto è stato l'ultimo poeta italiano "classico", ancora legato a un'idea di poesia eloquente, limpida, razionale (ispirata all'opera dei grandi autori del Medioevo, Dante e Petrarca soprattutto). Pascoli, suo allievo, apparterrà già a un mondo completamente diverso.

IL PERCORSO DELLE OPERE

► **Odi barbare**

Carducci pubblica tre edizioni dell'opera: le *Odi barbare* sono del 1877; le *Nuove odi barbare* del 1882; le *Terze odi barbare* del 1889. Le tre raccolte furono poi fuse insieme in un unico volume, nel 1893.

► **Rime nuove**

Pubblicate nel 1887, sono la più ampia raccolta poetica carducciana, e contengono poesie scritte tra il 1861 e il 1887.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

L'ode è il metro dei grandi poeti latini e greci che Carducci legge e traduce: Alceo, Saffo, Orazio. Carducci imita questi poeti non solo nella scansione strofica del testo (come avevano fatto altri poeti italiani prima di lui già a partire dal Seicento) ma anche nella forma dei versi, tentando di trasportare nella prosodia italiana (che è sillabica e accentuativa) le strutture metriche della prosodia greca e latina (che è quantitativa, cioè si basa sull'alternanza di vocali lunghe e brevi). Il tentativo mette capo ad alcune delle più belle e originali poesie carducciane, che parlano della fugacità del tempo, di vita e morte, di amore, o rievocano il passato come un tempo di coraggio virile e dedizione.

A differenza dei *Giambi ed Epodi* (1882), dove trovano spazio la Storia e il contrasto tra il passato eroico e il presente senza gloria, le *Rime nuove* sono un libro tutto privato, un diario che ha spesso toni intimi, memoriali, mesti, funebri («Ne' lucidi paesi / Ancora esiste amor? / Io giù tra' morti scesi / Ed ho sepolto il cuor»: *Brindisi funebre*, vv. 57-60), ed è pervaso da un'insoddisfazione rabbiosa nei confronti della vita («Tre vipere ho nel petto / E un gufo entro il cervel»: *Maggiolata*, vv. 15-16) e dalla nostalgia per la giovinezza (trasparente in *Davanti San Guido* o in *Traversando la Maremma toscana*).

**Biblio
grafia**

Edizioni delle opere

Delle opere complete di Carducci esiste un'Edizione Nazionale uscita per l'editore Zanichelli negli anni 1935-1968. Ora l'editore Mucchi di Modena ha promosso una nuova edizione completa, filologicamente accurata e con ampi apparati di commento, che è in corso di pubblicazione. Per leggere Carducci consigliamo però alcune antologie, e in particolare: G. Carducci, *Poesie e prose scelte*, a cura di M. Fubini e R. Ceserani, La Nuova Italia, Firenze 1968; G. Carducci, *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1984; G. Carducci, *Poesie*, a cura di W. Spaggiari, Feltrinelli, Milano 2007.

Studi critici

Per un'interpretazione complessiva di Carducci si possono vedere: G. Capovilla, *Carducci*, Piccin-Vallardi, Padova-Milano 1990; W. Spaggiari, *Carducci: letteratura e storia*, Franco Cesati, Firenze 2014.

Per inquadrare Carducci nella storia post-unitaria suggeriamo: P. Treves, *Ottocento fra il nuovo e l'antico*, Mucchi, Modena 1992; A. Andreoli (a cura di), *Giosuè Carducci e l'identità italiana*, Biblioteca di via Senato, Milano 2007; U. Carpi, *Carducci: politica e poesia*, Edizioni della Normale, Pisa 2010.

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, interpretare testi letterari e saggistici
- Confrontare
- Cogliere dati pertinenti
- Contestualizzare
- Rapportare i fenomeni letterari del passato con il presente e con il proprio vissuto
- Scrivere un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo)

Trattazione di argomenti

1

La Scapigliatura Elabora una breve relazione di presentazione della **Scapigliatura**, nella quale siano presenti le seguenti **parole chiave**:

- | | |
|------------------|------------------------------|
| 1] borghesia | 4] disincanto / disillusione |
| 2] malattia | 5] <i>bohème</i> |
| 3] emarginazione | 6] macabro / orrore |

Confronti – Baudelaire e gli “specchi”

2

Il cigno Leggi la poesia di **Charles Baudelaire** *Il cigno* [► **Percorso 4, T6**]. Lo *specchio*, che appare nel v. 2, assume pieno valore quando si tiene conto della **divisione della poesia in due parti**, che creano un effetto di specchio e di riflesso. Le parole *un tempo*, nella prima parte, connotano Andromaca e il ricordo del serraglio da cui il cigno è fuggito. Nella seconda parte le parole *un tempo* e *mai più* sono ripetute in relazione al presente ma in ordine inverso.

Una **bipartizione** si trova anche nella poesia *L'irrimediabile* (la puoi trovare in rete): leggi i due testi e mettili a confronto, sia per quanto riguarda l'organizzazione formale sia per quanto riguarda i contenuti.

Fai un **confronto** anche con un'altra poesia dei *Fiori del male*, **Orrore simpatico** (reperibile in rete).

3

Lo specchio malinconico Fai una ricerca sul **valore simbolico dello “specchio”** nelle rappresentazioni della **malinconia**. Puoi aiutarti, oltre che con internet, anche con il *Dizionario dei temi letterari* (a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, 3 voll., Utet, Torino 2007), alle voci *specchio* e *malinconia*. Altre fonti possono essere il libretto di Jean Starobinski *La malinconia allo specchio* (Garzanti, Milano 1990; una sessantina di pagine dedicate all'analisi di tre poesie di Baudelaire e al tema della malinconia), oppure il *Dizionario dei simboli* di Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (Rizzoli, Milano 1999).

Saggio breve o articolo di giornale

4

Sviluppa l'argomento proposto in forma di saggio breve o di articolo di giornale.

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

ARGOMENTO La città e la folla negli artisti di fine Ottocento.

DOCUMENTI La documentazione è costituita dal dipinto qui riprodotto e dai testi sotto indicati presenti nel manuale.



- 1] Camille Pissarro, *Place du Havre, Paris*, 1893 (immagine a sinistra).
- 2] Walter Benjamin su Baudelaire e la città ► Percorso 4, p. 99
- 3] Charles Baudelaire, *A una passante* ► Percorso 4, T5
- 4] Charles Baudelaire, *Il cigno* ► Percorso 4, T6
- 5] Charles Baudelaire, *Le folle* ► Percorso 4, T11
- 6] Émile Zola, «Come funziona un romanzo naturalista?» ► Percorso 7, T3

Saggio breve o articolo di giornale

5

Svilupa l'argomento proposto in forma di saggio breve o di articolo di giornale, utilizzando, in tutto 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 foglio protocollo.

ARGOMENTO La nostalgia dei tempi in cui la natura e la campagna erano genuine e vere.

DOCUMENTI Usa in tutto o in parte i documenti sotto indicati.

- 1] Giosuè Carducci, *Davanti San Guido* ► Tomo A, Sezione I, Percorso 6, T1
- 2] Ippolito Nievo, *Il tempo dell'infanzia: la dimensione idillica* ► Tomo A, Sezione I, Percorso 1, T12
- 3] Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto di potere in Italia* ► Tomo B, Sezione IV, Percorso 3, T8
- 4] In un suo articolo, lo scrittore e critico Pietro Citati esalta la bontà dei pomodori «puri»: il pomodoro naturale costituisce «il cuore del mondo».

Quand'ero ragazzo, passavo le lunghe vacanze estive a Cervo Ligure, un piccolo, bellissimo paese tra Alassio e Imperia. [...]

Lì c'era un vecchio palazzo in rovina: dove, in una specie di antro, abitava l'unico barbiere-parrucchiere di Cervo Ligure. [...]

Quando arrivavo davanti al suo antro, stava pranzando. E mi invitava con un sorriso dolcissimo: «Vuol favorire?». [...] Il suo pranzo era sempre e soltanto il condijun ligure (che i liguri colti traducevano in italiano con condiglione): vale a dire, cipolla, basilico, peperoni, insalata, qualche oliva, qualche acciuga, e soprattutto POMODORO. Quasi tutto era stato coltivato nella sua piccola "fascia", cinquanta metri quadrati di terra, che possedeva oltre il paese, sotto gli ulivi. Là passava le domeniche, a spostare un sasso, rafforzare un muretto, livellare il terreno, sbriciolare una zolla, piantare canne, annaffiare (parcamente) i suoi buonissimi pomodori. In quegli anni, il pomodoro costituiva per me il cuore del mondo. Non la salsa di pomodoro, o il pomodoro al riso, che sono già degenerazioni, ma il puro pomodoro, condito con olio e sale. [...]

Il pomodoro era il frutto supremo del Mediterraneo: indorato, accarezzato, amato dal sole, che formava dentro di lui la polpa sostanziosissima, dove affondavo i denti, la pelle delicata, i semi, il profumo squisito, il colore, degno di Chardin e di Veronese. Quando lo mangiavo, ero penetrato dalla sostanza del sole, trasformato in una pianta. Insieme al cattolicesimo, costituiva l'essenza della civiltà mediterranea: stemperava gli eccessi ascetici della religione, invocava indulgenza per i nostri peccati, ricordava che noi siamo, in primo luogo, corpi. Oggi i pomodori sono morti, come è quasi morta la pittura. Spero che la morte della pittura sia temporanea, ma temo che quella dei pomodori sia irreversibile. I frutti, che, in qualsiasi regione italiana, ci portano in tavola, hanno quasi tutti la stessa forma: mentre il vero pomodoro ha forme diverse, complicate, con spaccature e screziature, e talvolta generosi aspetti barocchi, che piacevano ai pittori napoletani del diciassettesimo secolo. Non sanno di niente. Sono pieni d'acqua, mentre i pomodori del mio barbiere venivano innaffiati da ruscellini magri e parsimoniosi. Con la morte del pomodoro abbiamo perduto moltissimo, assai più di quanto sospettiamo. Un tempo la polpa, il succo e il colore passavano al cervello, irrorandolo di sé, come il pomodoro veniva penetrato e irrorato dal sole.

P. Citati, *Quando i pomodori avevano un sapore*, in «la Repubblica», 18 agosto 2006

5] A Pietro Citati controbatte direttamente lo scrittore e agronomo Antonio Pascale.

Sarà poi vero che i pomodori e il latte non sono più quelli di una volta? Ed è poi davvero un male? Forse è solo il nostro sguardo sul mondo a essersi deteriorato, vittima di semplificazioni antiscientifiche a cui hanno contribuito troppi intellettuali. In questi ultimi anni molti intellettuali, privi in realtà di solide conoscenze scientifiche, hanno trasformato questioni molto serie in simboli di facile lettura. Con interventi di orientamento «romantico» hanno tentato di guadagnarsi l'applauso del pubblico raccontando di un passato mitico o usando categorie come naturale (bene) e artificiale (male), chimico (veleno) e organico (sano).

Davanti a categorie come queste, si sa, non c'è ragione che tenga. Il nostro romantico cuore spinge verso il naturale e l'organico e combatte il veleno. Ma il cuore è un organo largamente sopravvalutato.

E il rischio è che la cultura umanistica alimenti una nuova inquisizione, di fronte alla quale è sempre più forte l'esigenza di un pensiero laico. Perché il buon laico in fondo somiglia al bravo scienziato. E davanti al bicchiere d'acqua non si lascia prendere né dal panico (apocalittico) né dall'emozione (creativa). Non ricama teorie sui bei tempi andati, ma si concentra e cerca di fornirne una misura.

A. Pascale, *Scienza e sentimento*, Einaudi, Torino 2008



6] Nel quadro *Il pergolato*, qui riprodotto, Silvestro Lega (1826-1895) colloca alcuni personaggi borghesi nel trionfo di colori caldi, sfumati e controluce: si ristorano al contatto con la campagna, sotto una pergola, in un'atmosfera sospesa e quieta. La presenza dei personaggi solo femminili sottolinea la componente sentimentale e inserisce la donna (mogli e figlie, e la cameriera) nel mito della natura positiva e amica, come nelle poesie di Carducci, in maniera abbastanza retorica e seguendo un cliché piuttosto trito.

Silvestro Lega, *Un dopo pranzo o Il pergolato*, 1868.

Percorso **7**

Il Verismo

Fotografare la realtà



Una letteratura che parli della *realtà*, si occupi delle *persone comuni*, indagli sul modo in cui gli eventi storici, l'ambiente, le relazioni sociali influiscono sulla vita quotidiana: questa era un'esigenza già emersa con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, con *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo e, soprattutto, con i racconti di quegli scrittori degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento che la critica ha chiamato «scapigliati».

Ebbene, negli anni Settanta e Ottanta questa *sete di realtà* ispira una poetica ben precisa, quella del *Verismo*, una corrente letteraria che ebbe come esponenti principali *Giovanni Verga* e *Luigi Capuana*, e più tardi *Federico De Roberto*. Gli scrittori che vivono nell'Italia unita si trovano di fronte a un mondo diverso rispetto a quello di cui erano stati testimoni e protagonisti gli scrittori della generazione risorgimentale, come Nievo o d'Azeglio. Ora non si tratta più di celebrare il passato italiano nei romanzi storici o di fare la cronaca dei grandi eventi contemporanei (l'unificazione, le gesta di Garibaldi); si tratta di descrivere, di *documentare la vita quotidiana dei "nuovi italiani"*.

Non è strano, allora, che a fare questo sforzo di documentazione e racconto siano soprattutto autori di origine meridionale, che vogliono far comprendere al pubblico del Nord la realtà – a molti ignota – delle loro terre d'origine. Il capofila di questi autori, il vero genio del Verismo italiano, è Giovanni Verga. In una conferenza dedicata al romanzo *L'ammazzatoio* di Zola, tenuta a Napoli nel 1879, Francesco De Sanctis aveva detto: «dateci le lacrime delle cose e risparmiatemi le lacrime vostre», ovvero: lasciate che a parlare, e a commuovere, sia l'oggetto della narrazione, e mettete la sordina ai vostri sentimenti. Ed è appunto questo che Verga ha saputo fare nei suoi libri.

PERCORSO nei TESTI

Émile Zola

Il romanzo sperimentale

T 1 Il metodo sperimentale applicato a passioni e intelletto

T 2 Come si scrive un romanzo sperimentale

L'ammazzatoio

T 3 Come funziona un romanzo naturalista?

Federico De Roberto

I Viceré

T 4 Un romanzo teatrale

T 5 Il deputato Consalvo

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 J. Wood, *Questione di punti di vista: come raccontare la stessa scena*

Molti degli episodi dei Viceré assomigliano agli atti di un dramma teatrale: De Roberto allestisce la scena sulla quale i personaggi si muovono, poi dà loro la parola e li lascia agire. Un esempio di questo procedimento è il brano in cui Giacomo arriva a palazzo Uzeda, dove gli altri membri della famiglia lo attendono per la lettura del testamento della principessa Teresa (T4).

1 Le radici culturali del Verismo

Rappresentare la realtà in pittura, a teatro Se si osserva dall'alto il panorama culturale del secondo Ottocento, l'impressione che si ricava è quella che quasi tutti – pittori, scultori, fotografi, filosofi, letterati – vogliono, nelle loro opere, dare una **rappresentazione esatta, originale, profonda della realtà**, o almeno di un suo frammento.

Nella pittura, nel solco del realismo di autori francesi come Honoré Daumier, Gustave Courbet e Jean-François Millet, i **macchiaioli** italiani voltano le spalle all'idealismo e alle intenzioni pedagogiche dei pittori rinascimentali, e decidono di uscire dagli studi, di osservare la realtà e di riportarla, con scrupolo realistico, nelle loro tele.

Per quanto riguarda il teatro, nasce in Europa il **dramma borghese**. Se fino ad allora andare a teatro significava assistere a uno spettacolo comico o tragico che non aveva quasi a che fare con la vita degli spettatori (perché si trattava per lo più di drammi storici o sentimentali), ora gli autori si sforzano di portare sulla scena fatti e personaggi che appartengono a quel mondo borghese del quale il pubblico è parte.

L'Italia non ha autori di importanza paragonabile a quella del russo Anton Čechov o del norvegese Henrik Ibsen, ma la **svolta in senso realistico** è percepibile anche nei nostri teatri: ed è importante ricordare che **Luigi Capuana**, che fu il vero teorico del Verismo, collaborò ai giornali soprattutto nella veste di critico teatrale. In particolare, la sua entusiastica recensione alla prima rappresentazione dei *Mariti*, di Achille Torelli, nel 1867, è uno dei testi nei quali emerge con più chiarezza quell'esigenza di realismo che sarà caratteristica degli scrittori veristi, e dello stesso Capuana:

NEL MONDO
DELL'ARTE
I macchiaioli



Fra le squisite e magistrali bellezze della nuova commedia¹ è appunto la netta e precisa espressione della nostra società quella che ne forma il prestigio e l'incanto maggiore. Invece di sentirci spostati; invece di rimanere semplicemente pubblico, come d'ordinario succede, entriamo con essa attori in qualche modo anche noi delle azioni che si svolgono sul palcoscenico; e cotal vivo ed efficace sentimento della realtà moltiplica cento volte il piacere dell'illusione e dell'effetto drammatico.

1. nuova commedia: fa riferimento a *I mariti* di Torelli, appunto.

La filosofia: il Positivismo In filosofia il secondo Ottocento è l'epoca del **Positivismo**. L'idea di fondo di questa corrente di pensiero – formulata per la prima volta nel *Corso di filosofia positiva* (1830-1842) di **Auguste Comte** – è che la storia umana è una storia di **progresso**, e che tale progresso è legato alla scoperta di **leggi universalmente valide**, che governano ogni ambito della vita umana, dalla fisica alla biologia, dalla psicologia all'etica.

Le tesi di Comte, che era uno scienziato sociale, si diffusero in tutta Europa anche grazie alla mediazione di un suo discepolo, **Hippolyte Taine**, che sviluppò e volgarizzò la lezione del maestro in senso deterministico: sostenne cioè che le leggi cercate da Comte potevano essere trovate soltanto dando il giusto rilievo ai concetti di **razza** (l'insieme dei caratteri psichici ereditari di un popolo), **ambiente** (inteso come sistema di forze condizionanti) e **momento** (il periodo storico in cui vive un dato individuo).

La letteratura: il Naturalismo In letteratura **Émile Zola** (1840-1902), il principale esponente della corrente letteraria che venne definita **Naturalismo**, fu molto influenzato dalle idee di Comte e di Taine, e cercò di creare un «romanzo sperimentale», cioè un romanzo costruito secondo le regole del metodo scientifico. Come uno scienziato, Zola tentò di osservare e di descrivere oggettivamente la realtà che aveva sotto gli occhi (il presente, non il passato; la Francia, non i luoghi esotici cari ai romanzieri d'avventura; il proletariato urbano e le classi emarginate come protagonisti di questa realtà), riducendo al minimo gli spazi accordati alla voce e al giudizio dell'autore, narrando insomma nella maniera il più possibile impersonale e aderendo linguisticamente alla realtà rappresentata anche nel lessico, nelle espressioni e nei modi di dire.

Tutti coloro che in Italia si occuparono di letteratura tra il 1860 e il 1890 dovettero fare i conti con queste proposte artistiche e filosofiche: e i frutti migliori di questo confronto sono appunto le opere di Verga, Capuana, De Roberto.

2 Il Positivismo

Storia della scienza e Storia delle idee Se le scienze fisiche e astronomiche moderne ebbero un grande sviluppo già nel Seicento, con Galileo e Newton, e se nel Settecento prese avvio la **rivoluzione industriale**, le cui basi tecnologiche erano state poste proprio dalle scoperte dei fisici e degli ingegneri, nell'Ottocento la ricerca scientifica diede frutti eccezionali nei settori della chimica, della geologia e soprattutto della biologia. In quest'ultimo campo gli studiosi da un lato approfondirono le **leggi dell'evoluzione**, nel solco delle scoperte di **Charles Darwin** (*L'origine delle specie*, 1859), dall'altro tentarono di comprendere il funzionamento degli organismi attraverso il metodo fisico-matematico, fondando la **fisiologia**.

Il francese **Auguste Comte** (1798-1857) fu il primo a intuire la portata di queste trasformazioni, e provò a trasportare le nuove teorie elaborate dagli scienziati nel campo della filosofia e dello studio della società.

Comte e l'empirismo Comte riprende alcuni **temi tipici dell'Illuminismo**: la tendenza a considerare i **fatti empirici** come base ultima di ogni autentica forma di conoscenza; la fede nella **razionalità**, della quale il metodo scientifico è la massima espressione; un'**idea laica della cultura**, cioè aliena da ogni interesse religioso o metafisico; la convinzione che la conoscenza ha per scopo il **miglioramento delle condizioni di vita** dell'umanità.

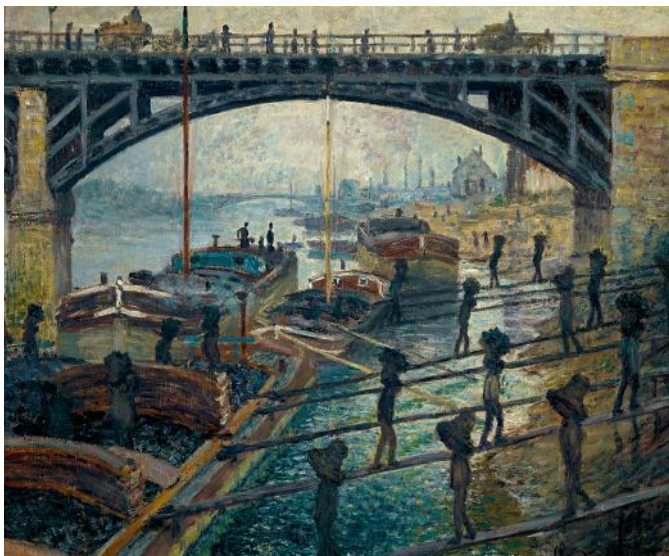
Il sistema filosofico di Comte è un sistema empirista, vale a dire che pone non le idee innate bensì l'**esperienza** e i **sensi** alla base di ogni forma di conoscenza. L'importanza dell'empirismo per Comte appare chiara se si considera la filosofia della storia che lo studioso elaborò nel suo *Corso di filosofia positiva*, nota come «**legge dei tre stadi**».

Secondo Comte lo sviluppo dell'umanità, e anche lo sviluppo delle singole conoscenze e discipline, si può suddividere in tre fasi o stadi: teologico, metafisico e, infine, positivo. Se nello stadio **teologico** l'uomo è dominato interamente dalla fantasia, e dunque ricorre a essa inventando entità che possano dare una spiegazione del mondo nel suo complesso (gli dei), nel secondo stadio la religione viene sostituita dalla **metafisica**: per spiegare i fenomeni si ipotizza l'esistenza di forze occulte che ne sarebbero la causa (come la "forza vitale" postulata da Aristotele). Lo stadio **positivo**, invece, rifiuta l'indagine sulle cause prime, cioè sulle essenze dei fenomeni, e si concentra su ciò che può essere descritto o dimostrato empiricamente: sugli elementi oggettivi, concreti e visibili, potremmo dire "misurabili", che compongono la realtà.

L'epoca positiva e il metodo scientifico Posta questa suddivisione della storia in tre epoche, l'ultima di queste, l'epoca positiva, è secondo Comte la più avanzata. Il Positivismo ottocentesco è infatti una **filosofia ottimistica**: la storia – per Comte e per i suoi allievi – si muove nel senso di un **costante progresso**. Anche lo studio dell'uomo, come tutte le altre discipline, ha attraversato i tre stadi: dopo quello teologico e quello metafisico, lo stadio positivo è caratterizzato dall'avvento della **sociologia**, che studia, finalmente attraverso procedure scientifiche, le relazioni tra gli uomini.

L'obiettivo del filosofo positivo è perciò simile a quello dello scienziato: entrambi vogliono **ricercare le leggi dei fenomeni**, cioè elaborare sistemi logicamente coerenti e che siano controllabili attraverso l'**esperienza**. L'approccio positivista ha significato, pertanto, una radicale trasformazione del problema della conoscenza in filosofia, che non deve più indagare il rapporto tra io e non-io (tra mente e mondo), ma solo applicare un **metodo scientifico**: si osservano i fenomeni; si fanno ipotesi circa le leggi a cui essi obbediscono; si verificano queste ipotesi attraverso un **processo sperimentale di prova ed errore**. Se i dati sperimentali combaciano con le previsioni, allora l'esperimento è riuscito; se non combaciano, oc-

I protagonisti del romanzo naturalista sono i proletari, che vivono in ambienti poveri e malsani, come i minatori ritratti da Claude Monet in *I carbonai* (1875).



corre modificare l'ipotesi. Scopo del metodo scientifico, anche nelle scienze sociali, è enunciare leggi generali che abbiano una **capacità predittiva**, cioè che permettano di sapere in anticipo che cosa succederà in una data circostanza.

3 Zola e il Naturalismo

I primi romanzi naturalisti Anche la letteratura, attraverso il **Naturalismo**, risenti dell'atmosfera positivista. I primi romanzi che si possano considerare a pieno titolo naturalisti sono *Germinie Lacerteux* (1865) dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt, la storia di una donna di servizio rovinata dall'amore per un uomo senza scrupoli; e, soprattutto, *Thérèse Raquin* (1867) di **Émile Zola**, la storia di una donna che uccide il marito per poter sposare un altro uomo, Laurent. Thérèse e Laurent, oppressi dal rimorso, si suicideranno. Nella prefazione alla seconda edizione del libro, Zola sottolinea che ciò che gli stava a cuore, scrivendo, non era tanto l'indagine sui «caratteri individuali» quanto lo studio dei «temperamenti» (cioè dell'indole, della natura individuale): «ho scelto personaggi dominati principalmente dai loro nervi e dal loro sangue, privi di libero arbitrio», scrive Zola sottolineando il **determinismo** che governa lo sviluppo degli eventi narrati nel romanzo (un determinismo legato appunto ai «temperamenti» dei personaggi, i quali finiscono per essere “dominati” dalla loro psiche e dalle loro passioni).

Zola e la saga dei Rougon-Macquart Attratto dalle idee di Comte sulla sociologia e sedotto dalle ricerche di Darwin sulla selezione naturale come prodotto dell'ambiente in cui gli animali si trovano a vivere, nei suoi romanzi Zola presta grande attenzione all'**ambiente sociale** nel quale i personaggi si muovono e si interessa soprattutto alla **vita dei poveri**: dagli operai (*L'ammazzatoio*, 1876) ai lavoratori precari di un grande magazzino (*Il paradiso delle signore*, 1883), fino alle prostitute d'alto bordo (*Nanà*, 1880). Il risultato è un **affresco della società francese dell'Ottocento** che consta di venti romanzi e costituisce la saga (o serie) *I Rougon-Macquart*, dal nome della famiglia che ne è protagonista.

Lo scrittore come lo scienziato Nel 1880, nel saggio intitolato *Il romanzo sperimentale*, Zola spiega il suo progetto. «Dal momento – scrive – che la medicina, che era un'arte, diventa una scienza, perché la letteratura non potrebbe diventare anch'essa una scienza, grazie al metodo **sperimentale**?». L'arte mira a riprodurre la realtà e a indicare – proprio come fanno le scienze esatte – le cause dei comportamenti umani e le leggi che li governano. In questo senso lo scrittore non è molto diverso da un fisico o da un biologo, e non a caso il sottotitolo che Zola diede alla saga dei Rougon-Macquart è *Storia naturale e sociale di una famiglia nel Secondo Impero*. Egli immagina un romanziere in camice bianco, che lavora sui suoi personaggi come uno scienziato sui topolini da laboratorio.

Naturalismo Le prime attestazioni del termine si trovano nel latino cinquecentesco (*naturalismus*), ma è tra Sei e Settecento che il termine comincia a essere usato, in inglese e in francese, come sinonimo di “materialismo” e, più precisamente, di “dottrina filosofica per cui non esiste realtà al di fuori della natura”. Nell'Ottocento la parola “naturalismo” viene adoperata dagli studiosi (il primo fu, probabilmente, Hippolyte Taine in un suo saggio del 1858 su Balzac) per designare la tendenza letteraria che mira a una esatta, scientifica, oggettiva rappresentazione della realtà.

Sperimentale È un termine-chiave del Naturalismo: ma la sua accezione originaria, “fondato sull'esperienza”, va presa – nell'intenzione di Zola e degli scrittori suoi contemporanei – in un senso tecnico: “fondato sull'esperienza”, e quindi “scientifico”.

Ma l'arte immaginata da Zola non è un'arte asettica, al contrario. Zola è quello che oggi si definirebbe uno scrittore *engagé*, cioè politicamente impegnato: vuole che i suoi libri non servano a intrattenere o a divertire il pubblico, ma che gli aprano gli occhi, facendolo riflettere sul modo miserabile, inumano, in cui milioni di persone vivono nelle grandi città industriali come Parigi.

Il romanzo sperimentale

T1 ► É. Zola, Il metodo sperimentale applicato a passioni e intelletto, da *Il romanzo sperimentale*

Zola venne accusato da molti di immoralità, oscenità, gusto per il triviale e per il torbido: le sue storie di prostitute, di alcolizzati, di piccoli criminali non potevano piacere al pubblico borghese più conservatore. Zola rispose alle accuse in molti scritti teorici, e tra l'altro nella raccolta di saggi intitolata *Il romanzo sperimentale* (1880).

Émile Zola

T

2

Come si scrive un romanzo sperimentale

da *Il romanzo sperimentale*

Come si scrive un romanzo sperimentale? Ecco la pagina in cui Zola, lasciando le astrazioni filosofiche, entra nel merito della questione.

Il primo problema che si pone è questo: in letteratura, dove fino ad ora sembra si sia fatto ricorso solamente all'osservazione, è possibile l'esperimento?

Intanto esiste una linea di demarcazione molto netta. Eccola: «si dà il nome di *osservatore* a colui che applica metodi di ricerca semplici o complessi allo studio dei fenomeni senza alterarli, così come avvengono in natura. Si dà il nome di *sperimentatore*, invece, a colui che adopera metodi di ricerca semplici o complessi per alterare o modificare, secondo uno scopo qualsiasi, i fenomeni naturali o per produrli in condizioni in cui normalmente non avvengono in natura [...]».

Ebbene, ritornando al romanzo, vediamo ugualmente che il romanziere è insieme un osservatore ed uno sperimentatore. L'osservatore per parte sua pone i fatti quali li ha osservati, individua il punto di partenza, sceglie il terreno concreto sul quale si muoveranno i personaggi e si produrranno i fenomeni. Poi entra in scena lo sperimentatore che impianta l'esperimento, cioè fa muovere i personaggi in una storia particolare, per mettere in evidenza che i fatti si succederanno secondo la concatenazione imposta dal determinismo dei fenomeni studiati [...]. Il romanziere muove alla ricerca di una verità. Prenderò ad esempio la figura del barone Hulot, in *La Cousine Bette*¹ di Balzac. Il fatto generale osservato da Balzac è la rovina che il temperamento appassionato di un uomo produce in lui, nella sua famiglia e nella società. Scelto l'argomento, l'autore ha preso le mosse dai fatti osservati, poi ha preparato l'esperimento sottoponendo Hulot ad una serie di prove, facendolo passare per alcuni ambienti, in modo da evidenziare il funzionamento del meccanismo della sua passione. È dunque evidente che non vi è solo osservazione ma anche esperimento, perché Balzac non si comporta come un semplice fotografo dei fatti da lui accertati, ma

1. La citazione è tratta dalla *Introduzione allo studio della medicina sperimentale* di Claude Bernard (1865)]

2. *La Cousine Bette*: *La cugina Bette*, romanzo di Honoré de Balzac del 1846. Il barone Hulot, incapace di resistere ai suoi istinti, si infila in situazioni imbarazzanti e pericolose, rischiando di dilapidare il patrimonio della famiglia.

25 interviene direttamente collocando il suo personaggio all'interno di situazioni di cui
tiene le fila. Il problema è conoscere le conseguenze che una simile passione, agendo
in quell'ambiente e in quelle circostanze, produrrà dal punto di vista dell'individuo e
della società; ed un romanzo sperimentale, ad esempio *La Cousine Bette*, è nient'altro
che il verbale dell'esperimento che il romanziere ripete sotto gli occhi del pubblico.

30 In conclusione, il procedimento consiste nel prendere i fatti nella realtà e nello
studiarne la concatenazione agendo su di essi, modificando, cioè, circostanze e am-
bienti senza mai allontanarsi dalle leggi della natura. Ne deriva la conoscenza scien-
tifica dell'uomo nella sua azione individuale e sociale [...].

35 In ciò sta il nucleo della nostra polemica con gli scrittori idealisti. Il loro punto di
partenza poggia sempre su una base irrazionale qualsiasi, si tratti della Rivelazione,
della tradizione, dell'autorità stabilita. Noi scrittori naturalisti sottoponiamo ogni
fatto all'osservazione ed all'esperimento, mentre gli scrittori idealisti ammettono for-
ze misteriose che sfuggono all'investigazione e perciò restano ignote, al di fuori delle
leggi della natura.

Analisi del testo

► **LE «LEGGI DELLA NATURA»** Zola si rende conto che c'è una distinzione essenziale fra la letteratura e le scienze fisiche: il fisico, come il fisiologo, può impostare un esperimento e limitarsi a "osservare" i risultati, mentre il romanziere è il creatore della storia che sta scrivendo.

Per ovviare a questa differenza, Zola insiste su due punti: fa appello alle «leggi della natura» (r. 31) cui il romanziere naturalista deve attenersi, cioè a quei comportamenti umani che vanno considerati normali in un determinato ambiente e in una determinata epoca; e mette l'accento sul fatto che lo scrittore ha la responsabilità di ideare una trama nella quale possano manifestarsi con particolare evidenza proprio queste leggi della natura. In altre parole: una volta messo un personaggio immaginario in una situazione immaginaria (quella, ad esempio, che Balzac fa vivere al barone Hulot nel suo romanzo), lo scrittore dovrà sottoporre tale personaggio «ad una serie di prove, facendolo passare per alcuni ambienti, in modo da evidenziare il funzionamento» dei suoi sentimenti, delle sue idee e delle sue azioni (rr. 20-21).

► **OSSERVAZIONE ED ESPERIMENTO NEL ROMANZO**

Alla luce di questo brano di Zola, non è eccessivo dire che il Naturalismo vuol essere una sorta di proiezione sul piano artistico del Positivismo: come lo scienziato ritiene che la realtà si possa comprendere grazie al metodo sperimentale, così Zola pensa che i personaggi dei suoi romanzi possano essere i rappresentanti, i campioni sperimentali di *ogni* essere umano che venga a trovarsi in quelle medesime condizioni.

Per le stesse ragioni possiamo applicare anche a Zola quanto egli dice riferendosi a Balzac: egli non si vede «come un semplice fotografo dei fatti da lui accertati, ma interviene direttamente collocando il suo personaggio all'interno di situazioni di cui tiene le fila» (rr. 23-25), in modo da evidenziare il «meccanismo della sua passione» (rr. 21-22). Nel romanzo sperimentale, perciò, «non vi è solo osservazione ma anche esperimento» (r. 22).

Laboratorio

osservatore e sperimentatore

Balzac

► COMPRENDERE

- 1 Chi sono un «osservatore» (rr. 3-5) e uno «sperimentatore» (rr. 5-8)?
- 2 Che cosa si intende per "determinismo"?

► CONTESTUALIZZARE

- 3 Alla luce di quanto argomenta Zola, rispondi alla domanda proposta nell'introduzione al brano: come si scrive un romanzo sperimentale?
- 4 Da fedele interprete del metodo sperimentale, per rafforzare la sua argomentazione, Zola cita un esempio tratto dalla letteratura: *La Cousine Bette* (*La cugina Bette*) di Balzac. Documentati in merito a questo romanzo e riassumete la trama.

Le tecniche naturaliste: l'impersonalità del narratore

IL LABORATORIO DELLO SCRITTORE

La "posizione" del narratore Una storia si può raccontare in molti modi. Ad esempio, il narratore può raccontare un episodio che lo riguarda, come in *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust: in tal caso narratore e protagonista coincidono, come ben mostra la prima frase del romanzo: «Per molto tempo mi sono coricato presto la sera». Ma si può anche raccontare un fatto accaduto ad altri. Così avviene in *Lord Jim* di Joseph Conrad, dove la voce narrante, Marlow, riferisce le avventure di un altro personaggio, Jim appunto. In entrambi i casi, il narratore fa parte della storia, anche se in modo diverso (in uno è il protagonista, nell'altro solo un comprimario). In altri casi il narratore può essere del tutto esterno alla vicenda, guardarla dall'alto (Gustave Flaubert in *Madame Bovary*, ad esempio).

Il narratore impersonale Un secondo aspetto del racconto che può cambiare, oltre alla "posizione" del narratore rispetto al mondo di invenzione in cui hanno luogo gli eventi raccontati, riguarda ciò che viene raccontato. Un romanzo, infatti, può raccontare al lettore i pensieri dei personaggi, come se il narratore fosse dentro la loro testa, oppure limitarsi a mostrarne le azioni, come se si riprendesse la scena con una telecamera. Spesso i romanzi oscillano tra queste due opzioni. Gli scrittori naturalisti come Zola prediligono uno stile che sia il più possibile oggettivo: per questo evitano di "dire" i pensieri dei personaggi e cercano di far emergere il loro carattere attraverso le azioni. Se un romanzo deve essere scientifico, del resto, il romanziere non può che essere – come uno scienziato – **distaccato, oggettivo, impersonale**.

L'ammazzatoio

Settimo romanzo del ciclo *I Rougon-Macquart*, *L'ammazzatoio* descrive la vita brutale e disperata di un gruppo di operai francesi. La protagonista è Gervaise Macquart, una lavandaia che, insieme al fidanzato Auguste, si trasferisce a Parigi. Qui Auguste spende tutti i risparmi della coppia e scappa. Gervaise incontra allora Coupeau, uno stagnaio (l'operaio che monta le grondaie), grande lavoratore e uomo di buon cuore, e da lui ha una figlia, Anna (detta Nanà, protagonista del romanzo omonimo che Zola pubblicò nel 1880).

Andres de Santa Maria, *Le lavandaie della Senna*, 1887.



Coupeau ha però un incidente sul lavoro, e durante la lunga convalescenza diventa aggressivo e indolente, e comincia a bere. Una volta ristabilitosi diventerà un cliente abituale dell'Amazzatoio, la malfamata osteria che dà il titolo al romanzo.

Gervaise riesce da sola a mantenere tutta la famiglia, e apre addirittura una sua lavanderia, raggiungendo un certo benessere economico. Ma Coupeau e Auguste (che nel frattempo è tornato ed è ridiventato l'amante di Gervaise) prosciugano di nuovo, a poco a poco, i risparmi della donna, la quale, oppressa dai debiti, chiude la sua attività e si dà a sua volta all'alcol.

Come funziona un romanzo naturalista?

da *L'ammazzatoio*

Nel brano che segue, Gervaise, spinta dalla fame, tenta di prostituirsi. Seguendola per la città, Zola ci mostra una Parigi nella quale si incrociano due gruppi umani che non sembrano appartenere neppure alla stessa razza: i ricchi borghesi e i poveri operai che, stravolti dalla fatica, smontano dal turno.

Stava salendo rue Poissonniers, quando intese la voce di Coupeau. Eccoli lì, alla Petite-Civette¹.

Mes-Bottes² gli offriva da bere. Quel buffone di Mes-Bottes, verso la fine dell'estate, aveva fatto il colpo di sposare una madama³, piuttosto sfatta, ma con un fracco di soldi. Batteva i quartieri alti, si capisce! Dovevi vederlo, quel felice mortale! Vestito da gran signore, le mani in tasca, grasso come un pascià. Gli amici dicevano che la moglie aveva molto lavoro con dei signori di sua conoscenza. Con una moglie così preziosa e una casa in campagna, che altro si può desiderare dalla vita! Coupeau guardava Mes-Bottes con ammirazione⁴, aveva perfino un anello d'oro al mignolo!

10 Quando il marito uscì dalla Petite-Civette, Gervaise gli posò una mano sulla spalla:
– Senti un po', io aspetto... Ho fame. Dammi qualcosa... – Ma quello rispose: – Se hai fame mangiati una mano! ... e conserva l'altra per domani. – Insomma vuoi che vada a rubare? – mormorò Gervaise con voce sorda [...].

Lui non rispose e lei ripeteva con un tono straziato d'angoscia: – Non vuoi proprio darmi niente?
15 – Ma santa Madonna, se ti dico che non ho un soldo! – sbraitò, voltandosi furioso. – Levati dai piedi, se non vuoi che ti massacrino di botte [...].

Gervaise [...] si incamminò per i *boulevards*⁵ come una signora che prende il fresco prima di rientrare per la cena. [...]

20 Un bel mucchio di case abbattute, due grandi strade ancor bianche di gesso, con ai lati rue du faubourg Poissonnière e rue Poissonniers, spaccate, mutilate, ritorte come due oscuri budelli. Da molto tempo la demolizione del muro del dazio aveva allargato i boulevards esterni⁶, coi larghi marciapiedi laterali e il terrapieno in mezzo per i pedoni, piantato di giovani platani. [...] Ma tra le altre case nuove, quante baracche
25 in bilico sulla loro miseria! Tra le belle facciate scolpite, s'aprivano crepacci nerastri, sbadiglianti canili che spalancavano i brandelli delle loro finestre.

Sotto il crescente lusso di Parigi, la miseria fende e imputridiva il cantiere della nuova città così attivamente costruita⁷. Nella calca del largo marciapiede, sotto i pla-

1. **Petite-Civette**: il nome di un'osteria.

2. **Mes-Bottes**: un amico di Coupeau.

3. **madama**: letteralmente "signora" (dal francese *madame*), ma qui nel senso di "signora anziana".

4. **Coupeau ... ammirazione**: abbruttito dall'alcol e dalla miseria, Coupeau apprezza soltanto il denaro, anche se Mes-Bottes se l'è procurato facendo il parassita. Da notare che la voce narrante si limita a registrare il sentimento di Coupeau, senza intervenire: un buon esempio di impersonalità del narratore.

5. **boulevards**: viali.

6. **la demolizione ... esterni**: qui Zola allude alla gran-

de ristrutturazione urbanistica progettata dal barone Haussmann tra il 1853 e il 1870, che aveva portato alla distruzione delle strette vie preesistenti, che vennero sostituite da grandi viali (i *boulevards*). Tra le strutture abbattute vi fu anche il muro del dazio, cioè quella porzione delle mura dove i commercianti che entravano a Parigi pagavano una tassa per l'importazione di beni.

7. **la miseria ... costruita**: il contrasto fra la Parigi ricca e quella povera diventa qui un elemento oggettivo, visibile: coerentemente con la proposta empirica dei positivisti che ispira il Naturalismo (cioè che l'unica conoscenza possibile è quella verificabile tramite l'e-

tani, Gervaise si sentiva sola e abbandonata. Quella fuga di strade le svuotava ancor
30 più lo stomaco. Pensare che fra tanta gente, anche ben vestita, non un cristiano intui-
va la sua situazione e le allungava dieci soldi! Sì, per Gervaise, tutto era troppo gran-
de, troppo bello, e la testa le girava, sotto quella coltre smisurata di cielo grigio, teso
su uno spazio così vasto. Il crepuscolo aveva quel color giallo sporco dei crepuscoli
35 parigini, un colore che mette voglia di farla finita, tanto la vita delle strade sembra
lurida. L'ora si faceva tarda, le lontananze si tingevano d'un vapore fangoso. Gervaise,
già così stanca, capitò in pieno nell'uscita degli operai dalle officine. A quell'ora, le
dame in cappello e gli eleganti cavalieri venivano travolti da un'ondata di popolo sla-
vato, ingrigito dall'aria viziata delle officine. Il boulevard Magenta e rue du faubourg
40 Poissonnière riversavano frotte ansimanti per la salita. Nel viavai assordante degli
omnibus⁸ e delle carrozze, tra i carri di trasporto che rientravano vuoti e al galoppo,
un pullular di bluse e di camiciotti ricopriva il selciato. I facchini rincasavano con le
gerle⁹ vuote sulle spalle. Due operai, fianco a fianco, conversavano ad alta voce e con
grandi gesti, senza guardarsi mai. Altri, soli, camminavano sul ciglio della strada, a
testa bassa. Altri venivano a gruppi di quattro o cinque, in silenzio, le mani in tasca,
45 gli occhi smorti. Travolta dalla folla, Gervaise accettava tutto, gli spintoni, le gomi-
tate, indifferente. Quando gli uomini sono stanchi morti e assediati dalla fame, non
hanno il tempo di fare i galanti.

[...] Poi il flutto si placò, i gruppi diradarono. E, a giornata finita, nel fiammeg-
giare dei lampioni, saliva la sorda vendetta del vizio e delle baldorie. Anche Gervaise
50 aveva finito la sua giornata! Era affranta, più di tutti quei lavoratori che l'avevano
urtata. Poteva addormentarsi lì e crepare.[...] Gli uomini passavano, ma non la guar-
davano. Allora si decise. S'avvicinò a un giovane che zufolava¹⁰, le mani in tasca, e gli
mormorò con voce strozzata: – Monsieur, ascoltate... L'uomo la guardò e se ne andò
zufolando più forte. Gervaise, intestardita, si perdette nell'asprezza di quella caccia,
55 il ventre svuotato, accanita contro la cena sfuggente. Camminò a lungo, dimentica
dell'ora e della strada. Intorno a lei le donne¹¹, mute e nere sotto gli alberi, andavano
nell'oscurità con la vaga lentezza delle apparizioni, raggiungevano l'alone di luce,
doverano per un attimo attratte dal fascino sinistro delle tenebre del marciapiede.
[...] Gervaise cambiò posto, e si portò dalla chaussée de Clignancourt alla grande
60 rue de la Chapelle. – Monsieur, ascoltate... Ma gli uomini passavano oltre. [...] Non
si sentiva più, stanca e vuota com'era. L'ultima idea precisa rimastale in mente era
che, forse, in quello stesso istante quella sgualdrina di Nanà¹² stava mangiando delle
ostriche. Poi tutto si confuse. La sola sensazione persistente, nell'annientamento di
tutto il suo essere, era quella di un freddo cane, un freddo acuto e mortale come mai
65 aveva provato. Certo i morti, sottoterra, non hanno freddo. Sollevò pesantemente la
testa e ricevette in viso una sferzata glaciale. La neve s'era decisa a scendere, turbino-
sa. La si aspettava da tre giorni: cadeva al momento giusto.

Sorpresa, Gervaise affrettò il passo. E appena vide un uomo che procedeva lenta-
mente sotto gli alberi, gli si avvicinò e disse ancora:

70 – Monsieur, sentite... L'uomo s'era fermato, ma allungò una mano e mormorò: –
La carità, per favore.

sperienza), Zola non dice astrattamente "Parigi è sì una città ricca, ma ci sono anche tanti, troppi poveri", lascia che il lettore "veda" il contrasto fra i nuovi, sontuosi palazzi haussmanniani e le baracche dei poveri «in bilico sulla loro miseria».

8. omnibus: dal latino *omnibus*, "per tutti"; carrozza con molti posti destinata a uso pubblico, l'antenato a

cavalli del moderno autobus (che infatti è una contra-
zione dal francese *automobile omnibus*).

9. gerle: ceste di vimini.

10. zufolava: fischiettava.

11. le donne: le prostitute.

12. Nanà: sua figlia, che fa l'attrice e dilapida il patri-
monio dei suoi tanti amanti.

Analisi del testo

► **UN NARRATORE IMPERSONALE** Zola racconta la storia di Gervaise dall'esterno: il narratore, infatti, non è uno dei personaggi, né racconta una storia che lo riguarda. Inoltre riferisce soprattutto ciò che si vede e si sente: le azioni dei personaggi, le loro parole. Questa è la modalità narrativa tipica del Naturalismo, quella più "oggettiva" tra le varie a disposizione di chi vuol raccontare una storia, perché il narratore si limita a registrare ciò che avviene proprio come oggi faremmo con una telecamera, e ciò gli permette di sfiorare, se non di raggiungere, l'impersonalità: il narratore impersonale sta lontano dagli eventi, non interrompe la storia per dirci le sue opinioni, si comporta come un osservatore neutrale, come Zola dichiarava di voler fare nel saggio *Il romanzo sperimentale* ► [T1, T2]. A tratti, tuttavia, Zola ci fa entrare nella testa dei personaggi: così possiamo scoprire il giudizio di Coupeau su Mes-Bottes e sentire i pensieri di Gervaise che vaga per Parigi. Anche quando Zola viola¹ il principio positivista di attenersi ai fatti conoscibili empiricamente (e non è possibile conoscere ciò che passa per la testa di qualcun altro), egli mantiene però una certa distanza dai suoi personaggi. Quando ad esempio riporta i pensieri di Gervaise, Zola evita di esporsi troppo e non inserisce direttamente i suoi commenti, i suoi giudizi. Eppure un giudizio e un sentimento implicito appaiono evidenti: un giudizio di condanna per la società, un sentimento di tristezza per il destino di Gervaise. Zola riesce a non "comparire" davanti al lettore proprio perché è Gervaise stessa che pensa e parla, ed è a lei che toccano i momenti di maggiore intensità emotiva.

► **LE DESCRIZIONI** Zola ottiene un effetto analogo anche grazie alle descrizioni, che abbondano nei romanzi naturalisti perché rafforzano nel lettore l'impressione dell'oggettività. Nella parte centrale del brano che abbiamo letto, seguiamo Gervaise che passeggia per le strade di Parigi. La descrizione degli operai all'uscita dal lavoro lascia trasparire chiaramente che la loro condizione è miserabile: anche quando si muovono in gruppi essi restano «in silenzio» (r. 44), esausti per il duro lavoro; quelli che parlano lo fanno «senza guardarsi mai» (r. 43). La fiumana dei lavoratori crea un contrasto con le persone benestanti che passeggiano lungo i viali. Il giudizio dell'autore è implicito, ma ben visibile, e affiora soprattutto nella scelta delle metafore (gli operai sono definiti «bestie da soma ... sfiancate», dove l'aggettivo è tipico appunto degli animali) e nella rete di opposizioni (i sontuosi palazzi haussmanniani e le catapecchie, gli «ele-

1. Attenzione! Il verbo "violare", che significa "contravvenire, non osservare una determinata norma", ma anche "profanare, esercitare violenza" (forse dal latino *vis*, "forza, violenza"), vuole l'accento sulla "i" nelle persone dell'indicativo singolare e nella terza plurale: io violo, tu violi, egli viola, essi violano (e non: io viòlo, tu viòli ecc.).

ganti cavalieri» e il «popolo slavato, ingrigoito dall'aria viziata», rr. 37-38).

► **NARRARE IN POSIZIONE DEFILATA** Si può concludere, allora, che nel romanzo naturalista il narratore, inteso come una persona che formula giudizi, dotato di idee e personalità proprie, sparisca del tutto dalla scena? Non proprio. Sebbene il narratore eviti di concentrare l'attenzione su di sé, egli resta presente, anche se in posizione defilata, e orienta l'interpretazione del racconto, spingendo il lettore a trarre le stesse conclusioni che lui stesso ha tratto: Parigi si compone di due realtà antitetiche, che non si vedono né comunicano, quella dei ricchi e quella dei poveri; e i poveri, a causa delle condizioni di degrado in cui si trovano, non possono che andare incontro a un destino terribile, come quello che colpisce Gervaise e il suo compagno. Coupeau è un uomo di buon cuore, che desidera la felicità per sé e per i suoi cari, e si può dire lo stesso di Gervaise. Ma nella Parigi del Secondo Impero non basta essere buoni. Dopo la scena che abbiamo letto, Gervaise assiste alla morte di Coupeau, in preda ad attacchi di *delirium tremens*, una malattia neurologica che colpisce gli alcolisti. Ridotta ormai a mendicare, anche lei muore in un sottoscala, senza che nessuno se ne accorga.

► **MILIEU, MOMENT, RACE E DETERMINISMO** A causa dello squallore della zona della città in cui vive e dei suoi difetti fisici (è zoppa), a Gervaise è preclusa ogni possibilità di ascesa sociale: un chiaro esempio in cui – per usare la terminologia di Taine, che Zola conosceva bene – l'ambiente («*milieu*», i poveri quartieri operai), il momento storico («*moment*», il Secondo Impero) e la razza («*race*»: la particolare conformazione fisica di Gervaise, e le sue tare) concorrono nel determinare il destino tragico dell'individuo.

► **LA VOCE DEL NARRATORE: DETERMINISMO E DENUNCIA** Possiamo quindi riassumere i caratteri principali del punto di vista dello scrittore naturalista nel modo che segue: determinismo (*milieu*, razza e momento storico vincolano gli uomini a un certo tipo di comportamento e modellano il loro destino); pratica del metodo sperimentale (i personaggi vengono calati in situazioni tipiche, e poi si lascia che "agiscano da soli", nel modo in cui è razionale che agiscano); impersonalità (la voce di un narratore esterno alla vicenda si concentra per lo più sugli aspetti esteriori, come le azioni o le parole dei personaggi; fa largo uso di descrizioni; non interviene direttamente con giudizi, commenti, appelli al lettore); impegno sociale (lo scrittore naturalista contempla le cose dall'esterno, ma non è indifferente: al contrario, cerca, documentando le condizioni di vita della povera gente, di sensibilizzare il pubblico dei lettori borghesi).

Laboratorio

ma
reportage

► COMPRENDERE

- 1 Con quali intenzioni Gervaise affronta la passeggiata serale? Che cosa fa alla fine?
- 2 Descrivi i luoghi in cui è ambientata la storia, facendo particolare attenzione alla connotazione che ne dà Zola (lessico, cromia, contrasti...).

► ANALIZZARE

- 3 La vicenda di Gervaise e della sua famiglia è raccontata, secondo i canoni del Naturalismo, da un narratore esterno che garantisce un certo grado di impersonalità e oggettività; tuttavia in alcuni passaggi emerge un punto di vista interno, per lo più quello di Gervaise, oppure quello del narratore. Dove, ad esempio?
- 4 Il *ma* avversativo nel finale sottolinea un contrasto e un gesto inaspettato: in che cosa consiste il colpo di scena? Quale significato vi si può leggere?

► INTERPRETARE

- 5 Come hai potuto constatare, Zola vuole che i suoi lettori si commuovano e si indignino. Dividete la classe in gruppi e immaginate come potrebbe **raccontare** la medesima (o un'analoga) **storia di degrado** un autore di reportage del giorno d'oggi; abbozzate anche una traccia per questo reportage.

4 Dal Naturalismo al Verismo

L'arrivo del romanzo francese in Italia Nella seconda metà degli anni Settanta i romanzi naturalisti dei Goncourt e di Zola entrano nel dibattito letterario italiano. **Luigi Capuana**, che in quegli anni vive a Milano, recensisce con grandi elogi *L'ammazzatoio* di Zola per il «Corriere della Sera» (marzo del 1877) e sullo stesso giornale, l'anno dopo, pubblica un profilo dello scrittore francese. In parallelo **Francesco De Sanctis** – che insegna all'università di Napoli e che è di gran lunga il più autorevole fra i critici italiani dell'epoca – scrive una serie di articoli dedicati al romanzo realista e al Naturalismo francese, articoli che avranno vastissima eco e confluiranno nello *Studio sopra Emilio Zola* (1879).

La tendenza verista in Italia La conoscenza della nuova letteratura francese incoraggia gli scrittori italiani ad avanzare in quella strada del realismo che avevano già cominciato a percorrere i narratori della Scapigliatura, come Tarchetti o Boito. Nel 1878 esce su rivista la novella di Verga *Rosso Malpelo*; nel 1879 esce il romanzo di Capuana *Giacinta*. Sono i primi documenti della tendenza che verrà chiamata **verista**, una tendenza che – soprattutto grazie all'influenza dei successivi libri di Verga: il romanzo *I Malavoglia*, le novelle di *Vita dei campi*, le *Novelle rusticane* – nel corso degli anni Ottanta conquisterà un gran numero di scrittori, i quali cercheranno di **documentare** – osservandola “**dal vero**”, per l'appunto – la **vita quotidiana delle persone comuni**, soprattutto (e in ciò si riconosce l'influenza di Verga) delle **plebi meridionali**.

Caratteristico del Verismo è inoltre il fatto che alla scrittura di novelle e romanzi si accompagni una notevole **riflessione teorica su “come narrare”**. Verga e Capuana sanno perfettamente che stanno facendo una piccola rivoluzione e lo dicono a chiare lettere: Verga, tra l'altro, nella lettera all'amico Salvatore Farina che introduce la no-

vella *L'amante di Gramigna* (1880) e nella prefazione ai *Malavoglia* (1881) ► **Percorso 8, T5**; Capuana in molti articoli di giornale e, tra l'altro, nella recensione a quest'ultimo romanzo che pubblicò sul «Fanfulla della Domenica» nell'aprile del 1881 («Per me i *Malavoglia* sono la più completa opera che si sia pubblicata in Italia dai *Promessi sposi* in poi»). Quello verista è insomma un movimento perfettamente consapevole di se stesso, un piccolo cenacolo di scrittori-critici che **fa e riflette su ciò che sta facendo**: per questo – per ascoltare le idee che li ispirano dalla loro viva voce – è utile leggere non solo i loro romanzi e i loro racconti ma anche i loro scritti teorici.

La lezione di Zola I veristi imparano molto da Zola. Imparano innanzitutto una tecnica: l'**impersonalità del narratore**, le **lunghe descrizioni oggettive**, le **trame semplici**, ordinate, prive di grandi colpi di scena (come se ne trovavano nel romanzo d'avventura o nel romanzo storico). Inoltre, i veristi hanno la stessa attenzione di Zola per l'**ambiente sociale** in cui si muovono i loro personaggi e spesso si occupano dei poveri, scegliendo **protagonisti umili** (come, in Verga, i *Malavoglia*, una famiglia di pescatori siciliani) colti in momenti di grave difficoltà.

L'artificio della regressione In che cosa, invece, i veristi si allontanano dalla poetica naturalista? Innanzitutto, da un punto di vista formale, i veristi spingono l'idea dell'impersonalità molto più lontano, arrivando a sostenere che la figura dell'autore non deve “mai” comparire nel racconto, né portarvi i suoi pensieri, i suoi giudizi e il suo sistema di valori, e che il narratore deve porsi sullo stesso piano (culturale) dei suoi personaggi¹. Così, ad esempio, il narratore della novella *Rosso Malpelo* racconta gli eventi dal punto di vista dei minatori di cui la novella si occupa; quello del romanzo *I Malavoglia* fa parte della comunità di Aci Trezza, il paese dove vive la famiglia Malavoglia. È quello che si definisce “**artificio della regressione**”: il narratore lascia i suoi panni di colto borghese e “regredisce” a uno stadio culturale paragonabile a quello dei suoi personaggi.

A parte gli aspetti tecnico-formali, la differenza più significativa tra il Naturalismo e il Verismo è ideologica, e riguarda il **ruolo dello scrittore nella società**. Abbiamo visto come per Zola l'arte sia un modo per intervenire nel dibattito pubblico, per denunciare le ingiustizie del mondo e per spingere il lettore a interrogarsi sulla società in cui vive, così da modificarne le convinzioni. Capuana e Verga, invece, insistono molto sull'**autonomia della sfera artistica**, cioè sul fatto che un'opera d'arte non dev'essere letta e giudicata per gli effetti che produce in altri settori della vita (come la politica), ma per il suo **valore intrinseco**.

La società è immutabile L'influenza dell'ambiente sull'individuo è un dato fondamentale tanto per i naturalisti quanto per i veristi. Ma per i naturalisti esso è in buona parte il frutto delle disuguaglianze sociali, mentre per i veristi esso somiglia a un dato naturale, immutabile, destinato a esercitare il suo effetto, sempre lo stesso, su ogni generazione. In questa divergenza l'oggetto della rappresentazione ha certamente un peso: il gruppo, l'ambiente, è per Zola quello della società urbana industrializzata (un ambiente nuovo, dinamico, aperto al cambiamento); per Verga è invece la **società del villaggio** (in libri come *Vita dei campi*, *I Malavoglia* o *Mastrodon Gesualdo*); per Capuana è la **famiglia** (in *Profumo*, o in *Giacinta*), e lo stesso vale per De Roberto (nei *Viceré*): ambienti che sono rimasti **immutati** per secoli.

1. Bisogna sempre tener presente la distinzione tra autore (l'individuo che materialmente scrive il libro, ad esempio Giovanni

Verga) e narratore (la “funzione letteraria” che si incarica di raccontare la storia, così come appare nel testo).



I contadini e la vita nei campi sono protagonisti del romanzo verista e dei quadri dei macchiaioli; ecco ad esempio la tela di Telemaco Signorini *Pascolo a Pietramala*, 1889.

L'astensione dal giudizio Anche la scomparsa dal romanzo di ogni “voce” riconducibile alla personalità dell'autore e la conseguente centralità dei personaggi eliminano la possibilità stessa di un intervento esterno (appunto, dell'autore) che possa indirizzare il giudizio del lettore o soltanto spingerlo a interrogarsi sulle implicazioni politiche o sociali della storia.

Questo non vuol dire che i veristi non possano o non vogliano intervenire su questioni politiche: la prima redazione di *Rosso Malpelo* [► **Percorso 8, T3**] è un ottimo esempio di testo scritto con finalità *anche* politiche, perché Verga scrisse la storia del bambino-minatore in un momento in cui in Italia si discuteva molto del lavoro minorile. Tuttavia il narratore della novella è parte integrante del sistema che l'opera intende illustrare, e da lui non proviene nessuna esplicita condanna morale.

Quando i veristi insistono sull'autonomia dell'arte, sottolineano proprio il fatto che il romanzo non offre ai lettori un'interpretazione di ciò che in esso si racconta: obiettivo del romanziere è “fotografare” o “dipingere” il reale in maniera oggettiva. Sarà semmai il lettore a trarre le sue conclusioni dalla lettura dell'opera, un po' come la comunità scientifica ha il compito di interpretare i dati di laboratorio raccolti durante un esperimento.

Non si tratta solo di una differenza di ambiente (città e campagna), ma di una diversa visione della storia umana. All'idea di progresso continuo, di ispirazione positivista, che è tipica del Naturalismo, il verista oppone l'idea che le cose non possono cambiare, che i rapporti e i ruoli sociali sono immutabili e non dipendono quasi per nulla dagli sforzi degli individui. Ogni speranza di cambiamento viene perciò considerata velleitaria.

Analogie	Differenze	
<ul style="list-style-type: none"> ▶ Interesse per la vita quotidiana delle persone comuni e per l'osservazione del presente, non del passato ▶ Tendenza a fare in modo che la voce del narratore si senta il meno possibile (impersonalità) ▶ Preferenza per gli intrecci lineari, senza colpi di scena ▶ Obiettivo: rappresentare oggettivamente la realtà, bandire la fantasia dalla narrativa 	<p style="text-align: center;">NATURALISMO</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Il racconto ha come sfondo la città e come protagonisti i proletari e i borghesi che ci vivono ▶ Fiducia negli esseri umani e nella forza della letteratura come strumento per il progresso sociale ▶ Rappresentare la realtà per fare in modo che il lettore si indigni e si mobiliti per cambiarla 	<p style="text-align: center;">VERISMO</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Il racconto ha come sfondo le campagne meridionali e come protagonisti, per lo più, contadini e pescatori ▶ Conservatorismo, nessuna fiducia nel progresso e nella letteratura come strumento per cambiare la società ▶ Rappresentare la realtà per fare in modo che il lettore (che è di solito un lettore colto del Nord Italia) la conosca

Dopo il Verismo

Gli anni del Verismo sono soprattutto quelli che vanno dalla fine degli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo. Il grande romanzo di De Roberto *I Viceré* (1894) chiude questa stagione. A partire dagli anni Novanta, Capuana scrive soprattutto romanzi psicologici (*Profumo*, *Il marchese di Roccaverdina*) e racconti per bambini. Verga, dopo la pubblicazione di *Mastro-don Gesualdo* nel 1889, si dedica soprattutto al teatro.

Del resto, è proprio nel 1889 che un giovane d'Annunzio pubblica il suo primo libro, *Il piacere*, aprendo così una fase nella quale i letterati italiani preferiranno, al "realismo sociale" di Zola o di Verga, l'indagine sulla psicologia decadente di singoli individui, ora inetti (come i personaggi di Svevo) ora eccezionali (come gli esteti di d'Annunzio).

Gli scrittori nati dopo l'Unità seguiranno strade diverse rispetto a quelle tracciate da Verga e Capuana, che verranno riscoperti dalla critica solo più tardi, a partire dagli anni Venti e Trenta del XX secolo (per merito di Benedetto Croce e di Luigi Russo, soprattutto) e poi, ancora più decisamente, dagli anni Sessanta in avanti.

5 Federico De Roberto

Non sono molti i romanzi italiani che possono reggere il paragone con i grandi romanzi scritti in Francia, Germania, Regno Unito e Russia tra Otto e Novecento. *I promessi sposi*, certamente, e altrettanto certamente *Le confessioni di un italiano* e i romanzi di Verga. Ebbene, il secolo si chiude con un romanzo che verrà a lungo ignorato dai lettori e dalla critica (e il suo autore morirà quasi sconosciuto), ma che merita invece di avere un posto in questo ristrettissimo club di capolavori: *I Viceré* di Federico De Roberto.

La vita

Dalla scienza alla letteratura Nato nel 1861 a Napoli, **Federico De Roberto** vive buona parte della sua vita a Catania: qui studia alla facoltà di Scienze fisiche, matematiche e naturali, abbandonando però gli studi nel 1881; qui, dopo aver deciso di dedicarsi professionalmente al giornalismo e alla letteratura, entra in contatto con Capuana e Verga, di una ventina d'anni più vecchi di lui, che saranno prima maestri e poi buoni amici. Negli anni Ottanta pubblica, prima su rivista e poi in volume, articoli, saggi, recensioni, novelle.

Nel 1889 esce il suo primo romanzo, *Ermanno Raeli*, e di qui in poi la sua attività si fa sempre più febbrile: lavora a *L'illusione*, che sarà la prima parte di una progettata trilogia sulla nobile famiglia siciliana degli Uzeda: quindi, dal settembre del 1891, inizia a scrivere *I Viceré*, che lo impegneranno per due anni di lavoro assiduo («Non so cosa accada nel mondo. Sono tutto ai *Viceré*»). Conclusa la stesura dei *Viceré*, inizia subito a lavorare al terzo capitolo della trilogia, *L'Imperio*, che però non riuscirà mai a terminare. *I Viceré* escono nel 1894, ma hanno scarsissimo successo (se ne venderanno 2000 copie in 17 anni!); demoralizzato, De Roberto riprende a collaborare con quotidiani e riviste, e tra l'altro pubblica a puntate, sul «Corriere della Sera», il romanzo *Spasimo*, che uscirà in volume nel 1897.

La malattia nervosa e l'impossibilità di scrivere Il lavoro di pubblicista lo impegna fino al 1904, quando una crisi nervosa gli rende impossibile la scrittura. In una lettera a Domenico Oliva del 14 settembre di quell'anno leggiamo: «un male implacabile [...] mi ha ridotto senza forze, irricognoscibile in viso, incapace di lavorare ad opere di lunga lena, vicino anzi a perdere la stessa ragione».

L'anno successivo si recherà in Svizzera dal dottor Du Bois, uno specialista in malattie nervose, con scarso successo; sempre a Oliva, il 17 novembre 1905, confida: «io sono divenuto incapace non che di scrivere, di vivere». Si riprenderà lentamente, continuando a lavorare al romanzo *L'Imperio* e a saggi e racconti sulla prima guerra mondiale (tra questi, *La paura*).

Ma la sua salute resta precaria, e gli ultimi anni di vita gli vengono guastati anche dalla malattia della madre, che muore nel 1926. De Roberto le sopravvive solo per pochi mesi: muore infatti nel 1927.

A differenza di Verga e Capuana, De Roberto non visse che per brevi periodi nel Nord Italia. A Catania lo tenevano legato l'affetto quasi morboso per la madre (non si sposò mai e non ebbe relazioni sentimentali durature) e un **malessere psicologico** che oggi verrebbe forse diagnosticato come depressione. Verga lo definì «malattia nervosa», «sordo male», «angoscioso stato ipocondriaco»; e De Roberto stesso, in una lettera a un amico, lo descrisse come «un male di stomaco, indefinibile, multiforme, per il quale debbo lasciarmi morire di fame, non saziarmi mai: che mi fa torturare tante volte dal dolore e mi obbliga, per ordine dei dottori, di tralasciare qualunque occupazione intellettuale» (4 novembre 1898). In realtà, De Roberto non tralasciò affatto le occupazioni intellettuali, perché scrisse moltissimo. Ma ebbe, in vita, pochi lettori, anche se Verga e Capuana lo recensirono con entusiasmo: solo in anni recenti (a partire dagli anni Cinquanta del Novecento) i critici hanno riconosciuto la grandezza di De Roberto, e in particolare del suo capolavoro *I Viceré*.

I Viceré

Un romanzo corale Pubblicato nel 1894, *I Viceré* è il **secondo romanzo di una progettata trilogia** dedicata agli Uzeda di Francalanza, una (immaginaria) famiglia di antica nobiltà che ha dato alla Sicilia diversi viceré (di qui il titolo dell'opera). Il primo romanzo della serie, *L'illusione*, era dedicato a un unico personaggio, Teresa Uzeda. *I Viceré*, al contrario, è un **romanzo corale**, ovvero, come scrive De Roberto stesso all'amico Ferdinando Di Giorgi:



la storia di una grande famiglia, la quale deve essere composta di quattordici o quindici tipi tra maschi e femmine, uno più forte e stravolgente dell'altro [...]. Il primo titolo era Vecchia razza: ciò ti dimostri l'intenzione ultima che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta.

«Tipi», «razza», «stirpe»: se *L'illusione* e poi *L'Imperio* sono libri “monografici”, cioè ritratti di un unico personaggio, nei *Viceré* è evidente, invece, il tentativo di seguire le tracce di Zola e di Verga (e prima ancora di Taine), e di scattare una sorta di “**foto di gruppo**” dell'**aristocrazia siciliana di fine Ottocento**.

Una storia in tre parti Il romanzo è diviso in tre parti: la prima parte copre gli anni dal 1855 al 1861 e si conclude con le elezioni del 18 febbraio di quell'anno, le prime del neo-

■
T4 ► F. De Roberto,
Un romanzo teatrale,
da *I Viceré*

nato Regno d'Italia; la seconda arriva fino alla presa di Roma (20 settembre 1870); la terza termina con le prime elezioni a suffragio allargato, che si svolsero il 22 novembre 1882 e portarono la platea degli elettori da poco più di 600 000 a oltre 2 milioni di persone.

Il romanzo si apre con la morte dell'anziana principessa Teresa e con la lettura del suo testamento. Teresa ha disposto che i suoi beni vengano divisi tra l'erede naturale, il primogenito Giacomo, e il suo figlio prediletto, Raimondo, lasciando solo briciole agli altri. Si tratta di un comportamento inedito per una grande famiglia aristocratica, fedele alla regola del «maggiorascato» (che vorrebbe che il patrimonio vada tutto a un'unica persona, per non essere disperso). Da questo momento il principe Giacomo – che è il “cattivo” del romanzo e finirà pazzo – dedica tutte le sue energie a impossessarsi dei beni dei fratelli, arrivando a falsificare documenti, inventare ipoteche inesistenti, prestare denaro a usura, derubare i suoi familiari. Giacomo vincerà la sua battaglia, ma a caro prezzo: le sue azioni e il suo carattere gli alienano infatti l'affetto del figlio Consalvo; alla fine, il principe deciderà di diseredarlo.

Il contesto storico Nel frattempo la Storia corre veloce. In Sicilia sbarcano i Mille di Garibaldi, il Regno delle due Sicilie viene annesso al Regno d'Italia, le istituzioni borboniche – a cui gli Uzeda erano storicamente legati – si dissolvono. Consalvo capisce che per mantenere l'antico potere della famiglia nel nuovo sistema democratico è necessario adattarsi: così si fa passare per liberale e, alla fine del romanzo, riesce a farsi eleggere deputato.

Intorno alla trama principale si sviluppano le vicende degli altri membri del casato, vicende che si intrecciano a quella principale dando al romanzo un caratteristico impianto corale: Raimondo tradisce continuamente la moglie e alla fine arriva a divorziare; suo zio don Blasco, un monaco dissoluto, capisce che lo scioglimento degli ordini monastici può essere l'occasione per accumulare un patrimonio e da fervente borbonico diventa un convinto liberale e un imprenditore di successo. Come lui, anche gli altri membri della famiglia cercano di “riposizionarsi”, cioè di trovare un posto di privilegio nella nuova nazione italiana: cambiano divisa, per non cambiare il loro status sociale.

Federico De Roberto

T

5

Il deputato Consalvo

da *I Viceré*

L'Unità d'Italia dovrebbe segnare la fine dell'aristocratica famiglia degli Uzeda, storicamente legata a filo doppio ai Borbone. Invece no. Il cataclisma politico infonde anzi nuove energie in questa «stirpe esausta» e in particolare in Consalvo, che – diseredato dal padre – riesce a rientrare in possesso di gran parte del patrimonio di famiglia, viene eletto sindaco e poi, nel 1882, si candida alle elezioni nazionali e diventa deputato del Regno d'Italia. I discorsi del candidato Consalvo alla cittadinanza sono tra i passaggi più riusciti e più comici del romanzo: perché Consalvo è un politico nato, un trasformista, che fa mostra di ideali democratici ma disprezza il popolo (in privato lo definisce «la canaglia») e non ha altro ideale se non quello che gli permette di conservare il potere: «monarchia o repubblica, religione o ateismo, tutto era [...] questione di tornaconto materiale o morale, immediato o avvenire». Dopo la vittoria alle elezioni, Consalvo passa a trovare i suoi parenti: don Gaspare, ormai vecchio e prossimo alla fine, Teresa e infine donna Ferdinanda, che visita sperando di compiacerla e di essere nominato suo erede universale («Anche da quella parte poteva venirgli qualcosa, un mezzo milioncino»).

La zia Ferdinanda, fervente borbonica, è in rotta con il nipote da quando ha saputo che si professa democratico, e lo accoglie esclamando: «Tempi obbrobriosi! Razza degenerare!». Consalvo tenta allora di giustificare la sua condotta e sostiene che, pur essendo mutati i tempi, la sostanza del potere è sempre la stessa: «Un tempo la nostra potenza veniva dai Re; ora viene dal popolo... La differenza è più di nome che di fatto [...]. Anche i Viceré d'un tempo dovevano propiziarsi la folla; se no, erano ambasciatori che andavano a reclamare a Madrid, che ne ottenevano dalla Corte il richiamo... O anche la testa!». La corruzione è sempre esistita: «si ricordi – dice alla zia – quel che dice il Mugnòs del Viceré Lopez Ximenes, che dovette offrire trentamila scudi al Re Ferdinando per restare al proprio posto...». E a questo punto, Consalvo fa un paragone tra gli antichi Uzeda e i moderni.

Travolto dalla foga oratoria, nel tripudio del recente trionfo, col bisogno di giustificarsi agli occhi propri, di rimettersi nelle buone grazie della vecchia, egli improvvisava un altro discorso, il vero, la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia¹, e la vecchia stava ad ascoltarlo, senza più tossire, soggiogata all'eloquenza del nipote, divertita e quasi cullata da quella recitazione enfatica e teatrale.

«Si rammenta Vostra Eccellenza le letture del Mugnòs²?...» continuava Consalvo. «Orbene, immaginiamo che quello storico sia ancora in vita e voglia mettere a giorno il suo Teatro genologico al capitolo: Della famiglia Uzeda. Che cosa direbbe? Direbbe press'a poco: "Don Gafpare Vzeda"», egli pronunziò *f la s e v la u³*, «fu promosso ai maggiori carichi, in quel travolgimento del nostro Regno che passò dal Re don Francesco II di Borbone al Re don Vittorio Emanuele II di Savoia⁴. Fu egli deputato al Nazional Parlamento di Torino, Fiorenza e Roma, et ultimamente dal Re don Umberto have stato sublimato con singolar dispaccio⁵ al carico⁶ di senatore. Don Consalvo de Uzeda, VIII prencipe di Francalanza, tenne poter di sindaco della sua città nativa, indi deputato al Parlamento di Roma et in prosieguo...». Tacque un poco, chiudendo gli occhi: si vedeva già al banco dei ministri, a Montecitorio; poi riprese: «Questo direbbe il Mugnòs redivivo; questo diranno con altre parole i futuri storici della nostra casa. Gli antichi Uzeda erano commendatori di San Giacomo, ora hanno la commenda della Corona d'Italia. È una cosa diversa, ma non per colpa loro! E Vostra Eccellenza li giudica degeneri! Scusi, perché?».

La vecchia non rispose.

«Fisicamente, sì; il nostro sangue è impoverito; eppure ciò non impedisce a molti dei nostri di arrivare sani e vegeti all'invidiabile età di Vostra Eccellenza!... Al morale, essi sono spesso cocciuti, stravaganti, bislacchi, talvolta...» voleva aggiungere «pazzi» ma passò oltre. «Non stanno in pace tra loro, si dilaniano continuamente⁷. Ma Vostra Eccellenza pensi al passato! Si rammenti quel Blasco Uzeda, "cognominato nella lingua siciliana Sciarra, che nel tosco idioma Rissa diremmo"; si rammenti di quell'altro Artale Uzeda, cognominato Sconza, cioè Guasta!... Io e mio padre non siamo andati d'accordo, ed egli mi diseredò; ma il Viceré Ximenes imprigionò suo figlio, lo fece

1. quello ... canaglia: il discorso elettorale tenuto poco prima davanti al popolo.

2. Mugnòs: l'autore di un libro che raccoglie le storie dei casati nobili del Regno delle due Sicilie, libro che Ferdinanda aveva letto spesso a Consalvo quando il nipote era piccolo.

3. egli ... u: nei libri antichi la lettera "s" aveva talvolta una forma alta e allungata, simile a quella della "f", e la "v" e la "u" ve-

nivano rese entrambe con una "v".

4. Re don Vittorio Emanuele II di Savoia: per sottolineare la continuità tra i due regimi, Consalvo premette il titolo *don* – di origine spagnola, e consueto sotto i Borbone – anche al nome del re piemontese.

5. have ... dispaccio: è stato elevato per decreto personale; sempre per imitare lo stile del libro antico, Consalvo utilizza

espressioni desuete. A quell'epoca i senatori erano scelti personalmente dal re.

6. carico: incarico.

7. Non stanno ... continuamente: finalmente libero di dire la verità, Consalvo tratta gli Uzeda per quello che sono, una genia crudele che non rispetta neppure i vincoli familiari; l'uso del verbo "dilanare" allude appunto alla natura bestiale della famiglia.

30 condannare a morte... Vostra Eccellenza vede che sotto qualche aspetto è bene che i tempi siano mutati!... Rammenti tutte le liti tra parenti, pei beni confiscati, per le doti delle femmine... Con questo, non intendo giustificare ciò che accade ora. Noi siamo troppo volubili e troppo cocciuti ad un tempo. Guardiamo la zia Chiara, prima capace di morire piuttosto che di sposare il marchese, poi un'anima in due corpi con

35 lui, poi in guerra ad oltranza. Guardiamo la zia Lucrezia che, viceversa, fece pazzie per sposare Giulente, poi lo dispreggò come un servo, e adesso è tutta una cosa con lui, fino al punto di far la guerra a me e di spingerlo al ridicolo del fiasco elettorale! Guardiamo, in un altro senso, la stessa Teresa. Per obbedienza filiale, per farsi dar della

40 santa, sposò chi non amava, affrettò la pazzia ed il suicidio del povero Giovannino; e adesso va ad inginocchiarsi tutti i giorni nella cappella della Beata Ximena, dove arde la lampada accesa per la salute del povero cugino! E la Beata Ximena che cosa fu se non una divina cocciuta⁸? Io stesso, il giorno che mi proposi di mutar vita, non vissi se non per prepararmi alla nuova. Ma la storia della nostra famiglia è piena di simili conversioni repentine, di simili ostinazioni nel bene e nel male... Io farei veramente

45 divertire Vostra Eccellenza, scrivendole tutta la cronaca contemporanea con lo stile degli antichi autori: Vostra Eccellenza riconoscerebbe subito che il suo giudizio non è esatto. No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa».

8. una divina cocciuta: la beata Ximena, beatificata perché morta nel resistere a un tentativo di stupro, secondo Consalvo non esprime una qualche forma di santità o purezza, ma solo la testardaggine tipica degli Uzeda.

Analisi del testo

► **I REALI PENSIERI DI CONSALVO SUGLI UZEDA** Davanti alla folla degli elettori Consalvo aveva parlato di «libertà, progresso, democrazia». Adesso, nel monologo di fronte alla zia Ferdinanda, getta la maschera e dice ciò che pensa veramente. Gli Uzeda sono una famiglia disgraziata, violenta, crudele, le cui tare si trasmettono uguali generazione dopo generazione, da secoli. Ma uguale, immutabile, resta anche il potere degli Uzeda: un potere fatto di compromessi, losche manovre, corruzione. Sono mutate le condizioni, e dunque le forme, sono caduti i Borbone, sono arrivati i Savoia: ma la sostanza è sempre quella: «Gli antichi Uzeda erano commendatori di San Giacomo, ora hanno la commenda della Corona d'Italia. È una cosa diversa, ma non per colpa loro! E Vostra Eccellenza li giudica degeneri! Scusi, perché?» (rr. 18-20). Neppure Consalvo è immune dalle fissazioni e dalle manie degli Uzeda: ma lui, a differenza degli altri, ha saputo giocare secondo le nuove regole, e ha vinto.

► **DEGENERAZIONE E RINASCITA** Il romanzo si situa dunque all'incrocio tra due parabole: una discendente (la degenerazione) e una ascendente (la rinascita). Alcuni membri della famiglia Uzeda stanno sulla parabola discendente, altri – come Consalvo – su quella ascendente. Che cos'è che distingue gli uni dagli altri? L'elemento più

chiaramente positivista, anzi decisamente darwiniano dei *Viceré* sta nella risposta a questa domanda. Chi non riesce ad adattarsi ai tempi nuovi (proprio come un animale non riesce ad adattarsi a un nuovo habitat) è destinato a soccombere, e i tempi nuovi sono tempi democratici: lo capisce perfettamente Consalvo, che, aristocratico nell'animo, si finge un amico del popolo per prolungare il dominio degli Uzeda nella nuova età parlamentare: «Il primo eletto col suffragio quasi universale – constata divertito – non è né un popolano, né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza».

► **MUTAMENTO SOLO APPARENTE** L'incrocio tra decadenza e rinnovamento produce un mutamento apparente, che nasconde però una perfetta continuità: per questo, alla fine del romanzo, Consalvo può dire alla zia moribonda che «la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa» (r. 47). Anni dopo un altro scrittore siciliano, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, racconterà nel *Gattopardo* (1958) la storia di un'altra famiglia aristocratica siciliana nell'età del Risorgimento: «Se vogliamo che tutto rimanga come è – dirà a un certo punto uno dei protagonisti – bisogna che tutto cambi». È una frase che inquadra perfettamente anche l'amara morale dei *Viceré*.

Laboratorio

Storia
canaglia
adattamento
immutabilità

COMPRENDERE

- 1 La Storia irrompe a sconvolgere la vita della famiglia Uzeda: riassumi gli eventi storici che segnano il periodo analizzato nel romanzo.
- 2 Che cosa significa in questo contesto la parola *canaglia* (r. 3)? Quale idea ha del popolo e della democrazia l'aristocratico Consalvo degli Uzeda?
- 3 Consalvo mostra capacità di adattamento alla nuova situazione del tutto aliene all'antica aristocrazia terriera meridionale: in che cosa consistono? Che cosa riesce a ottenere grazie a esse?
- 4 Chi, invece, incarna il mondo di ieri, la tradizione, la conservazione?

Mappa di sintesi



IL VERISMO

■ SINTESI

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Naturalismo

Émile Zola, *Il romanzo sperimentale* (1880), una raccolta di saggi sul romanzo; *L'ammazzatoio* (1876), settimo romanzo del ciclo *I Rougon-Macquart*: è il prototipo del romanzo naturalista, descrive la vita brutale e disperata di un gruppo di operai francesi.

► Verismo

I primi documenti della tendenza verista: *Giacinta* di **Luigi Capuana** (1879); *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga (1878); la lettera dello stesso Verga all'amico Salvatore Farina, che introduce la novella *L'amante di Gramigna* (1880); la prefazione a *Malavoglia* (1881).

► Dopo il Verismo

Federico De Roberto, *I Viceré* (1894): è il secondo romanzo di una progettata trilogia dedicata agli Uzeda di Francalanza, una (immaginaria) famiglia aristocratica catanese.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Zola teorizza e realizza il romanzo naturalista: lo scrittore lavora sui suoi personaggi e sul loro ambiente sociale come uno scienziato in laboratorio, calandoli in una situazione tipica e lasciandoli agire, e osservandoli dall'esterno, senza giudicarli e senza far sentire la sua voce (*impersonalità*).

Zola fa proseliti in Italia. Appropriandosi della lezione naturalista, Capuana e Verga spingono l'idea dell'impersonalità ancora più lontano, "regredendo" allo stadio dei loro personaggi, per lo più contadini e pescatori.

I Viceré è un romanzo fondamentale per capire le speranze e le delusioni che seguirono l'impresa dei Mille e l'Unità d'Italia.

Bibliografia

Edizioni delle opere

I testi antologizzati in questo Percorso si possono leggere nelle seguenti edizioni: L. Capuana, *Cronache e scritti teatrali sparsi*, 2 volumi, Salerno Editrice, Roma 2009; É. Zola, *Il romanzo sperimentale*, Pratiche, Parma 1980; É. Zola, *L'ammazzatoio*, Editori Riuniti, Roma 1959; F. De Roberto, *I Viceré*, Einaudi, Torino 1990.

Studi critici

Per una visione sintetica della narrativa naturalista e verista si possono vedere i saggi seguenti: E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo: Capuana, Verga, Valera e altri*, Liviana, Padova 1982; P. Pellini, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004; Id., *Naturalismo e verismo*, Mondadori, Milano 2010.

Particolarmente interessante, per la *koiné* verista italiana nel secondo Ottocento, è il saggio di R. Bigazzi, *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa 1978.

Su De Roberto cfr. l'introduzione di C. A. Madrignani al volume *Romanzi, novelle e saggi*, Mondadori, Milano 1984; G. Borri, *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Mursia, Milano 1987; G. Borri, *Come leggere «I Viceré» di Federico De Roberto*, Mursia, Milano 1995.

Giovanni Verga

I vinti, la roba,
la modernità che travolge
il mondo di ieri



Il più bel romanzo italiano della prima metà dell'Ottocento comincia così: «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi». Il più bel romanzo italiano del *secondo Ottocento* comincia invece così: «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere».

È passato poco più di mezzo secolo dai *Promessi sposi* di Manzoni ai *Malavoglia* di Verga, ma sarebbe difficile immaginare due stili, due modi di raccontare più diversi. Manzoni guarda dall'alto i suoi personaggi, e li descrive e li fa parlare attraverso una lingua che non ha nulla a che fare con quella che questi personaggi parlano; *Verga*, viceversa, *si annulla nei suoi personaggi*, guarda le cose con i loro occhi e ci fa sentire la loro voce non solo attraverso i *dialoghi* (adoperando parole e locuzioni del loro *dialetto*: ciò che Manzoni, impegnato nella costruzione di una lingua nazionale, si era ben guardato dal fare) ma anche attraverso lo *stile indiretto libero*.

Ad avvicinare Manzoni e Verga è semmai la *scelta del soggetto*. Entrambi raccontano, infatti, non la vita degli eroi dei romanzi storici, o quella dei borghesi del loro tempo, bensì quella delle *persone umili*: Renzo e Lucia, la famiglia Malavoglia. Ma mentre nei *Promessi sposi* leggiamo un ritratto idealizzato di quei due personaggi e li vediamo coinvolti in vicende tutt'altro che quotidiane (il matrimonio contrastato, la fuga dal villaggio, la peste), le pagine dei *Malavoglia* ci mettono di fronte agli occhi la vita di una famiglia di pescatori siciliani così come realmente doveva essere. È questa conquista di *realismo* e di *verità* a rendere Verga il più importante romanziere italiano del suo tempo.

tragedia **roba** presa diretta
 discorso indiretto libero **realità vinti**
proverbi Verga borghesia
 contadini **umili**
 pescatori **progresso**
 pessimismo

Il mito dell'essere diabolico che vaga nei campi assolati è al centro della narrazione della Lupa, la novella che racconta l'irresistibile fascino di una contadina "divoratrice di uomini", la quale, benché in là con gli anni, si accende di passione per un giovane bracciante. La puoi leggere in versione integrale sull'eBook (T4).

PERCORSO nei TESTI

La fase giovanile

Storia di una capinera

T 1 «Una povera capinera»

I primi anni Ottanta

Vita dei campi

T 2 *Fantastiche*: l'«ideale dell'ostrica»

T 3 Rosso Malpelo

T 4 La lupa

T 5 Uno studio «sincero e appassionato»

T 6 Padron 'Ntoni e la saggezza popolare

T 7 L'affare dei lupini

T 8 L'addio di 'Ntoni

Novelle rusticane

T 9 La roba

T 10 Libertà

La fine degli anni Ottanta

Mastro-don Gesualdo

T 11 Una giornata-tipo di Gesualdo

T 12 Cattivi presagi. Gesualdo ha fatto un patto con il diavolo?

T 13 Il rapporto con la tradizione: Gesualdo e suo padre

T 14 Splendore della ricchezza e fragilità dei corpi

T 15 Gesualdo muore da "vinto"

ATTIVA I TESTI SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 D.H. Lawrence, Non si può mettere una grande anima in una persona ordinaria

C 2 L. Pirandello, Verga scrittore di cose

C 3 P. Pellini, Distanza e prossimità di Verga

1 La vita

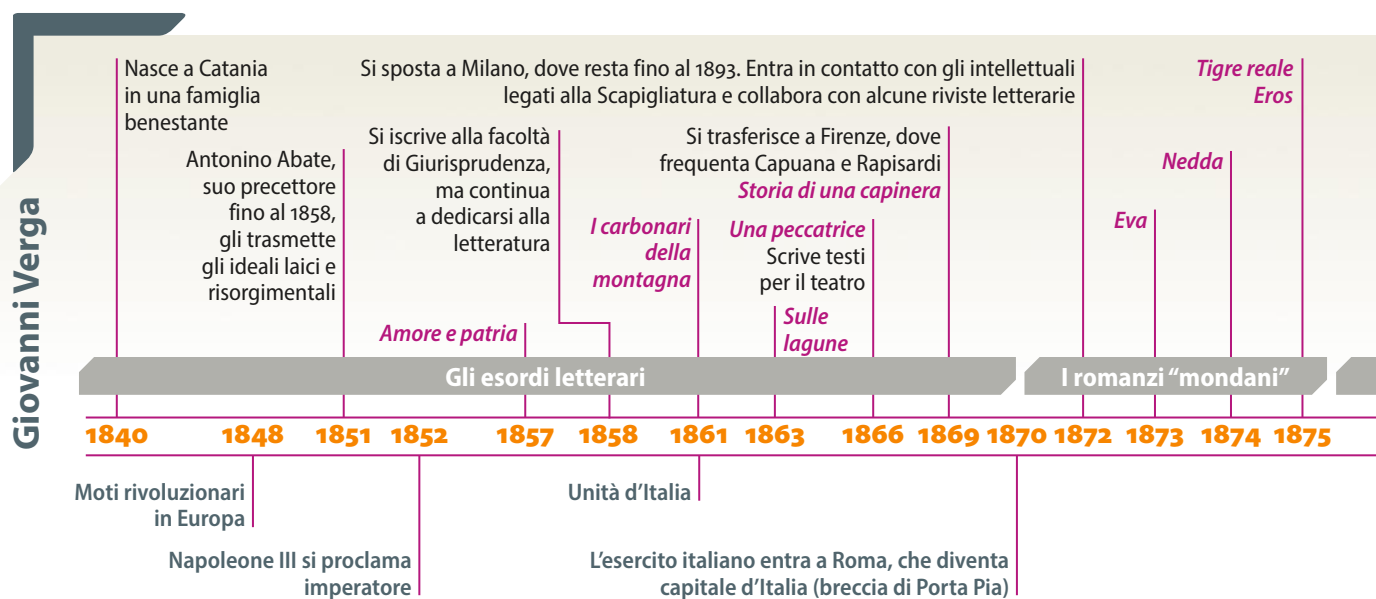
Una carriera in tre fasi Possiamo dividere la carriera di Verga in tre fasi.

La prima, la **fase giovanile**, va dalle prime prove letterarie al 1880, quando esce la raccolta di novelle *Vita dei campi*.

Nella seconda, tra il 1880 e l'inizio degli anni Novanta, Verga scrive i libri che lo renderanno famoso: oltre ai racconti di *Vita dei campi*, i romanzi *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), le raccolte *Novelle rusticane* (1882) e *Per le vie* (1883), e il dramma *Cavalleria rusticana*, forse l'opera che i suoi contemporanei apprezzarono di più (e sicuramente quella che gli diede maggiori soddisfazioni economiche). Questa è la **fase verista** di Verga.

Nel 1893, dopo vent'anni passati a Milano, Verga ritorna in Sicilia e si dedica soprattutto al **teatro**, all'educazione delle nipoti (rimaste orfane) e alla cura delle terre di famiglia (i Verga avevano possedimenti nella provincia di Catania). Entrato in una sorta di crisi creativa durante la quale scrive e riscrive, senza concluderlo, il terzo libro della cosiddetta «serie dei vinti», *La duchessa di Leyra*, Verga si dedica alle riduzioni teatrali di alcuni suoi vecchi racconti.

Un'educazione laica e risorgimentale Giovanni Verga nasce a Catania il 31 agosto 1840 da genitori benestanti. Dal 1851 al 1858 il suo precettore è **Antonino Abate**, un repubblicano che nel 1848 aveva partecipato alle rivolte antiborboniche e poi aveva appoggiato la spedizione dei Mille in Sicilia. L'educazione del giovane Verga è dunque molto diversa da quella dei suoi coetanei, che generalmente studiavano nelle scuole cattoliche: da un lato, Abate gli comunica i suoi **ideali laici e risorgimentali**; dall'altro, lo inizia alla **lettura dei romanzi** e in particolare – oltre agli ovvi Foscolo e Manzoni – all'opera di romanzieri d'appendice francesi come Eugène Sue e Alexandre Dumas. E queste letture fruttano molto presto, perché Verga scrive il suo primo romanzo, *Amore e patria* (inedito, ma scritto tra il 1856 e il 1857), a diciassette anni, mentre sta ancora studiando con Abate, ed è appunto un romanzo ambientato durante la guerra d'indipendenza americana, che mette insieme patriottismo e romantiche con quel gusto per l'enfasi e il patetico che è tipico dei giovani entusiasti.



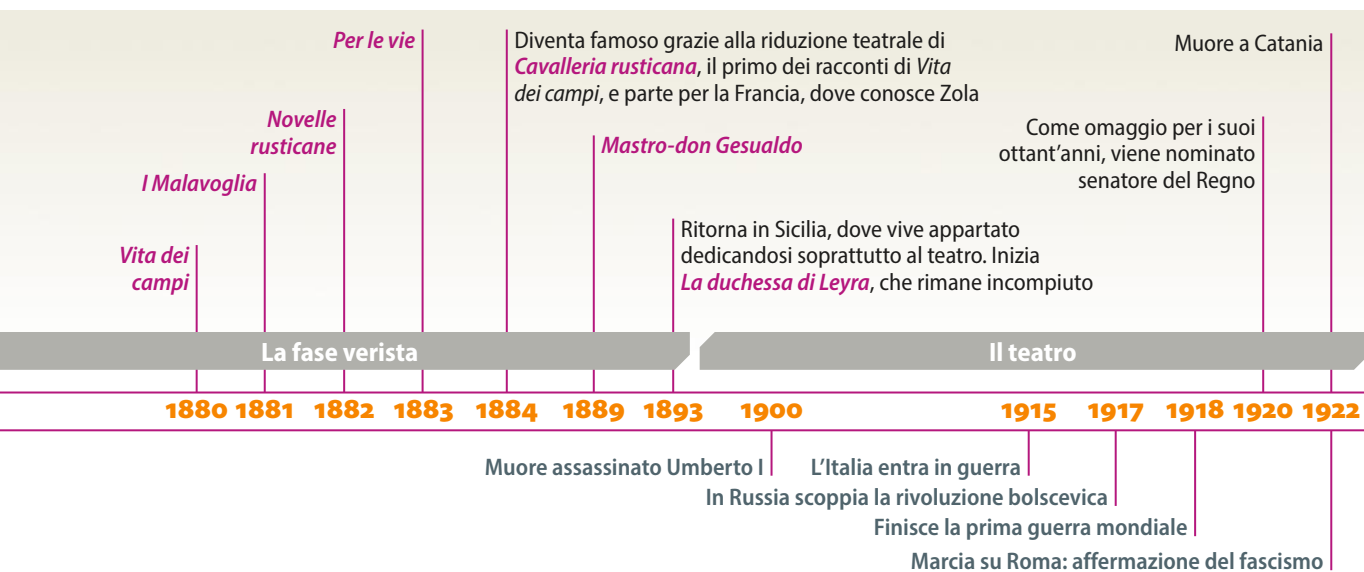
I primi tentativi letterari Finiti gli studi superiori nel 1858, Verga segue il consiglio del padre e si iscrive a Giurisprudenza. Ma gli studi non lo distolgono dalla letteratura: tra il 1861 e il 1862 pubblica a sue spese (o meglio, adoperando i soldi che i genitori gli avevano dato per pagarsi l'università) *I carbonari della montagna*, un lungo romanzo storico ambientato nella Campania di inizio Ottocento, durante il regno di Gioacchino Murat.

A questo romanzo, stampato a puntate sul giornale fiorentino «La Nuova Europa», ne segue un altro, *Sulle lagune* (1863), una specie di *Romeo e Giulietta*, ambientato però nell'Italia dell'età del Risorgimento. Il Verga ventenne è insomma solo uno dei tanti scrittori che riempiono le colonne dei giornali con racconti patetici d'amore o di guerra.

A Firenze Le cose cambiano rapidamente nel corso degli anni Sessanta. Verga continua a scrivere: del 1866 pubblica un altro romanzo sentimentale, *Una peccatrice*, quindi alcuni testi per il teatro (*I nuovi tartufi*, 1866; *Rose caduche*, 1867; *L'onore*, 1869); ma decisiva è soprattutto la scelta – finanziata dai genitori – di andare a vivere a Firenze, che in quegli anni (Verga vi si stabilisce nel 1869) è la capitale d'Italia.

A Firenze Verga respira un'altra aria rispetto a quella che respirava a Catania. Grazie a due siciliani emigrati, **Luigi Capuana** e il poeta **Mario Rapisardi**, entra in contatto con la comunità intellettuale fiorentina; avvia una relazione sentimentale con Giselda Fojanesi (che nel 1872 sposerà Rapisardi, ma alla fine degli anni Settanta tornerà a frequentare Verga) e soprattutto comincia a conquistarsi un suo pubblico: nel 1869 pubblica il romanzo epistolare *Storia di una capinera*, che è un piccolo best-seller.

I romanzi "mondani" Nel 1872, poco dopo il matrimonio di Giselda, Verga si trasferisce a Milano e qui frequenta gli intellettuali legati al movimento della Scapigliatura – Emilio Praga, Arrigo Boito, Felice Cameroni – e collabora ad alcune riviste letterarie. Sono anni di letture intense, soprattutto francesi (i Goncourt, Balzac, Maupassant, Flaubert, Zola) e russe (Dostoevskij, Tolstòj, Turgenev), e di scrittura altrettanto assidua: tra il 1873 e il 1876 escono i romanzi "mondani" *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*. Ma *Eva* non ha successo, e l'editore Treves (forse il più importante, a quel tempo) rifiuta di pubblicare gli altri due, che escono da Brigola.



Il successo di *Nedda* Verga, insomma, non riesce a sfondare: ha passato da un pezzo i trent'anni e a mantenerlo sono ancora i genitori. È incerto, spaesato, pensa di tornare in Sicilia; poi però succede qualcosa. Nel 1874 aveva pubblicato per pochi soldi, sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti», un racconto intitolato *Nedda*, che aveva avuto tanto successo da essere ristampato in volume autonomo con il sottotitolo *bozzetto siciliano*.

Bozzetto È un termine in uso nelle arti figurative e indica il modello, lo schizzo preparatorio di un dipinto che dovrà poi essere eseguito su scala più grande. In letteratura si parla di bozzetto a proposito di un racconto breve, che descrive in modo realistico e vivo situazioni della vita quotidiana.

Il successo di *Nedda* induce Verga a mettere da parte le storie mondane e a scrivere invece altri racconti ambientati in Sicilia, racconti che nel 1876 raccoglierà nel volume *Primavera*. È la strada giusta: Verga ha trovato finalmente una voce originale.

Verga verista: il «ciclo dei vinti» Un altro volume di storie siciliane, *Vita dei campi*, esce nel 1880; e nel 1881, al termine di un lavoro durato alcuni anni (Verga era partito da un bozzetto intitolato provvisoriamente *Padron 'Ntoni*), escono *I Malavoglia*: il primo di una serie di romanzi che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbero formato un «ciclo dei vinti» e che – come Verga spiega all'amico Salvatore Paola Verdura in una lettera dell'aprile del 1878 – avrebbero dovuto «cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali» (è degno di nota che nel 1882, subito dopo *I Malavoglia*, esca il romanzo *Il marito di Elena*: prova del fatto che il passaggio al Verismo, per Verga, non comporta l'abbandono del filone passionale-sentimentale).

Il successo teatrale, il ritorno in Sicilia *I Malavoglia* piacquero molto a Capuana e ad altri amici, ma non ebbero molti lettori; né ebbe sorte migliore la terza raccolta di racconti verghiani, le *Novelle rusticane* (1882). Il successo arriva invece dal palcoscenico, dalla riduzione teatrale di uno dei racconti di *Vita dei campi*, *Cavalleria rusticana* (1884), ed è un successo che gli permette finalmente di mantenersi e di viaggiare. Verga va in Francia, dove conosce Émile Zola ed Edmond de Goncourt, e prende accordi per la traduzione dei *Malavoglia* (pubblicata nel 1887).

Nel 1889 esce il secondo romanzo del progettato «ciclo dei vinti», al quale Verga ha lavorato per buona parte degli anni Ottanta: *Mastro-don Gesualdo*, che viene ben accolto dal pubblico e dalla critica. All'inizio degli anni Novanta Verga scrive le novelle che confluiscono nelle sue ultime due raccolte (*I ricordi del capitano d'Arce*, 1891; *Don Candeloro e C.*ⁱ, 1894).

Dal 1893 torna a stabilirsi in Sicilia, e qui si dedica all'amministrazione delle sue terre e all'educazione delle nipoti, affidate a lui dopo la morte del fratello. Inizia a scrivere il terzo romanzo del «ciclo dei vinti», *La duchessa di Leyra*, ma non riesce a portarlo a termine. Invecchiando, tende sempre di più a vivere appartato, insoffe-

«SERIE», NON «CICLO»

Anche se di solito ci si riferisce al progetto verghiano come al «ciclo dei vinti», Verga parla sempre di «serie», mai di «ciclo». All'epoca, infatti, il termine «ciclo» si riferiva per lo più ai romanzi d'appendice che avevano sempre lo stesso protagonista (ad esempio il *Ciclo di Rocambole* scritto da

Ponson du Terrail, dal nome del protagonista di tutti i romanzi). Per Verga dire «serie» anziché «ciclo» significava perciò prendere le distanze da narrazioni poco realistiche e avvicinarsi invece al progetto di «mappatura» della società che era stato realizzato da Zola nei *Rougon-Macquart*.

rente nei confronti delle mode artistiche (l'Estetismo, d'Annunzio) e di un ambiente letterario che sembra averlo dimenticato. Questa amarezza traspare, ad esempio, in una lettera dell'11 febbraio 1905 (Verga aveva sessantacinque anni) alla nipote Caterina, che all'epoca viveva in collegio:



Lo zio Mario mi ha detto che desideri dei romanzetti da leggere. Io di romanzi ne fo ma non ne mangio, e so quanto siano perniciosi, anche i migliori, anche i più innocenti, e quelli che la speculazione libraria fa passare sotto il passaporto di Biblioteca delle giovinette specialmente, per le tenere e inesperte immaginazioni. Il romanzo fa come la lente, ingrassa così male, falsa il giudizio della vita.

Ma, benché visse in disparte, Verga non venne dimenticato. Nel 1919 il saggio *Giovanni Verga*, scritto da un giovane critico destinato a un grande avvenire, Luigi Russo, risveglia l'interesse nei confronti della sua opera. Nel 1920, come omaggio per i suoi ottant'anni, Verga viene nominato senatore del Regno. Muore a Catania nel 1922.

Gli studi sull'opera di Verga A parte i numerosi saggi dell'amico Luigi Capuana (raccolti nei volumi *Studi sulla letteratura italiana contemporanea*, 1879-1881), i primi studi complessivi dell'opera verghiana si devono a **Benedetto Croce** (1903) e, soprattutto, a **Luigi Russo** (1919-1920). L'importanza di Verga nel panorama letterario è cresciuta costantemente dopo la seconda guerra mondiale, soprattutto perché gli scrittori neorealisti hanno visto in lui una sorta di precursore: **Italo Calvino**, in particolare, ha scritto che era dal «triangolo» composto dai *Malavoglia*, da *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini e da *Paesi tuoi* di Cesare Pavese che avrebbero dovuto muovere i narratori neorealisti.

Dagli anni Sessanta in poi gli studi su Verga e sul Verismo si sono moltiplicati: da segnalare, in particolare, la sintesi di **Roberto Bigazzi** *I colori del vero* (1971) e i saggi di **Romano Luperini**, che hanno messo in luce il rapporto di Verga con la grande tradizione realista (*Verga e le strutture narrative del realismo*, 1976; *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, 1989). Oggi Verga ci appare come l'unico scrittore italiano del secondo Ottocento che possa stare alla pari dei grandi romanzieri francesi e russi.

IL TEATRO: UN SUCCESSO INATTESO

Zola maestro anche di teatro Gli anni Ottanta del XIX secolo sono, per Verga, gli anni del successo: sulla scena, però, non nel romanzo. Verga aveva già tentato, negli anni fiorentini, la strada del teatro, per avvicinarsi a un pubblico più ampio e garantirsi una fonte di reddito; i suoi propositi vengono ora rinnovati dalla lettura del *Naturalismo a teatro* (1880) di Zola, un saggio nel quale lo scrittore francese sostiene che occorre portare i temi, i personaggi e le situazioni della vita quotidiana non solo nella pagina scritta ma anche sulla scena, usando un linguaggio semplice ed evitando i patetismi e le esagerazioni romantiche.

Le riduzioni teatrali delle novelle Spinto dal drammaturgo **Giuseppe Giacosa** (1847-1906), Verga comincia

a scrivere riduzioni teatrali delle sue novelle. La prima, *Cavalleria rusticana*, viene rappresentata il 14 gennaio 1884 al teatro Carignano di Torino e ha un grandissimo successo. Nel 1890, a Roma, la *Cavalleria rusticana* viene rappresentata per la prima volta come opera lirica, con musiche di Pietro Mascagni (1863-1945) e libretto, ispirato al dramma di Verga (che però non aveva dato la sua autorizzazione), di Giovanni Targioni-Tozzetti (1863-1934) e Guido Menasci (1867-1925). L'opera ebbe un successo enorme, e Verga intentò una causa all'editore Sonzogno, che ne deteneva i diritti, per plagio. Nel 1892 Verga vinse la causa e ricevette come indennizzo la somma di 143 000 lire, con la quale saldò alcuni debiti e si comprò un agrumeto vicino a Catania.



2 Le opere

Il “momento verghiano” C'è un “momento verghiano” nella letteratura italiana dell'Ottocento: sono gli anni Ottanta, quelli in cui Verga pubblica i suoi capolavori, *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo*. Verga non esordisce allora; al contrario, ha scritto e pubblicato moltissimo, sin dalla prima giovinezza. Oggi però quasi nessuno legge i suoi libri giovanili: il Verga che ci interessa non è quello dei romanzi patriottici, e neppure quello dei romanzi sentimentali e mondani (*Eva*, *Una peccatrice*, *Tigre reale*); è il Verga che, verso la metà degli anni Settanta, ha l'intuizione di raccontare la sua regione, la vita del popolo siciliano, e di farlo attraverso **tecniche narrative nuove**, che riprendono – arricchendola, adattandola al nuovo contesto – la lezione dei grandi romanzieri francesi: Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e, su tutti, Émile Zola.

I primi romanzi Il giovane Verga vuol essere un innovatore, vuole scrivere libri che cambino la letteratura italiana tanto quanto Balzac e Flaubert avevano cambiato la letteratura francese, ma – come traspare chiaramente dalle sue lettere – vuole anche il successo: e nei romanzi giovanili cerca di ottenere questo successo soprattutto «colle tinte melodrammatiche, col lirismo dei caratteri, delle situazioni e delle passioni» (così scriverà l'amico Felice Cameroni in una recensione a *I Malavoglia*). Di questa stoffa sono fatti i primi romanzi di Verga: *Una peccatrice* (quello che Luigi Russo definirà «un vero e proprio museo degli orrori romantici»), *Storia di una capinera*, *Eva*, e i romanzi milanesi *Tigre reale* ed *Eros*.

Nedda Tuttavia, mentre – tra Firenze e Milano – scrive i suoi romanzi sentimentali, Verga lavora anche su un altro versante. La *Storia di una capinera* era ambientata in Sicilia, e questa ambientazione viene ripresa nel bozzetto *Nedda*. Nedda è una povera raccogliitrice di olive, che per aiutare la madre malata gira di fattoria in fattoria in cerca di lavoro. Il suo fidanzato Janu, malato di malaria, non può permettersi di non lavorare, anche se la febbre lo indebolisce; un giorno, potando un ulivo, cade e muore. Nedda, che ha perso anche la madre, rimane sola, incinta del figlio di Janu, che nasce debole e rachitico e muore a sua volta nel giro di pochi giorni. Il racconto si chiude con l'invocazione di Nedda alla Madonna: «Oh, benedetta voi, Vergine Santa! [...], che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me!».

► *Storia di una capinera*
T1 ► «Una povera capinera»

Una storia di **povera gente**, ambientata nella **campagna siciliana**: potrebbe sembrare un preannuncio della poetica verista dei *Malavoglia*, ma non è così.

Anche *Nedda* è un piccolo «museo degli orrori romantici», carico di **effetti patetici**: *Nedda* è descritta come una «povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana», «un uccelletto spaventato», «una capretta sbrancata» (cioè isolata, vulnerabile), «una cerbiatta innamorata». Il tema è simile a quelli del Verga maturo, ma il tono e la prospettiva sono ancora quelli del romantico narratore “mondano”.

L'INCHIESTA DI FRANCHETTI E SONNINO

Nel 1877, lo stesso anno in cui Verga scopre il Naturalismo, due studiosi e uomini politici italiani, **Leopoldo Franchetti** e **Sidney Sonnino**, pubblicano il saggio *La Sicilia nel 1876*. Più noto come *Inchiesta in Sicilia*, il libro illustrava i molti problemi che l'Unità aveva lasciato irrisolti, e in particolare rifletteva sulle cause dello scarso sviluppo economico dell'isola: la quasi completa assenza di industrie, l'inefficienza della burocrazia, la scarsa produttività dei latifondi (spesso lasciati incolti

dai proprietari terrieri), la diffusa pratica dell'usura, la mafia, il lavoro minorile e le ingrate condizioni di vita degli orfani. *L'Inchiesta* di Franchetti e Sonnino è il primo, importantissimo contributo a quella riflessione sui problemi del Mezzogiorno che, sotto il nome di “**meridionalismo**”, occuperà molti dei migliori intellettuali italiani dall'Unità a oggi (da Gaetano Salvemini ad Antonio Gramsci, da Corrado Alvaro a Guido Dorso).

I racconti veristi Ciononostante *Nedda*, pubblicata nel 1874 sulla «Rivista Italiana», ha successo. Verga comincia così a lavorare a un secondo bozzetto siciliano, dal titolo provvisorio di *Padron 'Ntoni*. Nel 1877 legge *L'ammazzatoio* di Zola e rimane affascinato dalla tecnica narrativa dello scrittore francese. Nei tre anni successivi scrive i racconti che confluiranno, nel 1880, nella sua prima vera raccolta “verista”, *Vita dei campi*; e rielabora *Padron 'Ntoni* trasformandolo, da «bozzetto marinaresco» che era, nel nucleo del romanzo che si intitolerà *I Malavoglia*, dal nome (o meglio dal nomignolo) della famiglia di pescatori che ne è protagonista.

I Malavoglia e il «ciclo dei vinti» Pubblicato nel 1881, *I Malavoglia* è il primo di cinque romanzi (ma Verga ne completò soltanto due) che avrebbero dovuto illustrare, nel progetto dell'Autore, la vita delle varie classi sociali. Il primo accenno a questo progetto si legge in una lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola Verdura:



Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria¹ della lotta per la vita, che si estende dal cenciauolo² al ministro e all'artista, e assume tutte le forme³, dalla ambizione alla avidità del guadagno [...]. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza⁴ ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri [...]. I racconti saranno cinque, tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno: 1° Padron 'Ntoni, 2° Mastro-don Gesualdo, 3° La duchessa delle Gargantas, 4° L'On. Scipioni, 5° L'uomo di lusso.

1. fantasmagoria: la successione di illusioni ottiche prodotte da una lanterna magica; ma anche, più ampiamente, una sequenza di forme e colori che appaiono particolarmente vividi.

2. cenciauolo: straccivendolo (ma qui sta per chiunque svolga un lavoro umile).

3. le forme: sottinteso “della lotta per la vita”.

4. dai bisogni ... scienza: a muovere l'onda sono tanto gli istinti più bassi (*vulgari*) quanto quelli più nobili, come la sete di conoscenza.

Il nome del ciclo immaginato (e non realizzato) da Verga è *Marea*: e la metafora allude chiaramente a un **destino collettivo**, che assorbe e trascende – nella generale sconfitta – i destini dei singoli. *I Malavoglia* (che nella lettera a Verdura si chiamano ancora *Padron 'Ntoni*) sono un primo banco di prova per questa sorta di **teoria generale della società**: la rappresentazione del disastro a cui una famiglia di pescatori siciliani va incontro in seguito al naufragio di una barca carica di lupini, nella quale il capofamiglia (*padron 'Ntoni*) aveva investito il suo denaro.

Le novelle dei primi anni Ottanta Come si è detto, Verga riuscirà a pubblicare soltanto il secondo volume della serie, *Mastro-don Gesualdo* (1889), al quale comincia a lavorare subito dopo l'uscita dei *Malavoglia*. Ma nei primi anni Ottanta, in un momento eccezionalmente prolifico, Verga pubblica altri due importanti volumi di racconti.

Le *Novelle rusticane* restano nel solco “rusticale” inaugurato da *Vita dei campi*, ma la prospettiva si amplia: Verga non racconta più soltanto la vita dei contadini ma anche quella delle altre classi sociali (*Il reverendo*, *Cos'è il re*, *Don Licciu Papa*). Il linguaggio si fa più crudo, quasi brutale, i toni diventano più cupi, e l'atmosfera fiabesca che si respirava talvolta in *Vita dei campi* viene meno: il **pessimismo** di Verga si è fatto ancora più nero.

Nella raccolta *Per le vie* (1883), invece, l'ambientazione cambia, e Verga prova a rappresentare il **proletariato urbano**: operai, prostitute, piccoli delinquenti, poveracci che sprecano il loro tempo nelle osterie, e insomma tutto quel “nuovo mondo” di disperati che era stato creato dall'urbanizzazione e dall'industria, e che gli scapigliati in Italia e, soprattutto, Zola in Francia avevano cominciato a raccontare.

Mastro-don Gesualdo Alla fine del 1888 Verga pubblica a puntate, sulla rivista «Nuova Antologia», *Mastro-don Gesualdo*, che esce in volume l'anno successivo. Se *I Malavoglia* erano il ritratto corale e tragico di una famiglia in dissoluzione, e del villaggio nel quale quella famiglia viveva, *Mastro-don Gesualdo* è, come dice il titolo, soprattutto la storia di quello che oggi chiameremmo un *self-made man*, **un uomo che si è fatto da sé**: nato povero, grazie al suo lavoro e alla sua astuzia, Gesualdo sale tutti i gradini della scala sociale diventando appunto, da «mastro» (cioè “muratore”), «don» (il titolo che spettava agli aristocratici): ma, giunto al termine della sua vita, capisce che tutto è stato vano e che la corsa al denaro (che intanto i suoi parenti stanno sperperando) gli ha creato il vuoto attorno. Mastro-don Gesualdo muore da solo.

Don Candeloro e C.ⁱ L'ultima raccolta di racconti verghiani è *Don Candeloro e C.ⁱ*, pubblicata nel 1894. Temi, personaggi e toni del libro si allontanano decisamente da quelli dei racconti degli anni Ottanta: alcune novelle (*Don Candeloro e C.ⁱ*, *Le marionette parlanti*, *La serata della diva*) si svolgono nel mondo del teatro; altre (*L'opera del divino amore*, *La vocazione di suor Agnese*) sono ambientate in convento, e il denominatore comune di quasi tutte è la **natura falsa e ipocrita delle relazioni sociali**. Scrive Verga all'inizio di *Fra le scene della vita*, il racconto che chiude la raccolta:



Quante volte nei drammi della vita la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventar tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori.

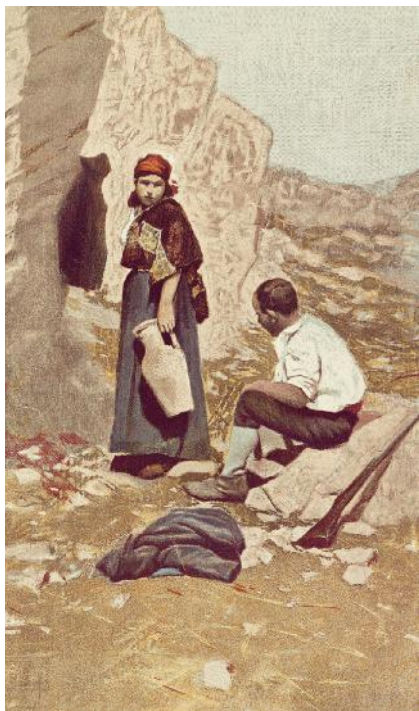
Gli esseri umani fingono, a tal punto che a volte finiscono per convincere se stessi di *non* stare recitando una parte, per «investirsene sinceramente». Non esistono più dunque, per Verga, i nudi «fatti» che lo scrittore può limitarsi a trascrivere dal «gran libro della vita», come fanno i pittori nei loro studi dal vero; non c'è una realtà che possa essere rappresentata oggettivamente, perché essa ha tante facce, tanti aspetti quanti sono gli esseri umani che la abitano. Il “semplice” metodo verista – calarsi nella realtà e farla parlare – è ormai inappropriato per raccontare un universo così complesso.

3 I temi e la tecnica

I tre motivi centrali dell'opera di Verga Per capire l'importanza di Verga bisogna pensare anzitutto a *che cosa* egli ha saputo raccontare: la **vita del popolo meridionale**, con un'intelligenza e uno **scrupolo di verità** che non hanno paragoni nella letteratura italiana dell'Ottocento. Quali sono gli ingredienti di questa vita? Confrontando i vari libri verghiani possiamo isolare almeno tre motivi centrali, che restituiscono la medesima immagine di **pessimismo** e **sfiducia nel progresso umano**:

- il tema dell'esistenza vista come una continua lotta, per il denaro e per la conquista del rispetto sociale (*Mastro-don Gesualdo*), per il futuro dei figli e dei nipoti (*I Malavoglia*), per la semplice sopravvivenza (*Rosso Malpelo*);
- il tema della famiglia come legame sacro (la «religione della famiglia» professata dai Malavoglia), ma anche come luogo dell'ipocrisia e dell'inganno (*Mastro-don Gesualdo*);
- il tema dell'accumulo della «roba», cioè del sacrificio di ogni valore umano all'arricchimento (*La roba*, *Mastro-don Gesualdo*).

Illustrazione della novella *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, 1880.



Ma per capire Verga bisogna riflettere anche su *come* egli ha scritto i suoi libri maggiori; e per questo è bene avere le idee chiare soprattutto su due aspetti del suo stile: quello che è stato chiamato l'«**artificio della regressione**» e il suo uso dello **stile indiretto libero**.

L'artificio della regressione

L'eclissi del narratore Aniché osservare le cose dall'alto, il Verga verista adotta il **punto di vista dei suoi personaggi**, “regredisce” al loro livello culturale, e così ci fa ascoltare in **“presa diretta”** la loro voce, ci mette a parte della loro visione del mondo. Spesso questa regressione si spinge fino alla vera e propria **eclissi del narratore**, che dunque scompare “totalmente” dalla scena.

In questa tecnica c'è una delle lezioni più importanti che Verga e Capuana appresero dai loro esperimenti come autori e critici di teatro: in un'opera drammatica, infatti, i personaggi si muovono in maniera autonoma, senza la supervisione di un

narratore che introduca («Fu in quel momento che arrivò Tizio»), spieghi («Caio era il classico giovane rampante»), coordini («Mentre i due parlavano, nella stanza a fianco Sempronio pensava alla sua vendetta») quello che accade sulla scena.

L'opera che si «fa da sé» In tal modo si può dare l'illusione che l'opera d'arte si sia «fatta da sé», come scrive Verga nell'introduzione in forma di lettera all'amico Salvatore Farina a una delle novelle di *Vita dei campi* (1880), *L'amante di Gramigna*:



A Salvatore Farina.

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi – interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne. Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe¹, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta², meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi³?

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.

1. **catastrofe**: il colpo di scena, il momento culminante dell'azione.

2. **meno impreveduta**: più prevedibile.

3. **fatti diversi**: traduzione letterale dal francese *faits divers*. Sono quelle che oggi chiameremmo notizie di cronaca.

L'oggettività del racconto La prima cosa da osservare è che Verga insiste molto sull'**oggettività** del suo racconto: egli – dice – non ha inventato nulla, si è limitato a «raccolgerlo» per strada. La novella è pertanto un «documento umano», da studiare per comprendere «il gran libro del cuore». Per ottenere questo effetto, Verga ha scelto di usare un **linguaggio adatto ai suoi personaggi**, i quali, essendo umili contadini, devono adoperare parole «semplici e pittoresche». Lo scopo ultimo è quello di ottenere una narrazione che sembri vera (che abbia «l'impronta dell'avvenimento reale»): qualcosa di simile a un fatto di cronaca letto sul giornale.

L'ineluttabile «sviluppo logico» della storia L'altra cosa che questa lettera ci dice intorno alle tecniche veriste riguarda lo «sviluppo logico» della storia: una volta innescato, il movimento dei personaggi procede in modo ineluttabile, secondo il suggerimento di Zola che sosteneva la necessità di far derivare, di dedurre deterministicamente le azioni dei personaggi dalla loro natura e dal contesto in cui essi erano calati. Per ottenere tale risultato, Verga è disposto anche a sacrificare «l'effetto della catastrofe», ovvero il climax dell'opera, il quale apparirà meno sorprendente («impreveduto»), ma non per questo meno necessario («fatale»). Grazie a questa **concatenazione logica** (nel testo si parla di «necessità»), inoltre, Verga immagina di ridurre lo spazio riservato all'autore al punto da farlo scomparire. Allontanatosi l'autore, l'opera sembrerà la cronaca di un avvenimento reale (il «fatto diverso»), anzi addirittura «sembrerà essersi fatta da sé», secondo un principio tipicamente teatrale che, infatti, Verga desume dagli studi sul teatro di Capuana.

Solo così, alleggerito dall'ingombrante figura dell'autore che giudica, informa, interviene, il racconto può diventare un «documento umano»: espressione, questa, che evoca l'idea naturalista di un'arte «**scientifica**», in grado di apportare nuove conoscenze grazie all'osservazione dei fenomeni, alla loro puntuale registrazione, al pari di quanto farebbero un giornalista o uno scienziato, i quali si limitano a descrivere i fenomeni senza prendervi parte.

Il discorso indiretto libero

Il contesto Recensendo *Vita dei campi* (1880) [► **Autori a confronto, Capuana legge *Vita dei campi***], Capuana riprende il discorso che Verga aveva avviato nella lettera a Farina e osserva tra l'altro come i **personaggi**, per essere credibili, debbano essere **radicati nel loro ambiente**: non basta dare loro una generale localizzazione regionale, bisogna inserirli in un contesto ben determinato (nel caso di Verga, non la Sicilia in generale, ma la campagna intorno a Catania), un contesto che l'autore deve conoscere benissimo, così da poterlo rendere in maniera più particolareggiata possibile. La letteratura, si potrebbe dire, non si basa tanto sull'immaginazione – come sostenevano i romantici – quanto sull'**osservazione**.

Non basta. Per rappresentare i suoi personaggi in maniera davvero realistica, lo scrittore deve farsi – osserva Capuana – «piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace», in modo che «l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente da cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide».

La voce dei personaggi La conseguenza più importante di questa impostazione tecnica, di questa modalità di scrittura, è che allo scrittore non resta spazio alcuno dentro la sua opera: mentre Zola poteva ancora far ascoltare i pensieri dei suoi personaggi, o poteva descrivere minuziosamente il loro ambiente, dando al lettore materia di riflessione e d'indignazione (ad esempio accostando i sontuosi palazzi haussmanniani alle catapecchie), per Capuana la voce dell'autore deve annullarsi in quella dei personaggi, che si fanno carico anche delle descrizioni. Sono loro, infatti, che vedono e descrivono ciò che li circonda, principalmente attraverso il **discorso indiretto libero**.

Come funziona il discorso indiretto libero L'indiretto libero è un tipo di **discorso riportato**, nel quale, cioè, le parole altrui ci arrivano attraverso la mediazione di un terzo: se scrivo «“andate via!”», disse», l'esortazione è formulata attraverso il discorso diretto; «ci disse di andarcene», invece, è un discorso riportato. Nel secondo esempio, “ci disse” è una **clausola citante**, che segnala l'inizio di un discorso riportato, cioè di una citazione. Nel discorso indiretto libero tale clausola citante viene soppressa. In tal modo il narratore assume il punto di vista del personaggio e ne riporta i pensieri senza introdurli con verbi di dire e senza virgolette.

Tra scavo psicologico e oggettività Facciamo qualche esempio. Il primo è tratto da *I Malavoglia* (cap. IV):



Lo zio Crocifisso [...] aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni per galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Dio...!

Qui è evidente che la voce che si sente da «ma se» non è quella di Verga, è quella di zio Crocifisso; la “clausola citante” soppressa è perciò «ma [lo zio Crocifisso pensava che] se volevano».

Il secondo esempio viene da *Mastro-don Gesualdo* (cap. IV):



Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino!

Il periodo «Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino» è un esempio di discorso indiretto libero, perché il pensiero formulato è ovviamente un pensiero di Gesualdo, ma non è espresso in discorso diretto («pensò: “ne ho portate delle pietre sulle spalle”») né è introdotto da un sintagma come “Gesualdo pensava che”.

L'ultimo esempio è tratto dalla novella *La roba* [▶T9], compresa nelle *Novelle rusticane* (1883). Il protagonista è Mazzarò, un possidente locale che, partito dal nulla, è riuscito a diventare l'uomo più ricco del paese. Dice il narratore: «Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco». Eppure Mazzarò sta invecchiando:



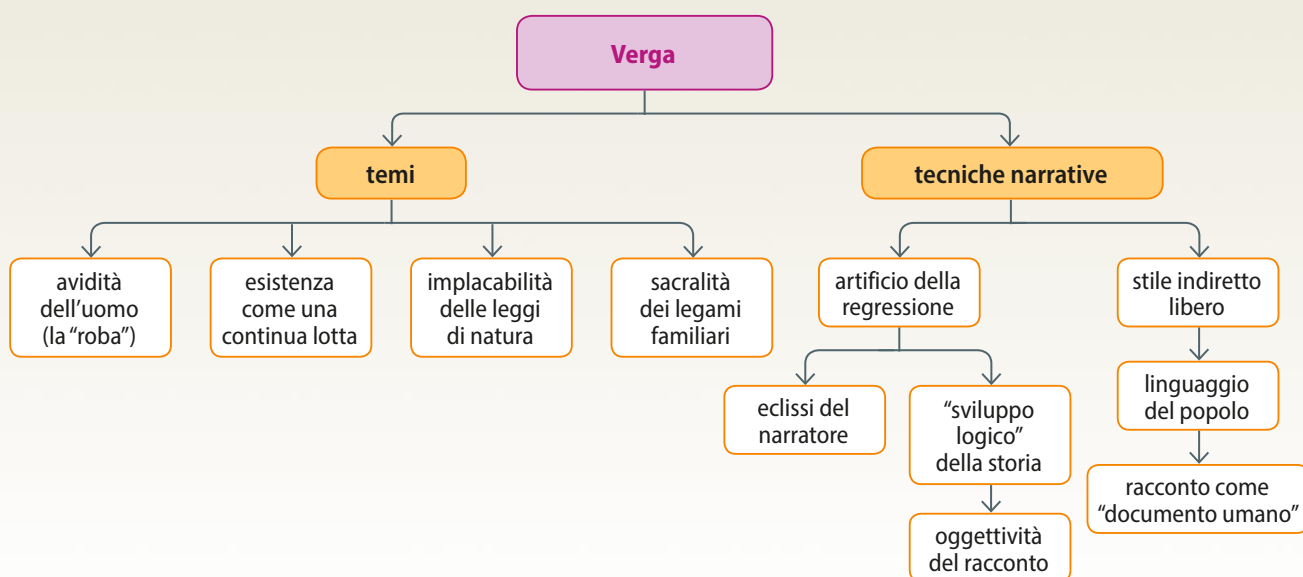
Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov'era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello [...], e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente!

Le prime righe (da «la terra» a «dovete lasciarla!») sono tutte formulate attraverso lo stile indiretto libero; in particolare, nella frase «e la terra doveva lasciarla là dov'era» percepiamo tutta l'ansia di Mazzarò per la morte che si avvicina e per il necessario distacco dalla sua amata roba; eppure, a rigore, la frase va attribuita non a lui ma al narratore. Si confronti questa frase con la chiusa del brano, nella quale invece è pre-

sente un discorso diretto introdotto dal narratore, che adopera il verbo «borbottava» (un esempio di clausola citante) per segnalare che quelle che seguono sono proprio le parole di Mazzarò. Nel primo caso noi di fatto *non possiamo dire con certezza* chi pronuncia le parole, nel secondo invece sì. Permettendo alle parole del personaggio di “filtrare” in quelle del narratore, l’indiretto libero dà molto più spazio al primo, mentre riduce lo spazio del secondo.

Il discorso indiretto libero è usato nei *Malavoglia* per caratterizzare i personaggi ma ancor più per dare voce al coro del paese; in *Mastro-don Gesualdo* questo procedimento è utilizzato in modo ancora più massiccio, ma per esprimere la personalità e i pensieri del protagonista. È insomma una tecnica versatile, che aumenta il grado di oggettività ma può anche far vedere il punto di vista dei soggetti. Lo stesso narratore risulta così più oggettivo e quasi scompare nei *Malavoglia*, mentre già in *Mastro-don Gesualdo* la tecnica oggettiva del Verismo si sta trasformando in qualcos’altro.

L’autore “dissociato” dalla propria storia L’indiretto libero consente inoltre di inserire nel testo, anche al di fuori dei brani di dialogo, espressioni tipiche del parlato, magari scorrette dal punto di vista grammaticale, espressioni che un autore ottocentesco, borghese e colto, non si sognerebbe mai di usare nei propri discorsi (ad esempio, nell’ultimo brano citato, «Questa è una ingiustizia di Dio»). Lo scrittore verista, insomma, fa di tutto per *non* prendere la parola o per non far capire che la sta prendendo: il suo narratore non dà giudizi sugli eventi, si nasconde dietro ai fatti, ai gesti e alle parole dei personaggi, anche grazie allo stile indiretto libero. Punto estremo di questo “dissociarsi” dalla propria storia è l’artificio della **regressione**. Il narratore diventa allora quella voce popolare che ascoltiamo sin dalla prima riga dei *Malavoglia*: «Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n’erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all’opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev’essere».



4 Vita dei campi

Publicata nel 1880, la raccolta *Vita dei campi* è il primo libro verghiano che appartenga a pieno titolo alla stagione verista. Tutte le novelle sono ambientate in Sicilia, e tutte trattano della vita quotidiana di persone umili.

Il libro si apre con una novella, *Fantasticheria*, che Verga aveva scritto nei primi mesi del 1878, e che contiene un'interessante dichiarazione di poetica.

T4 ▶ La lupa

T

2

Fantasticheria: l'«ideale dell'ostrica»

da *Vita dei campi*

La destinataria di questa lunga lettera-racconto è una signora settentrionale che, in compagnia del narratore, aveva visitato Aci Trezza (un piccolo borgo di pescatori alle porte di Catania). Non appena giunta al villaggio, la donna resta affascinata dalla bellezza del luogo e dalla semplicità della vita che vi si conduce; dopo pochi giorni, però, viene sopraffatta dalla noia e si domanda (e domanda al narratore) «come si possa vivere qui tutta la vita» (rr. 17-18). Benestante, istruita, abituata alla città, sente – a ragione – di non avere niente in comune con la gente del villaggio, non la capisce. Rientrati dal viaggio, il narratore prova a spiegarle ciò che sta sotto la superficie delle cose che ha visto.

Francesco Lojacono, *Estate in Sicilia*, XIX secolo.



Una volta, mentre il treno passava vicino ad Aci Trezza, voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: – Vorrei starci un mese laggiù! –.

Noi vi ritornammo, e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore; i terrazzani¹ che spalancavano gli occhi vedendo i vostri grossi bauli avranno creduto che ci sareste rimasta un par² d'anni. La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore³, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Aci Trezza: passeggiammo nella polvere della strada, e ci arrampicammo sugli scogli; col pretesto di imparare a remare vi faceste sotto il guanto delle bollicine che rubavano i baci⁴; passammo sul mare una notte romanticissima, gettando le reti tanto per far qualche cosa che a' barcaiuoli potesse parer meritevole di buscarsi dei reumatismi, e l'alba ci sorprese in cima al fariglione⁵ – un'alba modesta e pallida, che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di larghi riflessi violetti, sul mare di un verde cupo [...]. Che cosa avveniva nella vostra testolina allora, di faccia al sole nascente? Gli domandaste forse in qual altro emisfero vi avrebbe ritrovata fra un mese? Diceste soltanto ingenuamente: – Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita –.

Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri⁶: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta, perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole⁷ sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli [...].

Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata⁸, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame⁹, che davvero si crederebbe non dovesse desiderar di meglio che esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula¹⁰ sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché.

Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera¹¹ del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di pánico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno. – Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; – ma per poter comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi

1. terrazzani: alla lettera, gli abitanti di un borgo fortificato; per estensione, gli abitanti di un villaggio.

2. par: paio.

3. boccettina da odore: boccetta di profumo.

4. vi faceste ... baci: le mani delicate dell'amica del narratore, sottoposte alla fatica dei remi, si ricoprono di piccole ve-

sicche, che fanno tenerezza perché incongrue su quel corpo così poco abituato al lavoro fisico.

5. fariglione: faraglione (grande scoglio vicino alla riva).

6. la cosa ... sembri: è molto più semplice di quanto non appaia. Il sarcasmo dà il tono anche alle righe seguenti: vivere ad Aci Trezza per tutta la vita non è così

difficile, basta non potersi permettere di vivere altrove.

7. casipole: casupole, casette misere.

8. malannata: scarsità dei raccolti.

9. brulicame: moltitudine di insetti (ma qui gli insetti sono esseri umani).

10. ripullula: torna a spuntare fuori.

11. ghiera: bordo metallico.

40 che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale¹²? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà.

Noi siamo stati amicissimi, ve ne rammentate? e mi avete chiesto di dedicarvi qualche pagina. Perché? *À quoi bon?*, come dite voi¹³. Che cosa potrà valere quel che scrivo per chi vi conosce? e per chi non vi conosce che cosa siete voi? Tant'è, mi son rammentato del vostro capriccio, un giorno che ho rivisto quella povera donna cui
45 sollevate far l'elemosina col pretesto di comperar le sue arance messe in fila sul panchettino dinanzi all'uscio. Ora il panchettino non c'è più; hanno tagliato il nespolo del cortile, e la casa ha una finestra nuova [...].

Vi ricordate anche di quel vecchietto¹⁴ che stava al timone della nostra barca? Voi gli dovete questo tributo di riconoscenza, perché egli vi ha impedito dieci volte di
50 bagnarvi le vostre belle calze azzurre. Ora è morto laggiù, all'ospedale della città, il povero diavolo [...].

Egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore, col quale dovè lottare ogni giorno per trarre da esso tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa; eppure in quei momenti in cui si godeva cheto cheto la sua
55 «occhiata di sole» accoccolato sulla pedagna¹⁵ della barca, coi ginocchi fra le braccia, non avrebbe voltato la testa per vedervi, ed avreste cercato invano in quelli occhi attoniti il riflesso più superbo della vostra bellezza; come quando tante fronti altere s'inclinano a farvi ala nei saloni splendenti, e vi specchiate negli occhi invidiosi delle vostre migliori amiche¹⁶ [...].

60 Meglio per loro che son morti, e non «mangiano il pane del re»¹⁷, come quel poveretto che è rimasto a Pantelleria, o quell'altro pane che mangia la sorella¹⁸, e non vanno attorno come la donna delle arance, a viver della grazia di Dio – una grazia assai magra ad Acì Trezza.

Quelli almeno non hanno più bisogno di nulla! lo disse anche il ragazzo dell'ostessa,
65 l'ultima volta che andò all'ospedale per chieder del vecchio e portargli di nascosto di quelle chiocciolate¹⁹ stufate che son così buone a succhiare²⁰ per chi non ha più denti, e trovò il letto vuoto, colle coperte belle e distese, sicché sgattaiolando nella corte, andò a piantarsi dinanzi a una porta tutta brandelli di cartacce, sbirciando dal buco della chiave una gran sala vuota, sonora e fredda anche di estate, e l'estremità di una
70 lunga tavola di marmo, su cui era buttato un lenzuolo, greve e rigido. E pensando che quelli là almeno non avevano più bisogno di nulla, si mise a succhiare ad una ad una le chiocciolate che non servivano più, per passare il tempo.

Voi, stringendovi al petto il manicotto di volpe azzurra²¹, vi rammenterete con piacere che gli avete dato cento lire, al povero vecchio.

75 Ora rimangono quei monellucci che vi scortavano come sciacalli e assediavano

12. guardate ... cannocchiale: siete solita guardare le cose grandi del mondo, e non quelle minuscole.

13. À ... voi: letteralmente, "a che pro?". L'uso del francese (un po' come oggi si mettono parole inglesi dappertutto per darsi un tono), sottolineato ironicamente dal narratore (*come dite voi*), mette in risalto il rango della donna, la sua cultura: tutte cose che la separano dai poveri marinai di Acì Trezza. È da notare che Verga non dice mai esplicitamente: "voi siete troppo distante da quelle persone, per capirle", ma lascia cadere qua e là queste

piccole allusioni, che fanno capire benissimo il suo pensiero (poco oltre, accade di nuovo con il manicotto di volpe).

14. quel vecchietto: è la figura che ispirerà padron 'Ntoni, il patriarca dei Malavoglia.

15. pedagna: termine marinaresco che indica la pedana di legno che sta sul fondo della barca e sulla quale il rematore appoggia i piedi.

16. negli occhi ... amiche: continua il contrasto tra la vita cittadina e quella di Acì Trezza: la seconda è più povera ma anche meno fatua (il vecchietto non si volterebbe a guardare la bella amica del narratore

se lei gli passasse accanto mentre riposa) e più sincera: le *migliori amiche* della donna sono invidiose di lei e della sua bellezza, e la donna gode, superba, di questa invidia.

17. mangiano il pane del re: mangiano a spese del re, cioè stanno in prigione. L'allusione è a 'Ntoni Malavoglia, che viene arrestato per aver ferito un uomo in una rissa.

18. quell'altro ... sorella: la nipote di padron 'Ntoni, Lia, finisce a fare la prostituta.

19. chiocciolate: lumache.

20. succhiare: toscanismo per "succhiare".

21. il manicotto ... azzurra: il contrasto tra il povero vecchio e la ricca signora con il

le arance; rimangono a ronzare attorno alla mendica, e brancicarle le vesti come se ci avesse sotto del pane, a raccattar torsi di cavolo, bucce d'arance e mozziconi di sigari, tutte quelle cose che si lasciano cadere per via, ma che pure devono avere ancora qualche valore, poiché c'è della povera gente che ci campa su; ci campa anzi
80 così bene, che quei pezzentelli paffuti e affamati cresceranno in mezzo al fango e alla polvere della strada, e si faranno grandi e grossi²² come il loro babbo e come il loro nonno, e popoleranno Acì Trezza di altri pezzentelli, i quali tireranno allegramente la vita coi denti più a lungo che potranno, come il vecchio nonno, senza desiderare altro, solo pregando Iddio di chiudere gli occhi là dove li hanno aperti, in mano del
85 medico del paese che viene tutti i giorni sull'asinello, come Gesù, ad aiutare la buona gente che se ne va.

– Insomma l'ideale dell'ostrica! – direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo, che quello di non esser nati ostriche anche noi –.

90 Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano – forse pel quarto d'ora – cose serissime e rispettabilissime anch'esse.

suo manicotto di pelliccia è un altro esempio di come il narratore, pur non prendendo esplicitamente posizione, renda evidente la distanza tra i due mondi.

22. ci campa ... grossi: quella che per le persone be-

nestanti è immondizia per i bambini poveri è cibo, cibo che – osserva ironicamente il narratore – li fa diventare *grandi e grossi*, e pronti a generare a loro volta altri mendicanti.

Analisi del testo

► **TRE PUNTI DI VISTA** Possiamo suddividere il brano in **tre parti**: nella prima osserviamo Acì Trezza dal punto di vista dell'amica del narratore; nella seconda il narratore parla delle vite delle persone incontrate nel villaggio; nella terza illustra l'«ideale dell'ostrica» che governa le vite di quelle persone.

Il racconto è costruito sull'opposizione tra i gesti distratti, noncuranti della donna durante la sua breve permanenza ad Acì Trezza (primi due paragrafi) e le storie degli abitanti del villaggio, ai quali è dedicata la parte centrale della novella. A fare da ponte tra questi due mondi, certi passaggi in cui il narratore introduce maliziosamente paragoni impliciti tra "lei" e "loro": «Voi, stringendovi al petto il manicotto di volpe azzurra, vi rammenterete con piacere che gli avete dato cento lire, al povero vecchio» (rr. 73-74).

Nel paragrafo di transizione tra la prima e la seconda parte («Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno», r. 30), il narratore paragona la «caparbieta» (r. 36) delle formiche a quella dei pescatori di Acì Trezza: sia le une sia gli altri, dopo un evento che sconfigge le loro vite (per le formiche è l'ombrellino della donna che traccia distrattamente un nome nella sabbia, per i poveri sono «il tifo, il colera, la mazzanata, la burrasca», r. 26), ritornano alla loro vita consueta.

► **DAL RACCONTO ALLA RIFLESSIONE** È a questo punto che Verga lascia il piano del racconto e inserisce una riflessione sull'esistenza che è anche una riflessione sull'atto del narrare (rr. 35-38):

«*per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori.*»

Per apprezzare quelle vite, così distanti dal mondo delle rendite, dei manicotti di pelliccia e dei flirt mondani, bisogna "farsi piccoli", mettersi nei loro panni, dimenticare che al di fuori del villaggio c'è un mondo governato da regole diverse: proprio come, per capire come vivono le formiche, è necessario usare un microscopio.

È una metafora, ma è anche una buona definizione della strategia narrativa di Verga, che nei suoi racconti veristi "scenderà" appunto al livello dei suoi personaggi, restituendoci – grazie al cosiddetto "artificio della regressione" – non solo le loro parole ma anche i loro pensieri.

► **LA CIRCOLARITÀ DELL'ESISTENZA** Oltre al contrasto tra la donna borghese e gli abitanti del villaggio, un altro

motivo che affiora nel brano che abbiamo letto è il fluire delle generazioni, che si succedono senza che il passaggio del tempo porti con sé alcun reale mutamento nelle condizioni di vita. Dopo aver usato il microscopio per osservare le singole tragedie che l'amica aveva sfiorato senza vederle, il narratore allarga l'obiettivo e guarda la società di Acì Trezza nel suo insieme: «quei pezzentelli», dice parlando dei monelli del paese, «cresceranno in mezzo al fango e alla polvere della strada, e si faranno grandi e grossi come il loro babbo e il loro nonno, e popoleranno Acì Trezza di altri pezzentelli» (rr. 80-82). Il sostantivo «pezzentelli» – insieme vezzeggiativo e spregiativo – apre e chiude il periodo, sottolineando la circolarità di queste povere esistenze: la generazione futura vivrà (male) proprio come ha vissuto la generazione presente.

► **LA «RELIGIONE DELLA FAMIGLIA»** Da questo spunto prende le mosse la riflessione finale sull'«ideale dell'ostrica»: l'ideale, cioè, di una vita chiusa nei confronti del mondo esterno, fatta di atti sempre uguali, generazione dopo generazione, una vita legata alla terra d'origine come l'ostrica è ancorata al suo scoglio. Ma, come osserva il narratore, questo modo di vita, che agli abitanti delle grandi città può apparire arcaico e inattuale, è proprio quello che permette alla povera gente di Acì Trezza di resistere: la «religione del-

la famiglia» (r. 92) che regola la vita del villaggio è ciò che impedisce a quel piccolo mondo di frantumarsi e merita di essere guardata con rispetto.

► **LE METAFORE ANIMALI** In *Fantasticheria* gli abitanti del villaggio sono sempre assimilati ad animali: formiche, ostriche, pesci. Paragoni simili si incontrano anche in *Storia di una capinera* e in *Nedda*, ma la differenza è chiara. Mentre nei racconti precedenti paragonare la protagonista a un animale significava guardarla dall'alto, compatirla, in *Fantasticheria* (così come in altri racconti di *Vita dei campi*) la metafora animale serve a sottolineare il fatto che i personaggi appartengono a un mondo naturale, premoderno, del tutto estraneo a quello del lettore; serve cioè a stabilire, come in un esperimento in laboratorio, una distanza tra l'osservatore e l'osservato: «per le ostriche – così si conclude la novella – l'argomento più interessante deve essere quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio». Vale a dire che ciò che all'osservatore (la donna borghese che passa da Acì Trezza e se ne va) appare privo di significato è invece “tutto il significato” per coloro che ad Acì Trezza consumano le loro vite. Non esiste una verità: cambiando la prospettiva sulle cose, cambia anche il senso che le cose hanno per coloro che le osservano.

Laboratorio

non capisco

► COMPRENDERE

- 1 «Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita» (r. 17-18): come risponde Verga a questa obiezione?
- 2 In che cosa consiste l'«ideale dell'ostrica» (r. 87)?
- 3 In che cosa consiste la «religione della famiglia» (r. 92)?

► ANALIZZARE

- 4 Come viene presentata da Verga la destinataria del racconto? Individua, nel testo, aggettivi e sostantivi utili a descriverla.
- 5 Quale rapporto si instaura tra la signora e la gente di Acì Trezza?
- 6 Come viene descritto il villaggio?
- 7 Attraverso quali spie linguistiche si coglie la partecipazione di Verga al racconto?
- 8 Ci sono molti paragoni tra esseri umani e animali. Individuali e spieganone il senso.

► INTERPRETARE

- 9 Che cosa intende Verga con l'espressione «farcì piccini» (r. 36), sia nella prospettiva della tecnica narrativa sia nella prospettiva di una visione del mondo?

«farcì piccini»

Il metodo scientifico adattato all'arte Luigi Capuana aveva un'opinione diversa da Zola in merito a una delle questioni cruciali del Naturalismo, e cioè il **rapporto tra arte e scienza**. Per Capuana le differenze tra le due discipline rendono impossibile applicare semplicemente il metodo scientifico all'arte: occorre un adattamento, una mediazione. Quale? Ovvero: come devono procedere, in concreto, gli scrittori per studiare e per descrivere sperimentalmente la realtà?

Capuana trova una risposta a questa domanda proprio in *Vita dei campi*, che recensisce con entusiasmo sul «Corriere della Sera»:

«Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria¹ d'un avvenimento reale, quasi si fosse fatta da sé e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portare traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna; il Verga l'ha espressa quasi colle stesse parole². Ma dalla teorica alla pratica il passo è lungo, lunghissimo. Egli che l'aveva già fatto, con molta abilità, nella *Nedda*, lo ripete con maggior sveltezza nella *Vita dei campi*.

Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo³. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto [...]. L'artista gli ha presi nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglione di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è

così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide.

L'illusione è più completa che nella *Nedda* perché l'arte è più squisita. Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare. Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura. Non intendiamo più nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo piccolo e interessato punto di vista⁴. Quando si vive nelle chiuse della *Commenda* o nella valle del *Jacitano*, come *Jeli* che, fin da quando non arrivava alla pancia della *Bianca*, la vecchia giumenta che portava il campanaccio della mandra, andava qua e là, come un cane senza padrone, l'intelligenza si risolve unicamente in un continuo rimuginio di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato d'idee.

Il punto di vista interno Invece di far scomparire il narratore osservando la realtà dall'esterno (come aveva fatto Zola), Verga ha ottenuto l'effetto di **impersonalità** adottando un **punto di vista interno** alla materia, e cioè ponendosi al livello dei suoi personaggi, facendosi «piccino» (che è la stessa cosa detta da Verga in *Fantasticheria*), astenendosi dal commento e dal giudizio morale.

Il lettore, a sua volta, cade vittima di questa «illusione» e finisce per identificarsi con i protagonisti delle novelle: prova i loro sentimenti, condivide la loro morale primitiva, e insomma «esce da sé», vede il mondo con occhi diversi. Nato con i racconti di Verga, il Verismo riceve da Capuana, con questo articolo, la sua **prima vera definizione teorica**.

1. **prende l'aria:** sembra, appare come.

2. **il Verga ... parole:** il riferimento è all'introduzione a *L'amante di Gramigna*.

3. **fra Monte Lauro e Mineo:** è la piana di Catania.

4. **Non intendiamo ... vista:** l'effetto suscitato è quello di far immedesimare i lettori in personaggi distanti da loro per censo e per cultura. In questo modo il lettore non sente e non pensa più come un borghese (*Non intendiamo più nulla*) ma viene travolto (ci sentiamo sopraffatti) dai sentimenti e dai pensieri dei contadini siciliani.

da *Vita dei campi*

Rosso Malpelo è la novella più nota di *Vita dei campi* e rappresenta un momento decisivo nella carriera letteraria di Verga, che collauda qui per la prima volta gli elementi fondamentali della tecnica narrativa verista (impersonalità, artificio della regressione) e comincia a elaborare la sua visione del mondo (pessimismo; sfiducia nella possibilità di cambiare le cose; convinzione che tutto, anche l'agire umano, sia governato da implacabili leggi di natura).

Verga stesso era consapevole del valore esemplare – quasi un manifesto di poetica – del racconto, tanto che continuò a rivederlo, a correggerlo e a riscriverlo per vent'anni. Uscito per la prima volta nel 1878 a puntate sulla rivista «Il Fanfulla della Domenica», *Rosso Malpelo* venne ripubblicato nel 1880 nella collana «Biblioteca dell'artigiano», poi, nello stesso anno, in *Vita dei campi* e infine nella nuova edizione di *Vita dei campi* del 1897. In ogni edizione l'autore ha apportato alcuni cambiamenti, che complessivamente vanno nella direzione di una maggiore distanza del narratore rispetto alle vicende narrate, e insomma di una più piena adesione alla poetica verista dell'impersonalità. La redazione che segue è l'ultima, quella del 1897.

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 birbone¹. Sicché² tutti alla cava della rena³ rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.

5 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 scapaccioni⁴.

10 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 piedi⁵, 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 crocchio⁶ la loro minestra, e
15 facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello⁷ fra le gambe, per rosicchiarsi quel po' di pane bigio, come fanno le bestie sue pari, e ciascuno gli diceva la sua, motteggiandolo⁸, e gli tiravan dei sassi, finché il soprastante⁹ 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
20 rossa, che la sua sorella s'era fatta sposa¹⁰, e aveva altro pel capo che pensare a ripulirlo la domenica. Nondimeno era conosciuto come la bettonica¹¹ per tutto Monserrato e la Carvana¹², tanto che la cava dove lavorava la chiamavano «la cava di Malpelo»,

1. **riescire ... birbone:** diventare un vero delinquente (con la locuzione "fior di", "fior fiore di" si indica la parte migliore di una determinata cosa: qui, ironicamente, un "eccellente mascalzone").

2. **Sicché:** così che.

3. **rena:** sabbia, terra.

4. **gli faceva ... scapaccioni:** il narratore racconta delle violenze subite da Malpe-

lo con la stessa ironia che, nel raccontare, userebbero i minatori, e all'ironia si alterna una fredda indifferenza: entrambe queste modalità sottolineano il distacco che c'è tra Malpelo e la voce narrante (e la comunità dei minatori di cui essa è espressione).

5. **lo accarezzavano coi piedi:** lo prendevano a calci (di nuovo ironico).

6. **in crocchio:** in gruppo.

7. **corbello:** cesta.

8. **motteggiandolo:** prendendolo in giro.

9. **il soprastante:** il sorvegliante.

10. **s'era fatta sposa:** si era fidanzata.

11. **bettonica:** erba medicinale molto comune nelle campagne siciliane.

12. **Monserrato ... Carvana:** a quel tempo, sobborghi di Catania, oggi quartieri della città.

e cotesto al padrone gli seccava assai. Insomma lo tenevano addirittura per carità e perché mastro Misciu, suo padre, era morto in quella stessa cava.

25 Era morto così, che un sabato aveva voluto terminare certo lavoro preso a cottimo, di un pilastro lasciato altra volta per sostegno dell'ingrottato, e dacché non serviva più, s'era calcolato, così ad occhio col padrone, per 35 o 40 carra¹³ di rena. Invece mastro Misciu sterrava da tre giorni, e ne avanzava ancora per la mezza giornata del lunedì.
30 Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto¹⁴ di tutta la cava. Ei, povero diavolaccio, lasciava dire, e si contentava di buscarsi¹⁵ il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni, e attaccar brighe. Malpelo faceva un visaccio, come se quelle soperchierie cascassero sulle sue spalle, e così piccolo com'era aveva di quelle occhiate che facevano
35 dire agli altri: – Va là, che tu non ci morrai nel tuo letto, come tuo padre –.

Invece nemmen suo padre ci morì, nel suo letto, tuttoché fosse una buona bestia. Zio Mommu lo Sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericolo nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato.

40 Dunque il sabato sera mastro Misciu raschiava ancora il suo pilastro che l'avemaria era suonata da un pezzo, e tutti i suoi compagni avevano accesa la pipa e se n'erano andati dicendogli di divertirsi a grattar la rena per amor del padrone, o raccomandandogli di non fare la morte del sorcio. Ei, che c'era avvezzo alle beffe, non dava retta, e rispondeva soltanto cogli «ah! ah!» dei suoi bei colpi di zappa in pieno, e intanto borbottava:

45 – Questo è per il pane! Questo pel vino! Questo per la gonnella di Nunziata! – e così andava facendo il conto del come avrebbe speso i denari del suo appalto, il cottimante!

Fuori della cava il cielo formicolava di stelle, e laggiù¹⁶ la lanterna fumava e girava al pari di un arcolaio¹⁷. Il grosso pilastro rosso, sventrato a colpi di zappa, contorcevasi e si piegava in arco, come se avesse il mal di pancia, e dicesse ohi! anch'esso. Malpelo andava sgomberando il terreno, e metteva al sicuro il piccone, il sacco vuoto ed il fiasco del vino.

55 Il padre, che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: – Tirati in là! – oppure: – Sta attento! Bada se cascano dall'alto dei sassolini o della rena grossa, e scappa! –. Tutt'a un tratto, punf! Malpelo, che si era voltato a riporre i ferri nel corbello, udì un tonfo sordo, come fa la rena traditora allorché fa pancia e si sventra¹⁸ tutta in una volta, ed il lume si spense.

60 L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di Malpelo che aveva fatto la morte del sorcio. Tutte le femminucce di Monserrato, strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti invece, quasi avesse la terzana¹⁹. L'ingegnere, quando gli ebbero detto il come e il quando,
65 che la disgrazia era accaduta da circa tre ore, e Misciu Bestia doveva già essere bell'e

13. **carra**: carri.

14. **l'asino da basto**: l'asino da fatica, al quale sono destinati i lavori più ingrati. Il *basto* è una specie di sella di legno che si mette sugli animali da soma per trasportare ceste.

15. **buscarsi**: prendersi.

16. **Fuori ... laggiù**: il contrasto tra la cava e il resto del mondo è subito nettissimo.

17. **arcolaio**: strumento domestico adoperato per tessere.

18. **allorché ... sventra**: l'umanizzazio-

ne della sabbia, paragonata a una pancia che si gonfia fino a esplodere (*si sventra*), sembra riflettere i pensieri (o le parole) di Malpelo.

19. **terzana**: febbre che viene ogni tre giorni, di solito come effetto della malaria.

arrivato in Paradiso, andò proprio per scarico di coscienza²⁰, con scale e corde, a fare il buco nella rena. Altro che quaranta carra! Lo Sciancato disse che a sgomberare il sotterraneo ci voleva almeno una settimana. Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava, che si sarebbe impastata colle mani, e dovea prendere il doppio di calce. Ce n'era da riempire delle carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro Bestia!²¹

70 Nessuno badava al ragazzo che si graffiava la faccia ed urlava, come una bestia davvero.

– To'! – disse infine uno. – È Malpelo! Di dove è saltato fuori, adesso? –.

75 – Se non fosse stato Malpelo non se la sarebbe passata liscia... –.

Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato, e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.

80 Però infine tornò alla cava dopo qualche giorno, quando sua madre piagnucolando ve lo condusse per mano; giacché, alle volte, il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là. Lui non volle più allontanarsi da quella galleria, e sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre. Spesso, mentre scavava, si fermava bruscamente, colla zappa in aria, il viso torvo e gli occhi stralunati, e sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse nelle orecchie, dall'altra parte della montagna di rena caduta. In quei giorni era più tristo²² e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi, e il pane lo buttava al cane, quasi non fosse grazia di Dio²³. Il cane gli voleva bene, perché i cani non guardano altro che la mano che gli dà il pane, e le botte, magari. Ma l'asino, povera bestia, sbilenco e macilento, sopportava tutto lo sfogo della cattiveria di Malpelo; ei lo picchiava senza pietà, col manico della zappa, e borbottava:

95 – Così creperai più presto! –.

Dopo la morte del babbo pareva che gli fosse entrato il diavolo in corpo, e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso. Sapendo che era malpelo, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile, e se accadeva una disgrazia, o che un operaio smarriva i ferri, o che un asino si rompeva una gamba, o che crollava un tratto di galleria, si sapeva sempre che era stato lui; e infatti ei si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro. Cogli altri ragazzi poi era addirittura crudele, e sembrava che si volesse vendicare sui deboli di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto gli altri, a lui e al suo babbo. Certo ei provava uno strano diletto a rammentare ad uno ad uno tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto

20. per scarico di coscienza: nella versione precedente della novella Verga aggiunge: «poi se ne tornò a vedere Ofelia»: aggiunta che rende ancora più stridente il contrasto tra la vita dell'ingegnere, che è a teatro ad assistere all'*Amleto*, e quella di mastro Bestia. Allo stesso tempo, però, questa frase interrompe la regressione del narratore (dei minatori analfabeti certo non conoscono Shakespeare): sopprimen-

dola, Verga mira a raggiungere una più compiuta impersonalità.

21. Il bell'affare ... Bestia!: il narratore esprime un giudizio condiviso tra gli operai, e così sottolinea il fatto di appartenere a quella comunità. Si noti che, di nuovo, non c'è alcun elemento patetico, nessun rimpianto per la morte di mastro Misciu, ma solo disprezzo per la sua stupidità, per essersi fatto imbrogliare dal padrone, che

per il lavoro aveva offerto un prezzo iniquo.

22. tristo: malvagio.

23. quasi ... Dio: come se il cibo non fosse una cosa benedetta da Dio. Il bambino non mangia per il dolore causato dalla morte del padre; ma il narratore non arriva a capirlo e attribuisce la sua inappetenza a ostinazione o cattiveria.

subire a suo padre, e del modo in cui l'avevano lasciato crepare. E quando era solo borbottava: – Anche con me fanno così! e a mio padre gli dicevano Bestia, perché egli non faceva così²⁴! –. E una volta che passava il padrone, accompagnandolo con un'occhiata torva: – È stato lui! per trentacinque tari! –. E un'altra volta, dietro allo
110 Sciancato: – E anche lui! e si metteva a ridere! Io l'ho udito, quella sera! –.

Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzino, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che gli avevano messo
115 nome Ranocchio; ma lavorando sotterra, così Ranocchio com'era, il suo pane se lo buscava. Malpelo gliene dava anche del suo, per prendersi il gusto di tiranneggiarlo, dicevano.

Infatti egli lo tormentava in cento modi. Ora lo batteva senza un motivo e senza misericordia, e se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore
120 accanimento, dicendogli: – To', bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello! –.

O se Ranocchio si asciugava il sangue che gli usciva dalla bocca e dalle narici: – Così, come ti cuocerà il dolore delle busse, imparerai a darne anche tu! –. Quando
125 cacciava un asino carico per la ripida salita del sotterraneo, e lo vedeva puntare gli zoccoli, rifinito²⁵, curvo sotto il peso, ansante e coll'occhio spento, ei lo batteva senza misericordia, col manico della zappa, e i colpi suonavano secchi sugli stinchi e sulle costole scoperte. Alle volte la bestia si piegava in due per le battiture, ma stremo di forze, non poteva fare un passo, e cadeva sui ginocchi, e ce n'era uno il quale era
130 caduto tante volte, che ci aveva due piaghe alle gambe. Malpelo soleva dire a Ranocchio: – L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi –.

Oppure: – Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così gli altri ti terranno da conto, e ne avrai tanti di meno addosso –.

135 Lavorando di piccone o di zappa poi menava le mani con accanimento, a mo' di uno che l'avesse con la rena, e batteva e ribatteva coi denti stretti, e con quegli ah! ah! che aveva suo padre. – La rena è traditora, – diceva a Ranocchio sottovoce; – somiglia a tutti gli altri, che se sei più debole ti pestano la faccia, e se sei più forte, o siete in molti, come fa lo Sciancato, allora si lascia vincere. Mio padre la batteva sempre, ed
140 egli non batteva altro che la rena, perciò lo chiamavano Bestia, e la rena se lo mangiò a tradimento, perché era più forte di lui –.

Ogni volta che a Ranocchio toccava un lavoro troppo pesante, e il ragazzo piagnucolava a guisa di una femminuccia, Malpelo lo picchiava sul dorso, e lo sgridava: – Taci, pulcino! – e se Ranocchio non la finiva più, ei gli dava una mano, dicendo con
145 un certo orgoglio: – Lasciami fare; io sono più forte di te –. Oppure gli dava la sua mezza cipolla, e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e si stringeva nelle spalle, aggiungendo: – Io ci sono avvezzo –.

Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto²⁶, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi colle
150 braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro; anche a digiunare era avvezzo,

24. e a mio ... così: Malpelo sta elaborando la sua filosofia: il padre – pensa – era dileggiato e sfruttato perché «si contentava di buscarsi il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni» (rr. 32-33), e

cioè si faceva gli affari suoi e non era violento né cattivo.
25. rifinito: pelle e ossa.

26. cinghia da basto: robusto legaccio che assicura il basto all'animale.

allorché il padrone lo puniva levandogli il pane o la minestra. Ei diceva che la razione di busse non gliel'aveva levata mai, il padrone; ma le busse non costavano nulla. Non si lamentava però, e si vendicava di soppiatto, a tradimento, con qualche tiro di quelli che sembrava ci avesse messo la coda il diavolo: perciò ei si pigliava sempre i castighi, anche quando il colpevole non era stato lui. Già se non era stato lui sarebbe stato capace di esserlo, e non si giustificava mai: per altro sarebbe stato inutile. E qualche volta, come Ranocchio spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità, e di scolparsi, ei ripeteva: – A che giova? Sono malpelo! – e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità. Il certo era che nemmeno sua madre aveva avuta mai una carezza da lui, e quindi non gliene faceva mai.

Il sabato sera, appena arrivava a casa con quel suo visaccio imbrattato di lentiggini e di rena rossa, e quei cenci che gli piangevano addosso da ogni parte, la sorella afferrava il manico della scopa, scoprendolo sull'uscio in quell'arnese, ché avrebbe fatto scappare il suo damo se vedeva con qual gente gli toccava imparentarsi; la madre era sempre da questa o da quella vicina, e quindi egli andava a rannicchiarsi sul suo saccone come un cane malato. Per questo, la domenica, in cui tutti gli altri ragazzi del vicinato si mettevano la camicia pulita per andare a messa o per ruzzare nel cortile, ei sembrava non avesse altro spasso che di andar randagio per le vie degli orti, a dar la caccia alle lucertole e alle altre povere bestie che non gli avevano fatto nulla, oppure a sforacchiare le siepi dei fichidindia. Per altro le beffe e le sassate degli altri fanciulli non gli piacevano.

La vedova di mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malarnese, come dicevano tutti, ed egli era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello, finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi. Almeno sottoterra, nella cava della rena, brutto, cencioso e lercio com'era, non lo beffavano più, e sembrava fatto apposta per quel mestiere persin nel colore dei capelli, e in quegli occhiacci di gatto che ammiccavano se vedevano il sole. Così ci sono degli asini che lavorano nelle cave per anni ed anni senza uscirne mai più, ed in quei sotterranei, dove il pozzo d'ingresso è a picco, ci si calan colle funi, e ci restano finché vivono. Sono asini vecchi, è vero, comprati dodici o tredici lire, quando stanno per portarli alla Plaja, a strangolarli; ma pel lavoro che hanno da fare laggiù sono ancora buoni; e Malpelo, certo, non valeva di più; se veniva fuori dalla cava il sabato sera, era perché aveva anche le mani per aiutarsi colla fune, e doveva andare a portare a sua madre la paga della settimana.

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena, – o il carrettiere, come compare Gaspare, che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna; – o meglio ancora, avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo ai verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui²⁷. E pensando a tutto ciò, narrava a Ranocchio del pilastro che era caduto addosso al genitore, e dava ancora della rena fina e bruciata

27. Ma quello ... lui: il mondo – per il narratore e per i personaggi della novella – è immobile, e tra generazione e generazione non c'è possibilità di cambiamento.

che il carrettiere veniva a caricare colla pipa in bocca, e dondolandosi sulle stanghe, e gli diceva che quando avrebbero finito di sterrare si sarebbe trovato il cadavere del babbo, il quale doveva avere dei calzoni di fustagno quasi nuovi. Ranocchio aveva paura, ma egli no. Ei pensava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano. Allora stendeva le braccia a destra e a sinistra, e descriveva come l'intricato laberinto delle gallerie si stendesse sotto i loro piedi all'infinito, di qua e di là, sin dove potevano vedere la sciara²⁸ nera e desolata, sporca di ginestre riarse, e come degli uomini ce n'erano rimasti tanti, o schiacciati, o smarriti nel buio, e che camminano da anni e camminano ancora, senza poter scorgere lo spiraglio del pozzo pel quale sono entrati, e senza poter udire le strida disperate dei figli, i quali li cercano inutilmente.

Ma una volta in cui riempiendo i corbelli si rinvenne una delle scarpe di mastro Misciu, ei fu colto da tal tremito che dovettero tirarlo all'aria aperta colle funi, proprio come un asino che stesse per dar dei calci al vento. Però non si poterono trovare né i calzoni quasi nuovi, né il rimanente di mastro Misciu; sebbene i pratici affermarono che quello dovea essere il luogo preciso dove il pilastro gli si era rovesciato addosso; e qualche operaio, nuovo al mestiere, osservava curiosamente come fosse capricciosa la rena, che aveva sbatacchiato il Bestia di qua e di là, le scarpe da una parte e i piedi dall'altra.

Dacché poi fu trovata quella scarpa, Malpelo fu colto da tal paura di veder comparire fra la rena anche il piede nudo del babbo, che non volle mai più darvi un colpo di zappa, gliela dessero a lui sul capo, la zappa. Egli andò a lavorare in un altro punto della galleria, e non volle più tornare da quelle parti. Due o tre giorni dopo scopersero infatti il cadavere di mastro Misciu, coi calzoni indosso, e steso bocconi che sembrava imbalsamato. Lo zio Mommù osservò che aveva dovuto penar molto a finire, perché il pilastro gli si era piegato proprio addosso, e l'aveva sepolto vivo: si poteva persino vedere tutt'ora che mastro Bestia avea tentato istintivamente di liberarsi scavando nella rena, e avea le mani lacerate e le unghie rotte.

– Proprio come suo figlio Malpelo! – ripeteva lo Sciancato – ei scavava di qua, mentre suo figlio scavava di là –. Però non dissero nulla al ragazzo, per la ragione che lo sapevano maligno e vendicativo.

Il carrettiere si portò via il cadavere di mastro Misciu al modo istesso che caricava la rena caduta e gli asini morti, ché stavolta, oltre al lezzo del carcame, trattavasi di un compagno, e di carne battezzata. La vedova rimpiccolì i calzoni e la camicia, e li adattò a Malpelo, il quale così fu vestito quasi a nuovo per la prima volta. Solo le scarpe furono messe in serbo per quando ei fosse cresciuto, giacché rimpiccolire le scarpe non si potevano, e il fidanzato della sorella non le aveva volute le scarpe del morto.

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che solevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a guardarle, coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme, per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio.

28. sciara: deposito di detriti vulcanici, come se ne trovano nelle zone vicine all'Etna, come appunto la piana di Catania, dove *Rosso Malpelo* si svolge.

Ei possedeva delle idee strane, Malpelo! Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli aveano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi,
245 egli aveva risposto di no. Suo padre li aveva resi così lisci e lucenti nel manico colle sue mani, ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni. In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella sciara.

– Così si fa, – brontolava Malpelo; – gli arnesi che non servono più, si buttano
250 lontano –.

Egli andava a visitare il carcame²⁹ del grigio in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi³⁰ a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta; e stava a considerare con l'avidità di un monellaccio i cani che accorrevano
255 da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del grigio. I cani scappavano guaendo, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando sui greppi dirimpetto³¹, ma il Rosso non lasciava che Ranocchio li scacciasse a sassate. – Vedi quella cagna nera, – gli diceva, – che non ha paura delle tue sassate? Non ha paura perché ha più fame degli altri. Gliel'vedi quelle costole al grigio? Adesso non soffre più –.
260 L'asino grigio se ne stava tranquillo, colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde, e a spolpargli le ossa bianche; i denti che gli laceravano le viscere non lo avrebbero fatto piegare di un pelo, come quando gli accarezzavano la schiena a badilate, per mettergli in corpo un po' di vigore nel salire la ripida viuzza. – Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche³²; anch'esso quando piegava sotto il peso, o gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: «Non più! non più!». Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio –.

La sciara si stendeva malinconica e deserta, fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che venisse a cantarci. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che la terra lì sotto era tutta vuota dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che una volta
275 un minatore c'era entrato da giovane, e n'era uscito coi capelli bianchi, e un altro, cui s'era spenta la candela, aveva invano gridato aiuto per anni ed anni.

– Egli solo ode le sue stesse grida! – diceva, e a quell'idea, sebbene avesse il cuore più duro della sciara, trasaliva.

– Il padrone mi manda spesso lontano, dove gli altri hanno paura d'andare. Ma io
280 sono Malpelo, e se non torno più, nessuno mi cercherà –.

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la lava, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – perché allora la sciara
285 sembra più bella e desolata.

29. **carcame**: carcassa.

30. **avvezzarsi**: abituarsi.

31. **ustolando ... dirimpetto**: facendo

guaiti (*ustolando*) per la fame sui pendii ripidi e scoscesi (*greppi*) di fronte.

32. **guidalesche**: forma dialettale per "gui-

daleschi": piaghe che si formano sulla pelle degli animali da tiro, a causa del peso dei carichi trasportati.

– Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, – pensava Malpelo, – dovrebbe essere buio sempre e da per tutto –.

La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava:

290 – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra, e si dispera perché non può andare a trovarli –.

Ranocchio aveva paura delle civette e dei pipistrelli; ma il Rosso lo sgridava, perché chi è costretto a star solo non deve aver paura di nulla, e nemmeno l'asino grigio aveva paura dei cani che se lo spolpavano, ora che le sue carni non sentivano più il dolore di esser mangiate.

295 – Tu eri avvezzo a lavorar sui tetti come i gatti, – gli diceva, – e allora era tutt'altra cosa. Ma adesso che ti tocca a viver sotterra, come i topi, non bisogna più aver paura dei topi, né dei pipistrelli, che son topi vecchi con le ali; quelli ci stanno volentieri in compagnia dei morti –.

300 Ranocchio invece provava una tale compiacenza a spiegargli quel che ci stessero a far le stelle lassù in alto; e gli raccontava che lassù c'era il paradiso, dove vanno a stare i morti che sono stati buoni, e non hanno dato dispiaceri ai loro genitori. – Chi te l'ha detto? – domandava Malpelo, e Ranocchio rispondeva che glielo aveva detto la mamma.

305 Allora Malpelo si grattava il capo, e sorridendo gli faceva un certo verso da monellaccio malizioso che la sa lunga. – Tua madre ti dice così perché, invece dei calzoni, tu dovresti portar la gonnella –.

E dopo averci pensato un po':

310 – Mio padre era buono, e non faceva male a nessuno, tanto che lo chiamavano Bestia. Invece è là sotto, ed hanno persino trovato i ferri, le scarpe e questi calzoni qui che ho indossato io –.

Da lì a poco, Ranocchio, il quale deperiva da qualche tempo, si ammalò in modo che la sera dovevano portarlo fuori dalla cava sull'asino, disteso fra le corbe, tremante di febbre come un pulcin bagnato. Un operaio disse che quel ragazzo non ne avrebbe fatto osso duro a quel mestiere, e che per lavorare in una miniera, senza lasciarvi la pelle, bisognava nascervi. Malpelo allora si sentiva orgoglioso di esserci nato, e di mantenersi così sano e vigoroso in quell'aria malsana, e con tutti quegli stenti. Ei si caricava Ranocchio sulle spalle, e gli faceva animo³³ alla sua maniera, sgridandolo e picchiandolo. Ma una volta, nel picchiarlo sul dorso, Ranocchio fu colto da uno sbocco di sangue; allora Malpelo spaventato si affannò a cercargli nel naso e dentro

315 fatto osso duro a quel mestiere, e che per lavorare in una miniera, senza lasciarvi la pelle, bisognava nascervi. Malpelo allora si sentiva orgoglioso di esserci nato, e di mantenersi così sano e vigoroso in quell'aria malsana, e con tutti quegli stenti. Ei si caricava Ranocchio sulle spalle, e gli faceva animo³³ alla sua maniera, sgridandolo e picchiandolo. Ma una volta, nel picchiarlo sul dorso, Ranocchio fu colto da uno sbocco di sangue; allora Malpelo spaventato si affannò a cercargli nel naso e dentro

320 la bocca cosa gli avesse fatto, e giurava che non avea potuto fargli poi gran male, così come l'aveva battuto, e a dimostrarglielo, si dava dei gran pugni sul petto e sulla schiena, con un sasso; anzi un operaio, lì presente, gli sferrò un gran calcio sulle spalle: un calcio che risuonò come su di un tamburo, eppure Malpelo non si mosse, e soltanto dopo che l'operaio se ne fu andato, aggiunse:

325 – Lo vedi? Non mi ha fatto nulla! E ha picchiato più forte di me, ti giuro! –.

Intanto Ranocchio non guariva, e seguitava a sputar sangue, e ad aver la febbre tutti i giorni. Allora Malpelo prese dei soldi della paga della settimana, per comperargli del vino e della minestra calda, e gli diede i suoi calzoni quasi nuovi, che lo coprivano meglio. Ma Ranocchio tossiva sempre, e alcune volte sembrava soffocasse; la sera poi non c'era modo di vincere il ribrezzo della febbre, né con sacchi, né coprendolo di paglia, né mettendolo dinanzi alla fiammata. Malpelo se ne stava zitto ed immobile, chino su di lui, colle mani sui ginocchi, fissandolo con quei suoi oc-

330

33. gli faceva animo: cercava di infondergli speranza.

chiacci spalancati, quasi volesse fargli il ritratto, e allorché lo udiva gemere sottovoce,
335 e gli vedeva il viso trafelato e l'occhio spento, preciso come quello dell'asino grigio
allorché ansava rifinito sotto il carico nel salire la viottola, egli borbottava:

– È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire a quel modo, è meglio che tu crepi! –.

E il padrone diceva che Malpelo era capace di schiacciargli il capo, a quel ragazzo,
e bisognava sorvegliarlo.

340 Finalmente un lunedì Ranocchio non venne più alla cava, e il padrone se ne lavò
le mani, perché allo stato in cui era ridotto oramai era più di impiccio che altro. Mal-
pelo si informò dove stesse di casa, e il sabato andò a trovarlo. Il povero Ranocchio
era più di là che di qua; sua madre piangeva e si disperava come se il figliuolo fosse
di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.

345 Cotesto non arrivava a comprenderlo Malpelo, e domandò a Ranocchio perché
sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nem-
meno quel che si mangiava. Ma il povero Ranocchio non gli dava retta; sembrava che
badasse a contare quanti travicelli c'erano sul tetto. Allora il Rosso si diede ad alma-
naccare³⁴ che la madre di Ranocchio strillasse a quel modo perché il suo figliuolo era
350 sempre stato debole e malaticcio, e l'aveva tenuto come quei marmocchi che non si
slattano³⁵ mai. Egli invece era stato sano e robusto, ed era malpelo, e sua madre non
aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo.

Poco dopo, alla cava dissero che Ranocchio era morto, ed ei pensò che la civetta
adesso strideva anche per lui la notte, e tornò a visitare le ossa spolpate del grigio, nel
355 burrone dove solevano andare insieme con Ranocchio. Ora del grigio non rimaneva-
no più che le ossa sgangherate, ed anche di Ranocchio sarebbe stato così. Sua madre
si sarebbe asciugati gli occhi, poiché anche la madre di Malpelo s'era asciugati i suoi,
dopo che mastro Misciu era morto, e adesso si era maritata un'altra volta, ed era an-
data a stare a Cifali colla figliuola maritata, e avevano chiusa la porta di casa. D'ora
360 in poi, se lo battevano, a loro non importava più nulla, e a lui nemmeno, ché quando
sarebbe divenuto come il grigio o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla.

Verso quell'epoca venne a lavorare nella cava uno che non s'era mai visto, e si te-
neva nascosto il più che poteva. Gli altri operai dicevano fra di loro che era scappato
dalla prigione, e se lo pigliavano ce lo tornavano a chiudere per anni ed anni. Malpelo
365 seppe in quell'occasione che la prigione era un luogo dove si mettevano i ladri, e i
malarnesi come lui, e si tenevano sempre chiusi là dentro e guardati a vista.

Da quel momento provò una malsana curiosità per quell'uomo che aveva provata
la prigione e ne era scappato. Dopo poche settimane però il fuggitivo dichiarò chiaro
e tondo che era stanco di quella vitaccia da talpa, e piuttosto si contentava di stare in
370 galera tutta la vita, ché la prigione, in confronto, era un paradiso, e preferiva tornarci
coi suoi piedi.

34. si diede ad almanaccare: immaginò, cominciò a fare supposizioni. Il verbo *almanaccare* sottende uno sforzo, un continuo rimuginare intorno a un problema. Rosso – che sa tutto dell'interesse economico e niente dell'amore – fatica a comprendere i sentimenti della madre di Ranocchio: il bambino non è « di quelli che guadagnano dieci lire la settimana » (nell'*Inchiesta in Sicilia* Franchetti e Sonnino ci informano che questo è lo stipendio dei ragazzi più grandi e forti); inoltre, da mesi guadagna meno di quanto costa il suo sostentamento: perché allora la madre dovrebbe disperarsi, se muore?

35. si slattano: si svezzano. Incapace di comprendere un rapporto di affetto, Rosso finisce per convincersi che la madre di Ranocchio tratta suo figlio diversamente da come sua madre tratta lui perché Ranocchio è debole e malaticcio, mentre Rosso, sano e robusto, non ha bisogno di protezioni di sorta. Si noti il chiasmo: *debole e malaticcio / sano e robusto*. A questa simmetria si aggiunge l'aggettivo *malpelo* (r. 351), in posizione parentetica: aggettivo che mostra come Rosso abbia introiettato l'opinione degli altri sul suo conto e parli di sé nel modo in cui di lui parla la gente, che lo considera appunto *malpelo*.

– Allora perché tutti quelli che lavorano nella cava non si fanno mettere in prigione? – domandò Malpelo.

375 – Perché non sono *malpelo* come te! – rispose lo Sciancato. – Ma non temere, che tu ci andrai! e ci lascerai le ossa! –.

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 rena³⁶. Ma a ogni modo, però, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarsi, né avrebbe permesso che si arrischiasse il sangue suo, per tutto l'oro del mondo.

385 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.

390 Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

36. si sarebbe ... rena: mastro Misciu era stato ingannato dal padrone, che aveva risparmiato dei soldi affidandogli un lavoro pericoloso, e facendo quel lavoro era morto; anche Malpelo scende nella cava perché il

padrone vuole risparmiare il costo della manodopera. Padre e figlio muoiono insomma tutti e due a causa dell'avidità del padrone.

Analisi del testo

► **IL TEMA DEL LAVORO MINORILE** Verga è un conservatore, ma *Rosso Malpelo* è chiaramente un racconto che – pur nell'asciuttezza, nell'impassibilità del tono – vuole far sì che il lettore si commuova e si indigni per l'ingiustizia che vi viene descritta: un bambino che, nato poverissimo, è costretto a lavorare in miniera in condizioni disumane, e in miniera finisce per morire.

Il tema delle condizioni di lavoro dei minori era stato portato all'attenzione dell'opinione pubblica nel 1877 dall'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino (dove peraltro si leggono pagine in cui viene descritto il lavoro dei minatori siciliani, pagine che sembrano prefigurare il racconto di Verga). *Rosso Malpelo* esce per la prima volta nel 1878, e all'inizio del 1880, quando il racconto viene pubblicato in volume, esistevano ben due proposte di legge volte a limitare e a regolamentare il lavoro minorile. Verga non fu quello che si dice uno scrittore "impegnato" in politica, ma *Rosso Malpelo* è certamente anche un racconto politico, una presa di posizione su una questione socialmente cruciale, e che il pubblico borghese del Nord, a cui Verga soprattutto si rivolgeva, ignorava quasi del tutto.

► **IL REGISTRO DEL PARLATO** *Rosso Malpelo* brulica di termini e locuzioni popolari o dialettali («la morte del sorcio», r. 43; «ingrottato», r. 26), e di espressioni che rimandano al registro del parlato più che a quello dello scritto: ellissi («Tutt'a un tratto, punf!», r. 56), antifrasi («gli faceva la ricevuta a scapaccioni», rr. 7-8; «lo accarezzavano coi piedi», rr. 11-12), ironia («Il bell'affare di mastro Bestia», rr. 70-71), amplificazione (la miniera che si estende «all'infinito», r. 203). In questo modo Verga abbandona il proprio punto di vista e assume quello di un narratore popolare, conformemente alla strategia che abbiamo imparato a conoscere sotto il nome di artificio della regressione. Distinta dunque da quella dell'autore, la voce narrante è semmai quella di una "comunità", la quale ricorda e racconta una storia che sembra già appartenere all'*epos* o alla leggenda (generi letterari nei quali la personalità dell'autore scompare, per l'appunto). Di fatto, è una leggenda – lontana nello spazio e nel tempo – che sembra echeggiare nelle ultime righe del racconto: «Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo».

► **IL PUNTO DI VISTA PSEUDO-OGGETTIVO** In *Rosso Malpelo* Verga mette così in pratica le idee che aveva esposto nella lettera che apre *L'amante di Gramigna* (1880). Al centro del racconto c'è il « fatto nudo e schietto », sviluppato « colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare », l'autore scompare dalla scena lasciando campo libero ai suoi personaggi, e la novella sembra davvero « essersi fatta da sé, [...] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore ».

Questa strategia narrativa, nuova rispetto alle prove precedenti, influenza il lessico (vedi le espressioni popolari citate sopra) e la sintassi (costruzioni che ricalcano il parlato, come nel periodo alle rr. 37-38 « Zio Mommu lo Sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze », con il complemento oggetto preposto al verbo reggente); ma i suoi effetti sono ancora più trasparenti se osserviamo il rapporto del narratore con la materia narrata per come emerge dall'uso della congiunzione causale *perché*. Quando Nedda, nel racconto omonimo, si rifiuta di portare la figlia all'orfanotrofio (ciò che facevano di norma le ragazze-madri), « le comari la chiamavano sfacciata, *perché* non era stata ipocrita, e *perché* non era snaturata ». Malpelo, invece, « si chiamava così *perché* aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi *perché* era un ragazzo malizioso e cattivo » (rr. 1-2). Nel caso di *Nedda* i *perché* lasciano intravedere il severo giudizio morale dell'autore (che è anche il narratore), che censura le comari e prende le parti della ragazza. Nel caso di *Rosso Malpelo*, invece, i *perché* non appartengono all'autore, ma vengono pensati o pronunciati dai compaesani di Rosso, che credono nella correlazione tra il colore dei capelli e il carattere. Il punto di vista da cui vediamo le cose, in *Rosso Malpelo*, è quello della gente comune: l'autore tace. Questo atteggiamento è stato definito dagli studiosi « punto di vista pseudo-oggettivo » (*pseudo*, proprio perché « simula » di essere oggettivo, ma in realtà è assolutamente parziale).

► **SEI SEQUENZE NARRATIVE** L'autore non prende mai direttamente la parola, dunque, ma è chiaro che la sua mano si riconosce nella calibratissima strutturazione del testo. Si possono individuare sei nuclei temporali che danno vita a sei sequenze narrative distinte: (1) la morte di mastro Misciu; (2) il ritrovamento del suo cadavere; (3) la scena in cui Ranocchio e Rosso osservano la carcassa dell'asino; (4) la malattia di Ranocchio; (5) l'incontro con l'evaso; (6) la morte di Rosso.

A queste sequenze se ne alternano altre di carattere iterativo, che descrivono cioè azioni consuetudinarie, ripetute nel tempo, che vengono introdotte da verbi all'imperfetto.

► **IL TEMA DELLA MORTE** Ognuna delle sei sequenze ha a che fare con la morte (anche l'episodio dell'evaso allu-

de ai rischi mortali che si corrono in miniera: come osserva il narratore, l'evaso, in galera, « preferiva tornarci coi suoi piedi », rr. 370-71), come se la vita fosse la semplice ripetizione di gesti sempre uguali, in attesa di un evento tragico che la faccia finire. Il parallelo tra la morte di mastro Misciu e quella di Rosso, l'una posta all'inizio e l'altra alla fine del racconto, lascia intravedere un destino tragico comune al di sopra dei destini dell'uno o dell'altro personaggio: come nel dramma greco, il fato si accanisce su tutti i membri di una famiglia.

► **I PERSONAGGI: I FORTI, I DEBOLI** L'impronta di Verga-autore emerge ancora più chiaramente nell'assortimento dei personaggi. Oltre a Rosso, nel racconto ne possiamo contare dieci: sua madre, sua sorella, Ranocchio e la madre, mastro Misciu e l'asino grigio, il padrone della miniera e lo Sciancato, l'ingegnere e l'evaso. Alcuni appartengono al mondo familiare, altri a quello lavorativo, due (l'evaso e l'ingegnere) sono personaggi "liberi". Ma al di là del loro ruolo, tutti si possono far rientrare in due categorie distinte: i forti, che hanno un'autorità su Malpelo e lo opprimono, e i deboli, che soccombono al destino o allo stesso Malpelo.

	OPPRESSORI (più forti)	OPPRESSI (più deboli)
mondo familiare	la madre e la sorella di Rosso	Ranocchio e sua madre
mondo della cava	il padrone; lo Sciancato	mastro Misciu; l'asino
personaggi "liberi"	l'ingegnere	l'evaso

La prima cosa da notare è che nessuna delle relazioni illustrate nella tabella è paritaria: qualcuno sta sopra e qualcuno sta sotto, qualcuno picchia e qualcuno prende le botte. Non ci sono affetti reali, non ci sono legami che non siano fondati sull'interesse (anche la madre – osserva all'inizio il narratore – sembra aver dimenticato il nome del figlio e lo aspetta a casa solo per incassare la busta-paga, alla fine della settimana). Da quando ha perso il padre (e con il padre anche l'unico legame affettivo positivo, non fondato sullo sfruttamento), Malpelo sembra aver introiettato questo cinico punto di vista ed esercita nei confronti degli altri (l'asino, Ranocchio, la madre di Ranocchio) la violenza che gli altri (il padrone e lo Sciancato) esercitano contro di lui, una violenza sia fisica sia morale: non capisce, ad esempio, l'attaccamento della madre di Ranocchio per quel figlio debole e poco redditizio. Di fatto, in un'ottica puramente utilitaristica (che è l'ottica alla quale Rosso è costretto dalla condizione di miseria e di ignoranza in cui vive), l'amore di una madre per il figlio non ha alcuna giustificazione, e tanto più in questo caso, dato che Ranocchio non è « di quelli che guadagnano dieci lire la settimana » (r. 344).

Laboratorio

Verismo

lavoro minorile

▶ ANALIZZARE

- 1 Isola nel testo esempi di espressioni che ricalcano il parlato, sia sul piano lessicale sia su quello sintattico.
- 2 In che cosa consiste, nella novella, l'artificio della regressione?
- 3 Individua le similitudini tratte dal mondo animale. Quale funzione hanno?

▶ CONTESTUALIZZARE E INTERPRETARE

- 4 In che modo Verga mette in pratica in *Rosso Malpelo* le idee espresse nell'introduzione alla novella *L'amante di Gramigna*?
- 5 Come è cambiata la **legislazione sul lavoro minorile** nel secolo e mezzo che ci separa da Verga? Cerca informazioni in rete e nel Codice Civile. **Scrivi una breve relazione** sul tema.

LA TERRA TREMA

Ai *Malavoglia* è ispirato il film *La terra trema* diretto da Luchino Visconti (1948): è uno dei capolavori del cinema neorealista e merita assolutamente di essere visto.

Puoi trovare qualche spezzona in **YouTube**.



5 I Malavoglia

Da Padron 'Ntoni a I Malavoglia Il nucleo originario del romanzo *I Malavoglia* è il «bozzetto marinaresco» intitolato *Padron 'Ntoni*, ideato da Verga dopo il successo di *Nedda*. Nel febbraio del 1878 il «bozzetto» è diventato l'abbozzo di un romanzo, e nel maggio dello stesso anno Verga ne cambia il titolo: *Padron 'Ntoni* diventa *I Malavoglia*, spostando l'attenzione dal singolo personaggio al nucleo familiare cui padron 'Ntoni appartiene. Dopo una radicale riscrittura tra il 1879 e il 1880, il romanzo viene terminato nel luglio del 1880 e pubblicato da Treves nel 1881.

Racconta la storia di una famiglia di pescatori, i Toscano, che vive nella campagna di Acì Trezza, nei pressi di Catania. La gente del paese li chiama «i Malavoglia» per antifrasi (cioè adoperando un nomignolo che dice su di loro il contrario della verità, perché in realtà i Toscano sono gran lavoratori). Nella «casa del nespolo» vivono il capofamiglia, padron 'Ntoni, suo figlio Bastianazzo, la moglie di quest'ultimo Maruzza (detta «la Longa») e i figli della coppia: 'Ntoni, Luca, Filomena (detta Mena), Alessio (detto Alessi) e Rosalia (detta Lia).

Come la storia entra nel romanzo Il romanzo si svolge tra il 1863 e il 1875. Verga accenna ai principali eventi che hanno luogo in questo periodo, ma vi accenna indirettamente, mo-

strandolo gli effetti che essi producono sulla vita dei Malavoglia e del popolo di Acì Trezza. Ad esempio, non dice qualcosa come “in quegli anni si svolgeva la terza guerra d'indipendenza”, ma fa morire Luca nella battaglia di Lissa (20 luglio 1866), che fu una delle più importanti di quella guerra. Questo modo di introdurre gli avvenimenti produce due effetti: da un lato mostra come ad Acì Trezza la Storia arrivi come un'eco lontana e solo come fonte di dolore e di lutto; dall'altro, il lettore può collocare nel tempo la storia raccontata nei *Malavoglia* senza che il narratore debba intervenire in prima persona rompendo l'illusione romanzesca.

La trama

L'affare sfortunato dei lupini Nella **prima parte** (capitoli I-IV) i Malavoglia, una famiglia di pescatori, vivono ad Aci Trezza nella «casa del nespolo» (chiamata così perché davanti a essa sorge un grande nespolo). Quando 'Ntoni parte per la leva obbligatoria, che all'epoca durava cinque anni, la famiglia perde un lavoratore, una fonte di reddito e, per far quadrare i conti, il nonno, padron 'Ntoni, decide di mettersi in affari: comprerà a credito dall'usuraio del paese, zio Crocifisso, una partita di lupini (un tipo di legumi dolci), per poi rivenderla a Riposto, un porto non troppo distante. Dato che non possiede altri beni, padron 'Ntoni offre come garanzia del prestito la casa del nespolo. Durante il viaggio verso Riposto, però, la «Provvidenza» fa naufragio e Bastianazzo muore.

I Malavoglia in miseria Nella **seconda parte** (capitoli V-X) i Malavoglia si impoveriscono: lasciano la casa del nespolo, che padron 'Ntoni aveva ipotecato per comprare il carico di lupini, e vanno a lavorare a giornata. Luca, arruolatosi in Marina, viene ucciso nella battaglia di Lissa; il figlio del ricco padron Cipolla rompe il fidanzamento con Mena, perché la ragazza è rimasta senza dote; 'Ntoni, tornato da Napoli dove aveva fatto il soldato, è rimasto affascinato dalla vita della città e non vuole ricominciare a fare il pescatore. Quando la madre muore, 'Ntoni decide di andarsene in cerca di fortuna. Le cose peggiorano ancora, e i Malavoglia sono costretti a vendere anche la barca.

Le disavventure di 'Ntoni Nella **terza parte** (capitoli XI-XV) il giovane 'Ntoni, che è tornato al paese povero com'era partito, si mette a fare il contrabbandiere e diventa l'amante dell'ostessa Santuzza. Nasce una rivalità con don Michele, la guardia del paese, perché anche lui aveva messo gli occhi su Santuzza. Durante una rissa, 'Ntoni dà una coltellata a don Michele e finisce in prigione. L'umiliazione è troppo forte per padron 'Ntoni, che ormai è vecchio e stanco e sragiona: viene rinchiuso in un ospizio, dove morirà proprio nel momento in cui Alessi, il nipote prediletto, va a prenderlo per riportarlo alla casa del nespolo, che lui ha riscattato a prezzo di grandi sacrifici. Uscito di prigione, 'Ntoni passa a salutare il fratello Alessi, il quale lo invita a restare. Rendendosi conto, però, del danno che ha arrecato alla reputazione della famiglia, 'Ntoni se ne va per sempre da Aci Trezza, mentre un'altra alba sorge sul villaggio.

T

5

Uno studio «sincero e passionato»

da *I Malavoglia*, prefazione

Come abbiamo già visto, Verga amava commentare, giustificare di fronte al lettore le sue scelte narrative: lo fa in *Vita dei campi*, con *Fantasticheria* ▶T2], e lo fa anche nei *Malavoglia*. La prefazione al libro – che riportiamo di seguito – è infatti un vero e proprio manifesto della poetica verghiana e contiene anche l'annuncio dei volumi che avrebbero dovuto seguire *I Malavoglia* nel «ciclo dei vinti»: *Mastro-don Gesualdo* (l'unico che Verga scriverà), *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*.

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi, nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si

5

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato¹ cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa di Leyra; e ambizione nell'Onorevole Scipioni, per arrivare all'Uomo di lusso, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che² la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali³, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

10

15

20

25

30

35

40

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi⁴ le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai

1. cotesta ... travagliato: questa (*cotesta*) smania di migliorare la propria posizione che affligge l'uomo ("travaglia"). È ciò che poco prima Verga definisce «irrequietudini pel benessere» (rr. 2-3).

2. A misura che: a mano a mano che.

3. meno originali: i personaggi che verranno descritti nei volumi successivi del «ciclo dei vinti», che appar-

terranno a ceti sociali più alti, appariranno al lettore meno originali, più tipici, perché la civiltà, raffinando i caratteri, li rende simili.

4. dileguansi: si dileguano. Osservato da lontano, il movimento dell'umanità non reca traccia di tutto il male e di tutto il dolore che esso ha portato con sé.

deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti⁵, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Milano, 19 gennaio 1881

5. sopravvegnenti: quelli che sopravvengono; oggi diremmo "gli arrivati", quelli che "ce l'hanno fatta".

Analisi del testo

► **DALLA MAREA AI VINTI** Nel giro di un paio d'anni, il progetto di Verga relativo a un ciclo di romanzi, ciascuno dedicato a un diverso cetto sociale, è cambiato. Il titolo complessivo *Marea* – di cui Verga parlava nella lettera del 1878 a Salvatore Paola Verdura e che alludeva all'«onda immensa» del progresso che travolge tutti gli esseri umani – viene lasciato cadere.

Qui Verga parla invece dei «vinti che levano le braccia disperate» (r. 44): e nel frontespizio della prima edizione del romanzo il titolo *I Malavoglia* è stampato appunto sotto questo altro «titolo collettivo»: *I vinti*. L'attenzione, che prima si concentrava sulla cieca dinamica degli eventi (il mare che copre ogni cosa), ora si sposta sulle vittime di quegli eventi, gli uomini che le onde spazzano via. All'immagine della «marea», mossa dai «bisogni più volgari» dell'uomo, subentra quella della «fiumana del progresso» (r. 6), che, se osservata da lontano, nasconde tali bisogni e anzi li trasforma in virtù.

► **IL PESSIMISMO DI VERGA** Cambia anche il titolo del progettato terzo romanzo, e *La duchessa delle Gargantas* diventa *La duchessa di Leyra*. Nondimeno, l'impianto complessivo della serie resta immutato; e immutato è anche il pessimismo, la sfiducia nella possibilità di trovare un senso nell'affaccendarsi degli esseri umani: «i vincitori d'oggi», scrive Verga, «saranno sorpassati domani» (rr. 45-46). C'è

un aforisma di Kafka che descrive molto bene questo sentimento: «Cerca di farti capire dal millepiedi. Il giorno che gli avrai fatto afferrare la domanda circa lo scopo di quel loro gran trafficare, avrai sterminato la razza dei millepiedi». Ecco: anche Verga è uno studioso di millepiedi, anche Verga vuole capire il perché del loro «gran trafficare», del loro continuo darsi da fare: ma anche Verga – come Kafka – crede in fondo che non abbia senso e che non possa portare che al fallimento.

► **GLI «INTERESSI PARTICOLARI» NELLA LOTTA PER L'ESISTENZA** La prefazione, oltre a riassumere in breve l'argomento dei *Malavoglia* – come nascono «le prime irrequietudini pel benessere» (rr. 2-3): padron 'Ntoni, infatti, decide di darsi al commercio di lupini, più redditizio della pesca –, presenta i romanzi successivi secondo una parabola ascendente: dalla lotta per la sopravvivenza dei poveri Malavoglia alle velleità artistiche dell'*Uomo di lusso*. Cambiano i ranghi della società, le ambizioni, le ricchezze, ma tutti i personaggi che Verga ha in animo di descrivere sono spinti dagli stessi «interessi particolari» (r. 36): avidità, egoismo, ambizione... Questi vizi verranno perdonati a coloro che vinceranno, che riusciranno a non farsi travolgere dalla marea, ma la verità è che nella «lotta per l'esistenza» (r. 51) nessuno è innocente: né i vincitori né i vinti.

È una visione delle cose che oggi definiremmo “relativistica”: il Bene non esiste, non esistono valori saldi, incrollabili, esistono solo vizi e virtù che permettono di raggiungere lo scopo che ci si è prefissati e che, se raggiunto, trasformerà vizi come l'egoismo e l'avidità in altrettante virtù. Ed è, evidentemente, una visione decisamente pessimistica del progresso: la marcia dell'umanità è una marcia trionfale solo se la si guarda da lontano, solo se si riesce a non vedere che gli ingranaggi della Storia, girando, stritolano tutti gli esseri umani.

► **LO SCRITTORE: UN SEMPLICE TESTIMONE** Nel delineare il suo programma, Verga adopera uno stile asciutto, quasi freddo. Insiste sull'esigenza di veridicità («studio sincero e passionato», r. 1) e rappresenta se stesso come un pittore che dipinga dal vero: il suo sarà un «quadro» dalle

«tinte schiette» (r. 9), per «rendere la scena [...] coi colori adatti» (rr. 58-59). Questa fredda oggettività è un aspetto essenziale del progetto verghiano: la rappresentazione della realtà deve fondarsi su un'osservazione asettica, che non lasci spazio ai sentimenti.

In questo Verga non fa che seguire la lezione del Naturalismo di Zola. I naturalisti però ritenevano che la letteratura potesse migliorare la società, mettendo davanti agli occhi dei lettori ciò che nella società era ingiusto e sbagliato; Verga, viceversa, affida allo scrittore un ruolo soltanto passivo: i libri non cambiano le cose, perché le leggi che regolano la natura e la storia umana sono più forti. Messa di fronte a questo stato di cose, il ruolo dello scrittore può essere al massimo quello di uno scrupoloso, veridico testimone di una tragedia.

Laboratorio

«vinti»

progresso?

realtà

► COMPRENDERE

- 1 Perché sono «vinti» i protagonisti del ciclo progettato da Verga?
- 2 Come può essere sintetizzata, secondo questa prefazione, la vicenda dei *Malavoglia*?
- 3 Come viene visto il progresso?

► ANALIZZARE

- 4 «Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali» (rr. 6-7). Chiarisci il senso della metafora.
- 5 Quale stile usa l'autore per presentare il suo “programma letterario”?
- 6 Su che cosa deve basarsi la rappresentazione della realtà secondo Verga?

► INTERPRETARE

- 7 Verga parla di «irrequietudini» e «benessere» (rr. 2-3): perché chi sta bene economicamente dovrebbe essere irrequieto? È un'osservazione che ti pare pertinente anche in relazione agli odierni “benestanti”?

T

6

Padron 'Ntoni e la saggezza popolare

da *I Malavoglia*, capitolo I

Leggiamo le righe iniziali del romanzo, in cui viene presentata la famiglia Malavoglia.

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza¹; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente

1. come ... Trezza: è un'iperbole, che evidentemente non riflette la voce dell'autore ma una “voce popolare” che sa com'è fatta la *strada vecchia di Trezza*: e sarà questa la voce che ascolteremo nel corso di tutto il romanzo.

di mare, proprio all'opposto² di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia³ si chiamavano Toscano, ma questo non voleva
5 dir nulla, poiché da che il mondo era mondo⁴, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata⁵ sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e
10 alla paranza⁶ di padron Fortunato *Cipolla*.

Le burrasche⁷ che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro⁸.
15

Diceva pure: – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore⁹; poi suo figlio
20 Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata¹⁰, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» tanto che s'era tolta in moglie¹¹ *la Longa* quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le
25 acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si
30 suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio¹²»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli *antichi*¹³:

2. all'opposto: tutto il contrario. Il soprannome «Malavoglia» sembra indicare persone inclini all'ozio, alla vita scioperata, mentre i Malavoglia sono gran lavoratori; nella Sicilia del tempo questa abitudine di dare soprannomi per antifrasi (o *'ngiuria*, cioè "ingiuria") era molto diffusa tra le persone del popolo.

3. nel libro della parrocchia: il registro parrocchiale. Prima dell'istituzione dell'anagrafe civile erano le parrocchie ad assolverne (parzialmente) le funzioni, registrando i nomi dei parrocchiani e le loro date di nascita, matrimonio e morte. Il vero cognome dei Malavoglia è dunque Toscano.

4. da che il mondo era mondo: la frase, comune nel parlato, ha la doppia funzione di dare una sfumatura di oralità alla voce del narratore e insieme di situare gli eventi in uno spazio non solo geograficamente distante. Ad Aci Trezza le cose sono andate

in questo modo "da che mondo è mondo", come se anziché di un villaggio reale si trattasse di un luogo mitico o fiabesco.

5. ammarrata: ormeggiata.

6. paranza: barca di dimensioni ridotte, usata per pescare vicino alle coste.

7. burrasche: ritorna la metafora del cataclisma naturale che travolge gli esseri umani (come la «marea», come l'«onda immensa» di cui Verga parla in altri luoghi della sua opera).

8. Per menare ... l'altro: è il primo dei tanti proverbi che padron 'Ntoni citerà nel corso del romanzo: "per fare un lavoro, occorre che tutti si diano da fare insieme".

9. comandava ... quarant'ore: italianizzazione di un detto siciliano, *cumannari li festi*, cioè "esercitare il potere". Le *quarant'ore* è la cerimonia durante la quale si espone l'eucarestia (e si prega) per quaranta ore, in memoria del tempo che Gesù passò nel sepolcro.

10. filava ... comandata: correva subito a eseguire il compito (la *manovra*) assegnatogli. Il linguaggio militare (*manovra comandata*) implica rispetto per la gerarchia: a comandare è il *dito grosso*, cioè padron 'Ntoni, gli altri obbediscono.

11. s'era tolta in moglie: aveva preso in moglie.

12. donna ... gennaio: la donna che lavora al telaio è la migliore (perché la più ligia ai suoi doveri familiari), così come le galline più buone sono quelle di pollaio e le triglie più saporite quelle che si pescano in gennaio.

13. antichi: sicilianismo per "antenati". Il continuo ricorso, da parte di padron 'Ntoni, ai vecchi modi di dire testimonia la sua fedeltà allo stile di vita e al sistema di valori dei suoi avi, un *habitus* che entrerà in contrasto con le ambizioni del giovane nipote 'Ntoni. Per un uomo come lui, che non ha studiato, i proverbi sono l'unica fonte di conoscenza.

35 «Perché il motto degli antichi mai menti»: – «Senza pilota barca non cammina» –
«Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai,
che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t’ha fatto tuo padre; se
non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose.

40 Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron ’Ntoni passava per testa qua-
dra¹⁴, al punto che a Trezza l’avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro,
il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino mar-
cio¹⁵, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno
di Franceschello¹⁶, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in
casa propria.

45 Padron ’Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava
agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole»,
perché «chi comanda ha da dar conto».

14. testa quadra: persona responsabile e affidabile.

15. codino marcio: reazionario fino al midollo. Il termine *codino* come sinonimo di “reazionario” nasce durante la Rivoluzione francese dall’abitudine dei sostenitori dell’*Ancien Régime* di portare il codino, secondo una moda diffusa durante la monarchia.

16. Franceschello: Francesco II di Borbone, re delle Due Sicilie (Napoli, 1836 - Arco, 1894). Salito al trono a soli 23 anni, e per questo chiamato dal popolo con il vezzeggiativo di Franceschello, fu l’ultimo re borbonico prima dell’Unità d’Italia, e alla caduta del regno si rifugiò a Roma.

Analisi del testo

► **TRE SEQUENZE NARRATIVE** Questo brano può essere suddiviso in tre sequenze. La prima situa la famiglia Malavoglia nell’ambiente della campagna catanese, un ambiente immutato nel tempo, e del quale pare che i Malavoglia abbiano sempre fatto parte («da che il mondo era mondo», “da sempre”, r. 5). La seconda sequenza descrive i membri della famiglia, ordinati sotto il comando del vecchio padron ’Ntoni e uniti come le dita della mano. La terza allude al rispetto di cui la famiglia gode in paese proprio per la sua fedeltà a questa rigorosa e arcaica disciplina (padron ’Ntoni è una «testa quadra» perché conforma il suo comportamento alle «sentenze giudiziose» dei proverbi: e si noti il nesso causale che il narratore vede tra questa saggezza e il successo dei Malavoglia nella vita: «Ecco perché la casa del nespolo prosperava», r. 38).

► **IL NARRATORE** La voce del narratore, come accadeva in *Rosso Malpelo* ►T3, non è la voce di Giovanni Verga. Il suo tono è colloquiale, vicino al parlato («Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla», rr. 4-5); usa parole e modi di dire tipici del dialetto siciliano («comandava le feste e le quarant’ore», r. 19); e quando parla di cose o di persone di Aci Trezza lo fa come se il lettore a cui si rivolge conoscesse già quelle cose e quelle persone. Il narratore è, insomma, un anonimo membro di quella stessa comunità della quale parla il romanzo, e si rivolge ad altri membri della sua comunità, i soli che sanno com’è fatta la strada vecchia di Trezza, o dove si trovano Ognina

e Aci Castello (non si dice da nessuna parte che siamo in Sicilia: il narratore dà per scontato che chi legge lo sappia).

► **UN NUOVO MODO DI INTRODURRE I PERSONAGGI** A differenza di quanto accade in altri romanzi dell’Ottocento (ad esempio nei *Promessi sposi*, o nelle *Confessioni di un italiano* di Nievo), i personaggi non vengono descritti nel dettaglio quando compaiono per la prima volta: entrano in scena appena abbozzati, e sarà poi il racconto a definire meglio, ad arricchire la loro personalità. È Verga stesso, in una lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, a sottolineare la novità di questo approccio:

«La confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e si affermavano con nuove azioni, ma senza messa in scena, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato [...], per darvi l’illusione completa della realtà.

L’«illusione completa della realtà»: è questo lo scopo che Verga si propone (e che raggiunge) introducendo i personaggi come se il lettore li conoscesse già, come se anche lui appartenesse a quel piccolo mondo (si noti il deittico *quelli*, che allude a qualcosa di noto e familiare: «i Malavoglia di padron ’Ntoni, quelli della casa del nespolo», r. 8).

► **LA VOCE POPOLARE** Il periodo che chiude il brano è indicativo della tecnica narrativa verghiana. Si tratta, infatti, di una inusuale commistione tra discorso diretto e discorso indiretto libero: le prime due frasi («Padron 'Ntoni [...] affari suoi», rr. 44-45), infatti, potrebbero essere pronunciate sia dal narratore sia da 'Ntoni stesso. Nel resto del periodo c'è invece un rapporto di subordinazione poco lineare: la seconda massima («chi comanda ha da dar conto», r. 46) non è

introdotta, come la prima, da una frase del narratore («soleva dire», r. 45), ma da una congiunzione causale, *perché*, che a sua volta è attribuibile allo stesso padron 'Ntoni. Chi parla, qui? Chi dice che «chi comanda ha da dar conto»? Padron 'Ntoni, che si difende dalle malignità del segretario comunale? Oppure il narratore (che è il portavoce della comunità di Aci Trezza)? In entrambi i casi, la correlazione causale (*perché*) è a carico della “voce popolare”, non dell'autore.

Laboratorio

famiglia

epica

discorso indiretto
libero

► COMPRENDERE

1 Elenca le caratteristiche della famiglia di padron 'Ntoni.

► ANALIZZARE

2 Si parla, per *I Malavoglia*, di “dimensione epica”. In quale modo questa epicità emerge dal brano che hai letto?

3 Individua, nel brano proposto, le formule sintattiche “manipolate” per essere rese simili al linguaggio parlato, i proverbi e le espressioni idiomatiche (come “togliersi in moglie” per “sposare”, r. 23; «né carne né pesce», r. 31). Quale sfumatura danno allo stile?

4 Individua, nel brano, esempi di discorso indiretto libero.

LESSICO, SINTASSI, STILE: UN ROMANZO «PARLATO»

Verga non scrive in dialetto, nemmeno quando fa parlare in discorso diretto i suoi personaggi: i lettori non siciliani non avrebbero capito. Per imitare il parlato, impiega invece soprattutto **proverbi, massime ed espressioni idiomatiche**, e **manipola la sintassi**.

I proverbi I proverbi si addensano soprattutto là dove un personaggio o il narratore deve argomentare, cioè spiegare perché si comporta in un determinato modo o pensa determinate cose. Verga li cita spesso in forma incompleta, perché tutti nel paese li conoscono, oppure vi introduce piccole modifiche, per mostrare quanto gli abitanti del paese li abbiano interiorizzati.

Le espressioni idiomatiche Anche le espressioni idiomatiche, come “togliersi in moglie” per “sposare” (r. 23), o «né carne né pesce», riferito a Lia per dire che è ancora molto giovane (r. 31), contribuiscono a dare al racconto un **tono disteso, colloquiale**, diverso da quello che il lettore medio poteva trovare nei romanzi che leggeva abitualmente.

La sintassi del parlato La sintassi, infine, subisce le alterazioni che sono caratteristiche del **registro del parlato**:

- prevalenza della **paratassi** sull'ipotassi;
- **brevità** delle battute: è raro che i personaggi dicano più di venti parole per volta, ed è probabile che questa rapidità debba qualcosa all'esperienza di Verga come autore teatrale;
- **ripetizione** di singole parole (per evitare il ricorso ai sinonimi e alle circonlocuzioni, infrequenti nel parlato) come «ammarrata», che torna due volte nello spazio di poche righe (rr. 9, 12);
- uso **idiomatico** del «che», spesso privo di una funzione sintattica chiara: secondo un uso che in parte corrisponde all'odierno “*che* polivalente” (quando *che* introduce frasi che, di norma, non dovrebbe introdurre: causali, temporali ecc.), in parte traduce in italiano il *ca* siciliano: «Fa il mestiere che sai, *che* se non arricchisci camperai» (rr. 35-36).

L'affare dei lupini

da *I Malavoglia*, capitolo I

Subito dopo aver presentato la famiglia Malavoglia e alcuni degli abitanti del paese, Verga racconta la partenza di 'Ntoni per il servizio militare, che a quel tempo durava cinque anni. La partenza del maggiore tra i figli di Bastianazzo contribuisce a peggiorare le già precarie condizioni di vita dei Malavoglia e avvia la catena di eventi che finiranno per travolgere la famiglia. Verga spiega a quali problemi andavano incontro le famiglie che dovevano rinunciare a un figlio adatto al lavoro; quindi descrive il «negozio dei lupini» (con cui padron 'Ntoni spera di guadagnare qualche soldo extra) e l'avidità di zio Crocifisso, l'usuraio.

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti¹, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì² come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo³ della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico della Locca, o qualchedun altro. Il re faceva
5 così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia». Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella
10 barca della casa del nespolo.

Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio⁴ di certi lupini da comprare a credenza⁵ per venderli a Riposto⁶, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano
15 altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno sapea pure che la *Provvidenza* se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione⁷. – Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! Che l'anima ho da darla a Dio! – e dimenava il capo che pareva una campana senza batocchio davvero. Questo discorso
20 avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche compare Agostino Piedipapera, il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma⁸, da pagarsi «col violino», a tanto il mese⁹.
25 Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non sapere dir di no. – Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le... e disse come.

1. **darlo ... morti:** buttarlo via.

2. **mangiar ... venerdì:** la gente non rispetta più il precetto cristiano di non mangiare la carne il venerdì; e chi pesca o vende pesce (ed è chiaro che la voce che parla sta dalla parte di questi ultimi) si trova senza clienti.

3. **governo:** guida di una nave.

4. **negozio:** affare, commercio tra due o più persone.

5. **a credenza:** a credito.

6. **Riposto:** paesino a circa 30 chilometri da Acì Trezza, vicino a Taormina.

7. **fare il minchione:** atteggiarsi a *minchione*, cioè a persona credulona e un po' sciocca, mentre in realtà zio Crocifisso è furbo e sa benissimo che i lupini sono avariati e che l'affare non è conveniente per padron 'Ntoni.

8. **due ... salma:** *onza* è un termine regionale che corrisponde a "oncia": fu una moneta in uso nel Regno delle Due Sicilie;

salma, invece, era un'unità di misura per *aridi*, cioè per granaglie, che venivano misurate a volume e non a peso. Una salma equivaleva a circa 278 litri.

9. **«col violino» ... mese:** ecco come Verga usa il dialetto: all'espressione dialettale, *col violino*, segue subito la traduzione in lingua (un tanto al mese), in modo che il lettore afferri il significato senza però che si perda la patina linguistica regionale.

Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchiava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma
30 di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. Ma le donne hanno il cuore piccino, e padron 'Ntoni dovette spiegarle che se il negozio andava bene c'era del pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena, e Bastiano avrebbe potuto andare e venire in una settimana da Riposto, con Menico della Locca. Bastiano intanto smoccolava la candela senza dir nulla. Così fu risoluto¹⁰ il negozio dei lupini, e il viaggio della *Provvidenza*
35 che era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio. Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero, ma non apriva bocca, perché non era affar suo, e si affaccendava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa pel viaggio, il pane fresco, l'orciolino¹¹ coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna¹² e nella scaffetta¹³.

40 Gli uomini avevano avuto un gran da fare tutto il giorno, con quell'usuraio dello zio Crocifisso, il quale aveva venduto la gatta nel sacco¹⁴, e i lupini erano avariati. Campana di legno diceva che lui non ne sapeva nulla, come è vero Iddio! «Quel ch'è di patto non è d'inganno»; che l'anima lui non doveva darla ai porci! e Piedipapera schiamazzava e bestemmiava come un ossesso per metterli d'accordo, giurando e
45 spergiurando che un caso simile non gli era capitato da che era vivo; e cacciava le mani nel mucchio dei lupini e li mostrava a Dio e alla Madonna, chiamandoli a testimoni. Infine, rosso, scalmanato, fuori di sé, fece una proposta disperata, e la piantò in faccia allo zio Crocifisso rimminchionito, e ai Malavoglia coi sacchi in mano: – Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e ci avrete un risparmio di un
50 tarì a salma! La finite ora, santo diavolone? – E cominciò ad insaccare: – In nome di Dio, e uno!

La *Provvidenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze
55 facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera¹⁵ era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Provvidenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni¹⁶ come un'anitroccla. – «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare
60 senza paura¹⁷», diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella *Provvidenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. – Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima
65 sua parola che si udì.

10. **risoluto**: deciso.

11. **orciolino**: toscanismo per "piccolo orcio" (contenitore di cocchio per l'olio).

12. **pedagna**: le traverse di legno disposte sul fondo delle imbarcazioni a remi.

13. **scaffetta**: variante regionale per "scaffetto", sinonimo di "gavone": lo spazio vuoto sul fondo della barca nel quale si depositava la zavorra.

14. **aveva ... sacco**: allusione al proverbio «non comprare o vendere la gatta nel sacco», cioè "non comprare né vendere a scatola chiusa": zio Crocifisso non aveva mostrato il carico di lupini a 'Ntoni, prima di venderglieli.

15. **la stella della sera**: la prima stella che compare al tramonto, cioè il pianeta Venere.

16. **fariglioni**: faraglioni. In questo caso, quelli davanti al porto di Acì Trezza.

17. **Scirocco ... paura**: padron 'Ntoni ricorre a uno dei suoi proverbi per vaticinare la buona riuscita del viaggio, ma il seguito del racconto dimostrerà che si sbagliava.

Analisi del testo

► **LA SITUAZIONE INIZIALE** La tempesta si addensa sulla famiglia Malavoglia. La partenza di 'Ntoni per la leva rompe il precario equilibrio economico della famiglia: padron 'Ntoni deve assumere dei lavoratori a giornata, ma non riesce a far quadrare i conti. In più cambiano i costumi, i «cristiani» (cioè la gente comune) mangiano carne anche il venerdì (r. 2), e il pesce si vende sempre meno. E intanto i figli crescono, Mena è in età da marito.

► **LA CRISI** Fissata in poche righe la situazione, nei paragrafi successivi Verga passa a descrivere l'affare dei lupini. Zio Crocifisso ne vende un carico a padron 'Ntoni, ma sono «un po' avariati» (r. 14); 'Ntoni accetta lo stesso, ignorando le perplessità della Longa. Negli ultimi paragrafi Bastianazzo si prepara alla partenza: i lupini sono effettivamente avariati, ma ciononostante, grazie ai buoni uffici di Piedipapera (che di mestiere fa il sensale), l'affare si conclude lo stesso: padron 'Ntoni, che di solito è molto prudente, qui è come un pesce fuor d'acqua e si lascia trascinare senza capire quanto sia rischioso il patto con lo zio Crocifisso. Infine, la *Provvidenza* prende il mare, e ancora una volta padron 'Ntoni affida le sue speranze a un proverbio («Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura», rr. 59-60): ma l'antica saggezza popolare stavolta non lo aiuterà, e la *Provvidenza* andrà a picco.

► **L'ULTIMA FRASE** La chiusa del capitolo, con il mare che si mangia la voce di Menico e le nubi scure che compaiono all'orizzonte, preannuncia il naufragio della barca. Ma il ritmo rapidissimo della scena, il commento di 'Ntoni e la frase banale – l'ultima che sentiremo pronunciare da Bastianazzo – intorno ai soldi da dare alla Locca, fanno sì che il tono non diventi mai patetico.

L'ultima frase («e questa fu l'ultima sua parola che si udì») è nettamente separata dal resto del periodo: dalla virgola, dalla congiunzione *e*, dal cambio di tempo verbale (dopo una serie di imperfetti, ecco il passato remoto «si udì»); ed è uno scarto sintattico che improvvisamente situa l'evento in un passato distante e mitico (viene in mente il verso con

cui Ulisse, nell'*Inferno*, chiude il suo racconto: «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso»), una distanza resa ancora più grande dall'uso impersonale del verbo: «si udì». L'ultimo periodo preannuncia dunque la tragica fine dei marinai. In tal modo, anticipando la sorte della *Provvidenza*, Verga elimina la suspense: e ciò è in accordo con la poetica verista, che non vuole emozionare i lettori ma offrire loro un'analisi fredda, puntuale delle vicende umane.

■ Il tempo dei *Malavoglia* e la rinuncia all'«ideale dell'ostrica»



August Strindberg, *Mare in tempesta*, 1892.

Laboratorio

partenza di 'Ntoni
l'aiuto

► **COMPRENDERE**

- 1 Perché la partenza del maggiore tra i figli di Bastianazzo contribuisce a peggiorare le cose?
- 2 Nel contesto storico e sociale in cui vivono i Malavoglia, quali sono i problemi che deve affrontare una famiglia che “perde un aiuto” (in questo caso la partenza di 'Ntoni per la leva militare)?

► **ANALIZZARE**

- 3 Con quale strategia linguistica Verga isola l'ultima frase dal resto del capitolo?

da *I Malavoglia*, capitolo XV

Il romanzo finisce con una magnifica (e straziante) scena mattutina. 'Ntoni, che è appena uscito di prigione, e il fratello Alessi, che con molta fatica è riuscito a ricomprare la casa del nespolo, si incontrano per l'ultima volta. Alessi è il personaggio che difende i valori della famiglia, la famiglia unita come un «pugno chiuso»; 'Ntoni ha ormai voltato le spalle a questo mondo. Alessi lo invita a rimanere, ma lui rifiuta. La scena dell'addio al fratello, alla casa del nespolo e al paese chiude il romanzo.

Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile¹, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga. Come fu entrato, e si fu messo a sedere in un cantuccio, non osavano quasi fargli festa. Ei non sembrava
5 più quello, e andava guardando in giro le pareti, come non le avesse mai viste; fino il cane gli abbaiava², ché non l'aveva conosciuto mai. Gli misero fra le gambe la scodella, perché aveva fame e sete, ed egli mangiò in silenzio la minestra che gli diedero, come non avesse visto grazia di Dio da otto giorni, col naso nel piatto; ma gli altri non avevano fame, tanto avevano il cuore serrato. Poi 'Ntoni, quando si fu sfamato e
10 riposato alquanto³, prese la sua sporta e si alzò per andarsene.

Alessi non osava dirgli nulla, tanto suo fratello era mutato. Ma al vedergli riprendere la sporta, si sentì balzare il cuore dal petto, e Mena gli disse tutta smarrita: – Te ne vai?
– Sì! rispose 'Ntoni.

– E dove vai? chiese Alessi.

15 – Non lo so. Venni per vedervi. Ma dacché son qui la minestra mi è andata tutta in veleno⁴. Per altro qui non posso starci, ché tutti mi conoscono⁵, e perciò son venuto di sera. Andrò lontano, dove troverò da buscarmi il pane, e nessuno saprà chi sono.

Gli altri non osavano fiatare, perché ci avevano il cuore stretto in una morsa, e capivano che egli faceva bene a dir così⁶. 'Ntoni continuava a guardare dappertutto, e stava sulla porta, e non sapeva risolversi ad andarsene. – Ve lo farò sapere dove sarò;
20 disse infine, e come fu nel cortile, sotto il nespolo, che era scuro, disse anche:

– E il nonno?

Alessi non rispose; 'Ntoni tacque anche lui, e dopo un pezzetto:

– E la Lia che non l'ho vista?

25 E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo: – È morta anche lei?

Alessi non rispose nemmeno; allora 'Ntoni che era sotto il nespolo, colla sporta in mano, fece per sedersi, poiché le gambe gli tremavano, ma si rizzò di botto, balbettando:

30 – Addio addio! Lo vedete che devo andarmene?

Prima d'andarsene voleva fare un giro per la casa, onde vedere se ogni cosa fosse al suo posto come prima; ma adesso, a lui che gli era bastato l'animo di lasciarla, e di

1. l'uscio del cortile: della casa del nespolo, riscattata da Alessi.

2. fino ... abbaiava: 'Ntoni ormai non appartiene più alla casa: tanto che persino il cane, che non l'ha mai visto (perché 'Ntoni era in prigione), gli abbaiava contro.

3. alquanto: abbastanza.

4. in veleno: di traverso.

5. qui ... conoscono: 'Ntoni si rende conto di aver disonorato se stesso e la sua famiglia: e non può farsi vedere dagli abitanti del villaggio.

6. egli ... così: a malincuore, gli altri Malavoglia capiscono che 'Ntoni ha ragione a volersene andare.

dare una coltellata a don Michele, e di starsene nei guai, non gli bastava l'animo di
passare da una camera all'altra se non glielo dicevano⁷. Alessi che gli vide negli occhi
35 il desiderio, lo fece entrare nella stalla, col pretesto del vitello che aveva comperato la
Nunziata, ed era grasso e lucente; e in un canto c'era pure la chioccia coi pulcini; poi
lo condusse in cucina, dove avevano fatto il forno nuovo, e nella camera accanto, che
vi dormiva la Mena coi bambini della Nunziata, e pareva che li avesse fatti lei. 'Ntoni
guardava ogni cosa, e approvava col capo, e diceva: – Qui pure il nonno avrebbe volu-
40 to metterci il vitello; qui c'erano le chiocchie, e qui dormivano le ragazze, quando c'era
anche quell'altra... –. Ma allora non aggiunse altro, e stette zitto a guardare intorno,
cogli occhi lustrati [...].

Per tutto il paese era un gran silenzio, soltanto si udiva sbattere ancora qualche
porta che si chiudeva; e Alessi a quelle parole si fece coraggio per dirgli:

45 – Se volessi anche tu ci hai la tua casa. Di là c'è apposta il letto per te.

– No! rispose 'Ntoni. Io devo andarmene. Là c'era il letto della mamma, che lei
inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene. Ti rammenti le belle chiac-
chierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che
spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva
50 chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia⁸? Anch'io allora non
sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene⁹.

In quel momento parlava cogli occhi fissi a terra, e il capo rannicchiato nelle spal-
le. Allora Alessi gli buttò le braccia al collo.

– Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! qui non posso starci.
55 Addio, perdonatemi tutti.

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla
piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudes-
sero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaïava dietro, e gli diceva col
suo abbaïare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita
60 storia lì sotto, in mezzo ai *fariglioni*, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di
tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi
ad Acì Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare
che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico.

Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come
65 non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul
muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascol-
tando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udir-
si certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter
70 d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciarono
a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Pud-
dara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il
capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi
bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure,

7. a lui ... dicevano: 'Ntoni ha avuto abbastanza coraggio (*animo*) da accoltellare don Michele, ma non riesce nemmeno a muoversi in quella che una volta era stata casa sua senza chiedere prima il permesso.

8. si sentiva ... famiglia: 'Ntoni vede la bellezza della vita paesana proprio quando capisce che quella vita non fa più per lui.

9. allora ... andarmene: con lucidità, 'Ntoni paragona il se stesso di un tempo, giovane e arrogante, a quello di oggi, che ha finalmente compreso la logica che regolava la vita dei Malavoglia (*so ogni cosa*): proprio per questo, lui che ha contribuito alla rovina della famiglia non può accettare l'offerta del fratello, e deve andarsene.

- 75 cogli uscì chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. – Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccherà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese
- 80 la sua sporta e disse: – Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu.

Analisi del testo

► **RELIGIONE DELLA FAMIGLIA E VITA MODERNA** Verga ha riscritto più volte il capitolo finale e, in particolare, ha aggiunto rimandi ai motivi che erano affiorati nel corso del libro e ai personaggi che il lettore ha imparato a conoscere. In questo modo Verga rende più intensa e coinvolgente la scena, e più acuto il contrasto tra l'antica vita dei pescatori, incarnata da Alessi (che vive secondo quella che in *Fantasticheria* ►T2] viene chiamata la «religione della famiglia»: infatti abbraccia subito 'Ntoni, ignorando l'imbarazzo del fratello), e la vita moderna alla quale ormai 'Ntoni appartiene.

► **'NTONI FUORI DALLA COMUNITÀ** Attraverso la descrizione dei gesti e attraverso il dialogo, Verga sottolinea a più riprese il fatto che i due fratelli stanno ormai su sponde opposte dell'esistenza. 'Ntoni è cambiato («tanto era mutato [...] non sembrava più quello», rr. 3-5), e lo sa bene: è per questo che si siede, come un mendicante, in un «cantuccio», ed è per questo che decide di partire, benché Alessi gli chieda di restare. Ha violato la «religione della famiglia», ha scelto di vivere non dentro ma fuori; ora, nell'ultima scena, agisce finalmente in coerenza con gli ideali familiari, come se li avesse accettati (è questo il senso dell'espressione «sapeva ogni cosa», che torna più volte nel brano): accettandoli, però, riconosce di non appartenere più alla comunità in cui è nato.

'Ntoni parte all'alba, all'inizio di un giorno che sarà, per quelli che rimangono ad Acì Trezza, uguale a tutti gli altri giorni, passati e futuri. Non per lui, che sta voltando le spalle per sempre a questa esistenza ciclica: ed è splendido il paragone implicito che Verga introduce tra il destino di 'Ntoni e il mare personificato («il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare», rr. 60-61).

Il mare, che in Verga è di solito il simbolo della vita che si ripete sempre uguale, qui (così come nelle ultimissime righe: «Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto», r. 78) diventa l'emblema di quella condizione di eterno viaggiatore, di straniero che sarà, d'ora in poi, il destino del giovane Malavoglia.

► **SINTASSI DEL “PENSATO” E TEMPO PRESENTE** La sintassi di questo periodo, con tutte le frasi coordinate per polisindeto (da «il mare non ha paese nemmeno lui» a «e par la voce di un amico», rr. 60, 63), ricalca i modi del parlato, o meglio del “pensato” di 'Ntoni: di fatto, mentre gli altri periodi sono retti da verbi al passato remoto (che scandisce le fasi della partenza di 'Ntoni dal villaggio) e all'imperfetto (che indica la ripetitività della vita di Acì Trezza), questo è l'unico in cui i verbi siano espressi al tempo presente, il tempo della “presa diretta”.

Laboratorio

Alessi

la partenza
cambiamento

conclusione

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Qual è il ruolo di Alessi nel romanzo?
- 2 Quale rapporto ha ora 'Ntoni con la sua famiglia?
- 3 Perché 'Ntoni rifiuta di rimanere?
- 4 Come viene descritto il cambiamento di 'Ntoni?

► INTERPRETARE

- 5 Quale significato ti sembra abbia la frase conclusiva del romanzo: «Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Roco Spatu»?
- 6 Il brano ribadisce gli immutabili valori della famiglia oppure suggerisce che quei valori sono ormai obsoleti?
- 7 'Ntoni risulta un vinto, un escluso?

Un libro poco compreso

L'entusiasmo di Capuana Dopo aver letto il romanzo, Capuana scrisse sul «Fanfulla della Domenica» una recensione estremamente lusinghiera in cui paragonava Verga ai più grandi scrittori dell'epoca («Scritti in francese, a quest'ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'autore anche in Europa, e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione»). Ma, se escludiamo Capuana e pochi altri critici, *I Malavoglia* non ebbero successo.

Le perplessità di Cameroni Anche Felice Cameroni, un letterato che condivideva la poetica naturalista, espresse alcune perplessità. Ne lodò la struttura e l'assenza di patetismi: il libro, scrisse, «non suscita mai un momento di febbre», cioè non è mai enfatico o concitato, ed è invece una «modesta fotografia di ciò che può avvenire tra poveri villani». Ma i dialoghi erano troppi, troppi i proverbi, troppo esile l'azione, per un romanzo così lungo («quattrocento e sessanta pagine mi sembrano eccessive»).

Infine, Cameroni lamentava il fatto che, a differenza dei francesi, i quali per raggiungere «la massima verità associano alle descrizioni ed al dialogo gli studi fisiologici sui caratteri», Verga avesse rinunciato alle lunghe digressioni di carattere «scientifico», nelle quali l'autore prendeva direttamente la parola e orientava il giudizio del lettore. «Ma perché affaticarsi», concludeva Cameroni, «ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e da frammenti di descrizione e privandosi d'altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturalistiche ed utilissimi allo scopo prefisso?».



Francesco Lojacono, *Marina con barca di pescatori e ragazzi*, XIX secolo.

Una novità poco gradita ai lettori comuni La critica di Cameroni mostra come *I Malavoglia* non siano una riscrittura in salsa siciliana di Zola, ma aprano una strada del tutto nuova. Ma la novità, che spiazzava un critico raffinato come Cameroni, non piacque neppure ai lettori comuni, che si erano aspettati qualcosa di simile – per forme, toni e contenuti – alla *Storia di una capinera* o a *Nedda*, e che ai *Malavoglia* preferirono *Malombra* di Antonio Fogazzaro, uscito anch'esso nel 1881, un romanzo molto meno rivoluzionario, molto più allineato alla media della letteratura romantica, anche dal punto di vista linguistico.

Tra le cose che molti non avevano apprezzato dei *Malavoglia*, infatti, c'erano anche lo stile e la lingua: Verga aveva cercato uno stile prossimo al parlato, antiletterario, ma molti lo accusarono semplicemente di scrivere male. In una lettera inviata a Capuana l'11 aprile 1881 Verga individua lucidamente i motivi del fallimento; tra l'altro scrive che, eliminando la suspense e gli effetti patetici, egli ha avuto il torto di non preparare «i manicaretti che piacciono al pubblico» e di non condarli con il «pepe della scena drammatica». Ci sarebbero voluti decenni perché nello «scrivere male» di Verga si imparasse a ravvisare **la più grande invenzione stilistica della narrativa italiana del secondo Ottocento**.

6 Le Novelle rusticane

La religione della roba Mentre lavora a *I Malavoglia*, Verga pensa di aggiungere alla nuova edizione di *Vita dei campi* alcune novelle che erano uscite su rivista tra il dicembre del 1880 e l'aprile del 1881 (si tratta di *La roba*, *Cos'è il Re*, *Storia dell'asino di san Giuseppe*), ma in giugno decide invece di organizzare una seconda raccolta. In otto mesi scrive tutti i racconti confluiti nelle *Novelle rusticane*, che escono nel dicembre del 1882; «rusticane» perché tutte le novelle sono ambientate nel mondo dei contadini siciliani (*rus*, in latino, è la campagna).

Se in *Vita dei campi* la drammaticità dei racconti non escludeva il ricorso a toni e ad atmosfere fiabeschi (come quella che si respira nella “favola nera” che è *Rosso Malpelo*), nelle *Novelle rusticane* è tutto molto più **reale** e **razionale**, e anche più **crudo**. La “religione della roba”, cioè dell'**accumulo della ricchezza**, prende il sopravvento sulla «religione della famiglia» in cui credevano i Malavoglia.

Il tema della «roba» ispira la novella forse più celebre della raccolta [▶T9], ma le attraversa tutte, prendendo il posto di quello amoroso-passionale che affiorava in molti racconti di *Vita dei campi* (come *Jeli il pastore* o, soprattutto, *Cavalleria rusticana*).

Inoltre, mentre le novelle di *Vita dei campi* erano spesso ritratti di singoli personaggi (*Rosso Malpelo*, *la Lupa*) al centro delle *Novelle rusticane* sta più spesso una **comunità**, un insieme di individui (la folla ribelle di *Libertà*, i poveri di *Pane nero*): lo si vede già dai titoli, nei quali ai nomi di persone (*Rosso Malpelo*, *La Lupa*, *Jeli il pastore*) subentrano termini astratti o nomi comuni (*Libertà*, *Malaria*, *Il reverendo*).

■
T10 ▶ Libertà,
da *Novelle rusticane*

T

9

La roba

da *Novelle rusticane*

La novella *La roba*, uno dei capolavori di Verga, è il ritratto di quello che gli economisti hanno definito *Homo oeconomicus*: un essere umano implacabilmente razionale, che ha a cuore soltanto i suoi interessi. Grazie a una vita di lavoro, il contadino Mazzarò è riuscito a diventare uno degli uomini più ricchi del paese. Per arrivare dov'è, però, Mazzarò ha dovuto sacrificare tutto il resto: gli amici, gli affetti familiari, i piaceri della vita. Ma la vita non dura in eterno.

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini¹, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse² della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri³ grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristemente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua

1. **Biviere di Lentini**: lago di Lentini, presso Catania, oggi prosciugato. Anche le località nominate subito dopo si trovano

nella piana di Catania.

2. **stoppie riarse**: le stoppie sono gli steli del grano che restano sul terreno dopo la

mietitura; sono *riarse*, cioè secche, per il gran caldo.

3. **sugheri**: querce da sughero.

canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria⁴: – Qui di chi è? – sentiva risponderci: – Di Mazzarò. – E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembrano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: – E qui? – Di Mazzarò. – E cammina e cammina⁵, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaire di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli⁶ pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: – Di Mazzarò. – Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal maggese⁷, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandrie di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle. – Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo⁸ nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia⁹. – Invece egli era un omiciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste dato un baiocco¹⁰, a vederlo; e di grasso non aveva altro che la pancia, e non si sapeva come facesse a riempirla, perché non mangiava altro che due soldi di pane; e sì ch'era ricco come un maiale; ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo.

Infatti, colla testa come un brillante, aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che¹¹ tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro, quelli che ora gli davano dell'*eccellenza*, e gli parlavano col berretto in mano¹². Né per questo egli era montato in superbia, adesso che tutte le eccellenze del paese erano suoi debitori; e diceva che *eccellenza* vuol dire povero diavolo e cattivo pagatore; ma egli portava ancora il berretto, soltanto lo portava di seta nera, era la sua sola grandezza¹³, e da ultimo era anche arrivato a mettere il cappello di feltro, perché costava meno del berretto di seta. Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga – dappertutto, a destra e a sinistra, davanti e di dietro, nel monte e nella pianura. Più di cinquemila bocche,

4. **sonno della malaria**: uno dei sintomi della malaria è una forte sonnolenza.

5. **E cammina e cammina**: l'espressione, tipica delle fiabe, colloca il racconto in una dimensione quasi atemporale.

6. **gli**: riferito alla vigna, a rigore dovrebbe essere "le": l'uso di un pronome grammaticalmente scorretto contribuisce ad avvicinare lo stile del racconto al parlato; e lo stesso vale per la lunga serie di frasi coordinate da *e*.

7. **maggese**: nel sistema di colture a rotazione, è il campo che per un anno non viene seminato.

8. **assiolo**: piccolo uccello rapace notturno.

9. **Pareva ... pancia**: in bocca al narratore popolare, la ricchezza di Mazzarò è leggendaria, tanto che perfino il sole sembra appartenere a lui. Tanto è impressionante la sua ricchezza che la voce popolare lo trasforma in un gigante, riecheggiando il tono fiabesco che abbiamo già incontrato nell'espressione «E cammina e cammina» (r. 11).

10. **baiocco**: moneta di scarso valore, come dire: "non gli avresti dato un centesimo", per indicare che all'apparenza Mazzarò sembra un poveraccio.

11. **che**: un esempio di "che polivalente", tipico del parlato, ricalcato sul *ca* siciliano.

12. **quelli ... mano**: dacché è diventato ricco, Mazzarò si è conquistato la stima di quelli che prima lo disprezzavano (infatti viene chiamato *eccellenza*), tanto che tutti, di fronte a lui, si levano il cappello in segno di rispetto e di sottomissione.

13. **grandezza**: lusso; l'unico lusso che Mazzarò si concede è il berretto di seta. Nel mondo contadino il berretto era indossato dai contadini, il cappello di feltro dai padroni. Quando Mazzarò rinuncia al suo berretto di seta per il cappello di feltro, lo fa solo per avarizia, perché il feltro è più economico.

senza contare gli uccelli del cielo e gli animali della terra, che mangiavano sulla sua terra, e senza contare la sua bocca la quale mangiava meno di tutte, e si contentava di
45 due soldi di pane e un pezzo di formaggio, ingozzato in fretta e in furia, all'impiedi, in un cantuccio del magazzino grande come una chiesa, in mezzo alla polvere del grano, che non ci si vedeva, mentre i contadini scaricavano i sacchi, o a ridosso di un pagliaio, quando il vento spazzava la campagna gelata, al tempo del seminare, o colla testa dentro un corbello¹⁴, nelle calde giornate della mèsse. Egli non beveva vino, non
50 fumava, non usava tabacco, e sì che del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo, di quelle che si vendevano a 95 lire. Non aveva il vizio del giuoco, né quello delle donne. Di donne non aveva mai avuto sulle spalle che sua madre, la quale gli era costata anche 12 tari, quando aveva dovuto farla portare al camposanto.

55 Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tari¹⁵ della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante¹⁶ a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi¹⁷ un momento. Per questo non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba; e adesso i suoi aratri erano numerosi come le lunghe file dei corvi che arrivavano in novembre; e altre file di muli, che non finivano più, portavano le sementi; le donne che stavano accoccolate nel fango, da ottobre a marzo, per raccogliere le sue olive, non si potevano contare, come non si possono contare le gazze che vengono a rubarle; e al tempo della vendemmia accorrevano
60 dei villaggi interi alle sue vigne, e fin dove sentivasi cantare, nella campagna, era per la vendemmia di Mazzarò. Alla mèsse¹⁸ poi i mietitori di Mazzarò sembravano un esercito di soldati, che per mantenere tutta quella gente, col biscotto alla mattina e il pane e l'arancia amara a colazione, e la merenda, e le lasagne alla sera, ci volevano dei denari a manate, e le lasagne si scodellavano nelle madie larghe come tinozze.
70 Perciò adesso, quando andava a cavallo dietro la fila dei suoi mietitori, col nerbo in mano, non ne perdeva d'occhio uno solo, e badava a ripetere: – Curviamoci, ragazzi! Egli era tutto l'anno colle mani in tasca a spendere¹⁹, e per la sola fondiaria²⁰ il re si pigliava tanto che a Mazzarò gli veniva la febbre, ogni volta.

75 Però ciascun anno tutti quei magazzini grandi come chiese si riempivano di grano che bisognava scoperchiare il tetto per farcelo capire tutto; e ogni volta che Mazzarò vendeva il vino, ci voleva più di un giorno per contare il denaro, tutto di 12 tari d'argento, ché lui non ne voleva di carta sudicia per la sua roba, e andava a comprare la carta sudicia soltanto quando aveva da pagare il re, o gli altri; e alle fiere gli armenti di Mazzarò coprivano tutto il campo, e ingombravano le strade, che ci voleva mezza
80 giornata per lasciarli sfilare, e il santo, colla banda, alle volte dovevano mutar strada, e cedere il passo²¹.

85 Tutta quella roba se l'era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e le sue mule – egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei

14. **corbello**: cesta di vimini.

15. **tari**: moneta di origine araba, in uso nel Regno delle Due Sicilie.

16. **soprastante**: sorvegliante.

17. **rizzarvi**: raddrizzarvi.

18. **Alla mèsse**: al tempo del raccolto.

19. **a spendere**: non per il proprio piacere, ma per far fruttare i suoi possedimenti e per pagare i lavoranti.

20. **fondiaria**: imposta sui terreni.

21. **e il santo ... passo**: la ricchezza di Mazzarò ha il sopravvento persino sulle cerimonie religiose, come appunto la processione del santo patrono.

avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così vuol dire che è fatto per la roba.

Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla, e non la sciupa come quel barone che prima era stato
90 il padrone di Mazzarò, e l'aveva raccolto per carità nudo e crudo ne' suoi campi, ed era stato il padrone di tutti quei prati, e di tutti quei boschi, e di tutte quelle vigne e tutti quegli armenti, che quando veniva nelle sue terre a cavallo coi campieri²² dietro, pareva il re, e gli preparavano anche l'alloggio e il pranzo, al minchione, sicché ognuno sapeva l'ora e il momento in cui doveva arrivare, e non si faceva sorprendere
95 colle mani nel sacco²³. – Costui vuol essere rubato per forza! – diceva Mazzarò, e schiattava dalle risa quando il barone gli dava dei calci nel di dietro, e si fregava la schiena colle mani, borbottando: «Chi è minchione se ne stia a casa», – «la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare²⁴». Invece egli, dopo che ebbe fatta la sua roba, non mandava certo a dire se veniva a sorvegliare la mèsse, o la vendemmia, e quando, e
100 come; ma capitava all'improvviso, a piedi, o a cavallo alla mula, senza campieri, con un pezzo di pane in tasca; e dormiva accanto ai suoi covoni, cogli occhi aperti, e lo schioppo fra le gambe.

In tal modo a poco a poco Mazzarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì²⁵ prima dall'uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso, che non passava giorno che non firmasse delle
105 carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce. Al barone non era rimasto altro che lo scudo di pietra ch'era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto vendere, dicendo a Mazzarò: – Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te. – Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l'avrebbe pagato due
110 baiocchi²⁶. Il barone gli dava ancora del tu, ma non gli dava più calci nel di dietro.

– Questa è una bella cosa, d'aver la fortuna che ha Mazzarò! diceva la gente; e non sapeva quel che ci era voluto ad acchiappare quella fortuna: quanti pensieri, quante fatiche, quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera, e come quella testa che era un brillante avesse lavorato giorno e notte, meglio di una macina del
115 mulino, per fare la roba; e se il proprietario di una chiusa limitrofa²⁷ si ostinava a non cedergliela, e voleva prendere pel collo²⁸ Mazzarò, dover trovare uno stratagemma per costringerlo a vendere, e farcelo cascare, malgrado la diffidenza contadinesca. Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero
120 diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la casa e la chiusa, che Mazzarò se l'acchiappava – per un pezzo di pane. – E quante seccature Mazzarò doveva sopportare! I mezzadri che venivano a lagnarsi

22. campieri: guardie.

23. e non ... sacco: qui si contrappongono due uomini (il conte e Mazzarò) e due concezioni del mondo. Il conte è un membro dell'aristocrazia terriera, la cui ricchezza si basava sul latifondo. Mazzarò è il *parvenu* che si è fatto da solo. Il conte, ben certo delle proprie ricchezze, non faceva ispezioni a sorpresa e non si accorgeva che lo stavano derubando; Mazzarò, che le terre ha dovuto sudarsele, è astuto e si presenta nei campi all'improvviso, per non dare il tempo ai disonesti di nascondere i loro misfatti.

24. la roba ... fare: con questa massima Mazzarò riassume il nuovo stile di vita borghese, fondato non sull'appartenenza a una stirpe ma sull'iniziativa e sull'ingegno personale: la roba non appartiene a chi ce l'ha, come gli aristocratici, perché la eredita, ma a coloro che sanno crearla attraverso il lavoro (o rubando).

25. uscì: venne estromesso.

26. Questo ... baiocchi: questo fraintendimento (i due interlocutori danno alla frase «non fa per te» due sensi diversi) è un perfetto esempio della

distanza che separa le due mentalità, quella arcaica e tradizionale del conte e quella moderna e borghese di Mazzarò. Il conte rifiuta di cedere il proprio stemma perché giudica che Mazzarò, popolano arricchito, non ne sia degno; ma Mazzarò lo stemma non lo vuole, perché gli sembra inutile: il puro interesse economico non sa che farsene dei rituali dell'antica aristocrazia.

27. chiusa limitrofa: campo confinante.

28. prendere pel collo: lucrarci sopra, chiedendo una cifra troppo elevata.

delle malannate²⁹, i debitori che mandavano in processione le loro donne a strapparsi i capelli e picchiarsi il petto per scongiurarlo di non metterli in mezzo alla strada, col
125 pigliarsi il mulo o l'asinello, che non avevano da mangiare.

– Lo vedete quel che mangio io? rispondeva lui, – pane e cipolla! e sì che ho i magazzini pieni zeppi, e sono il padrone di tutta questa roba. – E se gli domandavano un pugno di fave, di tutta quella roba, ei diceva: – Che, vi pare che l'abbia rubata? Non sapete quanto costano per seminarle, e zapparle, e raccoglierle? – E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva.
130

E non l'aveva davvero. Ché in tasca non teneva mai 12 tari³⁰, tanti ce ne volevano per far fruttare tutta quella roba, e il denaro entrava ed usciva come un fiume dalla sua casa. Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché
135 voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ché il re non può ne venderla, né dire ch'è sua.

Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dovera. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete
140 lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: – Guardate chi ha i
145 giorni lunghi³¹! costui che non ha niente!

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: – Roba mia, vientene con me!

29. malannate: annate di raccolto scarso.

30. Ché ... tari: non aveva mai 12 tari in tasca perché tutti i soldi che aveva guadagnato erano stati investiti allo scopo di multipli-

care le sue ricchezze: tenerli in tasca, inutilizzati, sarebbe stato uno spreco.

31. chi ha i giorni lunghi: chi ha ancora davanti a sé una lunga vita.

Analisi del testo

La novella si divide in tre parti: nella prima (primo paragrafo) viene presentato Mazarò; nella seconda, la più lunga, si racconta di come Mazarò è diventato ricco; nell'ultima (ultimi due paragrafi) il narratore mette Mazarò di fronte alla morte.

► **MAZZARÒ DA DUE PUNTI DI VISTA** Nella prima parte le ricchezze di Mazarò sono osservate da due punti di vista: quello di un ipotetico viandante e quello degli abitanti del villaggio. Il primo ci dà la dimensione reale, effettiva dei possedimenti di Mazarò, citando cinque luoghi precisi e ciò che in quei luoghi si produce: il lago (*Biviere*) di Lentini, gli aranci della Piana di Catania, le stoppie di Francofonte, i sugheri di Resecone, i pascoli di Passaneto e Passanitello. Dal punto di vista dei contadini, invece, la ricchezza di Mazarò assume una dimensione quasi mitica,

evocata dalla ripetizione del verbo "parere": «Pareva che fosse di Mazarò perfino il sole che tramontava» (rr. 24-25).

► **COME SI È ARRICCHITO MAZZARÒ** La seconda parte descrive la vita grama che Mazarò ha dovuto fare per diventare ciò che è oggi. Il narratore non tace sui piccoli furti, le truffe, i raggiri che Mazarò ha commesso per arricchirsi (prima ai danni del conte, poi dei contadini che non vogliono vendergli le terre), ma si guarda bene dal commentare o dal censurare il suo comportamento. Al motto di Mazarò, che «la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare» (rr. 97-98), non oppone niente, perché quel motto esprime alla perfezione la verità del nuovo mondo borghese di cui Mazarò fa parte a pieno titolo: non conta ereditare i beni, conta saperseli guadagnare, e per saperli guadagnare occorre faticare e diffidare di tutti, trattare tut-

ti come nemici (se ne accorgono a loro spese i braccianti, che con il conte potevano rubare a man salva, mentre con Mazarò sono sotto una costante sorveglianza).

► **MAZZARÒ DAVANTI ALLA MORTE** Mazarò non beve, non fuma, mangia il minimo indispensabile, non va a donne: l'unica cosa che desidera non è il denaro – per il quale ha addirittura, da ex contadino quale è, una certa diffidenza – ma la *roba* (l'incetta di terre fatte da Mazarò fa venire in mente l'«accumulazione originaria» di cui parlava Marx nel *Capitale*: l'epoca in cui i primi capitalisti si appropriano dei beni che un tempo erano comuni, e si creano delle rendite). Eppure, la fine di Mazarò è quella di un “vinto”. Ciò che lo sconvolge non è tanto la morte quanto la separazione dai suoi beni, al punto che cerca di distruggerli per “portarli con sé”, nel modo in cui in certe società antiche si seppellivano i defunti circondandoli di doni funebri. Il “capitalista” Mazarò, l'uomo nuovo, resta in fin dei conti un primitivo, e il finale ironico, quasi irridente, gli nega quella grandezza tragica che Verga aveva voluto dare ad altri suoi personaggi pur negativi come Rosso Malpelo o 'Ntoni Malavoglia.

► **LA “VOCE POPOLARE”** Chi parla, nel racconto *La roba*? La posizione del narratore è molto simile a quella occupata dal narratore dei *Malavoglia*. È un narratore che vede e racconta le cose nel modo in cui potrebbe vederle e raccontarle non un autore colto come Verga ma un uomo

del popolo; «acchiappare quella fortuna» (r. 112), «prendere pel collo Mazarò» (r. 116), «pareva ci avesse la calamita» (r. 88): sono frasi che appartengono, per l'appunto, alla stessa “voce popolare” che nei *Malavoglia* riferiva i proverbi di padron 'Ntoni. E, così come nei *Malavoglia*, anche in *La roba* il narratore si fa spesso da parte per farci ascoltare non la sua voce ma quella dei suoi personaggi attraverso il discorso indiretto libero.

Quando leggiamo la frase «ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo» (r. 31), è chiaro che questo è il parere del lettighiere che il narratore ha appena menzionato. Quando leggiamo la battuta di Mazarò «Curviamoci, ragazzi!» (r. 71), e subito la postilla «Egli era tutto l'anno colle mani in tasca a spendere, e per la sola fondiaria il re si pigliava tanto che a Mazarò gli veniva la febbre», è chiaro che la seconda frase dobbiamo immaginarla pronunciata da Mazarò e qui riportata in discorso indiretto libero (dobbiamo immaginare cioè qualcosa come “Curviamoci, ragazzi! Ché io sto tutto l'anno colle mani in tasca a spendere”). E la voce di Mazarò la sentiamo anche nell'amara constatazione che si legge nel paragrafo conclusivo: «Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla».

Alcuni critici avevano trovato nei *Malavoglia* un eccesso di dialoghi; in *La roba* ce ne sono pochissimi: ma le voci del protagonista e dei contadini trovano, per esprimersi, la strada del discorso indiretto libero.

Laboratorio

**Manzoni
Stendhal
Verga**

► COMPRENDERE

1 Sintetizza il contenuto delle tre sequenze in cui si divide la novella.

► ANALIZZARE

2 Descrivi la posizione del narratore: dove ascoltiamo la voce di un narratore esterno e dove invece quella del narratore che si fa interprete dell'opinione comune, della “voce popolare”?

► CONTESTUALIZZARE

3 L'espedito di introdurre il racconto attraverso il punto di vista di un ipotetico viandante è tipico del romanzo ottocentesco. Si trova, ad esempio, all'inizio dei *Promessi sposi* e nel primo capitolo di *Il rosso e il nero* di Stendhal.

a Confronta gli avvisi dei tre romanzi e scrivi una breve relazione sul tema.

b Confronta anche il paesaggio: gli oggetti e i panorami ci dicono molto intorno alla mentalità dei partecipanti alla scena. I tre autori, cioè, hanno precise idee da esprimere sulla storia e sulla provvidenza (**Manzoni**), sulla vita di provincia (**Stendhal**), sull'*Homo oeconomicus* (**Verga**), e lo fanno anche attraverso la descrizione degli ambienti in cui i personaggi vivono.

7 *Mastro-don Gesualdo*

Il progetto del romanzo Verga inizia a lavorare al secondo capitolo della sua «serie dei vinti» appena dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*. La stesura di *Mastro-don Gesualdo* – un povero manovale che grazie al proprio lavoro e alla propria tenacia diventa ricchissimo – durerà otto anni e sarà molto più difficoltosa della stesura dei *Malavoglia*.

Nel 1888 *Mastro-don Gesualdo* esce a puntate sulla rivista «Nuova Antologia»; contemporaneamente, però, Verga rielabora il romanzo in vista della stampa in volume con l'editore Treves: il libro esce a fine anno, ma con la data 1889. Tra la versione in rivista e quella in volume le differenze sono molte, sia dal punto di vista dello stile sia, soprattutto, dal punto di vista della struttura: Verga aggiunge cinque capitoli, rendendo il ritmo narrativo più disteso, e articola il romanzo in quattro parti, ciascuna centrata su un momento della parabola del protagonista: ascesa, successo, declino e caduta.

All'inizio Verga pensava di raccontare l'intera vita di Gesualdo, dalla giovinezza al declino. Poi però cambia idea, e decide di far cominciare il racconto quando Gesualdo ha già bruciato i suoi anni migliori (e gli affetti, e la salute) sull'altare della «roba», e di seguire passo passo il suo lento declino fisico e psicologico, che si accompagna alla perdita della ricchezza, su cui metterà le mani un genere avido quanto e più di lui.

La trama

Entra in scena Gesualdo, self-made man Nella **prima parte** del romanzo siamo a Vizzini (un villaggio in provincia di Catania) nel 1820. Scoppia un incendio nella casa dei Trao, una famiglia di aristocratici decaduti composta da don Diego, don Ferdinando e Bianca. Nei soccorsi si distingue Gesualdo Motta, il protagonista dell'opera: egli teme che il fuoco possa estendersi alla sua proprietà e per questo si dà un gran daffare per spegnerlo. Quando facciamo la sua conoscenza, Gesualdo è già un uomo benestante. È venuto su dal niente (faceva il muratore) e ora ha una buona posizione sociale ed economica (che non smette di voler migliorare): per questo la gente del paese lo chiama «don», in segno di rispetto, anche se i notabili lo chiamano «mastro-don», per sottolineare la differenza tra Gesualdo, il *parvenu*, e le famiglie di più antica tradizione (*mastro* si usava per i muratori e altri lavoratori di basso rango).

Un matrimonio di interesse Gesualdo viene convinto dal canonico Lupi, un prete avido e meschino che è al soldo dei notabili del paese, a sposare Bianca Trao. La manovra è pensata, in realtà, dalla baronessa Rubiera: suo figlio, Ninì Rubiera, ha avuto una relazione con Bianca Trao, e la baronessa vuole che Bianca si sposi, in modo da dare soddisfazione ai Trao, che esigono un matrimonio riparatore che salvi l'onore della figlia (e della famiglia), e in modo soprattutto che Ninì sia libero di sposare una ricca nobildonna. Così, l'ex muratore Gesualdo sposa l'aristocratica Bianca Trao: non la ama (e lei non lo ama), ma pensa che così, finalmente, l'alta società di Vizzini lo accoglierà nelle sue file.

La continua ascesa di Gesualdo e i moti del 1820 Nella **seconda parte** l'ascesa continua, Gesualdo diventa uno dei più grandi proprietari terrieri della zona. Intanto giunge voce che a Palermo è in atto una rivolta: si tratta dei **moti carbonari del 1820**, che presto arrivano anche a Vizzini. Gesualdo si unisce ai ribelli solo per evitare il rischio di vedere espropriati i suoi beni. Nella stessa notte il padre di Bianca, don Diego, muore, e Bianca partorisce Isabella (che con tutta probabilità è figlia non di Gesualdo ma di Ninì Rubiera).

Il declino Nella **terza parte** assistiamo al progressivo declino di Gesualdo. A cinque anni, Isabella va in collegio dalle monache, ma le compagne aristocratiche le rinfacciano la sua origine plebea. Durante l'**epidemia di colera del 1837** Isabella, ormai sedicenne, torna a casa e rimane colpita dallo squallore del paese e dalla rozzezza degli abitanti. Si innamora di Corrado La Gurma, un giovane spiantato, anche se di stirpe nobile, che Gesualdo ha accolto in casa sua. I due giovani fuggono insieme, ma Gesualdo fa arrestare Corrado e – per cancellare il disonore – cerca qualcuno che sia disposto a sposare in fretta la figlia: alla fine, Isabella sposa il duca di Leyra, un nobile palermitano squattrinato che accetta solo in cambio di una ricca dote.

Gesualdo, un vinto La **quarta parte** è quella in cui Gesualdo, da *self-made man*, si trasforma in un vinto. La moglie Bianca si ammala di tubercolosi; la figlia lo detesta; durante i moti del 1848 non agisce con la lungimiranza dimostrata nel 1820 ma si tiene in disparte, e i suoi nemici ne approfittano per aizzargli contro il popolo inferocito, che distrugge parte delle sue proprietà. Vecchio, malato, solo, Gesualdo non può fare altro che trasferirsi nel palazzo dei Leyra, a Palermo: qui il genero approfitta delle sue pessime condizioni di salute per spillargli denaro; e qui, infine, muore tra l'indifferenza dei familiari e il disprezzo dei servi.

T**11**

Una giornata-tipo di Gesualdo

da *Mastro-don Gesualdo*, parte I, capitolo IV

Mastro-don Gesualdo si svolge in un periodo di grandi cambiamenti: nel trentennio che va dal 1820 al 1850 gli aristocratici che hanno dominato per secoli il Mezzogiorno perdono importanza a vantaggio della nascente borghesia. Gesualdo è un imprenditore nato, un uomo che – come Mazarò in *La roba* ▶T9– non si accontenta di quello che ha ma vuole crescere, accumulare sempre di più. Per questo è esigente con se stesso tanto quanto lo è con i suoi dipendenti. Nel quarto capitolo della prima parte lo seguiamo in una sua giornata tipica. Alcuni muratori stanno lavorando per lui a un mulino, ma piove, e si sono fermati a riposare. Ma la pioggia è una ragione sufficiente per smettere di lavorare? Gesualdo pensa di no.

Mentre i muratori si riparavano ancora dall'acquazzone dentro il frantoio di Giolio vasto quanto una chiesa facendo alle piastrelle¹, entrò il ragazzo che stava a guardia sull'uscio, addentando un pezzo di pane, colla bocca piena, vociando:

– Il padrone!... ecco il padrone!...

- 5 Dietro di lui comparve mastro-don Gesualdo, bagnato fradicio, tirandosi dietro la mula che scuoteva le orecchie.

1. **facendo alle piastrelle:** giocando alle piastrelle, un gioco simile alle bocce.

– Bravi!... Mi piace!... Divertitevi! Tanto, la paga vi corre lo stesso²!... Corpo di!... Sangue di!...

10 Agostino, il soprastante³, annaspando, bofonchiando, affacciandosi all'uscio per guardare il cielo ancora nuvoloso coll'occhio orbo, trovò infine la risposta:

– Che s'aveva a fare? bagnarci tutti?... La burrasca è cessata or ora... Siamo cristiani o porci?... Se mi coglie qualche malanno mia madre non lo fa più un altro Agostino, no!

15 – Sì, sì, hai ragione!... la bestia sono io!... Io ho la pelle dura!... Ho fatto bene a mandare qui mio fratello per badare ai miei interessi!... Si vede!... Sta a passare il tempo anche lui giocando, sia lodato Iddio!...

Santo, ch'era rimasto a bocca aperta, coccoloni dinanzi al pioletto⁴ coi quattrini, si rizzò in piedi tutto confuso, grattandosi il capo.

20 Gesualdo, intanto che gli altri si davano da fare, mogi mogi, misurava il muro nuovo colla canna; si arrampicava sulla scala a piuoli; pesava i sacchi di gesso, sollevandoli da terra: – Sangue di Giuda!... Come se li rubassi i miei denari!... Tutti quanti d'intesa per rovinarmi!... Due giorni per tre canne di muro⁵? Ci ho un bel guadagno in questo appalto!... I sacchi del gesso mezzi vuoti! Neli? Neli? Dov'è quel figlio di mala femmina che ha portato il gesso?... E quella calce che se ne va in polvere, eh?... quella calce?... Che non ne avete coscienza di cristiani? Dio di paradiso!... Anche la pioggia a danno mio!... Ci ho ancora i covoni sull'aia!... Non si poteva metter su la macina intanto che pioveva?... Su! animo! la macina! Vi do una mano mentre son qua io...

25 Santo piuttosto voleva fare una fiammata per asciugargli i panni addosso. – Non importa, – rispose lui. – Me ne sono asciugata tanta dell'acqua sulle spalle!... Se fossi stato come te, sarei ancora a trasportare del gesso sulle spalle!... Ti rammenti?... E tu non saresti qua a giocare alle piastrelle!...

30 Brontolando, dandosi da fare per preparare la leva, le biette, i puntelli, si voltava indietro per lanciargli delle occhiate. – Malannaggia⁶! – esclamò Santo. – Sempre quella storia!... – E se ne andò sull'uscio accigliato, colle mani sotto le ascelle, guardando di qua e di là. I manovali esitavano, girando intorno al pietrone⁷ enorme; il più vecchio, mastro Cola, tenendo il mento sulla mano, scrollando il capo, aggrondato⁸, guardando la macina come un nemico. Infine sentenziò ch'erano in pochi per spingerla sulla piattaforma: – Se scappa la leva, Dio liberi!... Chi si metterà sotto per darlo scambio alle biette⁹? Io no, com'è vero Dio!... Se scappa la leva!... mia madre non lo fa più un altro mastro Cola Ventura!... Eh, eh!... Ci vorrebbero dell'altre braccia... un martinetto... Legare poi una carrucola lassù alla travatura del tetto... poi dei cunei sotto... vedete, vossignoria, a far girare i cunei, si sta dai lati e non c'è pericolo...

45 – Bravo! ora mi fate il capomastro! Datemi la stanga!... Io non ho paura!... Intanto che stiamo a chiacchierare il tempo passa! La giornata corre lo stesso, eh?... Come se li avessi rubati i miei denari!... Su! da quella parte!... Non badate a me che ho la pelle dura... Via!... su!... Viva Gesù!... Viva Maria!... un altro po'!... Badate! badate!... Ah Mariano! santo diavolone, m'ammazzi!... Su!... Viva Maria!... La vita! la vita!... Su!... Che fai, bestia, da quella parte?... Su!... ci siamo! È nostra!... ancora!... da quella parte!... Non abbiate paura che non muore il papa... Su!... su!... se vi scappa

2. **Tanto ... stesso:** tanto venite pagati comunque.

3. **soprastante:** sorvegliante, capomastro.

4. **pioletto:** piccolo piolo, utilizzato nel gioco delle piastrelle: chi riesce a lanciare la propria piastrella più vicina al piolo, vince.

5. **Due ... muro:** Gesualdo si lamenta perché in due giorni i muratori hanno costruito solo tre *canne* (strumento di misurazione, di canna o di legno, lungo tre metri circa: qui indica la misura stessa) di muro.

6. **Malannaggia:** mannaggia (alla lettera,

“male ne abbia”).

7. **pietrone:** la macina in pietra.

8. **aggrondato:** accigliato, scuro in volto.

9. **biette:** zeppe, qui usate per creare un fulcro che permetta di sollevare la pesante macina.

50 la leva!... ancora!... se avessi tenuta cara la pelle... ancora!... come la tien cara mio fratello Santo... santo diavolone! santo diavolone, badate!... a quest'ora sarei a portar gesso sulle spalle¹⁰!... Il bisogno... via! via!... il bisogno fa uscire il lupo... ancora!... su!... il lupo dal bosco¹¹!... Vedete mio fratello Santo che sta a guardare?... Se non ci fossi io egli sarebbe sotto... sotto la macina... al mio posto... invece di grattarsi... a
55 spingere la macina... e la casa... Tutto sulle mie spalle!... Ah! sia lodato Iddio!

Infine, assicurata la macina sulla piattaforma, si mise a sedere su di un sasso, trafelato, ancora tremante dal batticuore, asciugandosi il sudore col fazzoletto di cotone.

– Vedete come ci si asciuga dalla pioggia? Acqua di dentro e acqua di fuori! – Santo propose di passare il fiasco in giro. – Ah?... per la fatica che hai fatto?... per
60 asciugarti il sudore anche tu?... Attaccati all'abbeveratoio... qui fuori dell'uscio...

Il tempo s'era abbonacciato¹². Entrava un raggio di sole dall'uscio spalancato sulla campagna che ora sembrava allargarsi ridente, col paese sull'altura, in fondo, di cui le finestre scintillavano.

– Lesti, lesti, ragazzi! sul ponte, andiamo! Guadagniamoci tutti la giornata...
65 Mettetevi un po' nei panni del padrone che vi paga!... Losso del collo ci rimetto in quest'appalto!... Ci perdo diggià, come è vero Iddio!... Agostino! mi raccomando! l'occhio vivo!... La parola dolce e l'occhio vivo¹³!... Mastro Cola, voi che siete capomastro!... chi vi ha insegnato a tenere il regolo in mano?... Maledetto voi! Mariano, dammi quassù il regolo, sul ponte... Che non ne avete occhi, corpo del diavolo!...
70 L'intonaco che screpola e sbulletta!... Mi toccherà poi sentire l'architetto, malanaggia a voialtri!... Quando torna quello del gesso ditegli il fatto suo, a quel figlio di mala femmina!... ditegli a Neli che sono del mestiere anch'io!... Che ne riparleremo poi sabato, al far dei conti!...

Badava a ogni cosa, girando di qua e di là, rovistando nei mucchi di tegole e di mattoni, saggiando i materiali, alzando il capo ad osservare il lavoro fatto, colla
75 mano sugli occhi, nel gran sole che s'era messo allora. – Santo! Santo! portami qua la mula... Fagli almeno questo lavoro, a tuo fratello! – Agostino voleva trattenerlo a mangiare un boccone, poiché era quasi mezzogiorno, un sole che scottava, da prendere un malanno chi andava per la campagna a quell'ora. – No, no, devo passare dal Camemi... ci vogliono due ore... Ho tant'altro da fare! Se il sole è caldo tanto
80 meglio! Arriverò asciutto al Camemi... Spicciamoci, ragazzi! Badate che vi sto sempre addosso come la presenza di Dio¹⁴! Mi vedrete comparire quando meno ve lo aspettate! Sono del mestiere anch'io, e conosco poi se si è lavorato o no!...

Intanto che se ne andava, Santo gli corse dietro, lisciando il collo alla mula, tenendogli la staffa. Finalmente, come vide che montava a cavallo senza darsene per
85 inteso, si piantò in mezzo alla strada, grattandosi l'orecchio: – Così mi lasci? senza domandarmi neppure se ho bisogno di qualche cosa?

– Sì, sì, ho capito. I denari che avesti lunedì te li sei giuocati. Ho capito! ho capito! eccoti il resto. E divèrtiti alle piastrelle, che a pagare poi ci son io... il debitore di
90 tutti quanti!...

10. se avessi ... spalle: se avessi avuto a cuore la mia vita come mio fratello, sarei ancora un manovale. Verga fa in modo che la frase venga spezzata dalle esclamazioni di Gesualdo e dalle esortazioni ai muratori: come accade, appunto, quando una persona è impegnata in più attività contemporaneamente.

11. il bisogno ... bosco: Gesualdo è pur

sempre un uomo del popolo, e la sua cultura è fatta di proverbi, come quella di padron 'Ntoni dei *Malavoglia*: ma la differenza è lampante. E qui, nel modo in cui Gesualdo cita il proverbio, lasciandolo a mezzo per dare ordini ai suoi lavoranti, c'è quasi una sfumatura di ironia: come per dire che i proverbi servono, ma servono di più l'olio di gomito e la voglia di accumulare denaro.

12. abbonacciato: da "bonaccia", l'assenza di vento in mare. Il tempo si era messo al bello.

13. La parola ... vivo: altro modo di dire: non urlare, usare modi suadenti, ma restare vigili.

14. vi sto ... Dio: qui il modo di dire popolare diventa quasi una bestemmia (e del resto di bestemmie Gesualdo fa ampio uso in questo brano).

Analisi ATTIVA

► **LINGUA E STILE.** Che splenda il sole o che scenda la pioggia, Gesualdo è sempre in attività, sempre pronto a lavorare e a riprendere chi non lavora. Anche il linguaggio che usa è proprio di chi non ha tempo da perdere. Il ritmo del brano, scandito dai commenti di Gesualdo, è veloce, sincopato, e riproduce molto bene il nervosismo, l'iperattività (fisica, ma anche mentale) che caratterizza il protagonista. Ed è, bisogna aggiungere, un ritmo tutto "parlato".

1 Il linguaggio di Gesualdo – rispetto ad esempio a quello utilizzato nei *Malavoglia* – è meno ricco di tratti dialettali e più prossimo a uno "stile medio": sapresti indicare le ragioni che hanno spinto Verga a tale scelta stilistica?

► **L'IMPERSONALITÀ.** Questa pagina non presenta alcuna voce narrante fuori campo: la narrazione sembra dominata da un'imparzialità e da un'impersonalità senza mediazioni.

2 Si può parlare, a tuo giudizio, di un'inclinazione alla drammatizzazione, alla teatralizzazione del racconto?

► **IL PERSONAGGIO.** Nel brano che hai appena letto si dice che Gesualdo «Badava a ogni cosa, girando di qua e di là, rovistando nei mucchi di tegole e di mattoni, saggiando i materiali, alzando il capo ad osservare il lavoro fatto, colla mano sugli occhi, nel gran sole che s'era messo allora» (rr. 74-76). Ad Agostino che vuole «trattenerlo a mangiare un boccone» (rr. 77-78) Gesualdo risponde: «No, no, devo passare dal Camemi... ci vogliono due ore... Ho tant'altro da fare! Se il sole è caldo tanto meglio! Arriverò asciutto al Camemi...» (rr. 79-81).

3 Alla luce di come si comporta e di come risponde, come può essere descritto il carattere di Gesualdo?

4 Immaginiamo un moderno mastro-don Gesualdo: ambizioso, frenetico, avido, arrampicatore sociale. Che lavoro fa? Come si veste? Che rapporto ha con gli altri? E gli altri come lo giudicano?

► **LA ROBA.** Leggendo questa pagina avrai sentito l'eco della novella *La roba* ►T9]. Entrambi i testi celebrano la "religione della roba", l'ossessiva spinta all'accumulo.

5 Quali analogie e quali differenze ti sembra che emergano tra i personaggi di Mazzarò e di Gesualdo?

6 Quali tratti dell'*Homo oeconomicus* (un essere umano implacabilmente razionale, che ha a cuore soltanto i suoi interessi) vengono a condensarsi in questi due personaggi?



Adolfo Tommasi,
Giornata piovosa,
XIX secolo.

Cattivi presagi. Gesualdo ha fatto un patto con il diavolo?

da *Mastro-don Gesualdo*, parte I, capitolo IV

T13 ► Il rapporto con la tradizione: Gesualdo e suo padre, da *Mastro-don Gesualdo*

Nonostante il successo e la ricchezza, su Gesualdo si accumulano presagi funesti. Mentre lo osserviamo impegnato nelle sue frenetiche attività, Verga ci mostra anche l'ambiente nel quale Gesualdo si muove: un mondo lunare, che sembra preludere alla morte o (nella frase che conclude il brano) all'inferno.

- Brontolava ancora allontanandosi all'ambio della mula sotto il sole cocente: un sole che spaccava le pietre adesso, e faceva scoppiettare le stoppie quasi s'accendessero. Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'entrare in una fornace; e il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri, le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso¹. La stessa mula anelava², tutta sudata, nel salire la via erta³. Un povero vecchio che s'incontrò, carico di manipoli⁴, sfinito, si mise a borbottare:
- 10 – O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!

1. caliginoso: offuscato dall'afa.
2. anelava: ansimava.

3. erta: ripida.
4. manipoli: fasci di spighe o di fieno.

Analisi del testo

Quella del vecchio non è una battuta innocente: allude invece alla credenza popolare secondo cui chi va in giro nelle ore di canicola è un uomo malvagio. Del resto, il rapporto tra Gesualdo e l'elemento demoniaco è un motivo ricorrente nel libro: la "voce popolare" allude più di una volta al fatto che il fiuto per gli affari di Gesualdo discende forse da

un patto con il diavolo. Questa allusione ha una duplice valenza: censura la smoderata sete di guadagno di Gesualdo e annuncia la sua caduta; inoltre mostra quanta diffidenza gli abitanti di Vizzini – abitanti di un mondo che non ha mai visto figure dinamiche come quella di Gesualdo – nutrano nei confronti del loro concittadino arricchito.

Laboratorio

folclore

► ANALIZZARE

- 1** In questo brano prevalgono uno stile nominale (individua la frase nominale) e frasi semplici (soggetto-verbo) coordinate.
Quale effetto ha questa scelta sintattica?

► CONTESTUALIZZARE

- 2** Quale importanza hanno il folclore e il mito nella narrativa di Verga?

Splendore della ricchezza e fragilità dei corpi

da *Mastro-don Gesualdo*, parte IV, capitolo V

La vita di Gesualdo è divisa nettamente in due: ha successo negli affari, fallisce nella vita privata. Nel romanzo questo dualismo emerge soprattutto attraverso la contrapposizione tra lo splendore delle ricchezze e la fragilità dei corpi.

Comprando nuovi terreni all'asta comunale, Gesualdo sancisce la definitiva sconfitta degli aristocratici di Vizzini (rappresentati dal barone Zacco, che di solito si accaparrava i terreni migliori). Diventato ricco, si trova però sposato a una donna che non ama, Bianca, la quale appartiene a un mondo che gli è estraneo e ostile. Non solo: sua figlia Isabella si vergogna di lui; il marito di Diodata, la serva-amante di Gesualdo, cerca di estorcergli del denaro; la sorella Speranza reclama parte delle ricchezze del fratello. Insomma, la vita privata di Gesualdo è un disastro, e soltanto nel finale del libro – quando si trova da solo – egli capisce quanto la corsa alla ricchezza gli abbia svuotato l'esistenza. Le ultime parole che Gesualdo pronuncia sono rivolte alla figlia Isabella: ma anche stavolta, poco prima di morire, tutto ciò che riesce a dire riguarda non i suoi sentimenti ma la sua «roba».

- Vedendola poi rassegnata ad ascoltare, seduta a capo chino accanto al letto, comincio a sfogarsi dei tanti crepacuori che gli avevano dati, lei e suo marito, con tutti quei debiti... Le raccomandava la sua roba, di proteggerla, di difenderla: – Piuttosto farti tagliare la mano, vedi!... quando tuo marito torna a proporti di firmare delle carte!...
- 5 Lui non sa cosa vuol dire! – Spiegava quel che gli erano costati, quei poderi, l'Alia, la Canziria, li passava tutti in rassegna amorosamente; rammentava come erano venuti a lui, uno dopo l'altro, a poco a poco, le terre seminate, i pascoli, le vigne; li descriveva minutamente, zolla per zolla, colle qualità buone o cattive. Gli tremava la voce, gli tremavano le mani, gli si accendeva tuttora il sangue in viso, gli spuntavano
- 10 le lagrime agli occhi: – Mangalavite, sai... la conosci anche tu... ci sei stata con tua madre... Quaranta salme di terreni, tutti alberati!... ti rammenti... i belli aranci?... anche tua madre, poveretta, ci si rinfrescava la bocca, negli ultimi giorni!... 300 migliaia l'anno, ne davano! Circa 300 onze! E la Salonia... dei seminati d'oro... della terra che fa miracoli... benedetto sia tuo nonno che vi lasciò le ossa!...
- 15 Infine, per la tenerezza, si mise a piangere come un bambino¹.
– Basta, – disse poi. – Ho da dirti un'altra cosa... Senti...
La guardò fissamente negli occhi pieni di lagrime per vedere l'effetto che avrebbe fatto la sua volontà. Le fece segno di accostarsi ancora, di chinarsi su lui supino che esitava e cercava le parole.
- 20 – Senti!... Ho degli scrupoli di coscienza... Vorrei lasciare qualche legato² a delle persone verso cui ho degli obblighi³... Poca cosa... Non sarà molto per te che sei ricca... Farai conto di essere una regalia che tuo padre ti domanda... in punto di morte... se ho fatto qualcosa anch'io per te...
– Ah, babbo, babbo!... che parole! – singhiozzò Isabella.
- 25 – Lo farai, eh? lo farai?... anche se tuo marito non volesse...
Le prese le tempie fra le mani, e le sollevò il viso per leggerle negli occhi se l'avrebbe ubbidito, per farle intendere che gli premeva proprio, e che ci aveva quel segreto in cuore. E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui

1. per ... bambino: Gesualdo ha provato ad aprirsi con la figlia, ma l'unica cosa che riesce a commuoverlo, alla fine, sono i suoi beni, la sua roba.

2. legato: eredità.

3. persone ... obblighi: sono i figli illegittimi che Gesualdo ha avuto dalla serva Diodata.

- 30 quell'altro segreto⁴, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao⁵, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro.
- 35 – Ora fammi chiamare un prete, – terminò con un altro tono di voce. – Voglio fare i miei conti con Domeneddio.

4. quell'altro segreto: il segreto relativo alla paternità di Isabella, che con ogni probabilità non è figlia di Gesualdo ma di Ninì Rubiera.

5. senti ... Trao: Gesualdo capisce che lui e la figlia appartengono a due mondi diversi, che non possono comunicare.

Analisi del testo

► **DALLA VERITÀ SFIORATA ALLA FREDDENZA** L'«altro segreto» (r. 29) che Gesualdo vede negli occhi della figlia riguarda la vera identità di suo padre (infatti, Isabella è in realtà figlia del barone Ninì Rubiera, amante di Bianca Trao prima del matrimonio con Gesualdo): ma né lui né la figlia sembrano avere la confidenza necessaria, o l'affetto necessario, per affrontare l'argomento. Su questa distanza umana, caratteriale, si innesta la distanza sociale (l'opposizione tra il muratore Motta e l'aristocratica Trao), che rende impossibile qualsiasi dialogo sincero (la figlia gli appare, nel momento del congedo, «ostile», e fatta «di un'altra pasta», r. 34). Così – ed è una splendida transizione: dalla verità sfiorata alla freddezza – Gesualdo cambia tono di voce e argomento, e chiede un prete. Ritorna il suo piglio da imprenditore: «Voglio fare i miei conti con Domeneddio» (rr. 35-36), dove vanno notati il verbo *voglio* e l'uso metaforico dei *conti* da fare con Dio, quei conti sui quali Gesualdo ha consumato tutta la sua vita.

► **GESUALDO E LE SUE TERRE: LA REIFICAZIONE**
Nella scena della morte di Gesualdo, Verga non permette

che la situazione tragica gli forzi la mano e che lo faccia scivolare nel patetico, e così la “corregge” con un umorismo tanto più efficace quanto più è sottile. Gesualdo si sta congedando per sempre dalla sua unica figlia, ma la verità è che l'unica cosa che lo commuove veramente è il pensiero delle terre che ha saputo conquistarsi e che ora gli tocca lasciare: «quei poderi, l'Alia, la Canziria, li passava tutti in rassegna amorosamente; rammentava come erano venuti a lui, uno dopo l'altro, a poco a poco, le terre seminate, i pascoli, le vigne; li descriveva minutamente, zolla per zolla, colle qualità buone o cattive. Gli tremava la voce, gli tremavano le mani» (rr. 5-9). Gesualdo parla di terreni, ma è come se parlasse di esseri umani, di figli: li menziona tutti *amorosamente*, ricorda «come erano venuti a lui». Difficilmente si può trovare un esempio migliore di reificazione, cioè di autoidentificazione con un oggetto: Gesualdo è il padre dei suoi terreni, e loro sono parte di lui. Paragonato a questo “vero” amore, il legame con la figlia (se pure è sua figlia) è fatto di nulla: e infatti le ultime parole che le rivolge non sono per lei, ma per i suoi figli illegittimi e per se stesso («fammi chiamare un prete»).

Laboratorio

gli amori
di Gesualdo

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

1 Mastro-don Gesualdo è sì avido e materialista, ma è anche capace di sentimenti. Alla figlia vuole bene, ma ha anche due figli illegittimi, avuti dalla serva Diodata, ai quali vuole lasciare una piccola parte dell'eredità. Tuttavia, l'affetto per la figlia non è lo stesso che Gesualdo prova per le sue terre. È interessante, quindi, rileggere il brano e osservare i diversi modi in cui Gesualdo esprime i suoi sentimenti nei confronti della figlia, dei figli illegittimi e della «roba».

uomo e
società

► INTERPRETARE

2 Il contesto e il carattere hanno fatto di Gesualdo un uomo ricco e potente. Ma nella sua corazza si apre uno squarcio: proprio quando cede ai sentimenti, quando sembra scorgere la possibilità di una vita meno solitaria, diventa un perdente. Alla luce di questo passo e dei precedenti, fai un ritratto di Gesualdo e collegalo alla concezione dell'uomo e della società di Verga, tenendo conto di tali elementi.

da *Mastro-don Gesualdo*, parte IV, capitolo V

Il conflitto che sta al fondo di *Mastro-don Gesualdo* non riguarda soltanto il protagonista e i suoi concittadini, ma coinvolge due mondi: quello moderno degli “uomini che si fanno da soli”, del quale è campione Gesualdo; e quello antico, destinato al tramonto, che è composto non solo dagli aristocratici ma anche dai semplici contadini.

Se nei *Malavoglia* il mondo premoderno veniva osservato dalla prospettiva del popolo di Acì Trezza, *Mastro-don Gesualdo* si arricchisce di altri punti di vista, come quello dell'aristocrazia, una classe sociale improduttiva (perché dedita al latifondo, a differenza di Gesualdo, che si occupa in prima persona dei propri possedimenti) e ostile ai cambiamenti, che vede in Gesualdo un semplice arrampicatore sociale (e perciò gli affibbia, sarcasticamente, il doppio titolo «mastro-don»). E se i nobili disprezzano Gesualdo perché viene dal basso, i poveri (conservatori quanto e più dei nobili) lo disprezzano perché ha voluto salire in alto. Le ultime righe del romanzo mettono in luce proprio il contrasto tra Gesualdo, che si sta spegnendo nel palazzo del genero, il duca di Leyra, e i servi del duca, che vivono la sua presenza come un'intrusione e, addirittura, come un'offesa a quell'ordine sociale cui sono legati sin dalla nascita, l'ordine per cui i duchi devono restare duchi e i servi devono restare servi.

Durò ancora qualche altro giorno così, fra alternative di meglio e di peggio. Sembrava anzi che cominciasse a riaversi un poco, quando a un tratto, una notte, peggiorò rapidamente. Il servitore che gli avevano messo a dormire nella stanza accanto l'udì agitarsi e smaniare prima dell'alba. Ma siccome era avvezzo a quei capricci, si voltò dall'altra parte¹, fingendo di non udire. Infine, seccato da quella canzone che non finiva più, andò sonnacchioso a vedere che c'era.

– Mia figlia! – borbottò don Gesualdo con una voce che non sembrava più la sua.
– Chiamatemi mia figlia!

– Ah, sissignore. Ora vado a chiamarla, – rispose il domestico, e tornò a coricarsi.
10 Ma non lo lasciava dormire quell'accidente²! Un po' erano sibili, e un po' faceva peggio di un contrabbasso, nel russare. Appena il domestico chiudeva gli occhi udiva un rumore strano che lo faceva destare di soprassalto, dei guaiti rauchi, come uno che sbuffasse ed ansimasse, una specie di rantolo che dava noia e vi accapponava la pelle. Tanto che infine dovette tornare ad alzarsi, furibondo, masticando delle bestemmie e delle parolacce.

15 – Cos'è? Gli è venuto l'uzzolo³ adesso? Vuol passar mattana⁴! Che cerca?

Don Gesualdo non rispondeva; continuava a sbuffare supino. Il servitore tolse il paralume, per vederlo in faccia⁵. Allora si fregò bene gli occhi, e la voglia di tornare a dormire gli andò via a un tratto.

20 – Oh! oh! Che facciamo adesso? – balbettò grattandosi il capo.

Stette un momento a guardarlo così, col lume in mano, pensando se era meglio aspettare un po', o scendere subito a svegliare la padrona e mettere la casa sottosopra.

1. **siccome ... parte:** il servo ignora i lamenti di Gesualdo e scambia l'agonia del protagonista per meri *capricci*.

2. **quell'accidente:** Verga riporta (in discorso indiretto libero) i pensieri del servo, che vorrebbe dormire e non può perché

Gesualdo, lamentandosi e russando, fa troppo rumore.

3. **uzzolo:** toscanismo per “capriccio”. L'agonia di Gesualdo è, per il servo, solo il capriccio di un vecchio.

4. **Vuol passar mattana:** vuol farsi passa-

re la mattana, cioè: vuole calmarsi.

5. **Il servitore ... in faccia:** solo dopo molto tempo il servitore si decide a controllare che cos'abbia Gesualdo, e si accorge che sta morendo.

- Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto. La finestra cominciava a imbiancare. Suonavano le prime campane. Nella corte udivasi scalpitare dei cavalli, e picchiare di striglie sul selciato. Il domestico andò a vestirsi, e poi tornò a rassettare la camera. Tirò le cortine del letto, spalancò le vetrate, e s'affacciò a prendere una boccata d'aria, fumando.
- 30 Lo stalliere, che faceva passeggiare un cavallo malato, alzò il capo verso la finestra.
 – Mattinata⁶, eh, don Leopoldo?
 – E nottata pure! – rispose il cameriere sbadigliando. – M'è toccato a me questo regalo!
 L'altro scosse il capo, come a chiedere che c'era di nuovo, e don Leopoldo fece
 35 segno che il vecchio se n'era andato, grazie a Dio.
 – Ah... così... alla chetichella?... – osservò il portinaio che strascicava la scopa e le ciabatte per l'androne.
 Degli altri domestici s'erano affacciati intanto, e vollero andare a vedere. Di lì a un po' la camera del morto si riempì di gente in manica di camicia e colla pipa in bocca. La guardarobiera vedendo tutti quegli uomini alla finestra dirimpetto venne anche lei a far capolino nella stanza accanto.
- 40 – Quanto onore, donna Carmelina! Entrate pure; non vi mangiamo mica... E neanche lui... non vi mette più le mani addosso di sicuro...
 – Zitto, scomunicato!... No, ho paura, poveretto... – Ha cessato di pensare.
 45 – Ed io pure, – soggiunse don Leopoldo.
 Così, nel crocchio, narrava le noie che gli aveva date quel cristiano⁷ – uno che faceva della notte giorno, e non si sapeva come pigliarlo, e non era contento mai. – Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi... Basta, dei morti non si parla.
- 50 – Si vede com'era nato... – osservò gravemente il cocchiere maggiore. – Guardate che mani!
 – Già, son le mani che hanno fatto la pappa⁸!... Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista⁹ come un principe!...
 – Allora, – disse il portinaio, – devo andare a chiudere il portone?
 55 – Sicuro, eh! È roba di famiglia. Adesso bisogna avvertire la cameriera della signora duchessa.



6. Mattinata: modo scorciato e colloquiale per dire “che mattinata!”.

7. narrava ... cristiano: raccontava i fastidi procuratigli da Gesualdo (*quel cristiano*). I servitori, non riconoscendo in Gesualdo un aristocratico, uno che appartiene alla classe dei padroni, non hanno per lui alcun rispetto (del resto, come il servo dice subito dopo, Gesualdo non è *realmente* nato “meglio di loro”, è un arricchito).

8. son ... pappa: sono mani che hanno lavorato: la *pappa* è la calcina, che ha consumato le mani di Gesualdo quando faceva il muratore.

9. battista: più comunemente “batista”, tela finissima di lino.

Lazzaro Pasini, *Soccorso! Soccorso!*, 1894.

Analisi del testo

► **L'INVIDIA DEI SERVITORI** Al di là della ricchezza accumulata, le mani callose testimoniano quali siano le vere origini di Gesualdo, come delle stimate, e scatenano l'invidia da parte dei servitori («Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi...», r. 48): insomma, servire un nobile va bene, ma servire un uomo che ha fatto il muratore per vivere, questo no!

► **L'EFFETTO DI SORDINA SULLA TRAGEDIA** La pagina è composta quasi tutta da battute di dialogo, e questo rende la narrazione moscia, vivace, e soprattutto smorza l'elemento patetico che – inevitabilmente, dato che si parla di una morte – è presente nella scena (a tratti sembra anzi di assistere a uno *sketch* comico).

Anche la focalizzazione iniziale sul servo, che vede nella morte di Gesualdo solo una noia, una perdita di tempo e di sonno (con quella frase spietata: «Ma non lo lasciava dormire quell'accidente!», r. 10), e i commenti acidi degli altri servitori riuniti al capezzale sono dispositivi attraverso i quali Verga attenua il potenziale tragico del racconto. Gesualdo sognava di vivere e di morire da aristocratico, ma la sua morte somiglia molto a una farsa.

► **LA RETICENZA** È notevole, quanto allo stile, l'uso frequente dei puntini di sospensione, che segnano una reticenza e lasciano al lettore il compito di completare le frasi rimaste in sospenso: «Già, son le mani che hanno fatto la pappa!... Vedete cos'è nascer fortunati... Intanto vi muore nella battista come un principe!...» (rr. 52-53): un povero muratore – questo è il pensiero dei servi – non merita di morire circondato da tanto lusso; Verga non lo esplicita, ma proprio per questo la frase suona molto più naturale e vera.

► **UN FINALE POLIFONICO** L'uscita di scena di Gesualdo è sancita anche da un brusco mutamento nella prospettiva del racconto. Fin qui, quasi tutto ciò che abbiamo visto e sentito è stato filtrato dal punto di vista di Gesualdo: è stato lui ad agire, lui a giudicare gli eventi. In queste scene finali, invece, il "vinto" Gesualdo si riduce a comprimario, e i punti di vista si moltiplicano e si intrecciano secondo un procedimento polifonico (non una sola voce ma un coro di voci: i domestici, la guardarobiera, il portinaio) di grande efficacia espressiva. Il personaggio che ha occupato per tutto il libro il centro della scena si allontana, svanisce pian piano sullo sfondo, come in una dissolvenza cinematografica.

Laboratorio

► **COMPRENDERE**

1 Riassumi il brano in 5-10 righe.

► **ANALIZZARE**

2 Molti contenuti sono suggeriti, non detti: Verga è un maestro della "reticenza". Individua alcuni punti in cui Verga applica questa procedura e commentane l'effetto.

3 Tragico e patetico sono smorzati anche attraverso l'ironia. Fai alcuni esempi e definisci di quale ironia si tratta. Qual è l'effetto di quest'uso?

► **CONTESTUALIZZARE**

4 Che cosa trovi di tipicamente naturalistico in questo passo, riguardo a contenuti, tecniche e stile?

► **INTERPRETARE**

5 Mastro-don Gesualdo è travolto dal suo destino e finisce per morire solo e amareggiato, proprio per i problemi che derivano dalle sue origini, dalla sua scalata sociale e dal rapporto con le diverse classi sociali. Sviluppa questo argomento, con gli opportuni richiami al romanzo.

6 Ti è mai successo di esserti sentito in difficoltà per problemi simili? Oppure di avere assistito a scene di invidia o a liti dovute a giudizi riguardo alla classe sociale?

reticenza

ironia

Naturalismo

origini sociali

conflitti di classe

David Herbert Lawrence

Non si può mettere una grande anima in una persona ordinaria

David Herbert Lawrence (1885-1930) è stato uno dei più importanti scrittori inglesi del primo Novecento, celebre soprattutto per il successo scandaloso (all'epoca) di uno dei suoi ultimi romanzi, *L'amante di Lady Chatterley* (1928), che è stato a lungo uno dei grandi "libri proibiti" della letteratura europea, per il modo esplicito in cui vi viene descritta la vita sessuale dei protagonisti. Negli anni della maturità, Lawrence viaggiò in tutto il mondo e soggiornò a lungo anche in Italia. Qui imparò a conoscere i romanzi di Verga, che tradusse e a cui dedicò, nel 1922, un saggio molto interessante. Eccone uno stralcio.

Il primo romanzo siciliano di Verga, *I Malavoglia*, è [...] stato considerato il suo lavoro migliore. È effettivamente un grande libro. Ma è un *parti pris*¹; è unilaterale: perciò è superato. Si insiste troppo sulla tragica sorte dei poveri, in questo libro. Si sguazza nella tragedia: la tragedia degli umili. Il libro appartiene a un periodo in cui gli umili erano quasi la cosa più alla moda che ci fosse. E *I Malavoglia* sono umilissimamente umili: siciliani della costa, pescatori, piccoli commercianti: la loro umile tragedia viene talmente caricata da diventare quasi disastrosa. Il romanzo è stato pubblicato in America con il titolo *The House by the Medlar Tree*, ed è ancora reperibile. È un grande libro, un grande quadro di vita povera in Sicilia, sulla costa a nord di Catania. Ma l'aspetto pietoso è piuttosto esagerato, un po' come i quadri lacrimevoli di Bastien-Lepage².

Nondimeno, è essenzialmente un quadro fedele, e diverso da qualsiasi cosa nella letteratura. Nella maggior parte dei libri di quel periodo – anche in *Madame Bovary* [...] – si deve eliminare circa il venti per cento della tragedia. Lo si fa per Dickens, lo si fa per Hawthorne³, lo si fa in continuazione, con tutti i grandi scrittori; e allora, perché non farlo per Verga? Basta togliere circa il venti per cento della tragedia dai *Malavoglia*, e vedrete che grande libro rimane. Buona parte dei libri che vivono, vivono in barba al fatto che l'autore ha esagerato. Pensate a *Cime tempestose*⁴: per un italiano è un libro impossibile, proprio come *I Malavoglia* lo è per noi. Ma è pur sempre un grande libro.

Il guaio del realismo – e Verga era un realista – è che lo scrittore, quando è un uomo veramente eccezionale come Flaubert o Verga, cerca di infondere il proprio senso della tragedia in personaggi la cui statura è decisamente minore della sua. Credo che la critica più grave che si possa rivolgere a *Madame Bovary* è che personaggi come Emma Bovary e suo marito Charles sono semplicemente troppo insignificanti per poter portare tutto il peso del senso di tragedia che ha Gustave Flaubert. Emma e Charles Bovary sono persone banali; Gustave Flaubert non è una persona banale. Ma, dato che è un realista e non crede agli "eroi", Flaubert insiste nel riversare la propria coscienza tragica, profonda e amara, nei gretti personaggi del medico di provincia e di sua moglie. C'è quindi una discrepanza. *Madame Bovary* è un grande libro e un bellissimo quadro di vita. Ma non possiamo fare a meno di essere infastiditi dal fatto che

1. parti pris: partito preso (francese), vale a dire una rappresentazione, come dice subito dopo Lawrence, troppo unilaterale dei fatti, troppo orientata a provare la tesi che lo scrittore vuole sostenere.

2. Bastien-Lepage: Jules Bastien-Lepage è stato un pittore francese del secondo Ottocento, celebre soprattutto per i suoi ritratti di contadini.

3. Hawthorne: Nathaniel Hawthorne (1804-1864) è stato uno dei massimi

scrittori americani dell'Ottocento, autore tra l'altro di *La lettera scarlatta* e *La casa dei sette abbaini*.

4. Cime tempestose: il capolavoro di Emily Brontë (1818-1848).

la grande anima tragica di Gustave Flaubert venga infusa, per così dire, nei corpi piuttosto mediocri di Emma e Charles Bovary. La cosa non torna [...].

La grande anima tragica di Shakespeare prende in prestito i corpi di re e principi; non per snobismo⁵, ma per affinità naturale. Non si può mettere una grande anima in una persona ordinaria. Le persone ordinarie hanno anime ordinarie. Non basta tutta la nobile simpatia di Flaubert o di Verga per i Bovary e i Malavoglia a impedire ai suddetti Bovary e Malavoglia di essere personaggi ordinari. Essi erano stati scelti consapevolmente appunto perché erano ordinari e non eroici. Gli autori insistevano sul «tesoro degli umili». Ma hanno dovuto prestare a questi umili la parte migliore del proprio tesoro, altrimenti i suddetti umili non avrebbero avuto un gran che da mostrare.

Quindi, se *I Malavoglia* è passato di moda, lo è anche *Madame Bovary*. Questi libri appartengono al periodo *emotivo-democratico* del diciannovesimo secolo, al periodo del «tesoro degli umili». È un periodo che attualmente, per l'appunto, è piuttosto fuori moda. Noi sentiamo ancora troppo l'influenza del tesoro degli umili. Quando l'emozione sarà uscita completamente da noi, potremo accettare *Madame Bovary* e *I Malavoglia* con la stessa libertà di spirito e con lo stesso distacco con cui accettiamo Dickens o Richardson⁶.

(D.H. Lawrence, *Mastro-don Gesualdo* by Giovanni Verga, in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Feltrinelli, Milano 1999)

È raro che la critica letteraria a cui siamo abituati parli così chiaro. Ma Lawrence è uno scrittore, non un critico, e dice senza problemi ciò che pensa. *I Malavoglia* è un grande romanzo, ma a suo avviso ha due difetti. Il primo è che Verga esagera, non si accontenta degli umili e dei poveri: vuole gli umilissimi e i poverissimi, vuole "sguazzare nella tragedia", vuol farci piangere. Questo difetto, osserva Lawrence, non è poi così grave, perché si trova spesso anche in romanzi che tutti considerano capolavori, ad esempio in quelli di Dickens e di Flaubert. Il secondo difetto è più grave e consiste nel fatto che la statura morale dei personaggi di Verga (molto alta) non è commisurata alla loro estrazione sociale (molto bassa). *I Malavoglia*, come *Madame Bovary*, sono troppo ordinari, troppo semplici, per poter reggere in maniera artisticamente convincente «tutto il peso» della tragedia che Verga (come Flaubert) fa loro portare. Questo, almeno, è il parere di Lawrence, il quale non vede di buon occhio lo spirito che egli chiama «emotivo-democratico» che ispira questi scrittori, non condivide questa attrazione per gli «umili» e osserva alla fine come forse, un giorno, il pubblico tornerà ad «accettare» *Madame Bovary* e *I Malavoglia* così come accetta Dickens e Richardson. Cent'anni dopo questa pagina di Lawrence, tutti sono d'accordo nel ritenere che *Madame Bovary* e *I Malavoglia* siano due dei più grandi romanzi del XIX secolo, grandi *almeno* quanto i migliori di Dickens e certamente più grandi di quelli di Richardson. Può darsi che i gusti siano cambiati, o può darsi che l'idea di Lawrence («Non si può mettere una grande anima in una persona ordinaria») fosse semplicemente sbagliata...

5. **per snobismo:** per darsi importanza.

6. **Richardson:** Samuel Richardson (1689-1761) è stato uno

dei massimi scrittori inglesi del Settecento, autore tra l'altro dei romanzi *Pamela* e *Clarissa*.



GIOVANNI VERGA
(1840-1922)

IL PERCORSO DELLE OPERE

► Racconti e romanzi sentimentali e “mondani”

Una peccatrice (1866)
Storia di una capinera (1869)
Eva, Tigre reale, Eros (1873-1876)

► *Nedda* (1874)

La prima novella siciliana di Verga.

► *Vita dei campi* (1880)

La prima raccolta di novelle “veriste”. Contiene racconti celebri come *Rosso Malpelo* e *Cavalleria rusticana*.

► *I Malavoglia* (1881)

Il primo romanzo del progettato «ciclo dei vinti»: il racconto del disastro di una famiglia di pescatori siciliani a causa del naufragio di una barca carica di lupini, nella quale il capofamiglia aveva investito il suo denaro.

► *Novelle rusticane* (1882)

Dopo *Vita dei campi*, la seconda raccolta di novelle veriste di Verga. Contiene racconti celebri come *La roba* e *Cos'è il re*.

► *Mastro-don Gesualdo* (1889)

È la storia dell'ascesa sociale di Gesualdo, che da *mastro* (cioè muratore) diventa *don* (il titolo che spettava agli aristocratici); ma, giunto al termine della sua vita, capisce che tutto è stato vano, e che gli toccherà morire da solo.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

Segnano lo stacco tra i primi racconti veristi e la prima stagione letteraria di Verga, che si prolunga sin quasi ai suoi quarant'anni.

Sono le prime prove della poetica verista di Verga: il narratore fa ascoltare “in presa diretta” la voce dei suoi personaggi, regredendo al loro livello culturale e linguistico, fino a eclissarsi. Inizia l'impiego del discorso indiretto libero.

Il primo romanzo verista di Verga, che avrà un'enorme influenza sugli scrittori italiani successivi (e ispirerà in particolare i narratori e i registi neorealisti, nel secondo dopoguerra), sia per il tema (la vita della povera gente del villaggio di Acì Trezza) sia per lo stile (“artificio della regressione”, stile indiretto libero).

La prospettiva di *Vita dei campi* si amplia: Verga non racconta più soltanto la vita dei contadini ma anche quella delle altre classi sociali. Il linguaggio si fa più crudo, quasi brutale, i toni diventano più cupi e l'atmosfera fiabesca che si respirava talvolta in *Vita dei campi* viene meno: il pessimismo di Verga si è fatto ancora più nero.

Il secondo grande romanzo di Verga. Se *I Malavoglia* erano il ritratto corale e tragico di una famiglia in dissoluzione, *Mastro-don Gesualdo* è la storia di quello che oggi chiameremmo un *self-made man*, il primo dei tanti personaggi delusi e disillusi che troveremo al centro di tanti romanzi del Novecento.

Bibliografia

Edizioni delle opere

Le opere di Verga antologizzate si leggono in queste edizioni: *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979; *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Salerno Editrice, Roma 1980; *I grandi romanzi*, a cura di C. Riccardi e F. Cecco, Mondadori, Milano 2006; G. Verga, *Lettere ai nipoti*, a cura di G. Sorbello, Lussografica, Caltanissetta 2007; G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975.

Studi critici

Sulla vita di Verga consigliamo la biografia di G. Raya, *Giovanni Verga*, Herder, Roma 1990. Sulla prima ricezione delle sue opere sono importanti gli studi dell'amico Luigi Capuana, raccolti nel volume *Studii sulla letteratura contemporanea*, Brigola, Milano 1885 (ristampati da Liguori, Napoli 1988).

Per un'interpretazione complessiva dell'opera di Verga suggeriamo due saggi datati ma ancora imprescindibili: L. Russo, *Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli 1920; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, entrambi più volte ristampati. Tra i contributi più recenti suggeriamo: N. Borsellino, *Storia di Verga*, Laterza, Roma-Bari 1982; G. Mazzacurati, *Giovanni Verga*, Liguori, Napoli 1985; R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989; G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993; P. Pellini, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012.

Sulle novelle: R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1975.

Sui *Malavoglia* e sulla tecnica narrativa verghiana vale sempre la pena leggere un celebre contributo del 1956 di Leo Spitzer, uno dei più acuti critici letterari del Novecento: *L'originalità della narrazione nei “Malavoglia”*, in *Studi italiani*, Vita e Pensiero, Milano 1976.

Percorso 9

Pinocchio, Cuore e Sandokan

La nascita della letteratura per ragazzi



Le opere che vengono catalogate sotto l'etichetta, piuttosto restrittiva, di "letteratura per ragazzi" o "letteratura per l'infanzia", fioriscono in Italia in un'epoca ben precisa che coincide con il **processo di unificazione nazionale**.

Non che bambini e ragazzi non avessero prima di allora storie da leggere o, più spesso, da farsi raccontare: enorme e in una certa misura insondabile è il repertorio universale di miti, fiabe, storie della tradizione popolare e orale che hanno nutrito per secoli l'immaginario infantile. Così come numerose sono le storie scritte per adulti – pensiamo a *Don Chisciotte*, a *Le avventure di Robinson Crusoe*, a *I viaggi di Gulliver* – di cui i bambini si sono appropriati autonomamente. Ma una letteratura rivolta espressamente a loro si può dire che nasca, in Italia, con l'Unità nazionale e con uno degli strumenti di cui l'Italia unita si dotò per completare, su un piano culturale, il processo di unificazione: la **scuola di Stato**.

Questa coincidenza spiega la natura pedagogica ed edificante della letteratura prodotta per i bambini nell'Italia umbertina¹. Tutte le opere pubblicate in quest'epoca, con pochissime eccezioni, rispondono sempre anche all'esigenza di educare, istruire, insegnare ai giovani come funziona il mondo, come loro vi si possano adattare o che cosa debbano fare per renderlo migliore. D'altra parte, un **intento educativo** è alla base di quasi tutta la moderna letteratura per l'infanzia, per la banale ragione che i destinatari finali dei libri non coincidono quasi mai con i loro acquirenti. Sono i genitori – o il maestro, il prete, gli zii – a comprare i libri ai bambini.

«Educate l'infanzia... educate l'infanzia e la gioventù... governate con la libertà», sono le parole che a un certo punto di *Cuore* De Amicis mette in bocca a Cavour² morente.

1. Con l'espressione "Italia umbertina" si indica l'Italia dell'ultimo quarto del secolo: il regno di Umberto I (figlio del primo re d'Italia Vittorio Emanuele II) durò infatti dal 1878 al 1900.

2. Camillo Benso, conte di Cavour (1810-1861), ministro e capo di governo del Regno del Piemonte, primo presidente del Consiglio del Regno d'Italia, protagonista dell'unificazione nazionale.

È probabile invece che le preoccupazioni dei piccoli italiani fossero simili a quelle espresse da Pinocchio in uno dei suoi rari momenti di sconforto: «Davvero – disse fra sé il burattino rimettendosi in viaggio – come siamo disgraziati noi altri poveri ragazzi. Tutti ci sgridano, tutti ci ammoniscono, tutti ci danno dei consigli. A lasciarli dire, tutti si metterebbero in capo di essere i nostri babbi e i nostri maestri: tutti: anche i Grilli-parlanti».

Da una parte c'è dunque il bisogno degli adulti di **formare i futuri cittadini**; dall'altra c'è il **desiderio di evasione e divertimento** dei bambini.

Agli uni e agli altri guardano, in modi diversi, i tre grandi scrittori per l'infanzia di questo periodo: Carlo Lorenzini (diventato famoso con lo pseudonimo di **Collodi**), Edmondo **De Amicis** ed Emilio **Salgari**.

PERCORSO nei TESTI

Carlo
Collodi

Le avventure
di Pinocchio

- T 1 La prima pagina
- T 2 Sciagurato figliuolo!
- T 3 L'impiccagione
- T 4 Verso il Paese dei balocchi

Edmondo
De Amicis

Cuore

- T 5 I miei compagni
- T 6 Il mio compagno Coretti

Emilio
Salgari

Le tigri di
Mompracem

- T 7 Un tuffo nell'esotico
- T 8 Entra in scena Sandokan
- T 9 Yanez
- T 10 La perla di Labuan

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

«Oggi anderò a sentire i pifferi e domani a scuola. Per andare a scuola c'è sempre tempo». Dallo spettacolo di burattini agli inganni del Gatto e della Volpe (T3), al Paese dei balocchi (T4), Collodi è un maestro nel modulare atmosfere di volta in volta comiche, grottesche, drammatiche, orrifiche.

LETTURE CRITICHE

- C 1 I. Calvino, *Pinocchio*: tre motivi per considerarlo uno dei grandi libri italiani
- C 2 U. Eco, Elogio di Franti
- C 3 G. Pasquali, Ciò che è vivo e ciò che è morto di *Cuore*

1 Pinocchio

La misteriosa bellezza di Pinocchio

Il libro italiano più venduto *Pinocchio* è la storia di un burattino di legno che, passando attraverso mille avventure – che vedono coinvolti esseri umani reali (come il falegname che lo costruisce, mastro Geppetto), esseri immaginari (come la Fata turchina) e animali parlanti (come il Gatto e la Volpe, e il Grillo-parlante) – riesce a diventare un ragazzino in carne e ossa.

È difficile spiegare le ragioni che fanno di *Pinocchio* uno dei libri più importanti nella storia della cultura occidentale, il libro più tradotto, letto e venduto dopo la Bibbia e il Corano, con la differenza che la Bibbia e il Corano sono il prodotto di un'elaborazione orale e collettiva durata secoli, mentre *Pinocchio* ha solo 130 anni di vita e un autore umanissimo che ha un nome, un cognome e persino un nome d'arte: Carlo Lorenzini, detto Collodi.

Perché, dunque, *Pinocchio* resiste nell'immaginario dei lettori di tutto il mondo da oltre un secolo? Alcuni hanno dato il merito di questo successo alla capacità che Collodi ha avuto di attingere in maniera nuova e originale alla fonte inesauribile del fiabesco, cioè a quel repertorio di personaggi, atmosfere, luoghi fantastici che si sono sedimentati nel corso di millenni nella cultura popolare. Altri hanno fatto notare come fate, animali parlanti, boschi misteriosi e metamorfosi miracolose alludano in realtà, sotto il velo dell'allegoria, alla vita quotidiana nell'Italia di fine Ottocento. Altri ancora hanno sottolineato la forza critica con cui Collodi, grazie a questa

originale miscela di realismo e di fantasia, seppe denunciare il declino politico e morale a cui l'Italia andò incontro dopo il Risorgimento e l'unificazione nazionale.

Ma nemmeno questo **intreccio di fantastico, realistico e politico** riesce a spiegare del tutto le ragioni del fascino delle avventure di Pinocchio. Dobbiamo quindi limitarci a questa doppia constatazione: da un lato, che *Pinocchio* ha la capacità di catturare e turbare i lettori di tutte le epoche e di tutte le latitudini; dall'altro, che questo effetto è prodotto da cause che sono in parte destinate a restare misteriose.

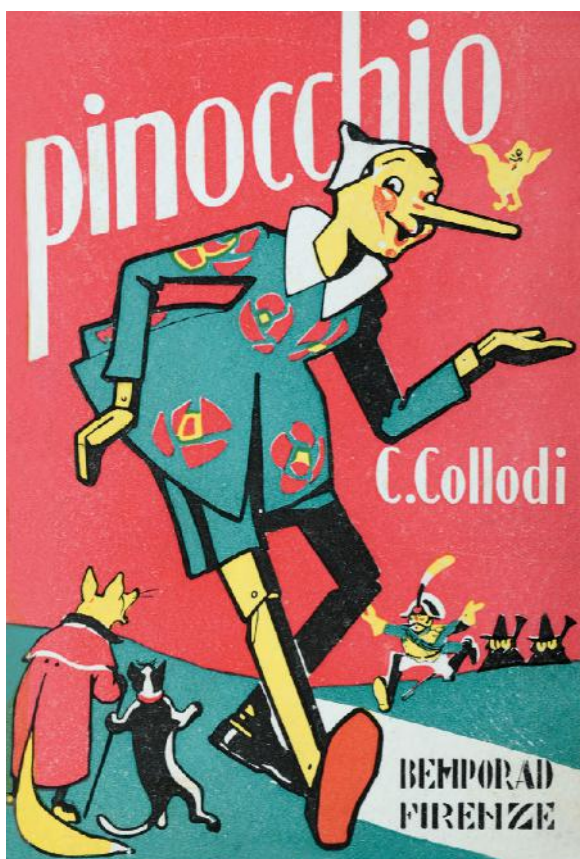


Illustrazione per *Pinocchio*, 1930.

Carlo Collodi

Il lungo apprendistato nei giornali Carlo Lorenzini (1826-1890), meglio conosciuto con lo pseudonimo di **Collodi**, dal nome del paese d'origine della madre, tra Lucca e Pistoia, nasce in una modesta famiglia di Firenze. Il padre e la madre lavorano come domestici alle dipendenze di nobili fiorentini che daranno loro il denaro necessario a far studiare il piccolo Carlo fino ai diciassette anni. Giunto a quell'età, Collodi viene assunto in una libreria con l'incarico di scrivere brevi recensioni per il catalogo che annuncia le novità editoriali. Tra le più importanti di Firenze, la libreria Piatti è frequentata da letterati e patrioti liberali. È qui che Collodi assorbe quelle idee democratiche che lo faranno diventare un convinto sostenitore dell'Unità nazionale e, nel 1848, lo indurranno a partire come volontario nella prima guerra d'indipendenza, insieme a un gran numero di studenti toscani.

Al ritorno dalla guerra, Collodi inizia a scrivere per i giornali; sarà questo, prima dell'incontro con la narrativa per bambini, lo spazio di espressione più consono al suo modo di guardare il mondo: ironico, polemico, appassionato. Ed è attraverso il lungo apprendistato nei giornali che Collodi riuscirà a fabbricarsi quello stile asciutto, arguto, pungente che rende vive anche tante pagine di *Pinocchio*.

Come gran parte delle sue opere, anche lo scritto d'esordio di Collodi, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica* (1856), nasce su commissione. La richiesta gli arriva dall'editore degli orari ferroviari, che vuole confezionare una guida per pubblicizzare la nuova linea Firenze-Livorno. Ma lo stile e la struttura della guida che Collodi consegna all'editore è già molto personale: piena – più che di notazioni paesistiche – di divagazioni, aneddoti, personaggi che egli incontra (o si immagina di incontrare) durante il viaggio.

L'accostamento alla letteratura per bambini Dopo un romanzo, rimasto incompiuto (*I misteri di Firenze*), e dopo un esordio non troppo felice come autore di teatro (*Gli amici di casa*), Collodi entra in contatto con i fratelli Paggi. Con la «Biblioteca scolastica», Felice e Alessandro Paggi avevano avviato in quegli anni un progetto editoriale innovativo che, raccogliendo l'invito manzoniano a elaborare una lingua nazionale plasmata sul fiorentino colto, lo applicava alla letteratura per bambini. Per loro Collodi traduce dal francese alcune celebri raccolte di fiabe, tra cui *I racconti delle fate* di Perrault, e inventa due personaggi destinati ad avere grande fortuna, *Giannettino* (1877) e *Minuzzolo* (1878), due monelli che si mettono nei guai, vivono qualche avventura e, con l'aiuto dei grandi, ritrovano la retta via: è già, *in nuce*, la trama di *Pinocchio*, il capolavoro al quale Collodi lavora nei primi anni Ottanta, e che gli dà subito grande popolarità.

Negli anni successivi a *Pinocchio*, pur senza abbandonare la sua febbrile attività di giornalista e di critico teatrale, Collodi ha parte sempre più attiva nella redazione del «Giornale per i bambini». Vi pubblica parecchi racconti (alcuni dei quali confluiscono nella raccolta *Storie allegre*, pubblicata da Paggi nel 1887) e ne diventa direttore dal 1883 al 1885. Gli anni che seguono sono i più solitari dell'esistenza di Collodi. Lo scrittore toscano, che come il suo Pinocchio aveva fama di essere pigro, scansafatiche e dedito al gioco, continua a scrivere moltissimo, e il suo fisico finisce per risentirne. «Fu tra gli uomini di penna, uno di quelli che lavorarono di più ed ebbe sempre l'aria di non far nulla»: recita così il necrologio uscito su un giornale fiorentino dopo la sua morte improvvisa, avvenuta la sera del 26 ottobre 1890.

La stampa satirica

Giornalisti letterati Nella seconda metà dell'Ottocento i giornali sono ancora, spesso, uno strumento in grado di informare l'opinione pubblica con una relativa autonomia dai poteri politici ed economici dominanti (con il passare del tempo, lo saranno molto meno). E "giornalista" (lo vedremo anche nelle biografie di Edmondo De Amicis ed Emilio Salgari) significa a tutti gli effetti "letterato".

Libertà di stampa e satira I moti del 1848 costrinsero alcuni dei regnanti italiani ed europei a concedere una Costituzione che per la prima volta contemplava la libertà di stampa. Fiorirono ovunque, e specialmente in Toscana, giornali e riviste di satira politica. Ed è dalle colonne di questi giornali – «Il Lampione», «Lo Scaramuccia», «L'Arlecchino», «Lo Spirito Folletto», per citare alcune delle testate più diffuse, e alle quali Collodi collaborò – che, nel clima risorgimentale, molti intellettuali italiani pensano di poter far arrivare le idee liberali al popolo. Attraverso vignette, caricature, articoli provocatori e talvolta aggressivi, la stampa satirica insegna ai lettori (o meglio, a quella piccola parte della popolazione che è in grado di leggere) a riconoscere e a mettere in ridicolo i tipi umani e le categorie sociali più ostili al rinnovamento: il banchiere, il notaio, il vecchio aristocratico, l'avvocato azzecagarbugli...

Formare i lettori, battersi per il progresso Nelle prime righe dell'articolo che inaugura uno di questi periodici, «La Lente», si chiarisce che l'intento dei fondatori è quello di «istruire il popolo nei suoi doveri sociali», nonché di «sferzare il vizio, di esaltare le buone opere, e massime¹ di distruggere, o raddrizzare certe stravolte idee popolari». Più che informare, si tratta insomma di "formare" i lettori; più che di rispecchiare la realtà, si tratta di orientarla nella direzione del progresso.

Collodi e l'ipnosi Ecco un brano del pezzo, uno dei tanti, che nel 1858 Collodi firma proprio sulla «Lente» con lo pseudonimo di ZZZZ per prendersi gioco dell'ipnosi (allora definita magnetismo), oggetto in quegli anni di accesi dibattiti, sia in ambito scientifico sia in mezzo al popolo.

- «*– Cos'è il magnetismo?
– È l'arte di far sognare il prossimo a occhi aperti.
– Credete voi nel magnetismo?
– Come il canonico² Petrarca credeva nella verginità di madonna Laura.
– Cos'è il fluido magnetico?
– È una frase inventata apposta per non essere intesa.
– Qual è il più gran miracolo del fluido magnetico?
– Quello di far passare per tanti Professori di fisica tutti i ciarlatani di piazza.
– Come agisce il fluido magnetico?
– Chiudendo la bocca ai gonzi³ che non sanno cosa rispondere.
– Cos'è il magnetizzato?
– È un individuo dell'uno e dell'altro sesso, che comincia col prestarsi per burla⁴ a farsi magnetizzare, e finisce poi col crederci magnetizzato sul serio.
– Qual è la parte positiva degli esperimenti?
– Il biglietto d'ingresso.
– Cosa s'intende per sonno magnetico?
– Quel momento d'aberrazione⁵ mentale, in cui un pubblico composto di animali più o meno ragionevoli, assiste in buona fede ai responsi sibillini⁶ d'una Chiaroveggente.
– Cos'è la Chiaro-vegenza?
– È l'arte di profetizzare mille cose senza azzeccarne una!*

E via di questo passo: una garbata, educata presa in giro della ciarlataneria corrente. Così si rideva, o si sorrideva, nell'Italia umbertina.

1. **massime**: latinismo per "soprattutto".

2. **canonico**: qui in senso generale per "religioso". Collodi si fa beffa di uno degli amori più celebri della letteratura italiana, quello di Petrarca per Laura.

3. **gonzi**: creduloni.

4. **burla**: scherzo.

5. **aberrazione**: alterazione.

6. **sibillini**: misteriosi e indecifrabili.

▶ ATTIVITÀ

Cerca in rete qualche esempio di stampa satirica e individua, in quanto hai trovato, i principali bersagli della satira oggi.

Pinocchio. Genesi del testo

I primi due capitoli in rivista *Pinocchio* ha una gestazione lenta e irregolare. Collodi, insieme ad alcuni dei più importanti letterati del tempo (De Sanctis, Carducci, Verga, d'Annunzio e altri), collaborava già da alcuni anni al «Fanfulla della Domenica», uno dei primi settimanali letterari italiani. Nel 1881 due dei fondatori, Ferdinando Martini e Guido Biagi, decidono di pubblicare, a fianco del «Fanfulla», un nuovo periodico pensato per i più piccoli, con l'intento «d'offrire ai giovani una lettura piacevole e istruttiva, e di costringere gli scrittori più illustri a degnarsi di scendere fino a loro». È sul primo numero del «Giornale per i bambini» che, nel luglio del 1881, escono i primi due capitoli della *Storia di un burattino*.

La struttura del romanzo d'appendice La pubblicazione a puntate non è un dato secondario per capire la natura del capolavoro di Collodi. *Pinocchio* è una fiaba che ha una struttura narrativa molto simile a quella del romanzo d'appendice (o *feuilleton*), il genere letterario nato in Francia e in Inghilterra alla fine del Settecento. Erano storie che uscivano a puntate nelle ultime pagine dei quotidiani (in appendice, appunto), di solito nel fine settimana; storie facili da leggere, scandite in capitoli brevi, che di solito parlavano d'amore o d'avventura, e il cui scopo principale era tenere viva la curiosità del lettore e creare, in chiusura di capitolo, la *suspense* necessaria a ricordargli, la settimana successiva, di comprare il giornale.

L'uscita a puntate della storia del burattino di legno consente a Collodi di iniziare a scrivere anche senza avere in mente un piano dell'opera, senza sapere esattamente, cioè, dove lo condurranno Pinocchio e la sua voglia di scoprire il mondo. Collodi si diverte, senza dubbio, ma è chiaro che non si fa troppe illusioni sul risultato se, spedendo a Guido Biagi il primo mucchio di fogli, gli scrive queste due righe: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare; ma se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguirla». Una «bambinata». Forse la qualità eccezionale di *Pinocchio* dipende anche dalla spensieratezza con cui Collodi si era messo all'opera: certo è che se gli editori non avessero insistito perché mandasse pezzi da pubblicare e se lui non avesse avuto bisogno di soldi, *Pinocchio* non avrebbe mai visto la luce.

Carlo Collodi

T

1

La prima pagina

da *Le avventure di Pinocchio*, capitolo I

La storia inizia nella bottega del vecchio falegname maestr'Antonio, soprannominato Ciliegia a causa del naso paonazzo che si ritrova (non si sa se per il freddo o per la tendenza ad alzare il gomito).

Il tempo e il luogo dell'azione non vengono indicati, né lo saranno nel corso del racconto. Un pezzo di legno finisce, non si sa come né perché, nella misera bottega di maestro Ciliegia, che pensa di ricavarne la gamba di un tavolino. Ma appena mette mano agli attrezzi, ecco che il pezzo di legno incomincia a parlare con una vocina pietosa e supplichevole.

*Come andò che Maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno,
che piangeva e rideva come un bambino.*

– C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

5 – No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze.

10 Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname, il quale aveva nome Mastr'Antonio, se non che tutti lo chiamavano maestro Ciliegia, per via della punta del suo naso, che era sempre lustra e paonazza, come una ciliegia matura.

Appena maestro Ciliegia ebbe visto quel pezzo di legno, si rallegrò tutto; e dandosi una fregatina di mani per la contentezza, borbottò a mezza voce:

15 – Questo legno è capitato a tempo¹; voglio servirmene per fare una gamba di tavolino –.

Detto fatto, prese subito l'ascia arrotata per cominciare a levargli la scorza e a digrossarlo²; ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi:

– Non mi picchiar tanto forte! –.

20 Figuratevi come rimase quel buon vecchio di maestro Ciliegia!

Girò gli occhi smarriti intorno alla stanza per vedere di dove mai poteva essere uscita quella vocina, e non vide nessuno! Guardò sotto il banco, e nessuno; guardò dentro un armadio che stava sempre chiuso, e nessuno; guardò nel corbello³ dei trucioli e della segatura, e nessuno; aprì l'uscio di bottega per dare un'occhiata anche
25 sulla strada, e nessuno. O dunque?...

– Ho capito; – disse allora ridendo e grattandosi la parrucca – si vede che quella vocina me la son figurata io. Rimettiamoci a lavorare –.

E ripresa l'ascia in mano, tirò giù un solennissimo colpo sul pezzo di legno.

– Ohi! tu m'hai fatto male! – gridò rammaricandosi la solita vocina.

30 Questa volta maestro Ciliegia restò di stucco, cogli occhi fuori del capo per la paura, colla bocca spalancata e colla lingua giù ciondoloni fino al mento, come un mascherone da fontana.

Appena riebbe l'uso della parola, cominciò a dire tremando e balbettando dallo spavento:

35 – Ma di dove sarà uscita questa vocina che ha detto *ohi?*... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io non lo posso credere. Questo legno eccolo qui; è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri, e a buttarlo sul fuoco, c'è da far bollire una pentola di fagioli... O dunque? Che ci sia nascosto dentro qualcuno! Se
40 c'è nascosto qualcuno, tanto peggio per lui. Ora l'accomodo io! –.

E così dicendo, agguantò con tutt'e due le mani quel povero pezzo di legno, e si pose a sbatacchiarlo senza carità contro le pareti della stanza.

1. a tempo: al momento opportuno.

2. digrossarlo: cominciare a lavorarlo, sgrossarlo.

3. corbello: secchiello, cesto.

Analisi del testo

► **UNA SINTASSI SEMPLICE, UNO STILE VICINO AL PARLATO** Perfettamente a suo agio nel maneggiare la lingua viva, Collodi usa una sintassi molto semplice e parole che appartengono al fiorentino parlato come *figurarsi* nel senso di “immaginare” (r. 20), *corbello* (cesta, r. 23), *uscio* (r. 24), *capo* al posto di “testa” (r. 30), l’espressione *Ora l’accomodo io* (“Adesso lo sistemo io”, r. 40). Nel racconto si serve in parte della voce di un narratore esterno (una voce molto reale e presente: è quasi come se la storia fosse raccontata dal vivo, da qualcuno che parla, anziché scrivere), in parte della voce e della prospettiva di alcuni dei personaggi (qui il lettore vede le cose attraverso lo sguardo meravigliato di maestro Ciliegia).

Il tono è sin da principio familiare, intimo ma anche ironico. Il narratore rompe infatti il patto di finzione rivolgendosi direttamente ai lettori, e gioca con il loro orizzonte d’attesa: in una fiaba, di solito, dopo la formula iniziale “C’era una volta” compare il nome di un personaggio regale (un re, una principessa), e invece questa volta il protagonista è un ciocco di legno: una sorpresa, uno scarto che rompe gli schemi e prepara il lettore a un racconto nel quale – in un ambiente quotidiano, domestico come quello della bottega di maestro Ciliegia – si addensano subito gli elementi fantastici.

► **L’OPINIONE DI FRUTTERO E LUCENTINI** Gli scrittori Carlo Fruttero e Franco Lucentini hanno commentato questa prima, celeberrima, pagina di *Pinocchio*:

«C’era una volta...». Tre puntini di sospensione, un dialogo di due battute («Un re!» «No, ragazzi»), ed ecco tra-

sferiti nella storia stessa, dentro la sua cornice narrativa, i piccoli lettori ai quali il Collodi immaginava unicamente di rivolgersi. Fuori invece c’è posto per pubblici di ogni età, il libro “regge” a qualsiasi altezza di lettura, è un capolavoro non della “letteratura per ragazzi”, ma della letteratura e basta.

«Non era un legno di lusso...». La brusca sostituzione del re con un pezzo di legno lasciava già prevedere che non ci sarebbero stati neanche principi, maghi, castelli incantati. La nuova e quasi inavvertita “svolta” col suo intimistico richiamo all’inverno, alla legna «per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze», esclude ogni residuo di favola aulica, medievale, “cortese”, e impianta con fermezza la narrazione su un terreno familiare, umilmente domestico. [...]

Il meraviglioso di stampo soprannaturale, neogotico, è lontanissimo da Pinocchio. Neanche per un momento il bravo maestr’Antonio ha pensato alle streghe o ai diavoli-folletti per spiegarsi la “vocina”: ha cercato invece fino all’ultimo di afferrarsi a qualche spiegazione naturale o quantomeno naturalistica, che però non è arrivata a convincerlo: «Che sia per caso [nota la finezza] questo pezzo di legno che abbia imparato [nota ancora] a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io [nota sempre] non lo posso credere». Il fenomeno gli è dunque rimasto lì, senza andargli né su né giù.

(C. Fruttero - F. Lucentini, *Sette note a «Pinocchio»*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Mondadori, Milano 1994, pp. XLVII-IX)

Laboratorio

incredulità

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

1 Un ciocco di legno sembra vivo. Maestro Ciliegia non ci crede, e nella storia, dove anche il vecchio falegname è coinvolto, mondo reale e mondo immaginario non si negano ma si compenetrano. Riassumi i momenti in cui:

- a il magico e l’irreale si presentano come fossero reali;
- b si manifesta l’incredulità del falegname.

2 Il tono del racconto è familiare, intimo ma anche ironico, fin dall’inizio:

«– C’era una volta... – Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.
– No, ragazzi, avete sbagliato».

Trova nel testo altri esempi di questa familiarità ironica.

3 L’intervento del narratore, che rompe il “patto narrativo” della finzione, è evidente nell’incipit, ma si ripresenta altre volte. In quali passaggi? E qual è l’effetto di questa scelta?

familiarità
ironica

► INTERPRETARE

4 Lo scrittore Italo Calvino scrisse di Collodi che aveva «l’istinto di non lasciar mai cadere una frase che sia grigia o senza concretezza o senza guizzo, i dialoghi soprattutto». Scegli alcune frasi e mostra in che cosa consistono la «concretezza» e i «guizzi» dello stile di Collodi.

concretezza
e guizzi

Sciagurato figliuolo!

da *Le avventure di Pinocchio*, capitolo III

Maestro Ciliegia, che non riesce a credere alle sue orecchie, decide di disfarsi immediatamente del pezzo di legno fatato. L'occasione gli viene offerta immediatamente dal suo ancor più misero collega Geppetto, che bussa alla sua bottega per chiedergli un pezzo di legno: ha intenzione di fabbricarsi un burattino, «ma un burattino meraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?». Ma il misterioso essere nascosto nel pezzo di legno, che nella bottega di Ciliegia sembrava timido e impaurito, si rivela ora uno dei caratteri più irriverenti, inafferrabili e ribelli della letteratura italiana.

Geppetto, tornato a casa, comincia subito a fabbricarsi il burattino e gli mette il nome di Pinocchio. Prime monellerie del burattino.

La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia¹ non poteva esser più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era dipinto, e accanto al fuoco c'era dipinta una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero.

Appena entrato in casa, Geppetto prese subito gli arnesi e si pose a intagliare e a fabbricare il suo burattino.

10 – Che nome gli metterò? – disse fra sé e sé. – Lo voglio chiamar Pinocchio. Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina.

Quando ebbe trovato il nome al suo burattino, allora cominciò a lavorare a buono², e gli fece subito i capelli, poi la fronte, poi gli occhi.

Fatti gli occhi, figuratevi la sua meraviglia quando si accorse che gli occhi si muovevano e che lo guardavano fisso fisso.

Geppetto, vedendosi guardare da quei due occhi di legno, se n'ebbe quasi per male, e disse con accento risentito:

20 – Occhiacci di legno, perché mi guardate? –

Nessuno rispose.

Allora, dopo gli occhi, gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere: e cresci, cresci, cresci diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai.

Il povero Geppetto si affaticava a ritagliarlo; ma più lo ritagliava e lo scorciva, e più quel naso impertinente diventava lungo.

Dopo il naso, gli fece la bocca.

La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a ridere e a canzonarlo.

– Smetti di ridere! – disse Geppetto impermalito; ma fu come dire al muro.

– Smetti di ridere, ti ripeto! – urlò con voce minacciosa.

30 Allora la bocca smesse³ di ridere, ma cacciò fuori tutta la lingua.

Geppetto, per non guastare i fatti suoi, finse di non avvedersene, e continuò a lavora-

1. **La mobilia:** l'arredamento.

2. **buono:** forma avverbale che significa "bene", "di buona lena".

3. **smesse:** fiorentino popolare per "smise".

re. Dopo la bocca, gli fece il mento, poi il collo, le spalle, lo stomaco, le braccia e le mani.

Appena finite le mani, Geppetto sentì portarsi via la parrucca dal capo. Si voltò in su, e che cosa vide? Vide la sua parrucca gialla in mano del burattino.

35 – Pinocchio!... rendimi subito la mia parrucca! –

E Pinocchio, invece di rendergli la parrucca, se la messe in capo per sé, rimanendovi sotto mezzo affogato.

A quel garbo⁴ insolente e derisorio, Geppetto si fece triste e melanconico, come non era stato mai in vita sua: e voltandosi verso Pinocchio, gli disse:

40 – Birba d'un figliuolo! Non sei ancora finito di fare, e già cominci a mancar di rispetto a tuo padre! Male, ragazzo mio, male! –

E si rasciugò una lacrima.

45 Restavano sempre da fare le gambe e i piedi.

Quando Geppetto ebbe finito di fargli i piedi, sentì arrivarsi un calcio sulla punta del naso.

50 – Me lo merito! – disse allora fra sé. – Dovevo pensarci prima! Ormai è tardi! –

Poi prese il burattino sotto le braccia e lo posò in terra, sul pavimento della stanza, per farlo camminare.

55 Pinocchio aveva le gambe aggranchite⁵ e non sapeva muoversi, e Geppetto lo conduceva per la mano per insegnargli a mettere un passo dietro l'altro.

60 Quando le gambe gli si furono sgranchite, Pinocchio cominciò a camminare da sé e a correre per la stanza; finché, infilata la porta di casa, saltò nella strada e si dette a scappare.

E il povero Geppetto a corrergli dietro senza poterlo raggiungere, perché quel birichino di Pinocchio andava a salti come una lepre, e battendo i suoi piedi di legno sul lastrico della strada, faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli da contadini.

70 – Piglialo! piglialo! – urlava Geppetto; ma la gente che era per la via, vedendo questo burattino di legno, che correva come un bārbero⁶, si fermava incantata a guardarlo, e rideva, rideva e rideva, da non poterselo figurare.

Alla fine, e per buona fortuna, capitò un carabiniere il quale, sentendo tutto quello schiamazzo, e credendo si trattasse di un puledro che avesse levata la mano al padrone⁷, si piantò coraggiosamente a gambe larghe in mezzo alla strada, coll'animo risoluto di fermarlo e di impedire il caso di maggiori disgrazie.

75



...senti arrivarsi un calcio sulla punta del naso.

(Cap. III).

4. **garbo**: toscanismo per "atteggiamento".

5. **aggranchite**: rattrappite, come quelle di un animale selvatico appena nato. Ma appena mette piede a terra, Pinocchio impara subito a camminare, e anzi a correre come un puledro.

6. **bārbero**: una razza araba di cavalli, famosi per la loro velocità nella corsa.

7. **un puledro ... padrone**: un puledro scappato al suo padrone: tutto il passo gioca sulla somiglianza tra la corsa del burattino e quella dei cavalli (i piedi di legno di Pinocchio producono sui ciottoli lo stesso rumore che producono gli zoccoli equini).

Ma Pinocchio, quando si avvide da lontano del carabiniere, che barricava tutta la strada, s'ingegnò di passargli, per sorpresa, frammezzo alle gambe, e invece fece fiasco.

80 Il carabiniere, senza punto smuoversi, lo acciuffò pulitamente⁸ per il naso (era un nasone spropositato, che pareva fatto apposta per essere acchiappato dai carabinieri) e lo riconsegnò nelle proprie mani di Geppetto; il quale, a titolo di correzione, voleva dargli subito una buona tiratina d'orecchi. Ma figuratevi come rimase, quando nel cercargli gli orecchi, non gli riuscì di poterli trovare: e sapete perché? Perché, nella furia di scolpirlo, si era dimenticato di farglieli.

85 Allora lo prese per la collottola, e, mentre lo riconduceva indietro, gli disse tentennando minacciosamente il capo:

– Andiamo a casa. Quando saremo a casa, non dubitare che faremo i nostri conti! –.

Pinocchio, a questa antifona, si buttò per terra, e non volle più camminare. Intanto i curiosi e i bighelloni principiavano a fermarsi lì dintorno e a far capannello⁹.

90 Chi ne diceva una, chi un'altra.

– Povero burattino! – dicevano alcuni – ha ragione a non voler tornare a casa! Chi lo sa come lo picchierebbe quell'omaccio di Geppetto!... –.

E gli altri soggiungevano malignamente:

– Quel Geppetto pare un galantuomo! ma è un vero tiranno coi ragazzi! Se gli lasciano quel povero burattino fra le mani, è capacissimo di farlo a pezzi! –

95 Insomma, tanto dissero e tanto fecero, che il carabiniere rimise in libertà Pinocchio, e condusse in prigione quel pover'uomo di Geppetto. Il quale, non avendo parole lì per lì per difendersi, piangeva come un vitellino, e nell'avviarsi verso il carcere, balbettava singhiozzando:

100 – Sciagurato figliuolo! E pensare che ho penato tanto a farlo un burattino per bene! Ma mi sta il dovere! Dovevo pensarci prima!... –.

Quello che accadde dopo, è una storia così strana, da non potersi credere, e ve la racconterò in quest'altri capitoli.

8. **pulitamente**: prontamente.

9. **i curiosi ... capannello**: i curiosi e quelli che erano

in giro senza far niente cominciavano a fermarsi e a fare quadrato intorno a Geppetto e Pinocchio.

Analisi del testo

► **PINOCCHIO, L'INSUBORDINATO** Creato dalla perizia di mastro Geppetto, il burattino prende vita ancor prima di essere ultimato, e Geppetto, che è vecchio e solo, si ritrova inaspettatamente padre. Decide perciò, come tutti i bravi padri di famiglia, di mandarlo a scuola e di farne un ragazzino per bene. Ma Pinocchio non è un bravo ragazzo, uno di quelli di cui parla *Cuore* di De Amicis: è piuttosto un monello che scopre, appena nato, il piacere della vita di strada. Un bambino dal cuore sincero ma dall'insopprimibile tendenza all'insubordinazione.

► **UN LINGUAGGIO NUOVO** Siamo solo al terzo capitolo, ma risultano già evidenti due delle caratteristiche

principali di *Pinocchio*. La prima è la scrittura. De Amicis, lo vedremo, applica mirabilmente alla letteratura per bambini le regole compositive, la sintassi, lo stile manzoniano. Collodi, invece, inventa un linguaggio. *Pinocchio* è scritto in modo spigliato e asciutto, ed è pieno di modi di dire e di formule del parlato. Il burattino di legno «cacciò fuori tutta la lingua» (r. 30), si sgranchisce le gambe (rr. 61-62), infila la porta di casa (rr. 64-65), «faceva un fracasso, come venti paia di zoccoli» (r. 68); la voce narrante imita magnificamente l'oralità, la esalta, rivolgendosi quasi più alle orecchie dei suoi piccoli lettori che ai loro occhi. Nei primi quindici capitoli del libro le espressioni tratte dal fiorentino d'uso sono numerosissime. Lo stile di Collodi è rapido, scor-

ciato. In ogni capitolo i fatti vengono narrati subito, e anzi addirittura anticipati e condensati nel titolo.

► **PERSONAGGI CREDIBILI IN UN MONDO FANTASTICO** La seconda caratteristica del romanzo, che il brano che abbiamo letto mette in evidenza, è la capacità che Collodi possiede di creare un mondo fantastico abitato però da personaggi estremamente credibili. I piccoli italiani, scrisse lo storico della letteratura Paul Hazard, «si sono innamorati di lui perché offre due cose insieme: le fantasie che amano e la realtà che cominciano a sospettare». *Pinocchio* ha tra i suoi protagonisti dei personaggi fantastici. Prima di tutto lui stesso, un pezzo di legno magico con un'anima viva che aspetta solo un artigiano capace di darle una forma definita. Ma anche la fata del bosco e tutti gli animali parlanti che incontra lungo il cammino. Così come fantastiche, soprannaturali, sono le metamorfosi che si verificano sotto gli occhi del lettore: le continue trasformazioni di Pinocchio in burattino, asino e infine in bambino in carne e ossa; o quelle imprevedibili della fata che muore nelle sembianze di bambina, ritorna in quelle di donna e a un certo

punto appare anche sotto forma di capretta. Eppure questi e tanti altri elementi fantastici convivono con il realismo del paesaggio (in cui è facile riconoscere la Toscana del tempo), degli interni domestici (tipici delle case del popolo), dei personaggi (i poveri, i carabinieri, i contadini). Dal contrasto tra questi due mondi, il mondo della fantasia e il mondo della realtà, si produce un effetto di straniamento che costituisce una delle ragioni principali del fascino di *Pinocchio*.

► **UNA MORALE AMBIGUA** Un'analoga ambiguità investe la "morale" del racconto. Da una parte, una pedagogia moralistica richiama continuamente Pinocchio al suo dovere e alle norme della buona educazione; dall'altra, lo sguardo ironico di Collodi non perde occasione per sbucchiare giudici, carabinieri e altri custodi della morale pubblica: il Grillo-parlante – uno degli educatori di Pinocchio, insieme a Geppetto e alla Fata dai capelli turchini – lo avvertirà che a fare il vagabondo «si finisce in prigione o all'ospedale»; ma in realtà – come abbiamo visto nel brano appena letto – in prigione ci finisce il più buono e retto dei protagonisti, Geppetto.

Laboratorio

in prigione
folla di
personaggi

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Perché Geppetto viene messo in prigione? Quale logica porta a questo strano esito?
- 2 In questo episodio si muovono dapprima il solo personaggio di Geppetto, poi appare Pinocchio, poi la scena si affolla. Chi sono questi personaggi, quale carattere hanno? Quali relazioni si allacciano fra loro?

linguaggio

► CONTESTUALIZZARE

- 3 In che modo le caratteristiche del linguaggio di Pinocchio possono essere collegate alla carriera di giornalista (soprattutto su giornali umoristici e satirici) di Collodi? In che modo il suo stile è diverso da quello, ad esempio, di Manzoni o di De Amicis?

Un finale controverso

■ **La protesta dei lettori** Nel progetto originale di Collodi, *Pinocchio* si concludeva con l'impiccagione del burattino da parte di due mascalzoni, il Gatto e la Volpe. Con regolarità, da luglio a ottobre del 1881, lo scrittore aveva mandato al «Giornale per i bambini» i quindici capitoli in cui doveva consistere *La storia di un burattino*. Ma, quando i lettori scoprirono che la morte per impiccagione alla Grande quercia poneva fine alle avventure del loro eroe, spedirono in redazione una tale quantità di lettere di protesta da convincere Collodi a dare un seguito al racconto.

Il necessario lieto fine E così, quando tutto sembra perduto, con uno scarto narrativo improvviso e inaspettato, Pinocchio viene salvato da una misteriosa bambina

T3 ► C. Collodi,
L'impiccagione,
da *Le avventure
di Pinocchio*

con i capelli turchini e dai suoi magici, animaleschi aiutanti. Lo scrittore decide a quel punto che un lieto fine – la trasformazione del burattino in un bravo bambino in carne e ossa – è necessario. La pubblicazione a puntate riprende, con cadenza irregolare, per concludersi nel gennaio del 1883. Proprio il finale scontato consentirà a Collodi di abbandonarsi, nella seconda parte del racconto, a un intreccio narrativo ancor più bizzarro e fantasioso: un'inesauribile variazione sul tema principale. La struttura del romanzo è semplicissima e si ripete sempre uguale: Pinocchio affronta una serie di prove alle quali segue sempre una pesante punizione, mai sufficiente però, se non alla fine delle avventure, per un ravvedimento definitivo.

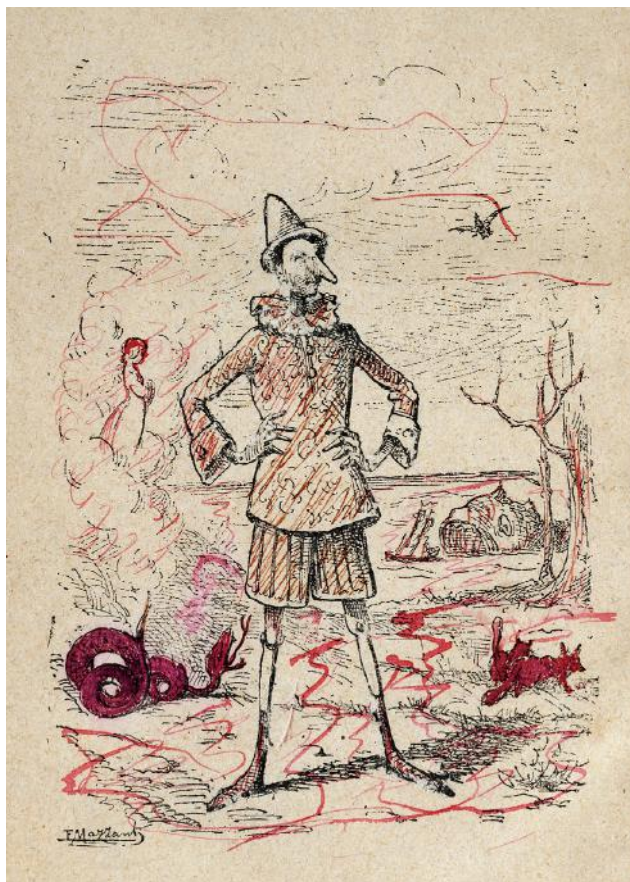
T4 ► C. Collodi,
Verso il Paese
dei balocchi,
da *Le avventure
di Pinocchio*

Le due facce di Pinocchio Per nulla addomesticato dalle pene patite, Pinocchio si caccia continuamente nei guai: viene truffato una seconda volta dal Gatto e dalla Volpe, finisce in prigione, viene legato a una catena come un cane da guardia, fa naufragio sull'isola delle "Api industriose", rischia di essere fritto nella padella di un pescatore affamato. E via di questo passo. Il **gusto per la trasgressione** e la **bontà d'animo** rappresentano due facce della complessa natura di Pinocchio e determinano l'**andamento ciclico** del racconto: in ogni scena Pinocchio contravviene a una regola o commette un'imprudenza, viene punito e si propone di cambiare vita.

Pinocchio – com'è stato detto – non è un libro consolatorio ma **liberatorio**. Non suggerisce ai suoi giovani lettori, come invece farà De Amicis in *Cuore*, un modello di vita cui conformarsi per diventare buoni cittadini e bravi padri di famiglia, ma libera, seppur camuffate dalla parabola morale del romanzo, le energie anarchiche e vitalistiche di chi, come i bambini, non conosce né le responsabilità né il potere.

Potente e forse involontaria sintesi dei tratti universali della condizione umana, il viaggio di Pinocchio non poteva trovare, in quanto tale, una conclusione definitiva, capace cioè di ricomporre in un quadro organico i tanti temi che le avventure del burattino contengono: la fame, la morte, il male, la dannazione del lavoro, le opposte e contraddittorie pulsioni della passione e della ragione ecc. I puntini di sospensione con cui Carlo Lorenzini decide di (non) chiudere la prima edizione in volume del 1883 sono lì a testimoniare.

Dopo la fine di *Pinocchio*, il «Giornale» annunciava che «presto presto» Pinocchio sarebbe tornato sulle pagine del settimanale. La seconda parte, infatti, inizierà a essere pubblicata circa tre mesi dopo, nel febbraio del 1883.



Fuori dalla scuola,
dentro l'immaginario.
Illustrazioni
e riscritture

Pinocchio e i romanzi d'appendice

Nell'Ottocento molti importanti romanzi, prima di essere pubblicati in volume, appaiono a puntate, su quotidiani o su riviste settimanali, quindicinali o mensili.

Publiccare a puntate

Publiccare un romanzo a puntate fa nascere anche un nuovo modo di raccontare: dà infatti origine a una forma di romanzo caratterizzata da molti **colpi di scena** e da **situazioni interrotte nel momento di massima tensione**, in modo da tenere sempre alta la curiosità dei lettori. Per indicare questi romanzi si usa il termine francese *feuilleton* (che in origine indicava la parte bassa della pagina di un giornale) o **romanzo d'appendice**.

Alcuni di questi romanzi ebbero un successo straordinario, come *I misteri di Parigi* di Eugène Sue. Ma, a parte i veri e propri romanzi d'appendice, sono molti i romanzieri che pubblicano in questo modo: ad esempio, in Francia, Alexandre Dumas (*I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo*, a puntate tra il 1844 e il 1846) e Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1856); in Inghilterra, Charles Dickens (ad esempio *Oliver Twist*, 1837-1839; *David Copperfield*, 1849-1850; *Grandi speranze*, 1860-1861); in Russia, Fëdor Dostoevskij (*Delitto e castigo*, 1866; *I fratelli Karamazov*, 1879) e Lev Tolstòj (*Guerra e pace*, 1865-1869).

Strategie di scrittura

Publiccare un romanzo a puntate, naturalmente, ha dei riflessi anche sulla scrittura: l'autore deve fare i conti con i tempi di consegna (a costo di scrivere velocemente o di dare alle stampe pezzi non rifiniti), oltre che con lo spazio a sua disposizione: ogni puntata deve avere circa la stessa lunghezza, perché occupa di solito lo stesso numero di pagine (ad



La prima pagina del primo numero del «Giornale per i bambini» (7 luglio 1881). All'inizio, nel sommario, è annunciata anche *La storia di un burattino*.

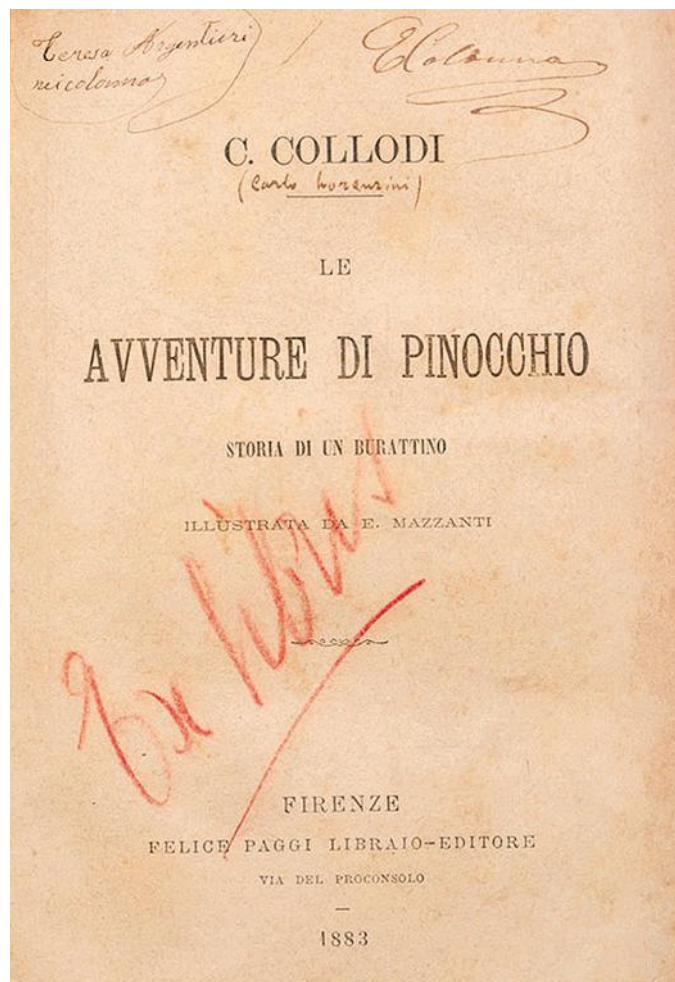
esempio, il *Mastro-don Gesualdo* di Verga si attesta in media su 20-25 pagine a puntata), e deve essere in sé compiuta, anche se, per tenere desta l'attenzione, spesso si lascia una situazione in sospeso. È la stessa tecnica che si usa ancora oggi nei serial televisivi: una puntata viene interrotta nel momento in cui la tensione è più alta, o quando viene introdotta una situazione nuova, o un personaggio è in pericolo; è la tecnica chiamata *cliffhanger*, letteralmente “appeso sul bordo di un precipizio”: il protagonista è insomma in una situazione da cui non si sa se riuscirà a uscire vivo (arriverà qualcuno a salvarlo o cadrà nel burrone?).

Se il romanzo aveva successo, veniva poi pubblicato anche in volume: in questo passaggio l'autore spesso rivedeva il testo, correggeva, introduceva cambiamenti negli episodi, ritoccava i passaggi tra i capitoli che in un volume erano letti di fila, senza pause di giorni o settimane, come accadeva con la lettura su rivista.

Il progetto del «Giornale per i bambini»

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino è apparso per la prima volta a puntate su un giornale per bambini, che si intitolava – per l'appunto – «Giornale per i bambini». Il programma del «Giornale» era di «offrire ai giovani una lettura piacevole e istruttiva e di costringere gli scrittori più illustri a degnarsi di scendere fino a loro»: da un lato, quindi, si volevano pubblicare storie divertenti ma anche educative; dall'altro, si volevano coinvolgere scrittori famosi. Questo secondo obiettivo fu presto raggiunto: oltre a Collodi, collaborarono con il giornale, ad esempio, De Amicis (l'autore di *Cuore*), ma anche Matilde Serao e Gabriele d'Annunzio (anche perché il giornale pagava bene queste firme prestigiose).

La prima edizione in volume delle *Avventure di Pinocchio* esce nel 1883.



L'uscita a puntate di Pinocchio

Nel 1881 anche Collodi era già famoso, sia come giornalista sia come scrittore per ragazzi e come autore di libri per la scuola (ad esempio, *Il viaggio in Italia di Giannettino*). La redazione del «Giornale» aveva pensato quindi di chiedere anche a lui di contribuire con un racconto.

Il libro che leggiamo oggi è in realtà l'unione di due progetti. Una prima parte, *Storia di un burattino*, appare sul «Giornale per i bambini» in sei mesi, tra il luglio e l'ottobre del 1881; questa parte arriva fino al capitolo XV, che racconta la morte per impiccagione di Pinocchio. Una seconda parte, *Le avventure di Pinocchio*, è pubblicata tra il febbraio del 1882 e il gennaio del 1883: queste avventure sono la continuazione del racconto, che Collodi era stato spinto a scrivere a causa del successo di pubblico che aveva avuto la prima parte.

Scrivere per una rivista influisce anche sullo stile e sulla struttura della storia: non è un dato banale, e quando si legge *Pinocchio* ci si deve ricordare che alcune scene sono state costruite proprio per questo. Scrivendo soltanto alcuni capitoli alla volta, Collodi tendeva a pensare ad avventure staccate, a episodi che potevano essere moltiplicati a piacere; questa **scrittura a quadri** è chiara, ad esempio, all'inizio della seconda parte del libro, prima che si faccia strada l'idea di una finale trasformazione di Pinocchio in bambino, che orienta la scrittura, e le avventure di Pinocchio, verso un obiettivo preciso.

Il romanzo pubblicato sul «Giornale per i bambini» aveva avuto molto successo: finito nel gennaio del 1883, già il mese dopo, nel febbraio del 1883, appariva nella prima edizione in volume.

Dopo l'edizione del 1883 ci sono alcune altre edizioni negli anni Ottanta; ma nel 1886 esce anche *Cuore* di De Amicis, che ha un successo ancora maggiore. Sarà soltanto nel Novecento che *Pinocchio* torna a essere letto, molto più di *Cuore*.

2 Falli piangere! Il libro *Cuore*

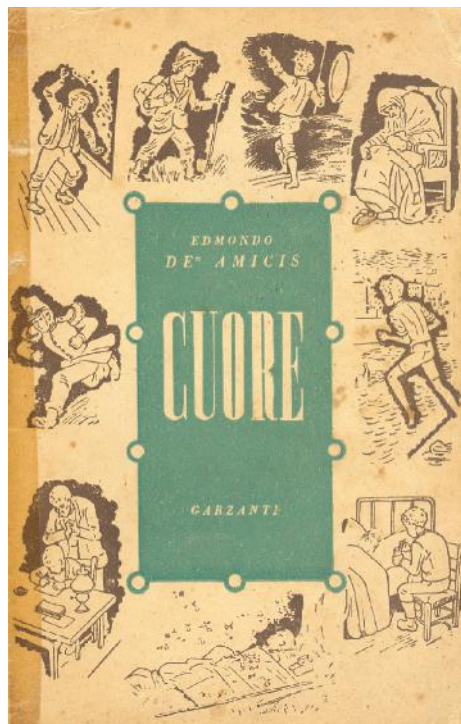
Le ragioni di un successo È probabile che *Cuore* non sia stato il libro più amato dai bambini italiani. Ma è stato, per quasi un secolo, quello che più hanno letto e che probabilmente ha influito di più sulla formazione del loro “carattere”. Nessun altro titolo della cosiddetta letteratura per ragazzi (nemmeno la recente saga di Harry Potter con i suoi stratosferici dati di vendita) ha raggiunto la diffusione che in Italia ebbe il romanzo di Edmondo De Amicis a cavallo tra Otto e Novecento.

La capacità di penetrazione di *Cuore* nell’immaginario di un’intera nazione è dovuta principalmente a tre fattori. Prima di tutto a un’abilissima operazione commerciale, sua e dei suoi editori milanesi, i fratelli Treves, che per certi versi ha anticipato, in Italia, strategie editoriali e letterarie della “comunicazione di massa”: l’intuizione di scrivere un libro per bambini e di **ambientarlo a scuola** fa sì che il romanzo venga adottato immediatamente come principale e unico libro di lettura da gran parte della neonata scuola pubblica italiana.

In secondo luogo, gli **intenti esplicitamente moralistici** ed educativi di De Amicis conquistano subito genitori, presidi e maestri, che vedono in lui un affidabile alleato nell’educazione dei loro bambini.

Allo stesso tempo però, grazie allo stile semplice e immediato, alla **capacità di parlare direttamente al “cuore”** dei bambini e alla simpatia autentica che l’autore prova per i suoi personaggi, la freschezza e l’**autenticità dei ritratti e delle vicende narrate** riescono quasi sempre a farsi largo tra i precetti di virtù che piacevano tanto ai genitori e agli insegnanti.

Edmondo De Amicis



Da soldato a scrittore Ligure di nascita, **Edmondo De Amicis** (1846-1908) si trasferisce ancora bambino in Piemonte, prima a Cuneo, dove compie gli studi elementari, e presto a Torino, dove è avviato alla carriera militare. È come luogotenente dell’esercito sabauda che scopre per la prima volta l’enorme diversità culturale e sociale dell’Italia postunitaria, e insieme a essa la miseria estrema di certe sue aree.

Le prime prove narrative per una rivista dell’esercito italiano, «L’Italia militare», non solo lo convincono ad abbandonare la carriera di soldato per dedicarsi completamente alla scrittura, come giornalista prima e come romanziere poi, ma lasciano intravedere subito i tratti della sua poetica: la capacità di intercettare e trasformare in letteratura i problemi sociali più urgenti della sua epoca; la scelta di uno stile “ibrido”, che fonde le esigenze artistiche del racconto letterario a quelle giornalistiche dell’inchiesta sociale (oggi la chiameremmo *non-fiction*); la consapevolezza del proprio compito pedagogico: formare la coscienza e l’immaginario di una nazione che, negli anni in cui scrive, esiste ancora solo sulla carta.

“Il libro Cuore”

Scrivere con il cuore Quando De Amicis, ancora parecchi anni prima di mettere mano a quello che diventerà per tutti “Il libro *Cuore*”, scrive all’editore Treves, non sa di che cosa tratterà il libro né quali saranno i suoi protagonisti. Sa solo che tutto dovrà essere costruito intorno a un nucleo preciso di sentimenti e di stati d’animo:



*Mi sono detto: per fare un libro nuovo e forte bisogna che lo faccia colla facoltà nella quale mi sento superiore agli altri – col cuore [...]; una semplicità estrema – non romanzo, non trattato, non libro filosofico – un’opera per tutti – d’una sincerità irresistibile – piena di consolazioni, di insegnamenti e di emozioni – che faccia piangere che rassereni e dia forza – una tesi indiscutibile – da doversi subire per forza, da tutti.*¹

1. Lettera citata da Bruno Gambarotta nella *Prefazione* a E. De Amicis, *Cuore*, Garzanti, Milano 2012, p. XXIII.

Il tema gli verrà in mente dopo, e precisamente quando, seguendo gli studi elementari dei due figli, si renderà conto che manca in Italia un libro di lettura per la loro età. È così che decide che il libro *Cuore* avrà nella scuola la sua ambientazione e nei bambini che la frequentano i suoi protagonisti e insieme i suoi lettori.

Da abilissimi commercianti quali erano, i fratelli Treves comprendono subito la potenzialità del progetto di De Amicis, ma dovranno attendere (e insistere) parecchio perché il romanzo venga effettivamente scritto. La lettera sopraccitata è del 1878, *Cuore* viene distribuito nelle librerie il 15 ottobre 1886, primo giorno dell’anno scolastico in corso. Nell’arco di vent’anni avrà trecento edizioni e decine di traduzioni in tutte le lingue.

La struttura: diario, lettere, racconti Come gran parte delle opere di De Amicis, anche *Cuore* non è un vero romanzo. La struttura narrativa è costituita dal montaggio di tre diversi generi: il diario, le lettere, il racconto.

La parte principale del libro è occupata dal **diario** (immaginario) di Enrico Bottini, alunno di terza di una scuola elementare torinese, nell’anno scolastico 1881-1882. Narrato in prima persona e scandito in dieci capitoli (uno per ogni mese di scuola), il diario prende spunto dalle vicende scolastiche, ma è proiettato verso l’esterno, verso le strade intorno alla scuola, le abitazioni di Enrico e dei suoi compagni, i luoghi di lavoro dei loro genitori, le parate civili e militari che passano sotto le finestre della classe.

Poi ci sono le **diciassette lettere**, sparse lungo il diario, che i familiari scrivono a Enrico a commento dei fatti raccontati nel diario.

Infine ci sono i **nove racconti mensili** che il maestro fa trascrivere, a turno, ai bambini della classe sia per insegnare loro a scrivere, sia per fornire esempi di alto valore morale. Sono aneddoti che raccontano storie di guerra, di avventura e di viaggio vissute da bambini eroici, che vengono indicati a Enrico come modelli di virtù. Sono tra le pagine più godibili del libro, tanto che alcune di esse hanno conosciuto una circolazione autonoma: pensiamo a *La piccola vedetta lombarda*, storia di un trovatello che muore durante le guerre d’indipendenza colpito dal fuoco austriaco mentre fa la vedetta in cima a un albero; o a *Il tamburino sardo*, che durante la battaglia di Custoza perde le gambe pur di riuscire a chiamare i rinforzi per portare soccorso a un reggimento assediato; o al più celebre di tutti, *Dagli Appennini alle Ande*, il cui piccolo protagonista attraversa da solo l’oceano per raggiungere la madre malata, emigrata a Buenos Aires.

T6 ► E. De Amicis,
Il mio compagno
Coretti, da *Cuore*

Personaggi simbolo di vizi e virtù Dei cinquantaquattro compagni di classe della III elementare della sezione Baretta soltanto dodici si distinguono dagli altri tanto da meritarsi un nome e un ritratto. De Amicis non è interessato a definirne i tratti caratteriali o a descrivere una loro evoluzione psicologica; li adopera piuttosto come simboli di determinati atteggiamenti, virtù, vizi. Li incasella in ruoli e tipologie che manterranno lungo tutto l'arco della narrazione: Garrone il buono, Precossi la vittima, Franti il malvagio e via di seguito. Eppure la simpatia che l'autore dimostra di provare nei confronti dei piccoli protagonisti del libro e l'efficacia della sua capacità descrittiva sono tali che i ritratti di quei dodici sono ormai familiari a generazioni di italiani (persino a chi non ha mai letto il libro).

Edmondo De Amicis

T

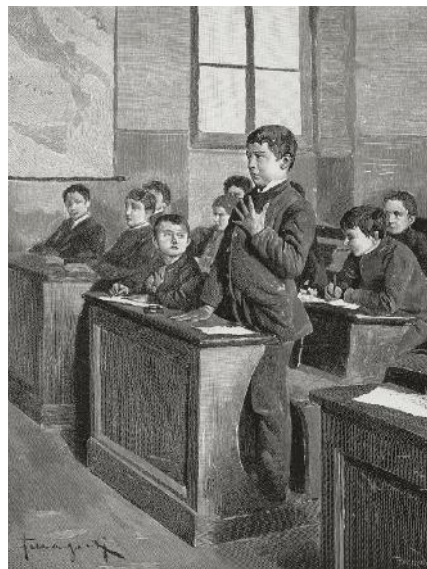
5

I miei compagni

da *Cuore*

Martedì 25 ottobre. Superato lo choc per la fine delle ferie («Passarono come un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna!») e per l'incontro con il nuovo maestro (che dichiara subito: «Io non ho famiglia. La mia famiglia siete voi»), Enrico descrive così l'incontro con i nuovi compagni di classe, a partire da quello che gli è più simpatico.

Il ragazzo che mandò il francobollo al calabrese è quello che mi piace più di tutti, si chiama Garrone, è il più grande della classe, ha quasi quattordici anni, la testa grossa, le spalle larghe; è buono, si vede quando sorride; ma pare che pensi sempre, come un uomo. Ora ne conosco già molti dei miei compagni. Un altro mi piace pure, che ha nome Coretti, e porta una maglia color cioccolata e un berretto di pelo di gatto; sempre allegro, figliuolo d'un rivenditore di legna, che è stato soldato nella guerra del '66¹, nel quadrato del principe Umberto, e dicono che ha tre medaglie. C'è il piccolo Nelli, un povero gobbino, gracile e col viso smunto. C'è uno molto ben vestito, che si leva sempre i peluzzi dai panni, e si chiama Votini. Nel banco davanti al mio c'è uno che chiamano il «muratorino», perché suo padre è muratore; una faccia tonda come una mela, con un naso a pallottola; egli ha un'abilità particolare, sa fare il *muso di lepre*, e tutti gli fanno fare il muso di lepre, e ridono; porta un piccolo cappello a cencio, che tiene appallottolato in tasca come un fazzoletto. Accanto al muratorino c'è Garoffi, un coso lungo e magro, col naso a becco di civetta e gli occhi molto piccoli, che traffica sempre con pennini, immagini e scatole di fiammiferi, e si scrive la lezione sulle unghie per leggerla di nascosto. C'è poi un signorino, Carlo Nobis, che sembra molto superbo, ed è in mezzo a due ragazzi che mi sono simpatici: il figliuolo d'un fabbro ferraio, insaccato in una giacchetta che gli arriva al ginocchio, pallido che par malato e ha sempre



Garrone si presenta ai compagni.

1. guerra del '66: cioè la terza guerra d'indipendenza, che nell'estate del 1866 oppose le truppe italiane a quelle austriache e che portò all'annessione italiana del Veneto.

l'aria spaventata e non ride mai; e uno coi capelli rossi, che ha un braccio morto, e lo porta appeso collo: suo padre è andato in America e sua madre va attorno a vendere erbaggi. È anche un tipo curioso il mio vicino sinistra – Stardi – piccolo e tozzo, 25 senza collo, un grugnone che non parla con nessuno, e pare che capisca poco, ma sta attento al maestro senza batter palpebra, con la fronte corrugata e coi denti stretti: e se lo interrogano quando il maestro parla, la prima e la seconda volta non risponde, la terza volta tira un calcio. E ha daccanto una faccia tosta e trista, uno che si chiama Franti, che fu già espulso da un'altra Sezione. Ci sono anche due fratelli, vestiti 30 eguali, che si somigliano a pennello, e portano tutti e due un cappello alla calabrese, con una penna di fagiano. Ma il più bello di tutti, quello che ha più ingegno, che sarà il primo di sicuro anche quest'anno, è Derossi; e il maestro, che l'ha già capito lo interroga sempre. Io però voglio bene a Precossi, il figliuolo del fabbro ferraio, quello della giacchetta lunga, che pare un malatino; dicono che suo padre lo batte; è 35 molto timido, e ogni volta che interroga o tocca qualcuno dice: «Scusami», e guarda con gli occhi buoni e tristi. Ma Garrone è il più grande e il più buono.

Analisi del testo

► **CARATTERI IMMUTABILI** Quel levarsi «sempre i peluzzi dai panni» (r. 11) definisce, ora e per tutto il romanzo, il carattere snob e altezzoso del ricco Votini che, insieme a Derossi, è il rappresentante delle agiate famiglie borghesi di Torino. Così come Stardi sarà sempre il piccolo, tozzo, cocciuto, chinato sul banco “coi pugni alle tempie”, senza troppo sale in zucca ma con una determinazione tale da permettergli di ovviare ai limiti imposti dalla natura. Gli altri, tolto l'aristocratico Nobis, provengono tutti dal proletariato e sottoproletariato cittadino. Alcuni, come Nelli e Crossi, portano addosso i segni della propria miseria, così come Franti quelli della propria malvagità.

Definiti da tratti fisici e morali che li assegnano a un livello preciso della piramide sociale, tutti i compagni di classe di Enrico resteranno sempre quello che sono all'inizio del libro: nessuno cambierà carattere, o condizione sociale. E nessuno – lascia intendere l'autore – potrà aspirare a

cambiarla nemmeno dopo la scuola. Ma tutti raggiungeranno, attraverso la scuola, una migliore conoscenza di sé e del mondo. Con la sola eccezione di Franti, con il quale De Amicis ha voluto rappresentare una forma di malvagità irrecuperabile, dandogli così involontariamente un fascino che forse nessun altro dei compagni di Enrico possiede.

► **ACCETTARE LA PROPRIA SORTA** Povero sei nato, sembra sottintendere De Amicis, e povero sei destinato a rimanere. Il merito non consiste tanto nella forza del riscatto, nel superamento della propria condizione sociale, quanto nell'accettazione consapevole della propria sorte. Solo da questo possono nascere soddisfazioni personali e progresso sociale. Si veda, a questo proposito, il ritratto che Enrico dedica a uno dei compagni più amati (dopo l'amatissimo Garrone), Coretti ► **T6**.

Laboratorio

caratteri

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

1 La classe di Enrico è una società in piccolo, con i figli dei nobili come Carlo Nobis e Votini, i poveri come il Muratorino, gli sfortunati come il piccolo gobbo Nelli: tanti personaggi esemplari, insomma, anche dal punto di vista del comportamento, come Garrone, opposto a Franti: cita alcuni esempi di questi caratteri sociali e umani.

piccola società

► INTERPRETARE

2 Nella tua esperienza di studente, hai trovato che le classi scolastiche che hai frequentato possano essere un campione della società italiana o del tuo quartiere? E i ceti sociali assomigliano ancora a quelli descritti in *Cuore*?

3 Avventure nei mari del Sud: Sandokan

Emilio Salgari

Una vita ordinaria La vita di Emilio Salgari (da pronunciare *Salgàri*, con la seconda “a” accentata), il più prolifico e amato scrittore italiano di romanzi d’avventura, potrebbe essere raccontata in due parole: Salgari trascorre la maggior parte delle sue giornate piegato sulla scrivania a mettere insieme, a ritmi forsennati, i romanzi e i racconti che gli vengono commissionati dalle riviste, dai quotidiani e dagli editori per ragazzi con cui collabora. Tutto qui. Le biografie straordinarie degli eroi partoriti dalla sua immaginazione – corsari, pirati, pionieri, esploratori – sono il contraltare di una vita ordinaria, schiacciata tra i doveri impostigli da una famiglia numerosa (quattro figli e una moglie dal fragile equilibrio mentale) e una pessima capacità di amministrare i soldi guadagnati con la scrittura. Ma è proprio nella distanza che separa la vita dello scrittore da quella dei protagonisti delle sue opere che è possibile trovare l’origine della sua poetica, la fonte della sua vena creativa, nonché la sua bulimica curiosità per tutto ciò che è bizzarro, esotico, lontano.

A scuola di marineria Emilio Salgari nasce a Verona nel 1862, un anno dopo la proclamazione del Regno d’Italia. La sua carriera scolastica è a dir poco disastrosa. Alla fine delle elementari si iscrive alla Regia Scuola Tecnica, ma non supera nemmeno l’esame d’ammissione, e poi al più semplice Istituto tecnico comunale, ma anche qui non va oltre il secondo anno di corso.

Nella speranza che la passione per il mare gli fornisca un po’ di metodo nello studio, il giovane Salgari si trasferisce presso una zia di Venezia per frequentare il Regio Istituto Nautico, una scuola per diventare marinai. Ma il mare, lo si capirà presto, è per lui fonte di fantasticherie e “viaggi da fermo” più che un possibile sbocco professionale. E neppure a Venezia Salgari porta a termine gli studi.

Per tutta la vita, però, Salgari lascerà che intorno alla sua figura si addensino il mito del lupo di mare: solo che, a differenza dei grandi scrittori di viaggio suoi contemporanei (Joseph Conrad¹ e Jack London² su tutti), Salgari non navigherà mai, se non per tre mesi, durante gli anni di scuola a Venezia, su un tranquillo mercantile diretto a Brindisi. Più che di viaggi ed esplorazioni reali, la sua immaginazione si nutre, fin da ragazzo, di romanzi d’avventura (ad esempio quelli di Jules Verne³ e di James Fenimore Cooper⁴) e soprattutto di enciclopedie, atlanti illustrati, resoconti di viaggio, erbari, bestiari e cataloghi di stranezze varie. Quando non è in casa a scrivere, è in biblioteca a schizzare sui suoi quaderni d’appunti la *silhouette* delle imbarcazioni usate dagli indigeni delle isole tropicali e ad annotare maniacalmente la forma e i nomi di animali strani e piante esotiche.

1. Joseph Conrad (1857-1924), autore di lingua inglese (ma di madrelingua polacca), prima di diventare uno dei massimi scrittori del suo tempo, viaggiò in Oriente per vent’anni, prima come semplice marinaio e poi come capitano di lungo corso. Molti suoi romanzi sono storie di mare, come *Cuore di tenebra* (1899), *Lord Jim* (1900), *Ti-*

fone (1902) e *La linea d’ombra* (1917).

2. Jack London (1876-1916), imbarcato ancora ragazzo come marinaio, racconterà il suo apprendistato letterario nel romanzo, a sfondo autobiografico, *Martin Eden* (1909).

3. Il francese Jules Verne (1828-1905) è considerato uno dei padri della fantascienza ed è l’autore di libri celeberrimi come *Il*

giro del mondo in ottanta giorni, *Viaggio al centro della Terra*, *Ventimila leghe sotto i mari*. Per molti anni la critica liquiderà Salgari come una brutta copia di Verne.

4. James Fenimore Cooper (1798-1851), prolifico romanziere statunitense, scrittore di numerose storie di mare, noto soprattutto per *L’ultimo dei Mohicani*.

Scrivere per sopravvivere È da questo archivio di bizzarrie che Salgari trarrà gran parte degli scenari delle sue invenzioni letterarie, nonché il suo personaggio più celebre, il pirata Sandokan. Il suo primo racconto, *I selvaggi della Papuasia*, viene pubblicato a puntate nel 1883 sulla rivista di viaggi «La valigia». Sarà la prima di una lunghissima serie di collaborazioni con quotidiani locali e riviste che gli garantiscono miseri compensi ma una discreta celebrità. È qui, tra le colonne dei romanzi d'appendice, che vedono per la prima volta la luce molte delle storie che raccoglierà in volume quando la fama gli aprirà le porte dell'editoria per ragazzi: si tratta per lo più di struggenti **vicende d'amore**, ambientate in **paesi lontani e sconosciuti** e complicate da un **contesto di guerra**.

Nel 1892 Salgari rifiuta le offerte del maggiore editore di Milano, Treves, che pochi anni prima ha pubblicato *Cuore*, e si trasferisce con la moglie a Torino, per firmare un contratto con i fratelli Speirani, piccoli editori cattolici che garantiscono meno prestigio ma uno stipendio certo e una vita più tranquilla. Salgari si sforza di produrre articoli didascalici e racconti che non stridano troppo a fianco dei pezzi perbenisti degli altri collaboratori delle riviste degli Speirani, ma alla fine la sua spavalda inventiva si fa spazio con titoli come *Inghiottiti dal Maelstrom*, *Gli antropofagi del Mar del Corallo*, *Una caccia sulle Montagne Rocciose*.

Rinchiuso a scrivere in un una sorta di esilio, in polemica con quanti non riconoscono il suo valore artistico, continua a pubblicare, a tradurre, a dirigere una rivista di viaggi. Ma la fatica ininterrotta, gli squilibri psichici della moglie e la turbolenza dei figli lo portano a una depressione da cui non si riprenderà più. La prima a crollare è la moglie Ida, che nell'inverno del 1911 viene ricoverata in manicomio. Salgari, che due anni prima aveva già tentato di togliersi la vita, non regge il colpo. Come già era stato per il padre e come sarà per uno dei figli, muore suicida il 25 aprile del 1911.



I funerali di Salgari

Un patto di semplificazione

Amato dai ragazzi, osteggiato dagli adulti Dei tre narratori per l'infanzia di cui trattiamo in questo percorso, Salgari è quello che divide più nettamente il giudizio di ragazzi e adulti: tanto fu amato dai primi, quanto fu osteggiato dai secondi⁵. Le stesse ragioni che decretarono il suo successo tra i più giovani motivarono la censura da parte di genitori, insegnanti, critici: i romanzi di Salgari accendono la fantasia, distruggono dal dovere, allontanano dalla realtà, scaldano i cuori e suggestionano la mente. Che le opere di Salgari riescano a produrre ancora oggi questi effetti è assai improbabile. Ciò non toglie che egli sia stato per quasi un secolo, almeno fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento, uno degli scrittori d'avventura più letti e amati in Italia.

La fama di Emilio Salgari non è legata, come nel caso di Collodi e di De Amicis, a un singolo libro, bensì alla sua intera opera: una produzione sterminata che conta – facendo la tara dei numerosi apocrifi usciti dopo la sua morte – oltre 80 romanzi e 150 racconti. La quantità si riflette sulla qualità. Presi singolarmente, i suoi romanzi hanno mille difetti e mille limiti estetici. Ma il valore dello scrittore veronese sta soprattutto nel ritmo frenetico con cui scrive e pubblica, nella serialità delle sue narrazioni, nella complicità che riesce a creare con i suoi lettori. Con loro Salgari stipula

⁵. Una serie di giudizi negativi espressi da parte di pedagogisti e censori è raccolta da Antonio Faeti nel saggio *La valle della luna* (La Nuova Italia, Firenze 1992).

una specie di patto di semplificazione: un patto che prevede, ad esempio, che tutti i personaggi delle sue opere parlino più o meno allo stesso modo: uomini o donne, europei o indigeni, uomini colti o uomini del popolo, la lingua che parlano è sempre la stessa, e poco diversi sono anche i pensieri che hanno in testa.

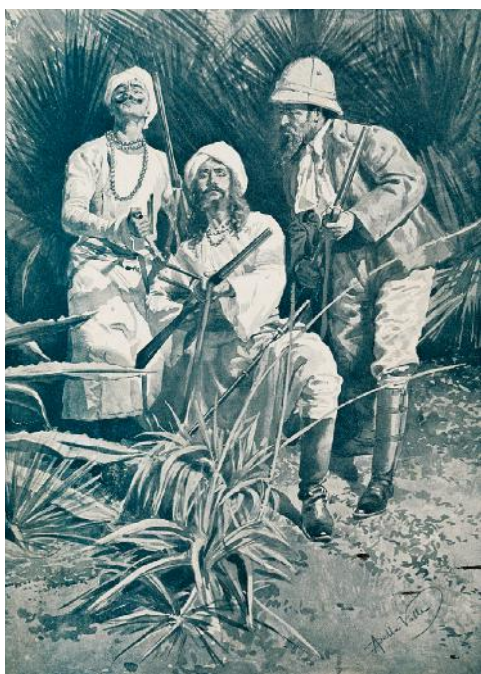
Le tigri di Mompracem

I tre cicli salgariani Quando un nuovo personaggio incontrava il favore dei lettori o quando i suoi editori intuivano la fortuna commerciale di una nuova ambientazione, ecco che la fantasia sfrenata di Salgari (e il ritmo “industriale” della sua scrittura) dilatava la storia e moltiplicava gli episodi. È possibile per questo dividere buona parte della produzione salgariana in “cicli”. I più famosi sono:

- il **ciclo caraibico dei corsari**, cinque romanzi dominati dall’epopea del mare e dal conte di Ventimiglia, alias il Corsaro Nero⁶;
- i **romanzi del West**, sullo sfondo della sanguinosa lotta tra le tribù dei pellerossa e i pionieri americani⁷;
- il più corposo, il **ciclo asiatico dei pirati**⁸.

Il ciclo asiatico dei pirati Il ciclo dei pirati nasce in un giorno d’autunno del 1883. Salgari ha solo ventun anni. Verona si sveglia tappezzata di manifesti che mostrano le fauci di una tigre feroce. Qualcuno pensa che si tratti di un animale fuggito da un circo. «La Nuova Arena» asseconda queste dicerie. Si tratta in realtà dell’abile trovata pubblicitaria con cui, pochi giorni dopo, il giornale veronese annuncia la pubblicazione della prima delle 150 puntate di *La tigre della Malesia*. Il successo è immediato e sancisce la fortuna di uno dei personaggi più conosciuti e amati di Salgari, il principe Sandokan, che occuperà con la sua indole violenta e passionale otto degli undici romanzi del ciclo asiatico dei pirati.

Sandokan, Yanez e Tremal-Naik, tre personaggi del romanzo di Emilio Salgari *Alla conquista di un impero* (1907), che fa parte del ciclo asiatico dei pirati.



Avventura fine a se stessa In tutto il ciclo dei romanzi di Sandokan l’avventura è, per così dire, fine a se stessa. Non ha un oggetto (al massimo dei pretesti), non tende a uno scopo, come può essere il patriottismo (come in tante pagine di *Cuore*: si pensi in particolare ai racconti mensili della *Piccola vedetta lombarda* o del *Tamburino sardo*, esempi di sacrificio estremo in nome della patria), o l’esplorazione (come nelle storie di viaggio del contemporaneo Jack London), o la scoperta scientifica (come in molti romanzi di Jules Verne). È pura azione.

6. *Il Corsaro Nero* (1898), *La Regina dei Caraibi* (1901), *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero* (1905), *Il figlio del Corsaro Rosso* (1908), *Gli ultimi filibustieri* (1908).

7. *Sulle frontiere del Far-West* (1908), *La Scotennatrice* (1909), *Le Selve Ardenti* (1910).

8. *I misteri della Jungla Nera* (1895), *I pirati della Malesia* (1896), *Le tigri di Mompracem* (1900), *Le due tigri* (1904), *Il re del mare* (1906), *Alla conquista di un impero* (1907), *Sandokan alla riscossa* (1907), *La riconquista di Mompracem* (1908), *Il bramino dell’Assam* (1911), *La caduta di un impero* (1911), *La rivincita di Yanez* (1913).

Un tuffo nell'esotico

da *Le tigri di Mompracem*

Ecco l'incipit del romanzo, una delle rare pagine di pura descrizione.

La notte del 20 dicembre 1849 un uragano violentissimo imperversava sopra Mompracem, isola selvaggia, di fama sinistra, covo di formidabili pirati, situata nel mare della Malesia, a poche centinaia di miglia dalle coste occidentali del Borneo.

5 Pel cielo, spinte da un vento irresistibile, correvano come cavalli sbrigliati, e mescolandosi confusamente, nere masse di vapori, le quali, di quando in quando, lasciavano cadere sulle cupe foreste dell'isola furiosi acquazzoni; sul mare, pure sollevato dal vento, s'urtavano disordinatamente e s'infrangevano furiosamente enormi ondate, confondendo i loro muggiti cogli scoppi ora brevi e secchi ed ora interminabili delle folgori.

10 Né dalle capanne allineate in fondo alla baia dell'isola, né sulle fortificazioni che le difendevano, né sui numerosi navigli ancorati al di là delle scogliere, né sotto i boschi, né sulla tumultuosa superficie del mare, si scorgeva alcun lume; chi però, venendo da oriente, avesse guardato in alto, avrebbe scorto sulla cima di un'altissima rupe, tagliata a picco mare, brillare due punti luminosi, due finestre vivamente
15 illuminate.

Chi mai vegliava in quell'ora e con simile bufera, nell'isola dei sanguinari pirati?

Tra un labirinto di trincee sfondate, di terrapieni cadenti, di steconati divelti, di gabbioni sventrati, presso i quali scorgevansi ancora armi infrante e ossa umane, una vasta e solida capanna s'innalzava, adorna sulla cima di una grande bandiera rossa,
20 con nel mezzo una testa di tigre. Una stanza di quell'abitazione è illuminata, le pareti sono coperte di pesanti tessuti rossi, di velluti e di broccati di gran pregio, ma qua e là sgualciti, strappati e macchiati, e il pavimento scompare sotto un alto strato di tappeti di Persia, sfolgoranti d'oro, ma anche questi lacerati e imbrattati.

Nel mezzo sta un tavolo d'ebano, intarsiato di madreperla e adorno di fregi d'argento, carico di bottiglie e di bicchieri del più raro cristallo; negli angoli si rizzano
25 grandi scaffali in parte rovinati, zeppi di vasi riboccanti di braccialetti d'oro, di orecchini, di anelli, di medaglioni, di preziosi arredi sacri, contorti o schiacciati, di perle provenienti senza dubbio dalle famose peschiere di Ceylan, di smeraldi, di rubini e di diamanti che scintillano come tanti soli, sotto i riflessi di una lampada dorata
30 sospesa al soffitto.

In un canto sta un divano turco colle frange qua e là strappate; in un altro un *armonium* di ebano colla tastiera sfregiata e all'ingiro, in una confusione indescrivibile, stanno sparsi tappeti arrotolati, splendide vesti, quadri dovuti forse a celebri pennelli,
35 lampade rovesciate, bottiglie ritte o capovolte, bicchieri interi o infranti e poi carabine indiane arabescate, tromboni di Spagna, sciabole, scimitarre, accette, pugnali, pistole¹.

1. In un canto ... pistole: non si dimentichi che siamo su un'isola di pirati: l'apparente incongruenza di una misera capanna straripante di arredi preziosi si spiega facilmente se si ipotizza che l'armonium, una specie

di organo di origine europea, così come i gioielli e i bicchieri di cristallo sono il frutto delle battaglie combattute contro le navi occidentali.

Analisi del testo

► **NEI MARI DEL SUD** Le vicende narrate da Salgari sono sempre calate in una trama di riferimenti storici, geografici e scientifici del tutto verosimili, che da una parte vincolano ma dall'altra esaltano la sua fervida immaginazione. In questo caso, il lettore si trova catapultato nei mari dell'arcipelago malese, a metà Ottocento, nella fase di massima espansione del colonialismo europeo e degli scontri marittimi tra i pirati indigeni e le flotte dell'impero britannico. All'orizzonte chiuso, metropolitano o contadino che sia, delle pagine di De Amicis e di Collodi, Salgari preferisce gli spazi sterminati degli oceani, dei deserti, della giungla, delle praterie. Terminata la stagione gloriosa delle guerre risorgimentali, l'Italia – la grigia, banale Italicetta di fine secolo – non sembra a Salgari il luogo adatto dove ambientare un romanzo. È invece nell'estremo Oriente, nelle praterie americane, tra i ghiacci del Polo o nella savana africana che crede sia ancora possibile proiettare i grandi valori della passione e del coraggio disinteressato.

► **LA STORIA COME SFONDO** Si è tentati di vedere in Salgari un difensore *ante litteram* dei popoli oppressi del Sud del mondo. Non mancano in effetti nei suoi romanzi passaggi in aperta polemica con l'ideologia coloniale. Ma se diventa antimperialista quando si tratta di criticare gli inglesi, Salgari ritorna poi fervente interventista quando c'è di mezzo la politica coloniale italiana. La verità è però che la politica e la Grande Storia lo interessano poco, e solo in quanto possano formare lo sfondo per una bella avventura.

► **UNO STILE TRASANDATO E FRETTOLOSO** Già dalle prime righe del romanzo è possibile farsi un'idea di alcune caratteristiche della scrittura di Salgari. Per molto tempo la critica ha rimproverato al padre di Sandokan, in parte a ragione, uno stile trasandato e frettoloso, opposto, ad esempio, a quello elegante e "manzoniano" di De Amicis. Salgari maltratta in continuazione la grammat-

ca e la sintassi senza darsene troppo pensiero. Notiamo ad esempio il passaggio da un tempo verbale all'altro: se il lettore non fosse catturato dall'atmosfera di attesa e sospensione che Salgari costruisce con grande abilità in queste primissime battute, risulterebbe artificioso il passaggio dal tempo imperfetto, usato nella descrizione dell'uragano, al presente, con cui l'autore cerca di portare in primo piano, quasi con un effetto di zoom, gli oggetti e gli arredi della capanna. O notiamo l'uso goffo del "si passivante" in enclisi – *scorgevansi* (r. 18) – che sfugge spesso a Salgari, convinto in questo modo di dare un tocco di eleganza alla sua prosa.

La trascuratezza arriva al punto che non è raro trovare, in alcune opere, sviste che riguardano non i dettagli ma l'intero impianto narrativo: in più di un'occasione Salgari (e con lui i redattori dei suoi manoscritti) si dimentica di quello che ha detto poche pagine prima, per riproporlo in modo magari incongruente immediatamente dopo.

► **LA TECNICA DELL'ACCUMULAZIONE** Quella che abbiamo letto è una delle pochissime pagine descrittive del romanzo. Scena di semplici e netti contrasti: da una parte la furia del cielo e del mare in tempesta, dall'altra la calma perturbante del villaggio; da una parte gioielli, arredi, pietre e tessuti preziosi, segni di una ricchezza quasi sfacciata e di un probabile piratesco bottino, dall'altra i resti di una battaglia recente o ancora in corso che ha lasciato dietro di sé staccionate divelte, trincee sfondate, vetri rotti e persino ossa umane. Su queste lussuose macerie sventola una bandiera rossa; al centro l'effigie di una tigre.

La tecnica dell'accumulazione, qui esemplificata con un lungo e caotico elenco di arredi e oggetti, è un procedimento tipicamente salgariano, che da una parte tiene il lettore con il fiato sospeso – in questo caso ritarda, e perciò amplifica, l'entrata in scena di Sandokan – e dall'altra restituisce in brevissimo spazio un'immagine del mondo come spettacolo prodigioso.

Laboratorio

oggetti

► **COMPRENDERE E ANALIZZARE**

1 Poche righe ma moltissimi oggetti, su cui ogni lettore può fissare la propria attenzione liberamente. A una prima lettura, quali di questi oggetti ti rimangono impressi di più e perché?

particolari

2 Lo stesso vale per i particolari dell'ambiente (paesaggio, contesto dell'isola): quali particolari hanno colpito di più la tua attenzione e perché?

eroe solitario

► **INTERPRETARE**

3 L'eroe solitario alla fine della battaglia, oppure sferzato dalla tempesta: due situazioni tipiche, adoperate mille volte nella letteratura, nei fumetti e soprattutto nel cinema. Ricordi qualche esempio che ricalchi questi *tópoi*?

Entra in scena Sandokan

da *Le tigri di Mompracem*

T9 ► Yanez
T10 ► La perla
di Labuan

Al termine dell'inquadratura iniziale, che dal campo lungo del cielo in tempesta zooma sulla capanna e poi sugli arredi, arriviamo al primo piano di Sandokan. Siamo all'inizio del capitolo 1 delle *Tigri di Mompracem*, ma Salgari non ha tempo da perdere in divagazioni: l'avventura chiama.

In quella stanza così stranamente arredata, un uomo sta seduto su una poltrona zoppicante: è di statura alta, slanciata, dalla muscolatura potente, dai lineamenti energici, maschi, fieri e d'una bellezza strana.

5 Lunghi capelli gli cadono sugli omeri: una barba nerissima gli incornicia il volto leggermente abbronzato.

Ha la fronte ampia, ombreggiata da due stupende sopracciglia dall'ardita arcata, una bocca piccola che mostra dei denti acuminati come quelli delle fiere e scintillanti come perle; due occhi nerissimi, d'un fulgore che affascina, che brucia, che fa chinare qualsiasi altro sguardo.

10 Era seduto da alcuni minuti, collo sguardo fisso sulla lampada, colle mani chiuse nervosamente attorno alla ricca scimitarra, che gli pendeva da una larga fascia di seta rossa, stretta attorno ad una casacca di velluto azzurro a fregi d'oro.

Uno scroscio formidabile, che scosse la gran capanna fino alle fondamenta, lo strappò bruscamente da quella immobilità. Sì gettò indietro i lunghi e inanellati capelli, si assicurò sul capo il turbante adorno di uno splendido diamante, grosso quanto una noce, e si alzò di scatto gettando all'intorno uno sguardo nel quale leggevasi un non so che di tetro e di minaccioso.

– È mezzanotte – mormorò egli. – Mezzanotte e non è ancora tornato!

20 Vuotò lentamente un bicchiere pieno di un liquido color dell'ambra, poi aprì la porta, s'inoltrò con passo fermo fra le trincee che difendevano la capanna e si fermò sull'orlo della gran rupe, alla cui base ruggiva furiosamente il mare.

Stette là alcuni minuti colle braccia incrociate, fermo come la rupe che lo reggeva, aspirando con voluttà i tremendi soffi della tempesta spingendo lo sguardo sullo sconvolto mare, poi si ritirò lentamente, rientrò nella capanna e si arrestò dinanzi all'*armonium*.

25 – Quale contrasto! – esclamò. – Al di fuori l'uragano e qua io! Quale il più tremendo?

Fece scorrere le dita sulla tastiera, traendo dei suoni rapidissimi e che avevano qualche cosa di strano, di selvaggio e che poi rallentò, finché si spensero fra gli scrosci delle folgori ed i fischi del vento.

Analisi del testo

► **UN PIRATA ROMANTICO** È così che entra in scena Sandokan, principe malese detronizzato, pirata per necessità, soprannominato "Tigre della Malesia", che da oltre dieci anni batte in lungo e in largo i mari d'Oriente per depredare le navi europee e vendicarsi dei coloni inglesi che hanno sterminato la sua famiglia e abbattuto il suo regno. Sandokan incarna la figura del bandito romantico, violento e sanguinario, ma con un forte senso dell'onore: se saccheggia le navi dei suoi nemici non è per avidità, ma per mettere insieme un esercito

per riconquistare il regno perduto. Senza un'organizzazione politica ma solo in virtù del suo carisma, Sandokan governa Mompracem, la piccola roccaforte da cui lui e i suoi "tigrotti", pochi ma agguerriti pirati, compiono le loro scorribande. Suo nemico giurato è James Brooke, avventuriero e politico britannico, realmente esistito, famoso per la brutalità con cui cercò di annientare la pirateria nei mari asiatici.

Nei tratti esotici di Sandokan (capelli lunghi, barba e occhi neri, sopracciglia arcuate, denti acuminati) e nella sua indole irruen-

ta, molti hanno intravisto una figura d'eroe familiare agli italiani di fine Ottocento: Giuseppe Garibaldi. Il tempo trascorso tra la spedizione dei Mille e gli anni in cui Salgari inizia a scrivere aveva dato i colori del mito all'impresa di Garibaldi, reinterpretata (piuttosto arbitrariamente) come lotta per la libertà dei popoli e la difesa degli oppressi. Sotto questa luce, non sono pochi i tratti di somiglianza tra l'Eroe dei due mondi e la Tigre

della Malesia, e tra i garibaldini e i "tigrotti" di Mompracem. Salgari usa espedienti retorici semplici. Narra per il puro piacere di narrare: quasi tutto lo spazio del racconto è occupato dall'azione e dai ritratti a tinte fosche dei personaggi. «Al di fuori l'uragano e qua io! Quale il più tremendo?» (r. 25): non è certo uno scavo psicologico raffinato, ma non c'è dubbio che stimoli la fantasia, soprattutto quella di un ragazzino.

Laboratorio

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Riassumi il carattere di Sandokan, così come è delineato in questi brani iniziali: quasi niente viene detto direttamente sulla sua psicologia o sul suo carattere, ma sappiamo molto dai gesti che compie, dagli oggetti che lo circondano, dal momento in cui si svolge l'azione. Sandokan è sanguinario ma anche raffinato e forse romantico, perché...
- 2 Lo stile di Salgari è caratterizzato da una precisione soprattutto visiva, è rapido nelle azioni ma molto meno nelle descrizioni, prepara con attesa e suspense situazioni di sorpresa o ribaltamento. Individua questi elementi nel brano letto.

Mappa di sintesi



PINOCCHIO, CUORE E SANDOKAN

■ SINTESI

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi

Pubblicata a puntate tra il 1891 e il 1893, è la storia di un burattino di legno che, attraverso mille avventure, diventa un ragazzino in carne e ossa.

► *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886)

È il diario di un anno scolastico redatto da un bambino di terza elementare, Enrico Bottini. Nel diario, Enrico trascrive anche i *racconti mensili*, dieci storie edificanti lette e commentate dal maestro Perboni in classe, e le lettere scritte dal padre e dalla sorella maggiore.

► *Le tigri di Mompracem* di Emilio Salgari

Pubblicato nel 1900, è uno dei molti romanzi del "ciclo asiatico" di Salgari, quello che ha al suo centro Sandokan, la Tigre di Mompracem, un immaginario stato pirata in India, nel cuore dell'impero britannico.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Al fondo di *Pinocchio* c'è un contrasto simile a quello che il fondatore della psicanalisi Freud, qualche decennio dopo Collodi, suppone esistere nella nostra psiche tra "principio di realtà" e "principio di piacere": da un lato la necessità di crescere, essere responsabili e obbedire alle regole, e dall'altro il desiderio di libertà, che porta a ritardare la crescita e a ignorare responsabilità e regole. Non manca neppure quello che Freud avrebbe chiamato il Super-io, cioè la coscienza che ricorda al protagonista ciò che sarebbe giusto e saggio fare: gli animali parlanti (il Grillo, il Merlo, la Lucciola) dispensano avvertimenti che Pinocchio, trascinato dagli eventi e dai suoi capricci, decide di non ascoltare.

Il libro più letto dell'Italia umbertina: in due mesi e mezzo dalla pubblicazione contava già 41 edizioni e 18 richieste di traduzione; nel 1923 aveva toccato la milionesima copia. Per un secolo e più i bambini italiani hanno letto questo libro e ne hanno assorbito l'ideale educativo laico (e piuttosto sdolcinato e conformista).

Con le storie di Sandokan, Salgari rinnova la letteratura per ragazzi inventando un personaggio forte, coraggioso, esotico nel quale è facilissimo proiettarsi. Di fatto, a leggere le avventure di Sandokan non sono e non saranno soltanto i giovani: tant'è vero che i suoi romanzi escono, prima che in volume, sui giornali e sulle riviste, che hanno un pubblico adulto.

Bibliografia

Edizioni delle opere I tre autori antologizzati si leggono in queste edizioni: C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995; E. De Amicis, *Cuore*, Garzanti, Milano 2012; E. Salgari, *I romanzi dei Pirati della Malesia*, Rizzoli, Milano 2011.

Studi critici Per approfondire questi autori: V. Spinazzola, *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Il Saggiatore, Milano 1977; G.

Arpino - R. Antonetto, *Emilio Salgari, il padre degli eroi*, Mondadori, Milano 1991; G. Manganelli, *Pinocchio. Un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002; Hamelin (a cura di), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin associazione culturale, Bologna 2011; B. Traversetti, *Introduzione a De Amicis*, Laterza, Roma-Bari 1989; P. Bacilieri, *Sweet Salgari*, Coconino press, Bologna 2012; A. Faeti, *Guardare le figure*, Donzelli, Roma 2014.

Preparazione all'esame di Stato

Percorsi

Verismo - Giovanni Verga - Letteratura per ragazzi

COMPETENZE ATTIVATE

- Comprendere e analizzare
- Localizzare concetti e nuclei tematici
- Riconoscere come dati pertinenti e spiegare la funzione di schemi narrativi, procedure stilistiche
- Mettere in relazione autore o opera o parti con il panorama storico-culturale
- Confrontare autori o testi
- Ricercare e interpretare con metodo collaborativo
- Scrivere: intervista; riscritture

Espressioni chiave

1

Definisci le seguenti espressioni chiave e mettile in relazione alla poetica dell'autore e al contesto storico-letterario.

VERISMO

- 1] ambiente / razza / momento
- 2] romanzo sperimentale
- 3] impersonalità
- 4] determinismo
- 5] positivismo

GIOVANNI VERGA

- 6] eclissi del narratore
- 7] discorso indiretto libero
- 8] passioni e melodramma
- 9] oggettività
- 10] lotta per la vita
- 11] famiglia

LETTERATURA PER RAGAZZI

- 12] scuola
- 13] romanzo di formazione
- 14] intento pedagogico
- 15] avventura
- 16] moralismo

In una **presentazione orale** o in un **breve testo**, illustra le principali caratteristiche degli autori e delle opere di riferimento, anche usando le parole e le espressioni chiave che hai definito sopra.

Trattazione di argomenti

2

In che cosa differiscono e in che cosa si somigliano il **Naturalismo** di Zola e il **Verismo**? Per rispondere, considera sia le fondamentali questioni di **tecnica narrativa**, sia la diversa **ideologia** degli autori e il loro modo di concepire il **ruolo del letterato** all'interno della società, sia il diverso **contesto** francese e italiano, sia il diverso modo di affrontare i **sentimenti** e le **passioni**.

3

Nella carriera letteraria di **Verga** c'è un radicale mutamento di stile dopo la cosiddetta **svolta verista**: confronta e spiega questo mutamento esaminando il brano «Una povera capinera» da *Storia di una capinera* [► **Percorso 8, T1**] e il racconto *Rosso Malpelo* [► **Percorso 8, T3**].

4

Confronta i due libri fondamentali della letteratura per ragazzi dell'Italia unita, **Cuore** e **Pinocchio** [► **Percorso 9**], concentrando la tua attenzione su due questioni: il diverso trattamento della **lingua** (sono due varianti del *manzonismo*); il diverso **atteggiamento pedagogico** di De Amicis e Collodi.

Confronti – Letteratura, cinema, fotografia, pittura

5 Dei *Malavoglia* il regista **Pasquale Scimeca** ha prodotto una versione cinematografica nel 2010, scegliendo di ambientare la storia ai giorni nostri. Il film si apre con 'Ntoni che vede arrivare una nave carica di migranti. Puoi trovare la scena in internet, insieme alle interviste in cui il regista illustra il suo lavoro. Commenta il lavoro di Scimeca e presentalo ai tuoi compagni in una breve **relazione orale**.

6 Una **relazione** simile si può fare anche su *Rosso Malpelo*, sempre di **Pasquale Scimeca** (2007), oppure su *Cavalleria rusticana* di **Carmine Gallone** (1953), oppure ancora sul film realizzato nel 2007 da **Roberto Faenza** a partire da *I Viceré* di Federico De Roberto.

7 Anche il regista **Luchino Visconti** ha tratto un film dai *Malavoglia*, *La terra trema* (1948). Il cinema del Neorealismo, nell'immediato secondo dopoguerra, è forse l'erede più vero dell'opera di Verga. Anche in questo caso, guarda il film o una selezione di scene in rete e spiega alla classe come ha lavorato il regista.

8 **Verga** era appassionato di **fotografia**. Puoi trovare i suoi scatti in rete. Scegline alcuni, analizzali (troverai che le pose sono spesso ispirate a moduli pittorici) e fai un confronto con la **poetica** dell'autore: ti sembra che il Verga fotografo e il Verga narratore si assomiglino?



9 Immagina una mostra in cui si illustrano i **rapporti fra pittura e letteratura** nel periodo del Naturalismo e del Verismo. Il tuo compito è **scrivere la didascalia** del quadro di Silvestro Lega, *Contadina appoggiata alla scala* (1885), spiegando in maniera sintetica i punti di contatto di questa tela con l'opera di Verga e di altri scrittori veristi.

10 Lo scrittore David Herbert Lawrence (1885-1930) tradusse in inglese il romanzo di Verga *Mastro-don Gesualdo*. Scrisse anche un'interessante prefazione, che nella sua forma completa fu pubblicata in rivista; vi si legge un interessante confronto con i **romanzi russi**:

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.

da «Omnibus», 2 ottobre 1937,
in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Feltrinelli, Milano 2009

Come Dostoevskij e Tolstoj, anche Verga – osserva Lawrence – scopre la dimensione “eroica” ed esemplare delle persone comuni. In che modo i brani tratti da *Mastro-don Gesualdo* [► **Percorso 8**, da **T11** a **T15**] confermano questa idea di Lawrence?

Scrivere – Intervista immaginaria a Giovanni Verga

11 Immagina di **intervistare Giovanni Verga**: il suo romanzo *I Malavoglia* è appena uscito nelle librerie e l'autore ha annunciato che si tratta del primo di una serie che si intitolerà *La marea*.

Con le tue domande dovrai soddisfare le curiosità del lettore, spaziando da questioni generali ad aspetti più particolari e poco conosciuti. Puoi scrivere un testo che occupi tre/quattro colonne di foglio protocollo o, se scrivi al computer, un testo di circa 2000 battute.

Percorso **10**

Simbolismo e Decadentismo in Europa

La bellezza, la stanchezza



Negli ultimi decenni dell'Ottocento l'**Europa è ricca e potente** come mai è stata nella sua storia. La Francia e il Regno Unito sono padroni di mezzo mondo, attraverso i loro imperi coloniali; e anche la Spagna, il Portogallo, la Germania, la Danimarca (e presto l'Italia) hanno i loro avamposti nelle Americhe, in Africa, in Asia. Le **navi** solcano gli oceani, favorendo il commercio e l'emigrazione, i **treni** riducono in maniera drastica le distanze terrestri, il **telegrafo** porta le comunicazioni in ogni dove, quasi in tempo reale. Nello spazio di poche decine d'anni, il reddito degli europei aumenta più che in tutta la precedente storia umana.

PIL pro capite nell'Europa occidentale negli anni dal 400 al 2000

Dollari
20000

10000

5000

2000

1000

450

400 450 500 550 600 650 700 750 800 850 900 950 1000 1050 1100 1150 1200 1250 1300 1350 1400 1450 1500 1550 1600 1650 1700 1750 1800 1850 1900 1950 2000

Eppure, nonostante questo **incredibile progresso**, nella storia culturale europea gli ultimi decenni del secolo sono noti come l'**epoca del Decadentismo**, cioè come un'epoca di **stanchezza, languore, crisi**. Nonostante oppure proprio a causa di

questo incredibile progresso? Sentirsi decadenti, lamentarsi della decadenza dei tempi, è un atteggiamento da privilegiati: i poveri non fanno caso alla decadenza dei tempi, perché non hanno niente da perdere, nessuna posizione di privilegio da cui “decadere”. Ebbene, in quest’epoca, nei paesi più avanzati e civilizzati dell’Europa, alcuni intellettuali cominciano a provare quello che lo psicanalista Sigmund Freud definirà qualche anno dopo il «*disagio della civiltà*»: vale a dire che essi saranno addirittura *troppo* civilizzati, troppo raffinati, troppo lontani dalla vita normale, dalla vita naturale, per sentirsi a proprio agio nel mondo che li circonda. E cercheranno un rimedio a questo disagio, a questa stanchezza, attraverso i *viaggi* (fatti o immaginati), oppure attraverso il *culto per la bellezza* – non tanto la bellezza naturale quanto quella artificiale dei vestiti, delle pietre preziose, dei dipinti, e soprattutto quella di una *letteratura dotta e raffinata*.

PERCORSO nei TESTI

La poesia simbolista e decadente

- Arthur Rimbaud
 - T 1 Il dormiente nella valle (da *Poesie*)
 - T 2 Vocali (da *Poesie*)
- Paul Verlaine
 - T 3 Ariette dimenticate (da *Romanze senza parole*)
 - T 4 Arte poetica (da *Romanze senza parole*)
- Stéphane Mallarmé
 - T 5 Brezza marina (da *Poesie*)
 - T 6 Il verde e vergine e bell’oggi (da *Poesie*)
 - T 7 Un colpo di dadi mai abolirà il caso (da *Poesie*)

Il romanzo decadente

- Joris-Karl Huysmans
 - T 8 Il triste destino di una tartaruga (da *Controcorrente*)
- Oscar Wilde
 - T 9 Come si comporta un vero *dandy* (da *Il ritratto di Dorian Gray*)
- Bram Stoker
 - T 10 La misteriosa Transilvania (da *Dracula*)
 - T 11 La pacifica Inghilterra (da *Dracula*)
 - T 12 Harker capisce chi è il conte Dracula (da *Dracula*)
- Antonio Fogazzaro
 - T 13 La lettera di Cecilia (da *Malombra*)

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

Hai mai visto un film di Dracula? Lo sapevi che la storia del vampiro della Transilvania viene da un libro? È Dracula dello scrittore irlandese Bram Stoker: lo trovi nell’eBook ai T10, T11, T12.

1 Il Decadentismo

Le origini

Il “manifesto” del Decadentismo “Decadentismo” è una parola che entra nell’uso in Francia negli anni Ottanta dell’Ottocento e che si riferisce innanzitutto ai **poeti simbolisti della generazione successiva a quella di Charles Baudelaire**. Il nome è usato, in un primo tempo, spregiativamente; ma poi gli autori se ne appropriano e lo usano per battezzare se stessi e il proprio movimento.

Nel 1886 comincia a uscire la rivista «Le Décadent», che nel primo numero contiene una sorta di “manifesto” del Decadentismo: «Nascondersi lo stato di decadenza al quale siamo pervenuti sarebbe il colmo dell’insensatezza. Religioni, costumi, giustizia, tutto decade [...]. L’uomo moderno è annoiato». In questa rivista pubblicheranno Paul Verlaine, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé.

Già Baudelaire, che è stato il padre, l’ispiratore della generazione di poeti che verranno chiamati “simbolisti”, aveva espresso più volte, nei *Fiori del male*, il desiderio di lasciare tutto e di partire per mari lontani, o per un “altrove” qualsiasi, purché lontano dalla confusione e dalla volgarità della città moderna.

È come se, giunti al culmine della civiltà, gli scrittori sentissero di aver esaurito la gamma delle esperienze possibili e potessero rifugiarsi soltanto nel **lamento**, oppure nella **fuga**.

L’atteggiamento verso la vita

Il mondo “decadente” in pittura Ma “Decadentismo” è soltanto una parola, un’etichetta storiografica, o corrisponde a un particolare atteggiamento, a un particolare modo di vedere le cose e di fare arte? Per rispondere, è sufficiente guardare i quadri dei pittori preraffaelliti prima e degli impressionisti poi; oppure è sufficiente osservare i volti di alcuni degli uomini e delle donne che abitano questo mondo “decadente” – ad esempio il ritratto di Stéphane Mallarmé dipinto da Édouard Manet

Stéphane Mallarmé in un ritratto dipinto da Édouard Manet del 1876.



Il conte Robert de Montesquiou, celebre dandy francese, in un ritratto dipinto da Giovanni Boldini del 1897.



Marcel Proust in un ritratto dipinto da Jacques-Émile Blanche del 1900.

(1876), o quello del poeta e scrittore Robert de Montesquiou dipinto da Giovanni Boldini (1897), o quello del grande romanziere Marcel Proust dipinto da Jacques-Émile Blanche (1900).

I quadri evocano **atmosfera fiabesche, sognanti**, come se le figure che li popolano – quasi sempre figure femminili – venissero da un mondo più puro e più nobile di quello reale, come se le miserie della vita vera non arrivassero a sfiorarle. E gli uomini che ci guardano dai ritratti sono chiaramente degli **estetici**, amano vestirsi bene e circondarsi di cose belle, raffinate, stravaganti, artificiali: si fanno dipingere da soli, magari con un libro in mano, in un atteggiamento distaccato, pieni di quella che in francese si chiama *nonchalance*, cioè il non dare troppo peso alle cose.

Il romanziere-psicologo Questo atteggiamento nei confronti della vita ha conseguenze di enorme rilievo in campo letterario. Nel romanzo la vocazione ai grandi quadri realistici della società, che è tipica di autori come Honoré de Balzac prima o come Lev Tolstòj ed Émile Zola poi, lascia spazio allo **scavo nell'interiorità di uno o di pochi personaggi**, che ora interessano non tanto per le loro azioni quanto per la loro personalità e per le loro **pulsioni inconsce** (un po' come accadeva nei romanzi di Fëdor Dostoevskij, che possiamo considerare un antesignano dei decadenti).

Potremmo dire che al romanziere-sociologo, quello che (come aveva scritto Balzac) vuole «fare concorrenza allo stato civile», subentra il romanziere-psicologo, quello che approfondisce un carattere individuale, un carattere complesso, problematico, quasi malato, come quelli che si trovano al centro dei romanzi di **Oscar Wilde** (*Dorian Gray*) o **Joris-Karl Huysmans** (*Des Esseintes*) e in Italia di **Gabriele d'Annunzio** (*Andrea Sperelli del Piacere*), **Antonio Fogazzaro** (*Piero Maironi di Il santo*), **Luigi Pirandello** (*Il fu Mattia Pascal*).

Il Decadentismo in Francia

La poesia simbolista Quanto alla poesia, nella seconda metà dell'Ottocento la lezione di Baudelaire viene raccolta e sviluppata da due dei più grandi poeti dell'età moderna, Rimbaud e Mallarmé.

Arthur Rimbaud (1854-1891) è un genio precoce, che scrive tutti i suoi versi in uno spazio brevissimo, dai 17 ai 21 anni, e porta alle estreme conseguenze l'immaginazione analogica di Baudelaire, descrivendo mondi che sembrano visti in sogno, o attraverso allucinazioni.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) è il poeta che, pochi anni dopo, “battezza” il **movimento simbolista**. Attorno a lui si riunisce un gruppo di giovani poeti (i cosiddetti «martedì di Mallarmé») che nel 1886 sottoscrivono il *Manifesto del Simbolismo*. Si tratta per lo più di poeti ormai dimenticati, come Jean Moréas, René Ghil, Émile Verhaeren. Perché allora ricordarli? Perché alcuni tra i più importanti scrittori del primo Novecento, come Paul Valéry, Paul Claudel e André Gide (seguiti negli anni Trenta dagli ermetici italiani), saranno molto influenzati dalla poetica simbolista, e ispirandosi a essa teorizzeranno l'ideale di una **“poesia pura”**, una poesia che rinuncia a ogni riferimento alla realtà sensibile e si risolve in immagini, in metafore e in suoni.

Il poeta **Paul Verlaine** (1844-1896) “battezza” la sua epoca dicendo di sentirsi, di essere «l'impero alla fine della decadenza». E basta scorrere i titoli delle sue poesie per vedere con quanta frequenza ritorni questo sentimento: *Soli calanti*, *Crepuscolo della Sera mistica*, *Melancolia*, *Spleen...*

La poesia come pura musica Ma al di là dei temi, la vera rivoluzione poetica dell'età del Decadentismo coinvolge la forma: il linguaggio della poesia diventa sempre più **raffinato** e **criptico**, spesso (come in Mallarmé) quasi incomprensibile. Le cose non vengono più dette esplicitamente bensì evocate attraverso simboli (e perciò la scuola poetica di Rimbaud, Mallarmé, Verlaine verrà detta “**Simbolismo**”), metafore, sinestesie che intendono portare alla luce, attraverso un **linguaggio prelogico**, le segrete corrispondenze che si trovano al di sotto della superficie delle cose (*Corrispondenze* è il titolo di una delle più celebri e influenti poesie di Baudelaire; ► **Percorso 4, T1**). La poesia si fa **irrazionale**, si stacca dai dati di realtà, si converte in una **successione di suoni preziosi**, in pura musica («*De la musique avant toute chose!*», scrive Verlaine: «Della musica, prima di tutto!»).

Il Decadentismo in Italia

E in Italia? In Italia, alla fine dell'Ottocento, quel sentimento di crisi e di stanchezza che ispira il Decadentismo europeo si avverte soprattutto nell'opera di due grandi scrittori: **Gabriele d'Annunzio** ► **Percorso 12**] e **Giovanni Pascoli** ► **Percorso 11**].

D'Annunzio, il prototipo dell'uomo decadente Da un lato, il più celebre dei romanzi dannunziani, *Il piacere*, è un libro che deve moltissimo al capolavoro del Decadentismo francese, *Controcorrente* di Huysmans; ma toni e atmosfere decadenti – il senso, cioè, di una crisi indotta da un “eccesso di civiltà” – caratterizzano quasi tutta l'opera di questo autore, tanto in prosa quanto in poesia.

E non è, in realtà, soltanto un fatto di scrittura. D'Annunzio fu, per tutta la sua vita, il prototipo dell'uomo decadente: colto, raffinato, amante del lusso e dell'arte, concentrato su se stesso e sulle proprie sensazioni («dilettante di sensazioni», lo chiamò Benedetto Croce, che non lo amava); certe sue pagine suonano quasi come una caricatura dell'estetismo che era in voga tra gli intellettuali borghesi che vivevano a Londra, Berlino, Parigi (che d'Annunzio sceglie, non per caso, come sua seconda città, dopo Roma): «io mi nuttivo con una diecina di mandarini – profumati di violette – disponevo accuratamente su la scodella [...] la buccia del mandarino sempre dalla parte colorata... E mi deliziavo nell'ammirare il rilievo della buccia, la grazia della porosità!»¹.

Pascoli e il sentimento di un'apocalissi Dall'altro lato, Giovanni Pascoli è, umanamente, un tipo caratteriale quasi opposto a d'Annunzio: modesto, schivo, provinciale, amante delle cose semplici e della vita in famiglia. Ma decadente è, in lui, il sentimento non solo di una crisi ma quasi di un'apocalissi, della fine di un mondo amato e già rimpianto; e decadente è il tentativo di fuggire non – come Rimbaud – verso i Tropici ma verso il paese natale, di cercare riparo nella casa familiare.

Ma soprattutto, al di là dei modi di vita, Pascoli, che è stato il nostro più grande poeta nel secolo che va da Leopardi a Montale, è anche quello che più di ogni altro ha saputo applicare alla sua poesia la lezione dei simbolisti francesi, tanto nei contenuti (il senso del mistero, l'angoscia, l'impulso a cercare segrete corrispondenze tra le cose) quanto nella forma (la propensione a “far parlare” i suoni delle parole, cioè il fonosimbolismo).

1. A. Andreoli - E. Romano (a cura di), «Album d'Annunzio», Mondadori, Milano 1990.

Il romanzo decadente in Italia Per ciò che riguarda il romanzo, alla fine dell'Ottocento l'Italia non ha, a parte d'Annunzio (e a parte Giovanni Verga e Federico De Roberto, che però hanno ben poco a che fare con i temi e le forme del Decadentismo), autori che possano stare allo stesso livello di Huysmans o di Wilde. Non particolarmente memorabile è l'opera di **Luigi Gualdo** (1844-1898), che pure nel 1892 pubblica – in omaggio alla moda venuta dalla Francia – un romanzo dal titolo *Decadenza*.

Ma almeno due altri nomi vanno ricordati. Il primo è quello del vicentino **Antonio Fogazzaro** (1842-1911), che in romanzi a quel tempo fortunatissimi come *Malombra* (1881), *Daniele Cortis* (1885), *Piccolo mondo antico* (1895) e *Il Santo* (1905), dà un'interpretazione in chiave spiritualeggiante, cristiana, di alcuni dei motivi più caratteristici della narrativa di fine secolo (amori contrastati, eventi soprannaturali, conflitti familiari, misticismo).

Il secondo è quello, assai più celebre, di **Italo Svevo** [► **Sezione II, Percorso 4**]. Svevo scrive infatti i suoi primi due romanzi, *Una vita* e *Senilità*, negli ultimi anni dell'Ottocento, ed entrambi sono romanzi della crisi, cioè ritratti di due uomini che sono manifestamente inadatti a vivere, o se non altro inadatti alla vita moderna, un tipo di essere umano che troveremo al centro di molti grandi romanzi del XX secolo.

► Una sensibilità decadente: Antonio Fogazzaro

T13 ► La lettera di Cecilia, da *Malombra*

2 Arthur Rimbaud

La vita

La speranza di mantenersi scrivendo Il 15 settembre 1871 **Arthur Rimbaud**, non ancora diciassettenne (era nato a Charleville, nella regione delle Ardenne, nel 1854), arriva a Parigi. Alla stazione lo aspetta un altro poeta, di dieci anni più anziano di lui, Paul Verlaine, con il quale Rimbaud aveva cominciato una corrispondenza epistolare pochi mesi prima. Rimbaud, che veniva dalla provincia, porta con sé il poemetto *Il battello ubriaco*, scritto durante l'estate, e spera di conoscere i letterati della capitale e di poter vivere del suo lavoro di scrittore.

Ma i tre anni successivi sono molto più difficili di quanto immaginasse. Scrive le sue poesie più belle e importanti, poesie che avranno un'enorme influenza sulla letteratura moderna, ma il mondo letterario parigino non lo accoglie affatto a braccia aperte, e per gran parte del tempo è costretto a vivere in condizioni di povertà estrema.

Ha una relazione omosessuale con Paul Verlaine (in anni nei quali l'omosessualità era ancora considerata una malattia e un comportamento antisociale), relazione che finisce drammaticamente (in un albergo di Bruxelles Verlaine spara a Rimbaud durante una lite, colpendolo al polso: per questo viene condannato a due anni di prigione).

L'abbandono della letteratura Poi, ad appena ventidue anni, decide di farla finita con la letteratura e con Parigi, e si mette a viaggiare per l'Europa,

Rimbaud (al centro) insieme a Verlaine (a sinistra) e al poeta e drammaturgo Bonnier-Ortolan, in un dipinto di Henri Fantin-Latour (particolare; 1872).



I POETI MALEDETTI

Paul Verlaine intitolò *I poeti maledetti* (*Les poètes maudits*) un saggio-antologia del 1884 dedicato a Rimbaud, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam e a se stesso, Verlaine, citato sotto lo pseudonimo-anagramma di Pauvre Lelian. «Avremmo dovuto dire *Poeti Assoluti* – scrive Verlaine nell'*Introduzione* – ma, a parte il fatto che ai nostri tempi

la calma non va di moda, il titolo ha di buono questo, che risponde con precisione al nostro odio».

Da allora in poi, “poeti maledetti” è il nome con cui si designano autori come Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont: geniali, precoci, poveri, ribelli, destinati a morire giovani.

l'Asia e l'Africa, prima arruolandosi come soldato nell'esercito coloniale olandese poi mettendosi a commerciare tessuti e armi tra il Sudan, l'Etiopia e la Somalia.

Sofferente di un cancro al ginocchio, torna a Marsiglia per curarsi. Gli amputano la gamba, ma invano: muore pochi mesi dopo, a soli 37 anni.

La leggenda del “poeta maledetto” Lasciò poche poesie e prose poetiche, raccolte nei volumetti intitolati *Una stagione all'inferno* (1873) e *Illuminazioni* (1874-1875): testi quasi ignorati al loro primo apparire ma presto ristampati, citati, commentati dai lettori e dagli scrittori di tutto il mondo. Conclusa la breve vita di Rimbaud, cominciava (e non è ancora finita) la sua leggenda di geniale, prodigioso “poeta maledetto”.

La poetica

La rinuncia all'ideale poetico tradizionale Non ancora ventenne, Rimbaud fa un bilancio della sua esperienza artistica e spirituale in *Una stagione all'inferno*, la sua opera maggiore, e così descrive l'inizio della sua attività di poeta: «Una sera, ho fatto sedere la Bellezza sulle mie ginocchia. – E l'ho trovata amara. – E l'ho insultata». Rimbaud non accetta passivamente l'ideale poetico consegnatogli dalla tradizione: guardandolo da vicino, scopre che è «amaro» e decide di rinunciarvi: i poeti hanno parlato anche troppo della «bellezza», è ora di cambiare strada.

La “visione” La strada scelta da Rimbaud è quella della “visione”: «Dico che bisogna essere veggenti, farsi veggenti», scrive. “Vedere”, cioè «acquisire poteri soprannaturali», raggiungere «l'anima universale»: sembra quasi il programma di un mistico cristiano, ma il mondo di Rimbaud è tutto terreno. Rimbaud scrive poesie che sembrano il resoconto di sogni o di allucinazioni, poesie in cui le leggi della logica vengono violate (come nei sogni, appunto) e in cui l'immaginazione produce immagini che oggi definiremmo surreali (Rimbaud del resto sarà venerato dai surrealisti, come André Breton), come quella, memorabile, che apre *Il battello ubriaco*, scritta a diciassette anni: «Mentre discendevo lungo fiumi indifferenti, / non mi sentii più guidato dai battellieri: / dei Pellerossa urlanti li avevano presi a bersaglio, / nudi li avevano inchiodati a pali variopinti» (l'io che parla non è il poeta bensì il battello: è il battello la voce narrante dell'intero testo).

Sarà questa la strada principale della poesia del Novecento: la strada dell'**immaginazione sfrenata**, delle cose viste e descritte come in **sogno**, dell'espressione così personale e allusiva da risultare **incomprensibile**; ed è una strada che Rimbaud ha indicato per primo.

La lettera del veggente

Il poeta: «gran maledetto» e «sommo Sapiente» Nel maggio del 1871, quando non ha ancora compiuto diciassette anni, Rimbaud scrive al giovane poeta Jean Demyen una lettera nella quale traccia, in poche righe, la storia della poesia passata, e comunica all'amico le sue idee «sull'avvenire della poesia», idee che riguardano soprattutto la sua poesia, i versi che di lì a poco lui stesso scriverà. Eccone un brano:



L'intelligenza universale ha sempre lanciato le proprie idee, con naturalezza; gli uomini raccoglievano una parte di quei frutti del cervello: si agiva mediante, se ne scrivevano libri: si andava avanti così, poi che l'uomo non lavorava a se stesso, non sveglia ancora, o non ancora nella pienezza del grande sogno. Funzionari, scrittori: autore, creatore, poeta, quest'uomo non è mai esistito! Il primo studio dell'uomo che si crede poeta è la propria conoscenza, intera; cerca la sua anima, la scruta, la saggia, l'impara. Quando l'ha saputa deve coltivarla; sembra semplice: in ogni cervello si compie uno sviluppo naturale; [...].

Dico che bisogna essere veggente, farsi veggente.

Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato sregolarsi di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di follia; egli cerca se stesso, esaurisce in se stesso tutti i veleni, per conservarne soltanto le quintessenze. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa fra tutti il gran malato, il gran criminale, il gran maledetto, – e il sommo Sapiente! – Poiché giunge all'ignoto! Avendo coltivato la propria anima, già ricca, più di ogni altro! Giunge all'ignoto, e anche se, sbigottito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe viste! Crepi pure in quel balzo tra le cose inaudite e ineffabili: altri lavoratori orribili verranno; cominceranno dagli orizzonti sui quali l'altro è crollato!

Il nuovo poeta che esplora se stesso Rimbaud annuncia qui una rivoluzione: ma in realtà la sta già facendo (nella lettera a Demyen allega alcuni suoi testi) e la porterà a termine nei tre anni successivi, dopodiché smetterà di scrivere. La rivoluzione si rende necessaria, a suo parere, perché tutta la poesia del passato (a parte quella degli antichi Greci, come dice all'inizio della lettera) in realtà non è stata poesia ma «versificazione», e non può insegnare niente al poeta moderno: qualcuno che si possa chiamare davvero «autore, creatore, poeta» non è mai esistito. Perché possa esistere, questo vero e nuovo poeta non deve guardare il mondo ma, prima di tutto, deve **esplorare se stesso**, “imparare” la sua stessa anima.

La cosciente esperienza del male Fin qui potremmo dire che non c'è molto di nuovo a paragone dell'asceti, del ripiegamento su se stessi che molti scrittori del passato si sono proposti come compito. Ma la novità sta nella forza e nell'originalità delle parole usate da Rimbaud: perché l'obiettivo di «farsi veggente», cioè di vedere ciò che gli altri esseri umani non sanno vedere, è perseguito non – come accade nei manifesti di tanti poeti “ispirati” – attraverso un percorso di purificazione, di perfezionamento spirituale, ma al contrario attraverso una **cosciente esperienza del male**: *sofferenza, follia, veleni, tortura, malattia, crimine* – sono le parole che danno il tono al discorso di questo visionario.



T1 ► A. Rimbaud,
Il dormiente nella
valle, da *Poesie*

da *Poesie*

La poetica formulata nella *Lettera del veggente*, scritta nella primavera del 1871, ispira le due opere maggiori di Rimbaud: *Una stagione all'inferno* e *Illuminazioni*. Rimbaud dichiara di voler essere un «visionario», e che le sue poesie sono «visioni». Qual è il significato di questi termini? Quali conseguenze comportano sulla scrittura? Il sonetto *Vocali* (*Voyelles*), pubblicato per la prima volta nel 1883 nella rivista letteraria «Lutèce», rappresenta il primo esempio della nuova poetica e può aiutarci a capirlo.

- A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali,
io dirò un giorno le vostre nascite latenti:
A, nero corsetto, vello di mosche splendenti,
4 ronzanti intorno a crudeli fetori, golfi
d'ombra; E, candori di vapori e tende, lance
di ghiacciai fieri, bianchi re, frementi umbelle;
I, porpore, sputo di sangue, labbra belle
8 in riso di collera o d'ebbrezze penitenti;
U, cicli, vibramenti divini dei viridi mari,
pace d'animali al pascolo, pace di rughe
11 impresse dall'alchimia su ampie fronti studiose;
O, Tromba suprema piena d'arcani stridori,
silenzi attraversati dagli Angeli e dai Mondi:
14 – Oh l'Omega, di quei Suoi Occhi il raggio viola!

Voyelles

1-4 A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, **5-8** Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; **9-11** U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; **12-14** O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silence traversés des Mondes et des Anges: / – O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux! –

Metro: sonetto in alessandrini. L'alessandrino è il verso della poesia francese classica (ha avuto cioè il ruolo che ha avuto, nella poesia italiana, l'endecasillabo) ed è formato da due emistichi, ciascuno di sei sillabe, separati da una cesura («A noir, E blanc, I rouge, / U vert, O bleu: voyelles»).

2. latenti: nascoste, segrete.

3. vello: mantello, pelame.

4. ronzanti: Rimbaud usa il neologismo «*bombinent*», derivato dal latino *bombus*, che significa “ronzio”.

6. umbelle: piante con fiori disposti a forma di ombrello.

8. ebbrezze penitenti: forse nel senso di ebbrezze, ubriacature, per le quali si prova pentimento.

9. cicli: maree; **viridi:** verdi (dal latino *viridis*).

14. Omega: è l'ultima lettera dell'alfabeto greco; **quei Suoi Occhi:** forse gli occhi di una giovane amante del poeta.

Analisi del testo

► **VOCALI ASSOCIATE A COLORI E IMMAGINI** In questa poesia Rimbaud propone di fare un gioco: associare a ogni vocale un colore e una o più immagini. La lettera A è come un corsetto nero di donna, ma è anche come uno sciame di mosche splendenti (vv. 3-4); la E evoca il bianco di vapori e ghiacciai (vv. 5-6); la I è accostata al rosso del sangue, ma anche a labbra che ridono (vv. 7-8); la U richiama al tempo stesso le onde del mare (verde, non blu!) e la pace di animali al pascolo (vv. 9-10); la O è come uno strumento musicale, una tromba (v. 12); l'omega, ultima lettera dell'alfabeto greco, è associata a degli occhi che irraggiano il colore viola (v. 14).

► **UN PURO ESERCIZIO DI FANTASIA SENZA LOGICA** L'idea di associare a ogni lettera un colore non è nuova, all'epoca di Rimbaud. Alcuni musicisti che facevano parte della sua cerchia di amici avevano fatto ricerche sulle relazioni che intercorrono tra le vibrazioni sonore e lo spettro dei colori, e queste ricerche possono aver ispirato la sua poesia. Ma quanto all'idea di associare a ogni lettera delle immagini, come interpretare le associazioni proposte da Rimbaud? Come nascono? Che senso hanno?

In realtà, ogni sforzo per trovare una logica nella serie di immagini che si succedono in *Vocali* sarebbe vano. Non c'è alcuna ragione che spieghi *perché* la lettera "i" evoca il sangue, o la lettera "a" i corsetti neri. Rimbaud fa un puro esercizio di fantasia, e converte alcuni elementi minimi del linguaggio – le vocali, appunto – in altrettante arbitrarie "visioni". A contare non è quindi il senso delle immagini che il poeta evoca (perché un senso razionale non c'è), bensì l'intenzione stessa che sta all'origine del gioco: l'idea di estrarre dal linguaggio, per libera associazione, delle figure, legando così insieme il dato uditivo e il dato visivo.

► LIBERA ASSOCIAZIONE E FACOLTÀ DI VISIONE

All'inizio della poesia Rimbaud dice di voler narrare la nascita delle vocali («io dirò un giorno le vostre nascite latenti», v. 2), ma il sonetto racconta piuttosto di come nascono, nella mente di Rimbaud, le immagini che egli associa alle lettere. E il meccanismo è appunto quello che in psicanalisi si chiama libera associazione: dire la prima cosa che viene in mente a partire da una determinata parola o, come qui, da una semplice lettera dell'alfabeto.

Nella tradizione letteraria i poeti erano quelli che osservavano la realtà e poi la descrivevano nei loro versi. Ma tutte le strane cose che troviamo nella poesia *Vocali* – il corsetto femminile che diventa uno sciame di mosche, che diventa a sua volta un golfo d'ombra; i vapori che diventano tende che diventano lance che diventano ghiacciai – sono frutto non della facoltà della vista (il poeta *non ha visto* queste cose) bensì della facoltà della visione (il poeta ha immaginato, sognato queste cose). In questo modo, Rimbaud prende congedo dalla realtà "vera" e ne crea una immaginaria, della quale solo lui possiede la chiave.

► **UNA POESIA DIFFICILE** Per questo, anche se le frasi che adopera sono semplicissime dal punto di vista del lessico e della sintassi, la poesia di Rimbaud è difficile. Di fronte all'universo misterioso, a-logico che il poeta descrive, il lettore non deve cercare di capire, non deve sforzarsi di spiegare le sue parole in termini razionali: deve lasciarsi contagiare e travolgere, deve partecipare anche lui al gioco delle associazioni visionarie. La domanda da porsi non è insomma: che cosa intende Rimbaud dicendo che la vocale A è *nera* e gli fa venire in mente uno sciame di mosche? La domanda da porsi è invece: che colore, che oggetto evoca, *a voi*, la vocale A?

Laboratorio

«nascite
latenti»

alchimia

inventare

colori e
analogie

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Che cosa intende il poeta con «nascite latenti» (v. 2)?
- 2 Attraverso quali associazioni vengono collegati immagini e colori?
- 3 Individua e commenta le sinestesie.
- 4 Al v. 11 si parla di «alchimia»: che cosa si intende? Come si collega con l'attività poetica?

► INTERPRETARE

- 5 In *Alchimia del verbo*, testo contenuto in *Una stagione all'inferno*, il poeta dice di avere inventato il **colore delle vocali** e di voler trovare un verbo poetico accessibile a tutti i sensi. Ti sembra che il procedimento sia simile a quello usato da Baudelaire in *Corrispondenze* [► **Percorso 4, T1**] o credi che Rimbaud vada oltre? **Argomenta la tua risposta.**
- 6 Seguendo l'esempio di Rimbaud, inventa le tue vocali, associando a ognuna immagini e colori del tuo immaginario.

3 Paul Verlaine

La relazione con Rimbaud Paul Verlaine (1844-1896) è passato alla storia soprattutto per essere stato il maestro e l'amante di uno dei geni della letteratura moderna, Arthur Rimbaud: lo incontra nel 1871, passa con lui due anni tormentati, lo ferisce con un colpo di pistola, finisce in prigione per due anni. Dopo di che cambia vita, si converte al cattolicesimo, scrive poesie mistiche che raccoglie nel volume intitolato *Saggezza* (1881).

Un'alternativa più facile a Rimbaud e Mallarmé Ma, sebbene meno grande e originale di Rimbaud, Verlaine è stato anche – soprattutto con le raccolte giovanili: *Feste galanti* (1869), *Romanze senza parole* (1872-1873) – uno dei poeti più importanti del secondo Ottocento, il poeta che, all'interno della tradizione simbolista, ha rappresentato un'alternativa più facile, e per certi versi più ingenua, alla lirica visionaria di Rimbaud e di Mallarmé (di Verlaine si ricordano di solito versi solari e musicali, come questo incipit, tratto dalla poesia *Ravvedimento*: «Il cielo è, sopra i tetti, / così blu, così calmo!»).

La ricerca di semplicità, la leggerezza del tono sono tratti fondamentali della poetica di Verlaine. Egli descrive le sue raccolte come semplici «opuscoli», «volumetti». Il titolo stesso della raccolta *Romanze senza parole* (*Romances sans paroles*) indica che il poeta vorrebbe quasi fare a meno delle parole e della loro attitudine a dire esplicitamente, a definire le cose con contorni netti: preferisce invece suggerire, mormorare a bassa voce, **evocare un sentimento** anziché dirlo a chiare lettere.

T3 ▶ P. Verlaine,
Ariette dimenticate,
da *Romanze senza
parole*

Paul Verlaine

T

4

Arte poetica

da *Romanze senza parole*

L'idea di Verlaine è che una poesia fatta tutta di sfumature possa esprimere di più e meglio rispetto a una poesia fatta di concetti chiari e distinti. Ecco che cosa scrive nell'*Arte poetica* (*Art poétique*), un celebre testo del 1882 nel quale chiarisce la sua concezione estetica.

4 Sia musica, sia innanzitutto musica!
Tu devi dunque preferire il Dispari,
Più vago e più vaporoso nell'aria,
E niente che vi pesi o vi si posi.

Art poétique

1-4 De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Metro: quartine di novenari.

2. il Dispari: il verso con un numero di sillabe dispari.

Ed è indispensabile scegliere
 Un poco ambiguamente le parole:
 Sia benvenuta la canzone grigia
 8 Che il Preciso sa unire all'Indeciso.

 Sono occhi belli dietro alcuni veli,
 È la luce tremante a mezzo il giorno,
 In un cielo ancor tiepido d'autunno,
 12 L'azzurro intrico delle stelle chiare!

 E inoltre noi vogliamo lo Sfumato,
 Colore no, soltanto lo Sfumato!
 La sfumatura che sola fidanza
 16 Il sogno al sogno e il flauto al corno!

 Fuggi da lungi la Punta assassina,
 Lo Spirito crudele e il Riso impuro,
 Che fan piangere gli occhi dell'azzurro,
 20 Fuggi quest'aglio di bassa cucina!

 Piglia l'eloquenza e torcile il collo!
 Faresti bene, in vena d'energia,
 A tenere un po' a bada anche la Rima.
 24 Fin dove giungerà, se non la guidi?

 Chi mai dirà gli abusi della Rima?
 Quale bambino sordo o negro pazzo
 Ha inventato quest'orpello da un soldo
 28 Stonato e vuoto sotto la lima?

 Sia musica, ancora e sempre musica!
 Il tuo verso sia cosa dileguata
 Che si intuisce in fuga da un'anima involata
 32 Verso altri cieli, verso altri amori.

 Sia il tuo verso sia la buona ventura
 Sparsa nel vento aspretto del mattino
 Che va odorando di menta e timo...
 36 Ed è, tutto il resto, letteratura.

17. la Punta: il motto di spirito, la battuta sarcastica.

22. in vena d'energia: in preda all'entusiasmo, trascinato dall'energia.

5-8 Il faut aussi que tu n'aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise: / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. **9-12** C'est des beaux yeux derrière des voiles, / C'est le grand jour tremblant de midi, / C'est, par un ciel d'automne attiédi, / Le bleu fouillis des claires étoiles! **13-16** Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance! / Oh! la nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor! **17-20** Fuis du plus loin la Pointe assassine, / L'Esprit cruel et le Rire impur, / Qui font pleurer les yeux de l'Azur / Et tout cet ail de basse cuisine! **21-24** Prends l'éloquence et tords-lui son cou! / Tu feras bien, en train d'énergie, / De rendre un peu la Rime assagie. / Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où? **25-28** Ô qui dira les torts de la Rime? / Quel enfant sourd ou quel nègre fou / Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime? **29-32** De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieux à d'autres amours. **33-36** Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature.

Analisi del testo

► **LA PREDILEZIONE PER LE SFUMATURE** Lo *Sfumato* (v. 13), la sfumatura e non il colore netto, definito; tutto ciò che è *vago* e *vaporoso* nell'aria (v. 3); l'errore e non l'esattezza: questi sono gli ingredienti necessari per realizzare una poesia *grigia* (v. 7). Questo colore indistinto, che sta a metà tra il bianco e il nero e che ha, per così dire, una cattiva fama, perché lo si collega all'indecisione, alla debolezza, alla mediocrità ("una prestazione grigia", si dice), assume qui un'accezione positiva. Alle tinte forti e ai colori definiti Verlaine preferisce cose leggere ed evanescenti come una sfumatura di colore o una musica appena accennata.

► **«INNANZITUTTO MUSICA»** Il testo esplicita alcune delle regole tecniche che Verlaine si dà nello scrivere poesia, e le mette in atto. I versi sono legati dalla rima incrociata (ABBA) ma, all'interno dei versi, una fitta trama di allitterazioni e assonanze unisce tra loro le singole parole (ad esempio il bisticcio tra «*pèse*» («*pesi*») e «*pose*» («*posi*») al v. 4, o l'allitterazione della "r" in «*L'EspRit cRuel et le Rire impuR*» («*Lo Spirito crudele e il Riso impuro*», v. 18), traducendo in atto il principio enunciato nel primo verso: «Sia musica, sia innanzitutto musica!».

E dato poi che bisogna disprezzare la precisione, Verlaine propone associazioni inedite di nomi e di verbi, adoperando ad esempio il verbo "fidan-

zare" in relazione al «sogno» e al «flauto» («La sfumatura che sola fidanza / Il sogno al sogno e il flauto al corno!», vv. 15-16: ovvero "la sfumatura che trascolora da un sogno all'altro e che armonizza i timbri acuti, come quello del flauto, ai timbri bassi, come quello del corno").

► **IL VALORE DELLA VITA COM'È** Ma ogni arte poetica che si rispetti non può non fare riferimento alle arti poetiche del passato: ed ecco allora le allusioni polemiche alla poesia classica, con la sua eloquenza («*Piglia l'eloquenza e torcile il collo!*», v. 21), il suo culto per la rima, ritenuta indispensabile («*Faresti bene, in vena d'energia, / A tenere un po' a bada anche la Rima*», vv. 22-23), e i suoi toni spesso declamatori o sarcastici («*la Punta assassina, / Lo Spirito crudele e il Riso impuro*», vv. 17-18).

Voltando le spalle alla poesia del passato, gonfia di retorica, i versi di Verlaine vogliono essere un inno alla mitezza e alla modestia, e vogliono affermare il valore di ciò che è minore, appartato, dimesso: la vita come è, insomma, e non la vita come viene descritta, falsamente, nella «letteratura» (v. 36).



Julio Romero de Torres,
La musica, 1905.

Laboratorio

«canzone
grigia»
ambiguità
sfumatura
letteratura

► COMPRENDERE

- 1 Tra gli elementi indispensabili per comporre una «canzone grigia» (v. 7), distingui quelli formali da quelli relativi al contenuto.
- 2 Perché le parole devono essere ambigue? Quale vantaggio offre questa ambiguità?
- 3 Quali effetti permette di ottenere la sfumatura?
- 4 Commenta l'ultimo verso: «Ed è, tutto il resto, letteratura». Quale idea di letteratura intende criticare?

► ANALIZZARE

- 5 Individua e spiega metafore e similitudini.
- 6 A nome di chi parla il poeta? A chi si rivolge?

► INTERPRETARE

- 7 Il testo richiama costantemente la poetica del vago: credi che si possa intendere nel senso in cui ne parla Leopardi?

vago
indeterminato

4 Stéphane Mallarmé

Poeta né “maledetto” né impegnato Baudelaire, Rimbaud e Verlaine avevano creato il mito del “poeta maledetto”, che vive una vita senza regole. Pur considerando questi poeti come suoi maestri e modelli, **Stéphane Mallarmé** (1842-1898) è tutt’altro che un *bohémien*: niente passioni tormentate e distruttive, niente viaggi esotici, ma una tranquilla esistenza da professore di inglese al liceo, con tutt’al più qualche soggiorno nella vicina Londra.

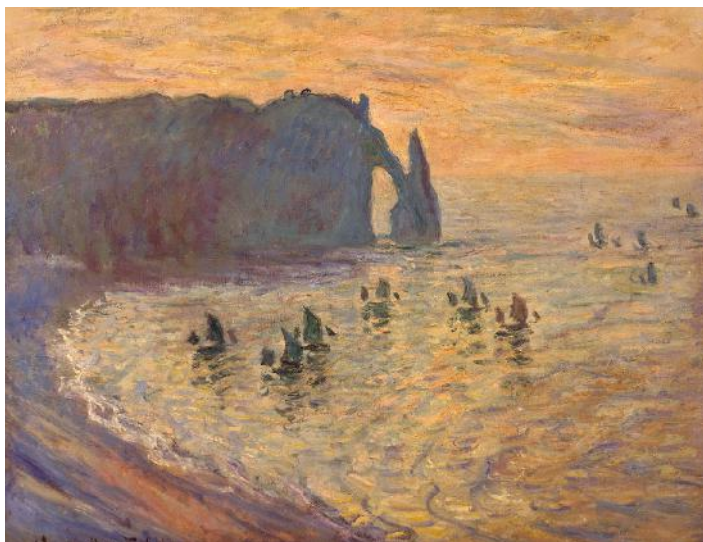
Come nella vita, anche nella sua opera Mallarmé si tiene lontano dall’ideale del poeta maledetto, del sovversivo antiborghese; ma, come i parnassiani, rifiuta anche la poesia che tratta le grandi passioni umane e civili. Victor Hugo, uno dei maggiori poeti dell’Ottocento (un vero “poeta nazionale”, un po’ come in Italia fu Manzoni), aveva scritto poesie lunghe, solenni, nelle quali l’io lirico parlava con serietà e autorevolezza della storia e della politica; per fare un esempio, ecco come suona la prima strofa della poesia di Hugo *Questo secolo è grande e forte* (*Ce siècle est grand et fort*), del 1837: «Questo secolo è grande e forte / Un nobile istinto lo guida. / Dappertutto vediamo marciare l’Idea in missione / E il rumore del lavoro, pieno di parole umane, / Si mischia al rumore divino della creazione».

La poesia come elaborato gioco verbale Tutto troppo retorico e magniloquente, per Mallarmé, che sceglie invece – come aveva scritto Verlaine – di torcere il collo all’eloquenza, cioè di non usare la poesia per predicare, ammaestrare, moralizzare. Né Mallarmé intende parlare semplicemente di sé, confessarsi, mettere a nudo il suo cuore come voleva fare Baudelaire. Nelle sue liriche, l’io poetico tende ad annullarsi, a scomparire, e un paziente, meticoloso lavoro sulla forma prende il posto del racconto o dello sfogo sentimentale; i rapporti tra le parole si fanno evanescenti, i nessi logici si allentano, la poesia tende a diventare un elaborato gioco verbale: il senso si costruisce non attraverso l’ordinato svolgimento dei concetti ma attraverso il **potere evocativo delle parole e dei suoni**.

Non a caso Mallarmé intitola genericamente la sua raccolta *Poesie* (*Poésies*): a differenza di titoli come *I fiori del male*, di Baudelaire, o *Una stagione all’inferno*, di Rimbaud, che contenevano un’idea guida, un’affermazione volutamente provocatoria, il nome *Poesie* si limita a indicare il genere letterario degli scritti riuniti nel libro, concentra l’attenzione sull’operazione della scrittura anziché sul suo contenuto.

La poesia di Mallarmé tenta in campo letterario una rivoluzione analoga a quella che, negli stessi anni, gli impressionisti operavano nel campo della pittura. Claude Monet e Paul Cézanne erano indifferenti al soggetto in quanto tale e nei loro quadri cercavano soprattutto di stabilire relazioni tra forme, spazio e luce, lasciandosi alle spalle la pittura figurativa dei maestri dell’Ottocento come Ingres e Delacroix.

Claude Monet,
Scogliera di
Etretat, 1886.



T6 ▶ S. Mallarmé,
Il verde e vergine e
bell'oggi, da *Poesie*

T7 ▶ S. Mallarmé,
Un colpo di dadi
mai abolirà il caso,
da *Poesie*

In maniera analoga, a Mallarmé non interessa riprodurre la realtà o comunicare al lettore un'idea precisa; nei suoi versi vuole soprattutto **sperimentare combinazioni insolite di parole**, vedere se dalla giustapposizione di termini che di solito non si trovano nella stessa frase possano nascere suggestioni impensate. Come Verlaine, Mallarmé è affascinato dai suoni, dalla «musica» che un'accorta disposizione delle parole può generare: e questa sua sensibilità sonora ha generato alcune delle più belle (e delle più difficili) poesie del secondo Ottocento.

Stéphane Mallarmé

T

5

Brezza marina

da *Poesie*

Brezza marina (*Brise marine*) è una poesia che Mallarmé scrive nel 1865 e che non ha ancora il mistero, l'oscurità dei testi del Mallarmé maturo, una poesia che tanto per il tema (la fuga per mare) quanto per la forma non è molto lontana da certe liriche dei *Fiori del male* di Baudelaire (che erano stati pubblicati meno di dieci anni prima), come *Il viaggio* o *Profumo esotico*.

La carne è triste, ahimè! e ho letto tutti i libri.
Fuggire! là fuggire! Sento ebbri
Fra schiuma ignota e cieli esser gli alati!
Non vecchi parchi negli occhi specchiati,
5 Niente il cuore terrà che il mare irrorà
Oh notti! né di lume ermo chiarore
Sul foglio vuoto che il bianco ripara
Né la donna col bimbo da allattare.
Partirò! Dondolante alberatura
10 Steamer, salpa a un'esotica natura!
Ancora un Tedio, da acri speranze afflitto
Crede al supremo addio dei fazzoletti!
E forse gli alberi, invito a saette,
Son quelli che ai naufragi un vento flette
15 Persi, né alberi o verdi isole ormai...
Ma odi, o cuore, cantare i marinai!

2-3. Sento che gli uccelli sono ebbri, eccitati dal fatto di essere tra la schiuma sconosciuta del mare e i cieli.

6. **ermo**: isolato.

7. **il bianco**: è quello del foglio sul quale il poeta – forse in crisi d'ispirazione – dovrebbe scrivere i suoi versi.

8. **la donna ... allattare**: allusione alla moglie di Mallarmé, che aveva da poco partorito una bambina, Geneviève.

10. **Steamer**: battello a vapore.

11. **Tedio**: *Ennui*, nel testo originale: un termine che ha un'ampiezza semantica maggiore dell'italiano "noia" e indica semmai disagio, angoscia.

13. **invito a saette**: destinati ad attirare i fulmini, in alto mare.

Brise marine

1-10 La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. / Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! / Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend / Et ni la jeune femme allaitant son enfant. / Je partirai! Steamer balançant ta mâtüre, / Lève l'ancre pour une exotique nature! 11-16 Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, / Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs! / Et, peut-être, les mâts, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... / Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

Metro: distici alessandrini a rima baciata.

Analisi del testo

► LA SPERANZA DI UN VIAGGIO CHE NON SI FARÀ

Quante volte abbiamo provato il desiderio di partire senza però poterlo fare? Non possiamo andarcene, ma possiamo immaginare il momento della partenza e le sensazioni che proveremo: di gioia, per la libertà conquistata, e di nostalgia, per la casa lasciata.

La poesia di Mallarmé descrive queste sensazioni e cerca di far vivere al lettore il contrasto tra la speranza del viaggio e la consapevolezza che non si partirà, tra la mobilità desiderata e l'immobilità reale.

Una serie di verbi suggerisce il movimento (*fuggire*, ripetuto due volte, v. 2; *Partirò*, v. 9; *salpa*, v. 10), ma sono coniugati secondo modi e tempi che fanno capire che il movimento è solo immaginario: *fuggire* è un infinito che ha valore ottativo (cioè esprime un augurio, come quando diciamo “ah, viaggiare”); *Partirò*, al futuro, rimanda la fuga a un tempo imprecisato, che probabilmente non verrà mai.

► **LA PARTENZA OSTACOLATA** Che cosa ostacola la partenza? La seduzione delle cose note (i «vecchi parchi» della città, v. 4); il lavoro (il «foglio vuoto che il bianco ripara», v. 7: Mallarmé deve scrivere, deve riempire il foglio

bianco che ha davanti a sé); i doveri familiari («la donna col bimbo da allattare», v. 8: un vincolo che Mallarmé conosce per esperienza, costretto com'è, per mantenere la sua famiglia, a fare il professore di inglese anziché il poeta a tempo pieno come desidererebbe). Il poeta vorrebbe ignorare questi impedimenti («Niente il cuore terrà ... Partirò!», vv. 5, 9), ma essi occupano di fatto tutta la parte centrale del testo: sono una catena, un peso del quale è impossibile sbarazzarsi.

Negli ultimi versi della poesia si profila un ultimo ostacolo, un'ultima difficoltà: forse il destino che attende il viaggiatore è quello dei naufraghi, forse non lo attendono «verdi isole» (v. 15) ma una lunga deriva a bordo di una nave percossa dai fulmini, e senza più alberi né vele («*sans mâts, sans mâts*», dice il testo originale, con una ripetizione che sembra esprimere l'affanno del naufrago).

E tuttavia anche questo destino – perdersi nell'oceano – sarebbe preferibile alla stasi e alla noia di un'esistenza che per il poeta non ha più attrattive (la sua carne, ha dichiarato nel primo verso, è triste; e ha «letto tutti i libri»: né il sesso né la conoscenza possono ormai medicare quello che Baudelaire aveva chiamato *spleen*).

Laboratorio

simbolismo

► INTERPRETARE

1 I poeti molto oscuri, come Mallarmé, ricorrono a un linguaggio simbolico, i cui significati diventano più comprensibili se si conosce il loro ricorrere: insomma, una specie di “codice” personale che si può in qualche modo ricostruire. In Mallarmé, ad esempio, il colore bianco o gli specchi o l'acqua o ciò che ha a che fare con gli abissi e le profondità sono riconducibili a una dimensione positiva, quella dell'immaginazione, della poesia, della creazione intellettuale, di un mondo “altro” rispetto a quello della concretezza reale. Ecco allora che concetti come “bianco”, l'acqua e gli abissi presenti in *Brezza marina* possono favorire l'interpretazione difficile di questa poesia. Tra l'altro, la difficoltà sta anche nel fatto che “cose” apparentemente negative (il foglio bianco e vuoto, il naufrago) possono nascondere invece significati positivi. Segui questi suggerimenti per dare un'interpretazione del significato della poesia.

2 Si tratta anche di una poesia che celebra il trionfo dell'immaginazione e il rifiuto della realtà: sarebbe addirittura meglio che il foglio restasse bianco (il bianco “difende”); la realtà, poi, è riscattata solo dal sentimento e dalla poesia. Trova ed esemplifica questi argomenti.

trionfo
dell'immaginazione

5 Il romanzo nell'età del Decadentismo

Una nuova narrativa Con le sue folle di personaggi e le sue trame intricatissime, il grande romanzo naturalista del secondo Ottocento è considerato ancora oggi il romanzo per eccellenza. Eppure, già negli anni Ottanta del secolo inizia a svilupparsi soprattutto in Francia un tipo di narrativa che ne mette in discussione le strutture portanti. Alle grandi architetture romanzesche (quelle di Balzac, Dostoevskij, Tolstòj) iniziano a sostituirsi **trame scarse**, quasi prive di avvenimenti. Al posto delle storie corali, popolate da decine di personaggi, cominciamo a trovare i **ritratti di personaggi isolati**. E gli scrittori, prima figure pubbliche e attive nella vita sociale, tendono ad assumere un ruolo più defilato, e spesso a prendere la parola non in nome della società bensì contro di essa.

Un mondo di arte pura I romanzieri di questo periodo guardano con curiosità alle innovazioni introdotte in letteratura dai poeti simbolisti, come Baudelaire, e da quelli che verranno poi definiti decadenti, come Mallarmé. I loro libri, caratterizzati da una **cura formale quasi ossessiva**, sono pieni di uomini raffinati e indolenti che disprezzano le masse e si rifugiano in un mondo di arte pura, separata dalla vita delle persone ordinarie. **Inattività, contemplazione, raffinatezza** sono infatti i marchi distintivi di quell'«impero alla fine della decadenza» che il poeta francese Paul Verlaine evocava nella lirica *Languore*:



*Io sono l'Impero alla fine della decadenza,
che guarda passare i grandi Barbari bianchi
componendo acrostici indolenti in aureo stile
in cui danza il languore del sole.*

Henri Martin,
*La finestra sul
giardino*, XIX
secolo.

La vita come opera d'arte: Joris-Karl Huysmans



Uno scrittore «controcorrente» Il primo a dare un volto a questo nuovo tipo umano sarà lo scrittore francese **Joris-Karl Huysmans** (1848-1907), autore del romanzo che viene considerato un po' come la bibbia del Decadentismo: *À rebours* (1884), tradotto in italiano con il titolo di *Controcorrente* o *A ritroso*.

Figura inquieta e sfuggente, che aveva esordito come romanziere naturalista (era amico di Émile Zola e di Gustave Flaubert) e che negli ultimi anni di vita diventerà uno scrittore ultracattolico, Huysmans rivoluzionò il mondo letterario francese scrivendo un **romanzo senza trama** e con un **unico personaggio**.

L'inevitabile prigionia della civiltà Sotto la lente d'ingrandimento dello scrittore c'è per tutto il tempo un giovane parigino, Jean Des Esseintes, il quale, nauseato dalla fatua e frenetica vita di città, ha deciso di

ritirarsi a vivere in campagna. La sua unica occupazione consiste nell'arredare con gli oggetti più ricercati la sua villa di Fontenay, dove vive insieme a pochi domestici. Nessun contatto umano, nessuna compromissione con la vita degli altri turba la sua quotidianità; tutto ciò che lo circonda è lì soltanto per il piacere estetico che gli procura.

Ma l'eccentricità di Des Esseintes, amplificata dalla solitudine, si trasforma ben presto in una specie di malattia mentale: indebolito e in preda alle allucinazioni, deve suo malgrado fare ritorno a Parigi. Aveva deciso di andare «controcorrente», come dice il titolo del libro, e cioè di vivere facendo il contrario di quanto la società del suo tempo professava; era scappato da un mondo che anteponeva l'utile a ogni cosa e che, ai suoi occhi, era ormai dominato dalla «stupidità industrial-pecuniaria». Ma è una fuga impossibile: ormai troppo civilizzato per poter vivere da solo, Des Esseintes deve rientrare in quell'ordine sociale che disprezza. Non c'è vera alternativa alla prigione della "civiltà".

Joris-Karl Huysmans

T

8

Il triste destino di una tartaruga

da *Controcorrente*, capitolo IV

Des Esseintes è un esteta, un *dandy*, un amante delle cose belle. Nel brano che segue lo vediamo in azione. Ha arredato la sua casa con i mobili più eleganti, le stoffe e i tappeti più raffinati; ma ha pensato che qualcosa di vivo potesse rendere la scena ancora più preziosa e ha comprato una testuggine, per far risaltare meglio i colori del tappeto. Ma Des Esseintes non è soddisfatto, e la testuggine farà una brutta fine.

Un pomeriggio, sul tardi, una carrozza si fermò davanti alla casa di Fontenay. Dato che Des Esseintes non riceveva visite, nemmeno quella del postino che non si avventurava in quei paraggi disabitati perché non doveva recapitargli né giornali né riviste né lettere, i domestici si chiesero esitanti se dovessero andare ad aprire; poi, allo squillare del campanello tirato con violenza, si arrischiarono a socchiudere lo spioncino praticato nella porta d'ingresso e scorsero un signore con il petto tutto coperto, dal collo fino al ventre, da un immenso scudo d'oro.

Avvertirono il loro padrone di casa, che stava pranzando.

«Benissimo, fatelo entrare», disse, ricordandosi di aver dato una volta il proprio indirizzo a un lapidario¹ per la consegna di un'ordinazione.

Il signore salutò e depositò sul pavimento di pino americano della sala da pranzo il suo scudo che oscillò sollevandosi un poco e allungando una testa serpentina² di tartaruga che, subito impaurita, rientrò nel suo guscio.

Quella tartaruga era una fantasia venuta a Des Esseintes qualche tempo prima della sua partenza da Parigi. Un giorno, guardando un tappeto orientale cangiante e seguendo i riflessi argentei che guizzavano sulla trama della lana, giallo aladino³ e viola prugna, si era detto: sarebbe bello mettere su questo tappeto qualcosa di scuro che si muovesse e facesse risaltare la vivacità delle tinte.

1. **lapidario**: artigiano che fa lavori di intarsio con le pietre (in questo caso con le pietre preziose).

2. **serpentina**: simile a quella di un serpente.

3. **giallo aladino**: un tipo di giallo adoperato nella stampa dei tessuti.

20 Posseduto da tale idea, vagando per le strade della capitale era arrivato al Palais Royal, e davanti alla vetrina di Chevet si era battuto la fronte: in una vasca c'era un'enorme tartaruga. L'aveva acquistata e poi, una volta a casa, dopo averla liberata sul tappeto, le si era seduto davanti e l'aveva fissata a lungo, socchiudendo gli occhi.

25 Decisamente il color testa di moro, la tonalità terra di Siena naturale del carapace⁴ alteravano i riflessi del tappeto senza ravvivarli; adesso la luminosità dominante dell'argento mandava appena qualche scintilla, assumendo i toni freddi dello zinco raschiato, sui bordi di quel guscio duro e opaco.

30 Si rosicchiò le unghie, cercando il modo di conciliare quell'accoppiamento infelice, di impedire la discordanza spiccata di quei toni. Scoprì infine che l'idea iniziale di voler attizzare i fuochi della stoffa con l'ondeggiamento di un oggetto scuro posatovi sopra era sbagliata; insomma il tappeto era in troppo vistoso, rutilante⁵, nuovo. I colori non si erano ancora smorzati o attenuati a sufficienza; si trattava di capovolgere il progetto, di temperare cioè i toni, di raffreddarli con il contrasto di un oggetto sfolgorante, che dominasse sul resto proiettando riflessi d'oro sull'argento pallido. Così impostato, il problema si presentava di più facile soluzione. Decise perciò di far
35 rivestire d'oro la lorica⁶ della sua tartaruga. [...]

Des Esseintes, sulle prime, rimase affascinato dall'effetto, ma poi pensò che quel gigantesco gioiello era appena abbozzato, che sarebbe stato davvero completo solo dopo essere stato incrostato di gemme rare. [...]

40 La scelta delle pietre costituì uno scoglio. Il diamante è diventato particolarmente comune da quando tutti i bottegai ne portano uno al mignolo. Gli smeraldi e i rubini d'Oriente sono meno sviliti, risplendono di bagliori rutilanti, ma, a lungo andare, ricordano un po' troppo i fanali verdi e rossi che certi omnibus⁷ portano sui lati. Quanto ai topazi, che siano giallo bruno o giallo miele, sono pietre a buon mercato, care alla piccola borghesia che vuole poter chiudere uno scrigno dentro l'armadio a
45 specchio. D'altra parte, sebbene la Chiesa abbia conservato all'ametista un carattere sacerdotale, al tempo stesso untuoso e grave, anche questa pietra si è degradata finendo alle orecchie sanguigne e alle dita grassocce delle macellaie che vogliono adornarsi di monili autentici e massicci spendendo poco. Tra queste gemme, solo lo zaffiro ha conservato una luce inviolata dalla stupidità industrial-pecuniaria. Le sue
50 scintille, che sprizzano da un'acqua limpida e fredda, hanno in qualche modo salvaguardato da ogni profanazione la sua nobiltà discreta e altera. Purtroppo, alla luce artificiale le sue fresche fiamme non crepitano più; l'acqua azzurra viene riassorbita, sembra addormentarsi per risvegliarsi scintillando solo allo spuntar del giorno.

55 Decisamente, nessuna di queste pietre soddisfaceva Des Esseintes; del resto erano troppo diffuse e troppo conosciute. [...]

60 Compose così il suo mazzo di fiori⁸: le foglie vennero realizzate con pietre di un verde carico e preciso: crisoberilli verde asparago, peridoti verde pera, crisoliti⁹ verde oliva, che si staccarono da ramoscelli di almandino¹⁰ e di uvarovite¹¹ di un rosso violaceo, con incorporate pagliuzze dallo sfavillio secco come quello delle miche di tartaro¹² che luccicano all'interno delle botti.

4. **carapace**: la corzza della testuggine.

5. **rutilante**: splendente.

6. **lorica**: guscio.

7. **omnibus**: carrozzone trainato da cavalli che veniva usato per il trasporto pubblico prima dell'invenzione dei tram.

8. **mazzo di fiori**: la decorazione di pietre preziose che viene incastonata nel guscio della tartaruga.

9. **crisoberilli ... crisoliti**: pietre preziose dalle diverse tonalità di verde.

10. **almandino**: minerale di colore rosso-viola.

11. **uvarovite**: minerale simile allo smeraldo.

12. **miche di tartaro**: formazioni minerali simili a cristalli.

Per i fiori più lontani dallo stelo, usò dell'azzurrite¹³, ma rifiutò categoricamente la turchese orientale che si adopera per spille e anelli e che, con la banale perla e l'odioso corallo, fa la gioia del popolino. Scelse esclusivamente turchesi dell'Occidente [...]. Fatto ciò, poteva adesso riprodurre i petali dei fiori sbocciati al centro del mazzo, dei
65 fiori più vicini allo stelo, con minerali trasparenti, dai bagliori vitrei e malsani, dagli sprazzi febbrili e stridenti. Li compose unicamente con occhi di gatto del Ceylon, cimofani e saffirine¹⁴. [...]

Adesso Des Esseintes guardava la tartaruga che, rifugiata in un angolo della sala da pranzo, sfolgorava nella penombra.

70 Si sentì pienamente felice; gli occhi gli si inebriavano alla vista di quei fulgori¹⁵ di corolle fiammeggianti su un fondo d'oro; e poi, contrariamente al suo solito, aveva appetito e inzuppava i crostini spalmati di burro prelibato in una tazza di tè, impeccabile miscela di Si-a-Fayun, di Mo-yu-tan e di Khansky, tè gialli, importati eccezionalmente in Russia da carovane cinesi. [...] Bevuto l'ultimo sorso, ritornò nello
75 studio e vi fece portare dal domestico la tartaruga che si ostinava a non muoversi¹⁶.

13. **azzurrite**: minerale di colore blu.

14. **occhi ... saffirine**: minerali dai riflessi cangianti.

15. **fulgori**: bagliori.

16. **si ostinava a non muoversi**: la tartaruga era infatti morta, come si dirà alla fine del capitolo.

Analisi del testo

► **LA TARTARUGA** Una volta adagiata sul tappeto, l'enorme tartaruga non fa l'effetto che Des Esseintes si aspettava. Con l'aiuto di uno specialista in intarsi (un *lapidario*, r. 10), allora, il protagonista ne riveste il guscio con oro e pietre preziose, evitando quelle più comuni e selezionando soltanto quelle più rare. Finalmente soddisfatto della sua creazione, Des Esseintes si concede un tè, osservando con gioia la tartaruga che ora, però, carica com'è di pietre, non riesce più a muoversi. Qualche minuto dopo, Des Esseintes si accorgerà che la tartaruga è morta.



Henri Labasque, *Bouquet di fiori sul camino*, 1920.

► **DESCRIZIONE LENTA E LESSICO RARO** La scrittura di Huysmans procede lentamente, dettaglio dopo dettaglio, utilizzando un lessico raro (come i nomi delle pietre preziose: *crisoberilli*, *peridot*, *crisoliti*, r. 57; *cimofani*, r. 67) e aggettivi inattesi (la luce è *inviolata*, r. 49; il corallo è *odioso*, r. 62). La descrizione prevale sulla narrazione: ciò che pensa e sente il protagonista lo sappiamo, più che dai suoi gesti, dai ragionamenti che lo spingono a scegliere questa o quella pietra preziosa, ragionamenti che sono spesso bizzarri – perché mai, ad esempio, «solo lo zaffiro» avrebbe «conservato una luce inviolata dalla stupidità industrial-pecuniaria» (rr. 48-49)?

► **IL SOPRAVVENTO DEI DETTAGLI** Anche nel romanzo naturalista gli ambienti venivano descritti con grande attenzione (pensiamo all'*Ammazzatoio* di Zola), ma qui i dettagli prendono il sopravvento sull'intero: noi non vediamo più la scena nella sua totalità, vediamo – un po' come in una poesia – gli effetti di luce e di colore che Huysmans descrive con eccezionale precisione (una precisione da orafo, appunto, da gioielliere). Da questo quadro così vivido resta escluso proprio l'unico elemento naturale, "vivo", e cioè la tartaruga, che «si ostinava a non muoversi» (r. 75) e muore poco dopo.

► **LA VITA CHE ABBELLISCE L'ARTE** L'influenza della sensibilità simbolista su Huysmans si riconosce in tratti come questo: la tartaruga schiacciata dal peso dell'oro e delle pietre preziose incastonate nel carapace è il simbolo di una visione del mondo per cui è la vita che deve abbellire l'arte, e non il contrario. Anche a prezzo della vita stessa.

Laboratorio

tartaruga

▶ COMPRENDERE

- 1 Per quale motivo il protagonista sceglie una tartaruga? Quali ragioni spingono Des Esseintes a modificarne il guscio?
- 2 Uno dei motivi della scelta delle pietre preziose è “distinguersi”: da chi o da che cosa Des Esseintes si vuole differenziare?

gusto per l'esotico

▶ ANALIZZARE

- 3 La bellezza, qui, è fatta di sfumature, di dettagli. Individua, nelle descrizioni, i particolari che rendono raffinato l'ambiente creato da Des Esseintes.
- 4 Quali espressioni rimandano al “gusto per l'esotico”, ossia alla ricerca di oggetti provenienti da terre lontane?

arabeschi

▶ INTERPRETARE

- 5 Scriveva il poeta Charles Baudelaire che «Il disegno arabesco è il più spirituale di tutti i disegni» e «Il disegno arabesco è il più ideale di tutti». Insomma, le decorazioni e l'astrazione hanno in sé qualcosa di ideale e spirituale. Trovi dei punti di contatto fra questa idea di Baudelaire e il racconto di Huysmans?

L'oscuro, il morboso, l'irrazionale

L'eccesso di civiltà che uccide Il romanzo di Huysmans fu uno choc per i giovani scrittori di fine Ottocento. La figura di Des Esseintes ispirò molti romanzieri dell'epoca: e molte delle sue caratteristiche – come l'estetismo, l'estrema raffinatezza, il disprezzo per la gente, la vocazione al piacere – si ritrovano nei personaggi di **Gabriele d'Annunzio** (in particolare nell'Andrea Sperelli del *Piacere*) e dell'irlandese

Oscar Wilde.

Ma nel personaggio di Des Esseintes ritratto da Huysmans, nel modo in cui parla, pensa e vive, non c'è soltanto qualcosa di bizzarro: c'è anche qualcosa di malato. È come se Huysmans volesse dirci che l'eccesso di civiltà e di raffinatezza – e l'abolizione della vita naturale che essa porta con sé – può uccidere.

Psicanalisi, spiritismo, fenomeni paranormali Questa è appunto una delle anime del Decadentismo. Gli scrittori di quest'epoca percepiscono quello che Freud, di lì a poco, avrebbe definito «**il disagio della civiltà**»: la vita ordinata e composta dei raffinati cittadini europei è possibile soltanto se essi reprimono i loro istinti, le loro tendenze aggressive, e insomma tutto ciò che appartiene alla sfera delle pulsioni irrazionali. Ma reprimere non significa eliminare. Resiste, nell'uomo civilizzato, un fondo oscuro, irrazionale, fe-

Gustave Moreau, *Orfeo*, 1865. Orfeo, il cantore greco che con la sua lira sapeva ammansire le belve feroci, piangendo la morte dell'amata Euridice conquistò le Baccanti. Vedendosi rifiutate, però, queste lo uccisero facendolo a pezzi.



rino. Ebbene, verso la fine del secolo si moltiplicano i tentativi di esplorare, in vario modo, questo “fondo oscuro”.

È l’epoca in cui la psicanalisi muove i suoi primi passi; ma è anche l’epoca in cui cominciano ad andare di moda lo spiritismo e le ricerche intorno ai fenomeni paranormali; ed è l’epoca in cui l’esplorazione della Terra fa conoscere agli europei mondi profondamente diversi dal loro, l’epoca in cui, ad esempio, uomini come David Livingstone (1813-1873) e Henry Stanley (1840-1904) viaggiano in lungo e in largo per l’Africa. Gli esseri umani non sono *solo* quelli descritti dai filosofi, dai medici e dagli scrittori positivisti. E il mondo non è fatto *solo* di città come Parigi e Londra. C’è molto altro, ed è un *altro* che può far paura, come quello raccontato dal romanziere irlandese **Bram Stoker** (1847-1912).



► **Dracula di Bram Stoker**

T10 ► La misteriosa Transilvania

T11 ► La pacifica Inghilterra

T12 ► Harker capisce chi è il conte Dracula

► Il narratore inattendibile

Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde

Il “bello” più importante del “giusto” Nel romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di **Oscar Wilde** (1854-1900), il giovane protagonista riceve in regalo da un

amico proprio il romanzo di Huysmans, che viene definito «un libro intossicante» (cap. X).

Dorian Gray, un po’ come Des Esseintes, è un giovane colto, appassionato d’arte e incurante della morale: dal suo punto di vista non è importante che le cose siano “giuste” o “buone”, ma solo che siano belle. Lui stesso, peraltro, è un bellissimo giovane, e proprio per questo viene invitato da un pittore suo amico, Basil Hallward, a posare come modello per un ritratto. Mentre i due sono al lavoro, nello studio compare Lord Henry Wotton, un amico di Basil, di qualche anno più anziano. Lord Henry è un vero *dandy*, un uomo che ama la vita mondana, un provocatore che si diverte a stupire tutti con i suoi paradossi e le sue battute; in breve tempo diventa una sorta di guida spirituale per il giovane Dorian Gray.

Dandy Dall’Ottocento in poi sono entrate nell’uso italiano molte parole inglesi che appartengono al campo della moda o della vita mondana: *smoking* (l’abito che in buon inglese si chiama *tuxedo*), *plaid* (“coperta”; si pronuncia *pled*), *jersey* (“maglione”), *gentleman*, *fashion* ecc. La parola *dandy* (si pronuncia *dèndi*) rientra in questa famiglia di prestiti dall’inglese e designa un uomo che ama vivere nel lusso, circondato da cose (e persone) belle. L’origine del termine è controversa: forse si tratta di un vezzeggiativo del nome proprio Andrew. Oggi lo si usa di rado e sempre con un po’ di ironia (“gli piace fare la vita del *dandy*”); ma chi ha visto la serie tv *Romanzo criminale* sa che uno dei membri della banda – il più raffinato, l’elegantone – si fa chiamare appunto “il Dandi” (pronunciato all’italiana).

Dorian Gray, un “immoralista” Secondo la filosofia di Lord Henry, nessuna cosa bella può essere immorale, e chiunque abbia spirito artistico non può pensare di subordinare l’arte a un fine più alto, etico o sociale che sia. Dorian Gray fa sua questa visione del mondo e comincia a vivere da vero “immoralista”, preoccupandosi solo di se stesso, inseguendo la bellezza e il piacere, senza pensare alle conseguenze nefaste che i suoi atti hanno sulla vita degli altri esseri umani.

L’immagine che ruba l’anima Per raccontare la vicenda di Dorian, Wilde riprende un tema classico della narrativa europea, quello dell’immagine che ruba l’anima della persona rappresentata. Mentre Dorian, infatti, commette una bassezza dietro l’altra mantenendosi sempre giovane e bello, il ritratto di lui dipinto da Basil si trasforma a poco a poco in un volto mostruoso, invecchiando al posto di Dorian. Un giorno, però, ossessionato dal quadro, Dorian cerca di farne a pezzi la tela con un coltello. Ma questo gesto dissolve l’incantesimo, e mentre il ritratto torna a rappresentare il viso di Dorian da giovane, lui, Dorian, sfigurato in volto, cade a terra morto.

Come si comporta un vero *dandy*da *Il ritratto di Dorian Gray*

Lord Henry, come Dorian Gray, è un uomo elegante, amante del lusso e delle arti, che vive di rendita e passa la vita tra un salotto e l'altro. Durante un ricevimento nella villa della duchessa Gladys di Monmouth, Lord Henry fa sfoggio della sua originalità proponendo una riforma per «ribattezzare ogni cosa» e facendo una serie di battute ironiche sul carattere degli inglesi.

Una settimana dopo, Dorian Gray era seduto nella serra di Selby Royal e conversava con la graziosa duchessa di Monmouth che, insieme col marito, un uomo sulla sessantina dall'aria affaticata, era tra i suoi ospiti. Era l'ora del tè, e la morbida luce delle alte lampade coperte di pizzo che erano sulla tavola illuminava le porcellane delicate e gli argenti cesellati del servizio che la duchessa stava dirigendo¹. Le bianche mani si muovevano leggermente tra le tazze, e le sue labbra turgide e rosse sorridevano a qualche cosa che Dorian le aveva sussurrato all'orecchio. Lord Henry era sdraiato in una poltrona di vimini foderata di seta, e li guardava. Su un divano color pesca sedeva Lady Narborough sforzandosi di apparire attenta alla descrizione che il duca le faceva dell'ultimo scarabeo brasiliano aggiunto alla sua collezione. Tre giovani in elegantissimo smoking servivano pasticcini alle signore. Era una compagnia di una dozzina di persone; altre erano attese per il giorno dopo.

«Di che cosa state parlando?» chiese Lord Henry avvicinandosi al tavolo per posare la tazza. «Spero, Gladys, che Dorian ti abbia parlato del mio progetto di ribattezzare ogni cosa. È un'idea attraente».

«Ma io non voglio essere ribattezzata, Harry» rispose la duchessa guardandolo con i suoi occhi magnifici. «Sono contentissima del mio nome e non dubito che il signor Gray lo sia altrettanto del suo».

«Cara Gladys, per nulla al mondo vorrei cambiare i vostri due nomi: sono entrambi perfetti. Io pensavo soprattutto ai fiori. Ieri colsi un'orchidea per metterla all'occhiello: era una meravigliosa cosa maculata, potente e vera come i sette peccati capitali. In un momento di distrazione domandai a uno dei giardinieri come si chiamava: mi disse che era un bell'esemplare di robinsoniana o qualche altro spaventevole nome del genere. È una triste verità, ma abbiamo perso il dono di dare bei nomi alle cose. I nomi sono tutto. Io non mi sdegno mai delle azioni; solo le parole possono offendermi. Per questo detesto il volgare realismo letterario. L'uomo che può chiamare vanga una vanga dovrebbe essere condannato ad usarla. È l'unica cosa che gli convenga».

«E allora come dovremmo chiamarti, Harry?» chiese lei.

«Il suo nome è Principe Paradosso» disse Dorian.

«Sottoscrivo senz'altro» esclamò la duchessa.

«No, per carità» disse Lord Henry ridendo e lasciandosi sprofondare in una poltrona. «Non c'è scampo dalle etichette! Rifiuto il titolo».

«I re non possono abdicare» ammonirono le belle labbra.

«Vuoi dunque che difenda il trono?».

«Sì».

«Io offro le verità di domani».

1. stava dirigendo: la duchessa sta presiedendo alla cerimonia del tè.

- «Preferisco gli errori di oggi» lei rispose.
 «Mi disarmi, Gladys» esclamò cogliendo l'intenzione delle sue parole.
 «Dello scudo, Harry, non della lancia».
- 40 «Io non combatto mai con la bellezza» disse Lord Henry agitando la mano.
 «È un errore, Harry, credilo. Dai troppa importanza alla bellezza».
 «Come puoi dire questo? Ammetto che, a parer mio, è meglio essere belli che buoni, ma, d'altro lato, nessuno è più convinto di me che è meglio essere buoni che brutti».
- 45 «Allora la bruttezza è uno dei sette peccati mortali?» esclamò la duchessa. «E che succede del tuo paragone a proposito delle orchidee?».
- «La bruttezza è una delle sette virtù mortali, Gladys. E tu, da buona tory², non devi sottovalutarle. La birra, la Bibbia e le sette virtù mortali hanno ridotto la nostra Inghilterra in questo stato».
- «Non ami dunque il tuo paese?» domandò lei.
- 50 «Ci vivo».
 «Per poterlo criticare meglio».
 «Vuoi che ti dica il parere che l'Europa ha su di noi?».
 «Sentiamo».
- «Dicono che Tartufo³ è emigrato in Inghilterra e ha aperto bottega».
- 55 «È tua, Harry?».
 «Te la cedo».
 «Non potrei servirmene, è troppo vera».
 «Non avere paura. I nostri compaesani non riconoscono mai una descrizione».
 «Sono pratici».
- 60 «Sono più furbi che pratici. Quando fanno il bilancio, pareggiano la stupidaggine con la ricchezza e il vizio con l'ipocrisia».
 «Eppure abbiamo fatto grandi cose».
 «Ce le hanno messe addosso per forza, Gladys».
 «Ma ne abbiamo sostenuto il peso».
- 65 «Soltanto fino alla Borsa».
 Lei scosse la testa. «Credo nella razza» esclamò.
 «È solo quel che sopravvive alla forza».
 «Ha un suo sviluppo».
 «M'interessa di più la decadenza».
- 70 «E l'arte?» chiese lei.
 «È una malattia».
 «L'amore?».
 «Un'illusione».
 «La religione?».
- 75 «Il surrogato alla moda della fede».
 «Sei uno scettico».
 «No, assolutamente. Lo scetticismo è il principio della fede».
 «Che cosa sei, allora?».
 «Definire è limitare».
- 80 «Dammi un filo da seguire».
 «I fili si spezzano, e potresti smarrirti nel labirinto».
 «Mi disorienti. Parliamo di qualcun altro».

2. da buona tory: Tory è il nome del partito conservatore inglese (contrapposto ai Whig, i laburisti).

3. Tartufo: Tartufo è il protagonista di una commedia del dram-

maturgo francese Molière, e indica per antonomasia una persona ipocrita e opportunistica. Lord Henry vuol dire che l'Inghilterra è diventata ormai una nazione di ipocriti.

Analisi del testo

► **I PARADOSSI DI LORD HENRY** Il salotto della duchessa Gladys è tanto elegante quanto noioso. Lord Henry, stanco di ascoltare le chiacchiere di Lady Narborough, si avvicina a Dorian e alla duchessa, declamando la sua teoria sull'importanza di dare alle cose dei nomi che siano belli, che suonino bene. Le parole, afferma infatti Lord Henry, sono molto più importanti delle cose e delle azioni. Naturalmente si tratta di un'esagerazione, di un paradosso, e lo stesso vale per le sue affermazioni successive.

► **L'ARTE COME "ESPERIENZA" INDIVIDUALE** Come in *Controcorrente* di Huysmans, anche nel romanzo di Wilde i personaggi amano il linguaggio raffinato, le metafore e i paragoni preziosi (come quello che assimila un'orchidea ai «sette peccati capitali», r. 21-22) e, soprattutto, le *boutades*, i motti di spirito che mettono in mostra l'intelligenza di chi li pronuncia. Come in Huysmans, inoltre, le descrizioni sono dettagliatissime: sia degli oggetti (le porcellane, i fiori), sia delle sensazioni che questi oggetti provocano sui personaggi. Quello che conta, infatti, è l'arte in quanto "esperienza" individuale, la capacità non tanto di creare opere (il *dandy* non è necessariamente un artista), quanto di trasformare in opera d'arte la propria vita.

Il genio artistico del *dandy* si esprime soprattutto nella conversazione brillante, come mostra il botto e risposta fra la duchessa di Monmouth e Lord Henry, così che nel romanzo le descrizioni si alternano a vivaci scene dialogate. L'arte del dialogo viene a Wilde dalla tradizione del

romanzo inglese (Jane Austen, Charles Dickens), ma anche dalla sua esperienza di drammaturgo: Wilde compose infatti anche molte opere teatrali, come *L'importanza di essere onesto* ► **Percorso 13, T2**, *Il ventaglio di Lady Windermere* e *Salomè*.

► **L'AFORISMA** Alcune delle battute di Lord Henry sono talmente efficaci da essere diventate famose, come quella secondo cui «L'uomo che può chiamare vanga una vanga dovrebbe essere condannato ad usarla». Questo gusto per la frase arguta e sentenziosa è tipico della scrittura di Wilde. *Il ritratto di Dorian Gray* si apre con una serie di aforismi che si prendono gioco della morale del tempo; la serie si conclude provocatoriamente con la frase «Tutta l'arte è perfettamente inutile». Ma non si tratta di un'invenzione stilistica fine a se stessa: per gli scrittori di questi anni, la forma aforistica è legata a una precisa concezione del mondo, profondamente scettica nei confronti dei grandi sistemi filosofici. Essi credono che, per comprendere la realtà, l'intuizione artistica che si esprime attraverso forme brevi e frammentarie sia da preferirsi al pensiero argomentativo, razionale, sistematico. In questo modo, gli scrittori prendono le distanze anche dai modelli della tradizione letteraria: il fastidio che Lord Henry esprime nei confronti del «volgare realismo letterario» (r. 26) allude polemicamente al romanzo classico (quello di autori come Balzac o Dickens): un genere che aveva appunto il torto di parlare della vita delle persone normali, quelle che chiamano «vanga una vanga».

Laboratorio

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Sono molti i dettagli eleganti e preziosi in questo brano. Riassumete le caratteristiche.
- 2 Quale riflessione fa Lord Henry sui nomi e sulle definizioni?
- 3 Wilde è un maestro dell'aforisma. Individuate alcuni e commentali.

► INTERPRETARE

- 4 Spiega l'affermazione «La birra, la Bibbia e le sette virtù mortali hanno ridotto la nostra Inghilterra in questo stato» (rr. 47-48).
- 5 Tema dominante dell'opera è il rapporto tra bellezza e bontà; per la filosofia estetizzante di Wilde e dei suoi personaggi la bellezza è superiore alla morale. Discutete in classe se questa convinzione è condivisibile e in quali termini. Vi possono aiutare alcuni aforismi della *Prefazione* di Wilde a questo libro:

Coloro che scorgono brutti significati nelle cose belle sono corrotti senza essere affascinanti. Questo è un errore.

Coloro che scorgono bei significati nelle cose belle sono le persone colte. Per loro c'è speranza. Essi sono gli eletti: per loro le cose belle significano solo bellezza.

Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male. Questo è tutto.

siamo inglesi

bellezza
e morale



SIMBOLISMO E DECADENTISMO IN EUROPA

A fine Ottocento, gli intellettuali europei cominciano a provare quello che lo psicanalista Sigmund Freud definirà qualche anno dopo il «disagio della civiltà»: vale a dire che essi saranno addirittura *troppo* civilizzati, troppo raffinati, troppo lontani dalla vita normale, dalla vita naturale, per sentirsi a proprio agio nel mondo che li circonda. E cercheranno un rimedio a questo disagio, a questa stanchezza, attraverso i viaggi (fatti o immaginati), oppure attraverso il culto per la bellezza, anche e soprattutto nella poesia.

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Arthur Rimbaud

La lettera del veggente (1871), indirizzata al giovane poeta Jean Demy: Rimbaud riflette su ciò che hanno fatto i poeti e su ciò che dovranno fare in futuro.

Una stagione all'inferno (1873), *Illuminazioni* (1874-75): i due soli volumi pubblicati da Rimbaud, che raccolgono le sue liriche e le sue prose poetiche.

► Paul Verlaine

Romanze senza parole (1874)

► Stephane Mallarmé

Poesie (1887); *Un colpo di dadi mai abolirà il caso* (1897).

► Joris-Karl Huysmans

À rebours (*Controcorrente*, 1884): un giovane parigino, Jean Des Esseintes, nauseato dalla vita di città, ha deciso di ritirarsi a vivere in campagna; ma la solitudine è una tortura peggiore del caos per l'uomo civilizzato, e Des Esseintes deve suo malgrado ritornare a Parigi.

► Oscar Wilde

Il ritratto di Dorian Gray (1890): la storia di un "patto con il diavolo", grazie al quale il giovane e corrotto Dorian Gray baratta la sua anima con la giovinezza eterna: un dipinto con il suo volto, nel frattempo, invecchia al posto suo...

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

La strada indicata da Rimbaud ai poeti è quella della *visione*: e, di fatto, le sue poesie sembrano il resoconto di sogni o di allucinazioni. Sarà questa la strada maestra della poesia del Novecento, quella della libera immaginazione, della realtà vista come attraverso un sogno, del linguaggio poetico "privato", radicalmente distinto da quello della prosa e della comunicazione quotidiana.

Verlaine è il poeta che, all'interno della tradizione simbolista, ha rappresentato un'alternativa più facile, e per certi versi più ingenua, alla lirica visionaria di Rimbaud e di Mallarmé (di Verlaine si ricordano di solito versi solari e musicali, come: «Il cielo è, sopra i tetti, / così blu, così calmo!»).

Il più raffinato e il più oscuro tra i poeti di fine Ottocento. Nelle sue liriche, l'io poetico tende a scomparire, e un meticoloso lavoro sulla forma prende il posto del racconto o dello sfogo sentimentale; i rapporti tra le parole si fanno evanescenti, i nessi logici si allentano, la poesia diventa un elaborato gioco verbale: il senso si costruisce non attraverso l'ordinato svolgimento dei concetti ma attraverso il potere evocativo delle parole e dei suoni.

Un romanzo quasi senza trama, nel quale sotto la lente dello scrittore c'è un unico personaggio, che è l'emblema del mondo e della sensibilità decadente: l'uomo che (un po' come l'Andrea Sperelli del *Piacere* di d'Annunzio, che a Huysmans si ispira) disprezza le masse e si rifugia in un mondo di bellezze artificiali (la Natura, la spontaneità, per Des Esseintes come per tutti i *dandy*, è il nemico).

Quando si pensa al romanzo decadente tipico, si pensa a *Dorian Gray*, perché la sua storia riunisce tutti i motivi caratteristici della sensibilità dell'epoca: l'amore per l'arte, l'immortalità, l'odio per la gente comune, la ricerca del piacere, il gusto per l'artificiale.

Biblio grafia

Edizioni delle opere Gli autori antologizzati si leggono in queste edizioni: A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, Mondadori, Milano 1975; P. Verlaine, *Poesie e prose*, a cura di D. Grange Fiori, Mondadori, Milano 1992; S. Mallarmé, *Poesie*, trad. it. di P. Valduga, Mondadori, Milano 2003; J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, trad. it. di F. Ascari, Mondadori, Milano 2009; O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 2007; B. Stoker, *Dracula*, trad. it. di F. Saba Sardi, Mondadori, Milano 1992; A. Fogazzaro, *Malombra*, a cura di A. M. Moroni, Mondadori, Milano 1984.

Studi critici Per avvicinarsi alle poetiche del Decadentismo, leggere la voce "Decadentismo" scritta da Mario Praz per l'Enciclopedia del Novecento (www.treccani.it).

Per un quadro complessivo della poesia simbolista: Ch. Russell, *Da Rimbaud ai postmoderni*, Einaudi, Torino 1989; il saggio di M. Raymond *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1968; G. Mazzoni *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

Da *Malombra* di Fogazzaro nel 1974 è stato tratto uno **sceneggiato televisivo** che si trova su **YouTube** (molto lento, ma non privo di fascino); mentre al *Ritratto di Dorian Gray* di Wilde si sono ispirati più **film** (uno del 2009, in inglese, si trova in YouTube), e sono addirittura decine quelli tratti dal *Dracula* di Stoker (uno dei più belli, di Francis Ford Coppola, si intitola appunto *Dracula di Bram Stoker*: molto consigliato, ma solo ai non impressionabili). Una ricerca sulla secolare fortuna cinematografica del vampiro potrebbe essere insieme interessante e divertente.

Giovanni Pascoli

Le piccole cose, la storia e la classicità



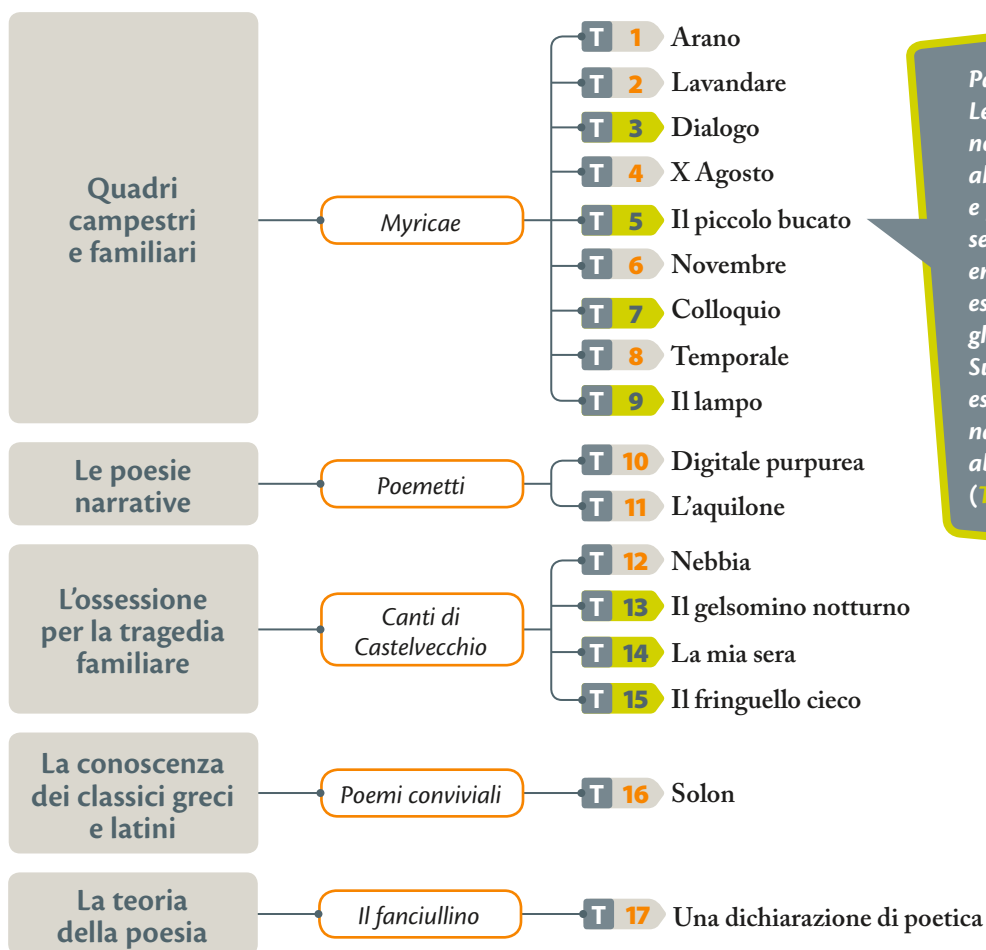
Pascoli è il poeta che, nato alla metà dell'Ottocento, introduce molti dei mutamenti che saranno propri della letteratura del Novecento. Gli **artifici fonosimbolici**, l'attenzione alla **realtà quotidiana** e la capacità di trasformarla in **simbolo** sono caratteristiche della modernità novecentesca, ma sono elementi già presenti nell'opera di Pascoli. Inoltre la poesia di Pascoli ha una **forte componente autobiografica**. Anche Foscolo ha parlato della propria vita, ma l'ha fatto concentrandosi su eventi pubblici (l'esilio per motivi politici) o su fatti privati traumatici (la morte del fratello Giovanni) che gli consentissero di **analizzare se stesso** (Leopardi sceglie una strada opposta: quando accenna a Silvia, la priva di coordinate biografiche precise e la fa diventare un esempio universale).

Ebbene, i riferimenti di Pascoli alla propria vita sono più numerosi. Spesso sono nascosti dietro a descrizioni o a racconti di natura simbolica: ovvero, **Pascoli parla di sé, pur parlando d'altro**. Ad esempio, nel poemetto *Il vischio* ricorda un giardino e descrive alcune caratteristiche della pianta che dà il nome alla poesia: ma così facendo, in realtà, come ha scritto il critico Cesare Garboli, «Pascoli ripercorre le tappe della propria storia esistenziale attraverso gli alberi dell'orto: l'innocente promessa della fanciullezza negli alberi fioriti, e poi non più fioriti ma fecondi; l'alienazione dell'attuale maturità nell'albero sterile consumato dal vischio».

Altrettanto spesso Pascoli fa riferimento ad **avvenimenti quotidiani**: i rumori serali di un tinello piccolo-borghese, il suono lontano di una campana o di una bicicletta. A partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, già altri poeti avevano messo in versi i piccoli fatti della vita di ogni giorno: Pascoli dimostra che motivi del genere possono trovare espressione anche nella lirica di livello più alto. Egli apre quella strada che Eugenio Montale percorrerà con i *Mottetti*: questa **miscela di arte e vita**, infatti, sarà una caratteristica della poesia del XX secolo.

inni Libia socialismo **Mariù Pascoli** Dante
 morti fanciullino poesia latina
 Castelveccchio mondo antico
 simbolo padre Myricae

PERCORSO nei TESTI



Pascoli è forse, con il Leopardi degli Idilli, il nostro poeta più sensibile alla bellezza della natura, e più ancora di Leopardi sembra essere capace di entrare in sintonia con essa: gli animali, le piante, gli elementi del paesaggio. Sull'eBook lo leggi ad esempio in T5 e T9. Ma la natura ha un difetto: è abitata dagli esseri umani (T15)...

ATTIVA I TESTI SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

- C 1 C. Garboli, La ri-costruzione del "nido"
- C 2 G. Contini, Il linguaggio di Pascoli

1 La vita

Una famiglia numerosa Giovanni Pascoli nasce il 31 dicembre 1855 in un piccolo paese della Romagna, San Mauro. Il padre Ruggero amministra la tenuta agricola del principe Alessandro Torlonia; la madre Caterina ha portato in dote la casa, e questo garantisce alla famiglia una certa agiatezza. Tra il 1850 e il 1865 nascono dieci figli; Giovanni (*Zvanì* in dialetto) è il quarto; Ida e Maria (detta Mariù), le sorelle che giocano un ruolo decisivo nella vita del poeta, sono le più piccole.

A sette anni Pascoli entra nel collegio dei padri scolopi a Urbino: ne esce nel 1871 («quel poco di latino che so l'ho imparato dai padri Scolopi a Urbino»), per frequentare la seconda liceo a Rimini e la terza a Firenze, sempre presso gli scolopi.

La morte del padre Nel frattempo, la sua vita è stata sconvolta da una tragedia. Il 10 agosto 1867 il padre viene ucciso da una fucilata mentre sta tornando da Cesena sul suo carro. L'omicidio resta impunito: tutti sanno chi ha sparato (la famiglia Pascoli per prima), ma nessuno parla. Il mandante del delitto sembra essere un tale Pietro Cacciaguerra, che prende il posto di Ruggero come amministratore della tenuta. Alla famiglia viene assegnata una pensione non molto cospicua, una quota per la madre, una quota per ciascun figlio fino ai 18 anni e per ciascuna figlia fino ai 14 anni. Nei quattro anni successivi muoiono una sorella (la maggiore), la madre (1868) e un fratello (1871). I fratelli superstiti, in difficoltà economiche, vengono aiutati dagli zii.

L'incontro con Carducci Nel novembre del 1873 Giovanni sostiene l'esame per ottenere una borsa di studio e frequentare l'università a Bologna. A presiedere la commissione è Giosuè Carducci (1835-1907). Ecco il racconto di quel giorno fatto dallo stesso Pascoli:



A un tratto un gran fremito, un gran bisbiglio: poi, silenzio. Egli¹ era in mezzo alla sala, passeggiando irrequieto, quasi impaziente. Si volgeva qua e là a scatti, fissando or su questo or su quello, per un attimo, un piccolo raggio ardente de' suoi occhi mobilissimi. «L'opera di Alessandro Manzoni» dettò. Poi aggiunse con parole rapide, staccate, punteggiate: «Ordine, chiarezza, semplicità! Non mi facciano un trattato d'estetica». Una pausa di tre secondi; e concluse: «Già non saprebbero fare». Sorrise a questo punto? Chi lo sa? S'indugiò ancora un poco e uscì [...]. Gli esaminatori erano tutti lì: la fiera testa del poeta si volgeva da parte, come indifferente. Gandino², il severo e sereno Gandino, con quel volto che sembra preso a una medaglia romana, scandendo le parole con la sua voce armoniosa, ammonì: «Leggerò i nomi dei candidati secondo l'ordine di merito: i primi sei s'intende che hanno conseguito il sussidio comunale». Pausa. Al ragazzo romagnolo³ batteva il cuore; ma solo, per così dire, in anticipazione del palpito che lo avrebbe scosso in quel momento che era per separare il quinto nome dal sesto. Sonò il primo nome nel silenzio della sala... Era il suo. In quell'attimo egli, il povero ragazzo, vide lampeggiare un sorriso. Sì: la testa del poeta si era illuminata d'un sorriso subito spento.

1. Egli: Carducci.

2. Gandino: professore di latino.

3. ragazzo romagnolo: è lo stesso Pascoli, che sta raccontando in terza persona.



Giovanni Pascoli
ritratto con la
toga accademica.

Gli anni dell'università La carriera universitaria di Pascoli dura ben nove anni («come per l'assedio di Troia» commenta egli stesso, in uno dei rari lampi di autoironia). Infatti, all'inizio del terzo anno (novembre del 1875) non gli viene rinnovato il sussidio: frequenta poco le lezioni (è diligente solo per quelle di Carducci) ed è diventato un **attivista politico di sinistra**, che si fa notare dalla polizia in una contestazione al ministro dell'Istruzione. Pur senza borsa di studio, rimane a Bologna: patisce la fame, qualche volta chiede l'elemosina (e povero, o quasi, Pascoli resterà a lungo, ben oltre i trent'anni, quando già le sue poesie erano lette e ammirate da molti). Diventa amico di Andrea Costa, romagnolo anche lui, che sarà tra i fondatori del movimento socialista in Italia: insieme frequentano le adunanze dell'Internazionale socialista. Dal 1877 le poesie pascoliane iniziano a comparire sulle riviste, ma la maggior parte di esse ha una circolazione limitata. Nel 1882 si laurea con lode (la tesi è sul poeta greco Alceo).

La ricostruzione del «nido» Per i successivi due anni è supplente al liceo di Matera, poi viene trasferito a Massa (settembre del 1884). Nel maggio del 1885 porta le due sorelle Ida e Maria a vivere con sé: Pascoli ricostruisce quello che lui chiama il «**nido**», cioè il luogo in cui i figli superstiti, risparmiati dalla cattiveria degli uomini e dalla ferocia del destino, si ritrovano per vivere insieme. Per la verità esistono altri due fratelli: Raffaele detto Falino, che si sposa nel 1887, e Giuseppe detto Peppino, la pecora nera della famiglia. Nell'ottobre del 1887 Giovanni e le sorelle si trasferiscono a Livorno. Tra l'autunno del 1888 e i primi mesi del 1889 Pascoli è innamorato di una ragazza e la vuole sposare. Contemporaneamente, anche Ida accetta e incoraggia le visite di un uomo. Pascoli è turbato dalla prospettiva di “perdere” la sorella: stringendo quello che sembra un patto di fedeltà al nido, interrompe la sua relazione e Ida fa altrettanto.

La pubblicazione di *Myrica* Il 10 agosto 1890 compaiono sulla rivista «Vita Nuova» nove poesie intitolate *Myrica*. Nel marzo del 1891 i Pascoli accolgono in casa Placido David, un loro cuginetto di dodici anni, la cui famiglia è alla miseria. Lo allevano e lo istruiscono fino al 1893 come se fosse un figlio. Poi il ragazzo torna in Romagna e, nel settembre del 1894, muore di tumore: la lista dei morti si allunga.

Nel 1891 esce la prima raccolta di poesie, *Myrica*, e nel gennaio del 1892 una seconda edizione accresciuta. A marzo Pascoli vince un **premio internazionale di poesia latina**, il *Certamen Hoeufftianum* (“gara” fondata dal poeta olandese Jacob Hendrik Hoeufft), che ha sede ad Amsterdam: otterrà per altre dodici volte la medaglia d'oro e per quindici la *magna laus* (“grande lode”, una sorta di premio speciale).

La poesia in latino La produzione latina di Pascoli conta trenta poemetti e una settantina di testi più brevi, ma egli non si preoccupò mai di stamparli in modo che avessero una circolazione ampia. Inizieranno a essere conosciuti solo nel 1917, quando, con l'approvazione di Maria, verranno raccolti e pubblicati da un amico di Pascoli.

La poesia latina pascoliana ha caratteristiche differenti da quella italiana, ma è altrettanto **raffinata**. Così l'ha giudicata il filologo e critico letterario Gianfranco Contini: «Si sa che Pascoli è uno dei più esperti poeti in latino dell'epoca moderna, e

che il suo latino non è un linguaggio uniforme, monotono, morto, non è un centone [collage] di fossili frasi già costituite, al contrario è ricchissimo di varianti stilistiche. E l'*animus* è il medesimo, l'inquietudine che si fa strada all'interno del suo latino è perfettamente comparabile a quella che rivela il suo volgare». E così Cesare Garboli: «È curioso notare come non appena il Pascoli tocchi la corda latina, tutti i vizi che ci infastidiscono nelle sue poesie italiane, riconducibili alla voce eternamente piagnucolosa e affannosa, si dileguino fino al punto da non ricordarli più».

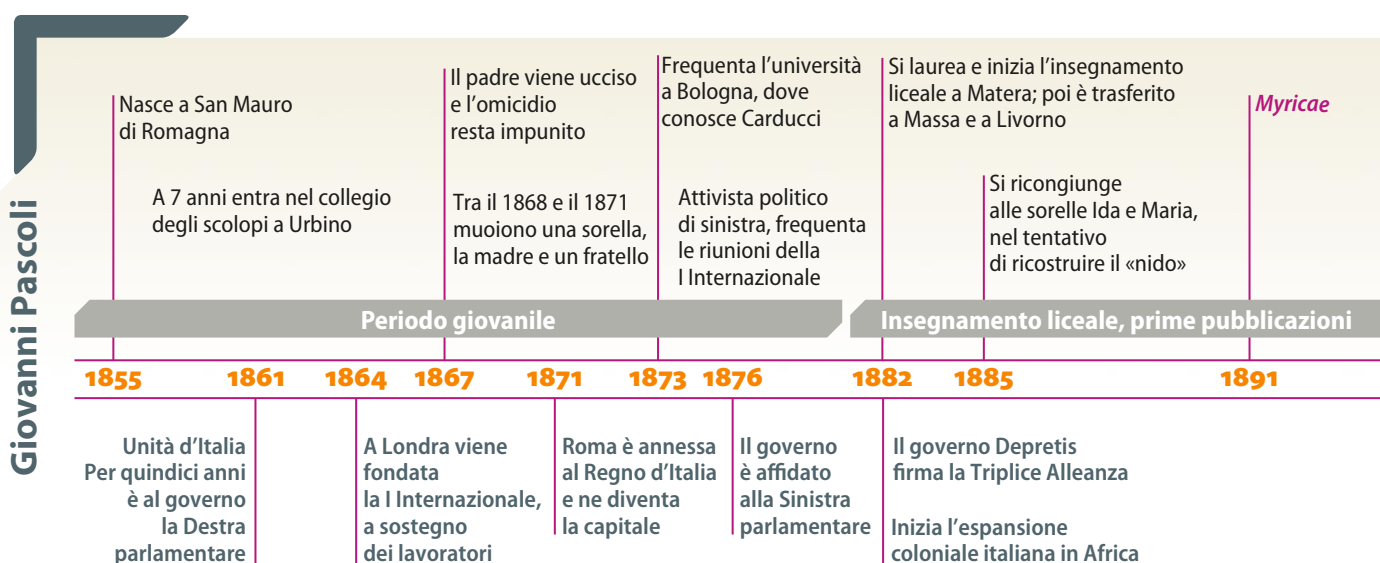
La notorietà a livello nazionale I rapporti con le sorelle, dalla fine degli anni Ottanta, sono cambiati in peggio: «la mia vita – scrive Pascoli – è turbata da molte ragioni e specialmente dalla considerazione dell'inutilità e vacuità e vanità della vita mia e delle mie sorelle. Giunti a questo punto, ci siamo accorti tutti e tre, credo, che abbiamo sbagliato nella somma la vita; e non si rinasce» (lettera del 12 dicembre 1892 all'amico Severino Ferrari).

I primi giorni di gennaio del 1893 Gabriele d'Annunzio (1863-1938) gli manda una lettera cordiale e allega la recensione molto elogiativa che aveva scritto sul giornale di Napoli «Il Mattino»: il nome di Pascoli acquista **risonanza nazionale**.

Nel settembre del 1894 Ida va in Romagna: torna a casa in novembre, dopo essersi fidanzata con un riminese. In autunno compare *Lyra romana*, l'antologia scolastica pascoliana dedicata alla poesia lirica latina. È il primo dei quattro volumi che Pascoli prepara per la scuola: seguono *Epos* nel 1897 (la poesia epica greca, latina, medievale) e le due antologie di contenuto moderno, *Sul limitare* nel 1899 e *Fior da Fiore* nel 1901. Sono libri importanti per conoscere le letture pascoliane e per le numerose traduzioni sia dalle lingue classiche sia da quelle moderne.

Il dolore per l'abbandono della sorella Nel gennaio del 1895 Pascoli viene invitato a collaborare con «Il Convito», una nuova rivista romana diretta da d'Annunzio e da un suo amico, Adolfo de Bosis. Ha ottenuto dal ministero di non insegnare per un anno. Questo gli permette di scrivere, ma il fidanzamento di Ida gli dà un dolore indicibile, come le scrisse in una lettera del 4 maggio 1895:

I due anni orribili:
1867 e 1895



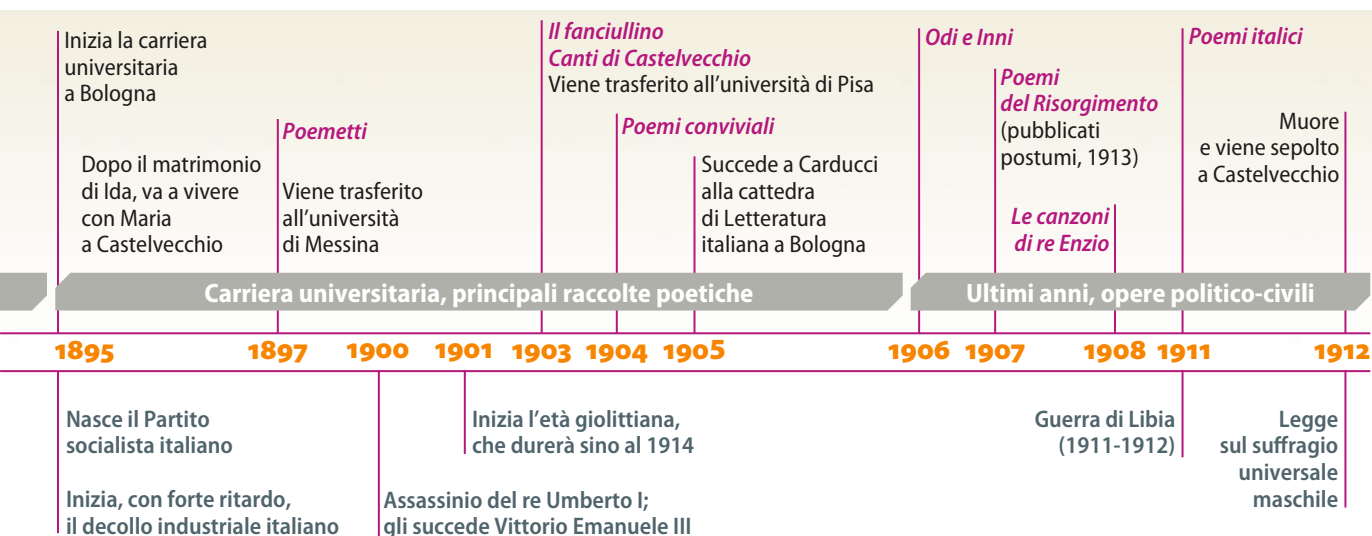


Vivere senza te! come si fa? Se tu ci amerai sempre, saprai bene ottenere di venire da noi spesso. Ma questo spesso quanto sarà rado! [...] Il desiderio non sarà mai del tutto appagato [...]! Perché – vedi – io ho pensato e penso, che se già in altri tempi ci fossimo presi i nostri mariti e la nostra moglie, tutti o quasi tutti, noi non piangeremmo mica se una rimasta senza, poi lo prendesse il suo sposo: no, non piangeremmo. E dico quindi: ora non soffrirei tanto! Ma da questa considerazione a prendere moglie per non sentire questo santo e legittimo dolore che sento per te, Idolina mia, oh! ci corre.

Le lettere di giugno del 1895, che Pascoli scrive da Roma a Maria, sono terrificanti per la disperazione e il risentimento contro la sorella Ida, che osa amare un uomo e sposarsi, abbandonando il «nido». Pascoli vive questa decisione come una nuova tragedia e come un affronto personale. Egli ha rinunciato a costruirsi una famiglia per prendere con sé le due sorelle. Ha messo su casa per loro e le ha mantenute con il suo magro stipendio. Ida, la preferita da Pascoli per il suo carattere esuberante, ora disprezza questi sacrifici e ne chiede di nuovi: la dote dovrà essere consegnata parte in anticipo, parte un tanto al mese negli anni a venire.

Il matrimonio di Ida si celebra il 30 settembre: Pascoli fa pubblicare un opuscolo *Nelle nozze di Ida*, ma non si fa vedere in chiesa né al rinfresco. Ida parte per raggiungere la Romagna con il marito; la reazione di Pascoli viene descritta dalla sorella Maria nelle sue memorie, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*: «Egli [suo fratello Giovanni] l’aspettava, ma nel vederla pronta per la partenza ebbe uno scoppio di pianto, e: “Addio, Ida! addio, Ida! sii felice!” le disse con la voce spezzata dai singulti [...]. Infine si baciaron e nell’accomiarsi da lui Ida gli disse: “Fa’ anche tu quello che ho fatto io”».

Dopo il matrimonio di Ida, Giovanni e la sorella Maria continuano a vivere insieme: la loro dipendenza affettiva diventa fortissima. Maria non ha intenzione di sposarsi, né per lei sarebbe semplice: non è più giovane ed è senza dote, visto che parte dei risparmi finisce a Ida. Giovanni non può abbandonarla: sente su di sé la responsabilità del padre verso la figlia.



Dal trasferimento in Garfagnana all'aspettativa Da metà ottobre i due fratelli si spostano a **Castelvecchio**, una frazione del comune di Barga, in Garfagnana (Lucca): una casa di due piani, in mezzo ai monti, alle spalle delle Alpi Apuane. Contemporaneamente, Pascoli è nominato professore di Grammatica greca e latina all'università di Bologna. A gennaio si trasferisce e pronuncia la lezione inaugurale.

In primavera Pascoli si fida con una cugina riminese: le regala l'anello, ma Maria non lo sa. L'ultimo tentativo di farsi una vita propria dura poco. A maggio Pascoli scrive a Maria: «ho troncato tutto. Non piangerai più ora, non avrai più i labbrini bianchi e la faccia terrea». In autunno, a Bologna si trasferisce anche il fratello "cattivo", Peppino, che convive con la figliastra *more uxorio* ("come con una moglie"): è povero e ricatta i fratelli con la minaccia di dare pubblico scandalo. Pascoli è terrorizzato dall'idea che il fratello possa infangare il nome suo e delle sorelle, non riesce a continuare le lezioni e si mette in aspettativa.

Gli anni di lavoro intensissimo Nel 1897 pubblica i *Poemetti*, la sua seconda raccolta poetica, costituita da poesie narrative in terzine di argomento campestre. Come le *Myricae*, anche questa subisce ampliamenti (la seconda edizione è del 1900) e riorganizzazioni, che prevedono uno sdoppiamento: i *Primi poemetti* escono nel 1904, i *Nuovi poemetti* nel 1909.

Nello stesso 1897 esce anche la quarta edizione di *Myricae*, sensibilmente aumentata. A ottobre Pascoli viene nominato professore di Letteratura latina a Messina, dove si trasferisce a inizio anno: vi rimane fino all'estate del 1902. Nella primavera del 1898 pubblica il primo volume di saggistica dantesca intitolato *Minerva oscura*.

Sono anni di lavoro intensissimo. Nello studio di Castelvecchio ci sono tre scrivanie, che sono diventate il simbolo della triplice attività pascoliana: poesia italiana, poesia latina, studi danteschi. Nell'aprile del 1903 escono i *Canti di Castelvecchio*. Nel giugno ottiene il trasferimento a Pisa, dove inizia le lezioni l'anno accademico successivo. Nel novembre del 1905 passa a Bologna come **successore di Carducci alla cattedra di Letteratura italiana**.

Nel frattempo, sotto il titolo di *Poemi conviviali* (1904) riunisce le tre poesie pubblicate sulla rivista «Il Convito» e le altre che hanno la medesima ispirazione.

Un nuovo Pascoli Due anni dopo, nel 1906, esce *Odi e Inni*, una raccolta di «ispirazione politico-civile»: «un Pascoli nuovo, bellicoso, pieno di fuoco, attirato non solo da imprese d'armi gloriose, ma da fatti di cronaca e da notizie d'attualità che suscitino la meraviglia e il sublime». Si va dagli eroi della patria (Mazzini, Verdi, Colombo) agli esploratori (*Al duca degli Abruzzi*, *Andrée*, *A Umberto Cagni*), dalle avventure coloniali in Abissinia agli eventi politici (l'attentato anarchico *Al Re Umberto*), religiosi (*La porta santa* per il giubileo del 1900), civili (*Gli eroi del Sempione* per l'inaugurazione del traforo).

Dal punto di vista metrico, gli *Inni* si distinguono perché sono costruiti sul modello della lirica greca pindarica o corale, cioè sulla ripetizione di una struttura ternaria, costituita da strofe e antistrofe (di metro uguale) ed epodo.

Si deve tenere presente una caratteristica dei libri poetici pascoliani pubblicati fino a questa data: tutti recuperano poesie composte in un periodo di tempo piuttosto lungo. Ad esempio, la poesia più antica di *Odi e Inni* è del 1897. Ciò significa che è anteriore a quasi tutti i *Canti di Castelvecchio*, ad alcuni *Primi poemetti* e ad alcuni *Poemi conviviali*. La successione cronologica delle raccolte, quindi, va usata con molta circospezione, e in fondo è poco importante: ciò che conta per l'interpretazione dei testi è la loro data di composizione.

I canti patriottici A partire dal 1907, Pascoli lavora a una serie di canti patriottici che chiama *Poemi del Risorgimento*, «una sorta di mausoleo patrio, di sacrario nazionale, [costruito] lottizzando [suddividendo in parti] la storia d'Italia dal 1815 al 1870» (C. Garboli). Questi i progetti di Pascoli in una lettera del 1907: «niente esclusivismo: c'è Garibaldi, ma c'è Cavour, c'è Mazzini, ma c'è Carlo Alberto». Ma c'è anche «il portentoso corsaro, *gaucho*, ammiraglio, generale d'oltreoceano [...]: Garibaldi» (così Pascoli in un discorso commemorativo *Alla gloria di Giosue Carducci e di Giuseppe Garibaldi*). I *Poemi del Risorgimento* saranno pubblicati incompiuti e postumi nel 1913 da Maria. I frammenti riguardano Napoleone, Mazzini e Garibaldi.

Le Canzoni e la continuità con l'opera carducciana Tra il 1908 e il 1909 Pascoli pubblica *Le canzoni di re Enzo*. Il termine “canzone” va inteso con riferimento alla *chanson de geste*, il poema epico medievale. Il progetto pascoliano era di comporre sei canzoni che raccontassero il periodo di tempo tra la morte di Federico II (1250) e quella di Biancofiore, la sorella monaca di re Enzo, figlio naturale di Federico. Ne realizza solo tre: la *Canzone del Carroccio* (sull'omaggio dei bolognesi al Carroccio nel 1251), la *Canzone del Paradiso* (sulla liberazione degli schiavi a Bologna nel 1257), la *Canzone dell'Olifante* (sulla sconfitta di Manfredi a Benevento nel 1266),

Pascoli a Messina visto da Gaetano Salvemini

AUTORI A CONFRONTO

Lo storico e il poeta A Messina, dove Pascoli insegna negli anni a cavallo tra Otto e Novecento, c'è **Gaetano Salvemini**, anche lui docente all'università. Tipi più diversi è difficile immaginarli: Salvemini ha il temperamento positivo e razionale dello storico e dello scienziato sociale; Pascoli è, anche nelle sue manifestazioni esteriori (come sembra voler dire Salvemini nella lettera che riportiamo), un “poeta”. Ma la scintilla scocca, i due si trovano simpatici: nei giorni immediatamente successivi al terremoto del 1908, Pascoli si informò con pena circa il destino di Salvemini, che si salvò ma perse moglie e figli.

Il giudizio di Salvemini In questa lettera Salvemini descrive il loro incontro, critica bonariamente l'astrattezza del Pascoli “politico”, che non comprende bene la logica dello sciopero (lo vorrebbe limitare al solo proletariato, vorrebbe arringare gli studenti, convincerli a desistere dalla loro protesta), e soprattutto mostra di comprendere al volo, con grande intuizione, la natura simbiotica del rapporto tra Pascoli e la sorella Maria, che ha finito per “assomigliare alle poesie del fratello”.

🔗 *Pascoli è un simpaticissimo uomo, grasso, malvestito, sempre in movimento, parlatore a volte impacciato e asmatico, a volte caldo e felicissimo: da vicino è molto più simpatico che da lontano, perché appare sincero in tutto e per*

tutto. Sincero naturalmente di una sincerità da artista, che spesso prima vede l'immagine e poi l'idea, e l'idea la vede in grazia dell'immagine, ed è pronto a perdonar tutto al contenuto purché sia introdotto da una forma originale e bella. Un modo di pensare, questo, che io non riesco ad accettare. Per esempio, l'altra sera quando andai a salutarlo prima di partire, si parlava dello sciopero universitario di Messina; e lui ad un tratto: se i tumulti continuassero, vorrei fare un discorso agli studenti e direi loro: «Non profanate l'arma dello sciopero, di cui si serve il proletariato per conquistare il suo diritto: voi non siete degni di maneggiarla, ec. ec.». Come vede, l'atteggiamento oratorio è bello; ma è... un atteggiamento oratorio. Fortunatamente è sincero.

Mi disse che la più bella sua poesia è l'Aquilone: mi pare che abbia ragione.

Accanto a lui c'è una sorella con due occhi romagnoli molto belli e molto dolci e fan ricordare un po' troppo le poesie del fratello. Chi ha imitato? Io temo che abbia imitato lei le poesie del fratello. Vive solo per lui; quando si parlava di vacanze, saltò a fregarsi le mani e ad esclamare: «Che piacere Giovannino avremo vacanza!».

Nell'insieme una coppia incantevole e tale da suscitare molta simpatia.

(G. Salvemini, lettera a Carlo Placci, 12 dicembre 1901)

terza d'ordinamento ma prima per stesura e stampa. È evidente il desiderio di porsi in continuità alla carducciana *Canzone di Legnano* mai compiuta: «il Pascoli inaugura la fase poetica e universitaria bolognese del dopo-Carducci con un omaggio che è anche un ammicco e un proposito di emulazione e di concorrenza» (C. Garboli).

L'ultima raccolta e la malattia Il 1911 è l'anno del cinquantesimo anniversario del Regno d'Italia: Pascoli lo celebra in maggio pubblicando i *Poemi italici*, che aggregano *Paolo Ucello*, *Tolstoj* e *Rossini*. È l'ultima raccolta edita da Pascoli. Anche il Pascoli latino si adopera per la patria: *Hymnus in Romam* ("Inno a Roma") e *Hymnus in Taurinos* ("Inno a Torino"). A novembre pronuncia a Barga il discorso *La grande Proletaria si è mossa*, in onore delle vittime italiane della guerra di Libia.

A partire dal gennaio del 1912 Pascoli sta male. Per tentare qualche cura viene portato da Castelvecchio a Bologna in carrozza ferroviaria. Ma la cirrosi epatica (beveva e mangiava senza misura) l'ha ormai divorato: muore il 6 aprile. La sua bara compie il viaggio in senso inverso: da Bologna a Castelvecchio. Viene seppellito nella piccola cappella che aveva fatto costruire nella sua casa: lì, nel 1953, si fa seppellire anche la sorella Maria.



2 La sperimentazione che apre al Novecento

Il fanciullino: una teoria della letteratura Nel 1897, sulla rivista «Il Marzocco», Pascoli pubblica i *Pensieri sull'arte poetica*. Questo nucleo viene ampliato in modo consistente negli anni successivi e pubblicato con il titolo di *Il fanciullino* nel 1903, poi riproposto nel 1907 con qualche piccolo aggiustamento. È un breve saggio nel quale, dialogando con i grandi autori del passato (Platone, Virgilio, Orazio, Dante, Leopardi), Pascoli illustra quella che oggi chiameremmo la sua **teoria della letteratura**, e della poesia in particolare.



Emilio Longoni,
*Bambino con
trombetta e
cavallino*, 1896
circa.

La poetica del fanciullino: interpretazioni parziali L'associazione tra Pascoli e la figura (cioè la poetica) del fanciullino è diventata quasi proverbiale, ma finisce per nuocere al poeta se – come accade spesso – si riducono tutte le argomentazioni svolte da Pascoli a questo solo concetto: dentro ogni uomo adulto persiste la voce di un bambino (il «fanciullino»), il bambino che l'adulto è stato, e il compito del poeta è tradurre in versi quell'insieme di immagini, intuizioni, associazioni di idee che sono caratteristiche dell'infanzia. Messa in questi termini, corretti ma del tutto parziali, Pascoli sembra uno scrittore puerile. In realtà, nel *Fanciullino* egli elabora una teoria molto più articolata, come vedremo commentandone alcuni brani [►T17].

Fra teoria e pratica poetica Non bisogna pensare, tuttavia, che questa teoria sia un autocommento organico alla poesia pascoliana anteriore al 1897, e tanto meno a quella posteriore, benché in essa si possano individuare alcune idee che il lettore trova svolte, concretate nelle poesie. Ad esempio, nel terzo capitolo del *Fanciullino* si legge: «Egli [il fanciullo] scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario». Possiamo accostare questa dichiarazione ad alcuni versi dell'*Imbrunire* (*Canti di Castelvecchio*): «Tre pianeti su l'azzurro gorgo / tre finestre lungo il fiume oscuro; / sette case nel tacito borgo / sette pleiadi un poco più su. / Case nere: bianche gallinelle¹! / Case sparse: Sirio, Algol, Arturo²!». Mentre si fa buio, le stelle che si accendono nel cielo corrispondono – nell'immaginazione di Pascoli – alle case che si illuminano sulla terra. L'analogia tra piccolo (le finestre) e grande (gli astri) può ben rientrare all'interno di quel repertorio di «somiglianze e relazioni ingegnose» che sono caratteristiche dell'immaginazione infantile. Ecco un caso in cui il testo verifica, traduce in parole un'intuizione teorica. Come vedremo, tuttavia, la poesia pascoliana è più complessa e varia di quanto possa far immaginare *Il fanciullino*.

Fortuna e sfortuna delle opere pascoliane La carriera letteraria di Pascoli ha un avvio ritardato e lento: fino alle soglie dei quarant'anni, cioè fino ai primi anni Novanta, Pascoli scrive poco ed è poco noto. Poi, nel ventennio successivo, recupera il tempo perduto, componendo con foga.

Due raccolte diventano subito canoniche, e saranno lette e amate durante tutto il Novecento: le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, che descrivono con partecipazione e affetto il mondo contadino, la natura, la vita quotidiana e familiare piccolo-borghese.

Meno ampio sarà il consenso per i *Poemi conviviali* e per i *Poemetti*, dei quali si continuano a leggere soltanto alcuni testi: fra i primi *Solon* [►T16], *Gog e Magog* e *L'ultimo viaggio*; fra i secondi soprattutto *Italy*. I lettori e i poeti novecenteschi provano scarso entusiasmo per la riproposizione del mondo greco-latino e per la narrazione in versi di ambientazione contadina.

Decisamente sfortunati, invece, gli altri libri pascoliani, la cui materia celebrativa e storica non incontra il gusto novecentesco: *Odi e Inni*, i *Poemi italiani*, *Le canzoni di re Enzo* e, scendendo nel gradimento, i *Poemi del Risorgimento*, gli inni a Roma e a Torino.

Tra i cultori nazionali e internazionali della poesia in latino, invece, sono tuttora ben presenti i *Carmina* ("poesie") pascoliani.

1. **gallinelle**: è il nome popolare toscano delle Pleiadi.

2. **Sirio, Algol, Arturo**: sono i nomi di tre stelle.

Le innovazioni linguistiche Nonostante le differenze di qualità e di interesse che si ravvisano tra le varie raccolte, Pascoli è, in tutte le sue poesie, un maestro in innovazioni linguistiche. Adopera in modo sistematico il **linguaggio tecnico**: i fiori, le piante, gli uccelli, gli strumenti agricoli vengono sempre chiamati da lui con i loro nomi esatti (ad esempio melograno, biancospino, girasole, zinia), contrariamente alla tradizione poetica italiana, dove predominano nomi generici (rose, gigli, viole). Di questo scrupolo, di questo amore per “i veri nomi delle cose”, è un riflesso anche la propensione di Pascoli a usare **termini dialettali** (una lezione che molti poeti del Novecento applicheranno a loro volta): se si vuole parlare del mondo contadino in modo appropriato, bisogna farlo con le parole del dialetto contadino. E non si tratta soltanto di dialetto. In uno dei *Poemetti*, intitolato *Italy* (da pronunciare con l’accento sull’ultima vocale), Pascoli racconta di una famiglia di emigrati lucchesi che torna a casa dopo anni passati a New York; e perciò mescola all’italiano **parole e frasi inglesi** (*a chicken-house, the snow, Bad country, Ioe, your Italy*) e, soprattutto, parole in un **inglese italianizzato**: *pai con fleva* (*pie* e *flavour*), *niewa* (*never*), *scrima* (*ice-cream*), **parole strane** tra le quali si confondono quelle invece **familiari** della nonna (*luì*, “passerotto”).



*Beppe sedè col capo indolenzito
tra le due mani. La bambina bionda
ora ammiccava qua e là col dito.*

*Parlava; e la sua nonna, tremebonda,
stava a sentire, e poi dicea: «Non pare
un luì quando canta tra la fronda?»*

Parlava la sua lingua d’oltremare:

«... a chicken-house» «un piccolo luì...»

«... for mice and rats» «che goda a cinguettare,

zi zi» «Bad country, Ioe, your Italy!»

L’insistenza sugli effetti fonici del testo Al di là di questo **gusto per la contaminazione tra le lingue**, Pascoli è attentissimo alla dimensione fonica della lingua: usa spesso le **onomatopee**, creando versi che cercano di imitare, con il loro suono, i suoni che descrivono. Ecco ad esempio, negli ultimi due versi della poesia *Galline*, il rumore delle foglie del granturco, reso attraverso il rincorrersi delle “t” e delle “r”:



*Cantano a sera intorno a lei stornelli
le fiorenti ragazze occhi pensosi,
mentre il granturco sfogliano, e i monelli
ruzzano nei cartocci strepitosi.¹*

1. Cantano ... strepitosi: Di sera, intorno a lei [alla massaia], le ragazze in fiore, dagli occhi pensosi, cantano degli stornelli, mentre i bambini ruzzolano per gioco nelle foglie secche del granturco, facendo rumore.

O ecco come Pascoli riesce, nei pochissimi versi della *Via ferrata*, a restituire l’immagine e il suono delle rotaie, dei fili elettrici e del treno (che alla fine dell’Ottocento destava ancora stupore); l’effetto sonoro è ottenuto soprattutto grazie all’incalzare delle “l”:



La via ferrata

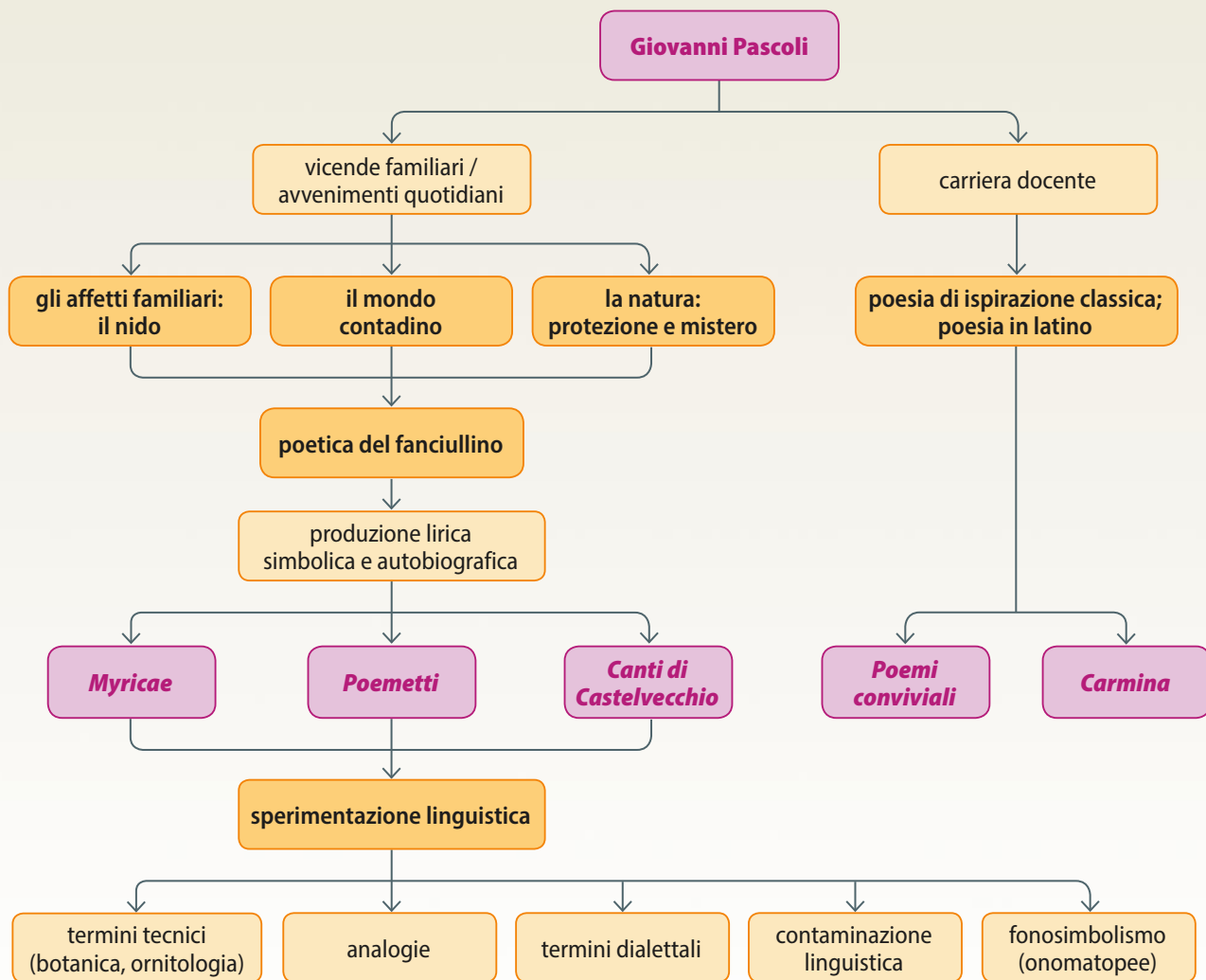
*Tra gli argini su cui mucche tranquillamente
pascono, bruna si difila
la via ferrata che lontano brilla;*

*e nel cielo di perla dritti, uguali,
con loro trama delle aeree fila
digradano in fuggente ordine i pali.*

*Qual di gemiti e d’ululi rombando
cresce e diletta femminil lamento?
I fili di metallo a quando a quando
squillano, immensa arpa sonora, al vento.*

L'impegno politico Infine, merita particolare attenzione la parabola politica di Pascoli. In gioventù è un **militante dell'estrema Sinistra**: dopo la morte del padre diventa povero e vive in Romagna, una regione nella quale la presenza di anarchici e socialisti era cospicua. Negli anni successivi prende le distanze dall'internazionalismo e dal marxismo che si vanno diffondendo: Pascoli rifiuterà sempre la lotta di classe e si dirà «socialista dell'umanità e non di una classe».

Sempre attento alla povera gente contadina, nel 1911 **inneggia alla guerra coloniale di Libia** con il discorso *La grande Proletaria si è mossa*. Prima, scrive, l'Italia mandava «i suoi lavoratori che in patria erano troppi [...] oltre alpi e oltre mare»; ora, invece, «ha trovato luogo per loro: una vasta regione [la Libia] bagnata dal nostro mare, verso la quale guardano, come sentinelle avanzate, piccole isole nostre». Non è una trasformazione da poco: da anarchico bakuniano, che vedeva nello Stato il nemico da abbattere in quanto fondato sulla dominazione e sulla schiavitù, Pascoli si ritrova al fianco dei colonialisti. Ma in quegli stessi anni un altro socialista rivoluzionario romagnolo sta incubando una mutazione analoga, da avversario della guerra di Libia e direttore dell'«Avanti!» (quotidiano del Partito socialista italiano) a interventista nella Grande guerra: si chiama Benito Mussolini.



3 *Myrica*e

Un libro in progress Pascoli pubblica la sua **prima raccolta**, *Myrica*e, nel 1891, quando ha trentasei anni. È un esordio tardivo, se si fa il paragone con gli altri poeti della sua epoca (d'Annunzio stampò *Primo vere* a sedici anni!), e soprattutto se si considera il fatto che Pascoli morirà di lì a vent'anni. La sua carriera pubblica si svolge in un arco di tempo molto breve: l'ultimo decennio dell'Ottocento, il primo del Novecento.

La raccolta ha una **storia editoriale complessa**. La prima edizione comprende soltanto 22 testi, scritti tra il 1877 e il 1890; ma nelle otto edizioni successive *Myrica*e cambierà volto e dimensioni, arrivando a comprendere, nella versione definitiva, ben 156 componimenti. È normale, dunque, che l'ultima versione sia molto stratificata: se scorriamo l'indice, contiamo quindici sezioni, ciascuna delle quali comprende due o più componimenti, e quattordici poesie a sé stanti.

- T3 ► Dialogo
- T5 ► Il piccolo bucato
- T7 ► Colloquio
- T9 ► Il lampo

Silvestro
Lega, *Paese
con contadini*,
XIX secolo.



L'origine virgiliana del titolo In una lettera, Pascoli spiega così il titolo della raccolta: «*Myrica*e – che letteralmente vuol dire tamerici (quante ce n'è a San Mauro!) – è la parola che usa Virgilio *per indicare i suoi carmi bucolici*, poesia che si eleva poco da terra, *humilis*». Pascoli si riferisce ai versi iniziali della quarta bucolica del poeta latino Virgilio (70-19 a.C.): «Sicelides Musae, paulo maiora canamus. / Non omnes arbusta iuvant humilesque myrica» (“Muse di Sicilia, cantiamo argomenti un poco più elevati. / Non a tutti piacciono gli arbusti e le tamerici che si alzano poco da terra”). Da questi due versi virgiliani Pascoli trarrà le epigrafi di ciascuna delle sue raccolte: per le *Myrica*e e i *Canti di Castelvecchio* sceglie «arbusta iuvant humilesque myrica»³, per i *Poemetti* «paulo maiora», per i *Poemi conviviali* «Non omnes arbusta iuvant», per *Odi e Inni* «canamus». I quattro libri si dispongono in un **crecendo di altezza stilistica**: uno stile umile per *Myrica*e e *Canti di Castelvecchio*; uno stile mediano per i *Poemetti*, uno stile alto per i *Poemi conviviali* e *Odi e Inni*.

Il ritorno ai luoghi dell'infanzia e i lutti familiari Come suggeriscono le parole di Pascoli, con l'allusione a San Mauro, le *Myrica*e sono ambientate in Romagna. Le poesie che formano il nucleo più antico del libro sono riunite nella sezione intitolata *Ricordi*: e sono appunto un ritorno, con la memoria, ai luoghi dell'infanzia e dell'adolescenza, luoghi nei quali la natura si è manifestata come «madre dolcissima».

Le poesie, per lo più brevi, descrivono **quadri campestri, paesani, familiari**, ma fanno reagire quella pace bucolica con l'esistenza attuale dello scrittore maturo: «lo sguardo del poeta solitario vaga, secondo mutevoli prospettive, sullo scenario dei cambiamenti stagionali, punteggiato di figure umane intente al lavoro, mentre il pensiero trascorre dalla ciclicità degli eventi naturali a quello delle vicende personali

3. Pascoli, eliminando la negazione dalla citazione virgiliana, ne ribalta il significato: “non a tutti piacciono

le tamerici”, dice Virgilio; al contrario, Pascoli: “a tutti piacciono le tamerici”.

(il poeta-professore, terminate le vacanze, si appresta a riprendere l'insegnamento, sognando invano una semplice vita contadina)» (G. Capovilla). Soprattutto, l'idillio campestre è turbato sin dal principio (e sempre di più a mano a mano che la raccolta si arricchisce di testi) dal **tema dei lutti familiari**. Scrive Pascoli in una lettera a Severino Ferrari del 1892, poco prima che uscisse la seconda edizione di *Myricae*: «Io non voglio morire senza aver fatto un monumento al mio babbo e alla mia mamma. Giacomo [il fratello] ebbe contristata l'agonia dal pensiero che lasciava, per forza, invendicato il babbo: io ne voglio fare la vendetta che posso, o almeno protestare di non poterla fare. Sarà come la prefazione a una sola lugubre poesia».

Il tema funebre si associa così a quello bucolico-naturalistico, e con il tempo *Myricae* diventa sempre di più un **libro familiare e personale**, nel quale i lutti passati (per la famiglia intera, nel testo che apre la raccolta, *Il giorno dei morti*; per il padre, ad esempio in *X Agosto*; per la madre, ad esempio nello splendido testo che chiude la raccolta, *Ultimo sogno*) s'intrecciano all'**angoscia presente per il destino suo e delle sorelle**, Ida e Maria, che compaiono come personaggi, voci dialoganti, in più di un componimento.

Un linguaggio poetico nuovo I metri sono, per lo più, quelli **brevi tradizionali**: madrigali (spesso usati in serie come strofe di un unico componimento), ballate, sonetti, quartine, odi saffiche. La vera novità riguarda, come vedremo, l'uso del linguaggio poetico. Da un lato, infatti, in *Myricae* Pascoli recupera sia le tecniche espressive del **Simbolismo europeo** (metafora, analogia, sinestesia: i «soffi di lampi» dell'*Assiuolo*) sia i suoi procedimenti immaginativi più tipici (l'analogia tra la rondine e il padre, in *X Agosto*, o tra la fanciulla e l'aratro, in *Lavandare*). Dall'altro, in *Myricae* il linguaggio comincia a orientarsi decisamente verso il **fonosimbolismo**, cioè verso quei fenomeni che sfruttano la dimensione fonica della lingua. Ad esempio l'onomatopea: le strofe della *Sera festiva* si concludono con «din don dan din don dan»; quelle di *L'assiuolo* con «chiù», cioè con il verso dell'uccello che dà il nome alla poesia. Esiste un altro tipo di fonosimbolismo, detto tecnicamente **grammaticale o convenzionale**, che sfrutta l'associazione di suoni e concetti: ad esempio il suono "r" si lega ai concetti di rotolamento («non d'eRbaiola il gRido o coRRente Rumore di caRRo», Carducci), vibrazione («tRema un RicoRdo nel Ricolmo secchio», Montale), aggressività («quello spiRto gueRRieR ch'entRo mi Ruggè», Foscolo). Nel verso dell'*Assiuolo* «sentivo un fru fru tra le fratte», l'onomatopea *fru fru* intensifica il suo effetto di fruscio grazie alle parole *tra* e *fratte*. Insomma, Pascoli adopera i suoni della lingua per **riprodurre i suoni della natura o del mondo umano**.

Lo scrittore e critico letterario Romano Luperini ha affermato:



La fedeltà alle cose che giunge al gusto della loro nomenclatura precisa e della definizione minuta ed esatta e si spinge sino al tentativo di una loro diretta mimesi attraverso l'uso dell'onomatopea, non significa loro riproduzione, ma una ricerca di un loro segreto, di una loro dimensione nascosta. La poetica degli oggetti non comporta in questo caso un trionfo dell'oggettività, bensì un lavoro tutto soggettivo sul particolare, uno scavo all'interno dei fenomeni per spremere un'essenza, un qualche misterioso messaggio. Il simbolismo di Myricae nasce da questo lavoro, da questa carica attribuita all'oggetto o in esso finalmente scoperta, attraverso la quale torna a vivere il soggetto, secondo un procedimento tipico della poesia moderna e che ritroveremo in Montale. [...] Non vogliamo certo negare che in Myricae sia possibile riscontrare [...] anche una fase impressionistica e bozzettistica; ma la fusione fra impressionismo e simbolismo ci pare l'aspetto dominante della raccolta e non una conquista raggiunta solo nelle sue ultime poesie.

da *Myrica*e

Pascoli dipinge un quadretto di soggetto agricolo: una mattina d'autunno, in mezzo alla nebbia, i contadini arano. Il madrigale sembra un dipinto *en plein air* ("all'aperto, in mezzo alla natura") di un pittore impressionista; in realtà Pascoli prende ispirazione da un passo del quarto capitolo dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni: «A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le foglie rosseggianti a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza».

- Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,
arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte
le porche con sua marra paziente;
ché il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come d'oro.

Lorenzo Delleani, *Curvati al suolo*, 1899.

Metro: madrigale con schema ABA CBC DEDE.

1. **roggio:** rosso.
2. **pampano:** foglia di vite; **fratte:** cespugli.
3. **mattinal:** mattutina; **fumare:** alzarsi dalla terra come se fosse fumo.
4. **arano:** i contadini (soggetto sottinteso) stanno arando; **a lente grida:** con grida non concitate; **uno:** sottinteso "contadino", correlato con *altri* e *un* (v. 5).
- 5-6. **un ribatte ... marra:** un (contadino) frantuma le zolle grandi con la sua zappa. In questo modo copre i semi appena sparsi per evitare che vengano mangiati dagli uccelli. Già in latino "marra" e "porca" appartengono al lessico tecnico dell'agricoltura.
7. **ché:** infatti; **saputo:** consapevole di quanto lo aspetta.
8. **irti:** senza foglie; **moro:** gelso.
9. **e il pettirosso:** anche il pettirosso (come il passero, *gode* e *spia*): è un esempio di stile nominale, grazie al quale emerge solo il soggetto.
10. **sottil ... oro:** suono acuto come un oggetto d'oro (una moneta, un anello)

caduto o colpito. Secondo alcuni è un'espressione che fonde il dato acustico (*tintinno*) e quello visivo (*oro*), cioè una sinestesia. Pascoli, però, non ha scritto "tin-

tinno d'oro" ma *come d'oro*, ovvero: "il suo tintinno sottile come il tintinno dell'oro", cioè di un oggetto d'oro.

Tintinno *Tintinnare* ("emettere un suono acuto, a colpi brevi e staccati") e *tentennare* ("esitare", ma letteralmente "oscillare") hanno la stessa etimologia: vengono entrambi dal verbo latino *tintinnare*, che indicava il suono (*tin tin*) che fa il campanello o una corda pizzicata (e da questa oscillazione della corda viene appunto l'idea dell'oscillazione dell'opinione, del dubbio, che è contenuta in *tentennare*). Si tratta quindi di voci onomatopeiche, cioè di parole il cui suono "imita" l'azione o l'oggetto che descrivono. I poeti hanno sempre sfruttato questa risorsa del linguaggio (ecco come Dante, ad esempio, descrive il meccanismo dell'orologio nel canto X del *Paradiso*: «tin tin sonando con sì dolce nota»), ma ciò che negli altri poeti è occasionale in Pascoli diventa norma, e a più livelli. Pascoli infatti sfrutta spesso l'effetto fonosimbolico di certi suoni, la "r" ad esempio: «sento tra i queruli / trilli di grilli, sento tra il murmure / piovoso del Serchio» (*Il cane notturno*: l'effetto è quello di una vibrazione, di un rotolamento); ma va poi molto oltre, dando grande spazio, nei suoi testi, a quello che Contini ha chiamato linguaggio «a-grammaticale» o «pre-grammaticale»: cioè il suono che viene promosso a parola («Come tetra la sizza che combatte», nel *Piccolo bucato*: dove *sizza*, "vento freddo", è una voce onomatopeica) e la parola è retrocessa a suono («V'è di voi chi vide... vide... videvitt?», in *Dialogo*).

Analisi del testo

► **UNA SCENA STATICA** Davanti a un quadro o a una statua capiamo quali personaggi sono in moto e quali no, anche se di fatto sono tutti fermi, cioè fissi in una posizione. Allo stesso modo, questi versi di Pascoli non creano una scena in movimento davanti ai nostri occhi: tutti i personaggi sono bloccati in un atteggiamento statico.

La dimensione visiva è preponderante rispetto a quella sonora, che è limitata alle *grida* (v. 4) e al *tintinno* del pettirosso (v. 10). La nebbia sembra assorbire i suoni e stendere sui colori una patina uniforme che li smorza: il rosso dei pampini e del pettirosso non è intenso o squillante, e l'oro, che viene usato come paragone, non ha alcuna brillantezza.

► **L'USO DEI SUONI** I suoni e il ritmo dei versi generano un effetto sonoro che fa risaltare l'abilità tecnica di Pascoli. Dal punto di vista fonico due sono i punti di maggior rilievo.

- Il verbo principale, *arano*, ritardato fino all'inizio del v. 4: la pausa metrica, prima, e quella sintattica (i due punti), dopo, isolano il verbo e lo mettono in evidenza.
- Il suono dominante delle prime due strofe è la "a": le rime A (-are) e B (-atte) assuonano; *cAMPO* (v. 1) è quasi in

rima con *pAMPanO* (v. 2), che assuona con *ArANO* (v. 4); e ancora: *Al, brilla, sembrA, nebbiA, mAttinAl, A, gridA, vAcche, Altri, seminA, suA, mArrA*. Notiamo inoltre che nella prima strofa le tre parole in rima iniziano con "f", e che la doppia "t" della rima si ripresenta in *mattinal* (v. 3).

► **IL RITMO LENTO** Il ritmo è lento fin dalla prima terzina grazie ai suoni A, æ doppio *enjambement* e all'assenza del verbo principale, che tiene sospesa l'attenzione di chi legge. Nella seconda terzina il ritmo rallenta ancora grazie a una sintassi frantumata, ai due *enjambements* e alla ripetizione di *lente*. Nella terza strofa, inoltre, risaltano i suoni "s" (*paSSero, Saputo, Spia, pettirosso, Siepi, Sode, Suo, Sottil*), "r" (*passeRo, coR, Rami, iRti, moRo, pettiRosso, oRo*), "t" (*TuTTo, irTi, peTTirosso, soTTil, TinTinno*). L'ultimo verso contiene un esempio di fonosimbolismo: *il suo sottil tintinno*, attraverso le "i" e le "t", imita acusticamente il suono che descrive. Peraltro la sintassi di tutto il testo è notevole: Pascoli non usa mai il punto fermo. Tecnicamente siamo di fronte a un unico periodo ma, di fatto, a parte le due subordinate della prima terzina, ci sono soltanto proposizioni indipendenti e prive di legami sintattici fra loro.

Laboratorio

malinconia

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Su tutta la scena domina un sentimento di malinconia. Quali sono le espressioni che lo fanno emergere?
- 2 Ai vv. 4 e 5 anche la sintassi concorre a rallentare il ritmo e a disegnare un paesaggio statico, in cui una scena dominata da azioni lente e ripetitive emerge dalla nebbia. Quale particolare struttura sintattica presentano quei due versi?
- 3 L'espressione *marra paziente* (v. 6) presenta la figura retorica dell'enallage (o ipallage). Cerca il significato di tale termine retorico.

paesaggio statico

campagna

► CONTESTUALIZZARE

- 4 Anche altri poeti rappresentano la campagna. Ad esempio Carducci, in *Idillio maremmano* [► Percorso 6, T3]. Quali somiglianze e quali differenze trovi fra le poetiche dei due scrittori, alla luce di queste due poesie?

Vangeli e lavoro

► INTERPRETARE

- 5 Leggi il seguente brano tratto dal **Vangelo di Matteo** (Mt 6,25-27):

Perciò io vi dico: non preoccupatevi per la vostra vita, di quello che mangerete o berrete, né per il vostro corpo, di quello che indosserete; la vita non vale forse più del cibo e il corpo più del vestito? Guardate gli uccelli del cielo: non seminano e non mietono, né raccolgono nei granai; eppure il Padre vostro celeste li nutre. Non valete forse più di loro? E chi di voi, per quanto si preoccupi, può allungare anche di poco la propria vita?

Ti sembra che la poesia *Arano* possa avere un rapporto con queste parole? E, alla luce di questa riflessione, quale ti sembra essere il senso profondo della poesia? Che cosa rappresentano, in definitiva, il passero e il pettirosso? Che cosa può simboleggiare l'atteggiamento dei due uccelli in confronto con il lavoro umano? **Esprimi il tuo punto di vista.**

da *Myrica*e

La poesia è di soggetto campestre, ma non va paragonata a una fotografia istantanea o a un quadro: il paragone che si può fare è semmai quello con l'inquadratura fissa di un film. Se infatti la prima strofa è descrittiva (un aratro in mezzo a un campo), la seconda e la terza sono piene dei suoni del lavatoio e dei canti delle lavandaie.

3 Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.

6 E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

10 Il vento soffia e nevica la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese.

Metro: madrigale con schema ABA CBC DEDE (la rima D è imperfetta).

1. campo ... nero: metà del campo non è arata (*grigio*), metà è arata (*nero*).

3. dimenticato: abbandonato; **il vapor leggero:** la nebbia leggera che si alza dalla terra.

4. gora: canale che conduce l'acqua da un fiume a un mulino.

5. sciabordare: il rumore dell'acqua mossa (qui dalle donne mentre lavano i panni).

6. tonfi: il rumore dei panni sbattuti nell'acqua e poi sulle pietre; **spessi:** frequenti e pesanti; **cantilene:** delle donne che lavando cantano.

7. nevica la frasca: cadono le fronde (*frasca* è soggetto), dando l'impressione di una nevicata.

10. maggese: campo arato a maggio e non coltivato fino a novembre perché lasciato a riposo.

Analisi del testo

► **LO SCHEMA CIRCOLARE** La prima terzina è come un'inquadratura fissa: un campo mezzo lavorato sul quale giace un aratro. La seconda introduce il primo motivo sonoro: i suoni dell'acqua e dei panni sbattuti contro le pietre. La quartina aggiunge il secondo motivo sonoro, cioè il canto delle lavandaie. Il canto è il lamento di una ragazza, che è stata lasciata dall'innamorato e dunque paragona se stessa a un aratro abbandonato. In questo modo, l'aratro apre e chiude il madrigale, secondo uno schema circolare che si è soliti chiamare, con termine tedesco, *Ringkomposition* ("composizione ad anello"). La somiglianza tra il principio e la fine non è data solo dalla presenza dello strumento agricolo. Infatti, anche il campo arato per metà (v. 1) è sovrapponibile al *maggese* (v. 10): sia l'uno sia l'altro suscitano in chi li guarda un senso di incompiutezza, di abbandono e di dimenticanza. Il sentimento di desolazione è poi acuito dalla scena autunnale del v. 7. La realtà e la situazione delineata nel canto collimano misteriosamente. Grazie al canto, l'immagine iniziale acquisisce un valore ulteriore, un valore simbolico, quello dell'abbandono.

► **IL CANTO POPOLARE** Pascoli costruisce questo falso canto popolare con grande scrupolo filologico: fonde infatti due testi tratti dai *Canti popolari marchigiani* raccolti dallo studioso Antonio Gianandrea (1875). Il primo recita: «Quando ch'io mi partii dal mio paese, / Povera bella mia, come rimase! / Come l'aratro in mezzo alla maggese». E il secondo: «Retorna, Amore miè, se ci hai speranza, / Per te la vita mia fa penitenza! / Tira lu viene, e nevigia li frunna, / De qua ha da rveni' fideli amante». La rima imperfetta *frasca / rimasta* è una finezza. I canti popolari, infatti, presentano spesso rime imperfette: Pascoli ne inventa una per dare autenticità alla sua creazione.

► **IL RITMO E I SUONI** Gli effetti sonori sono notevoli. Il forte *enjambement* ai vv. 2-3 *pare / dimenticato* rallenta il ritmo, contribuendo a creare un'atmosfera sospesa, immobile, e mette in risalto l'abbandono dell'aratro. Per quanto riguarda i suoni della prima strofa, va anche notata la consonanza in "r" delle rime e l'assonanza interna *aratro / dimenticato* (che prepara la rima interna con il v. 4 *dimenticato / cadenzato*).

Nella seconda strofa la rima interna *sciabordare / lavandare* (v. 5) si trova in un endecasillabo con due soli accenti (una rarità nella poesia italiana) che pare interminabile e si giova della forza onomatopeica di *sciabordare*. Al v. 6, l'espressione *con tonfi spessi* è un esempio di fonosimbolismo: gli

incontri consonantici secchi (*coN ToNFì SPeSSi*) alludono ai suoni che fanno i panni sbattuti sulla pietra. Il ritmo del secondo emistichio (ciascuna delle due parti in cui un verso può essere diviso da una cesura) del v. 6 rallenta grazie alla "u" accentata e ai suoni "l" e "n" (*LuNghi caNtiLeNe*).

Laboratorio

solitudine
e abbandono

poesia
e pittura

evocazioni

▶ COMPRENDERE

1 In quale stagione è ambientata la scena? Da quali elementi lo puoi capire?

▶ ANALIZZARE

2 Trova nella poesia le espressioni e le immagini che evocano il senso di solitudine e di abbandono.

3 La circolarità della poesia creata dalla ripetizione dell'immagine dell'aratro è rafforzata ulteriormente da un poliptoto nel primo e nell'ultimo verso. Cerca la definizione di poliptoto e individualo nella poesia.

▶ CONTESTUALIZZARE

4 La campagna, il lavoro agricolo e i suoi strumenti sono il soggetto di molti quadri della seconda metà dell'Ottocento italiano. Trova un quadro che sviluppi un tema simile a quello della poesia di Pascoli e spiega il motivo della tua scelta.

▶ INTERPRETARE

5 Prova a fare un'operazione simile a quella eseguita da Pascoli, ma adattandola al presente e al paesaggio moderno: scegli una **scena di lavoro** e **scrivendo un testo poetico** fanne emergere i possibili significati evocativi. Per iniziare ti consigliamo di individuare un particolare o un oggetto evocativo del sentimento che vuoi esprimere.

T

4

X Agosto

da *Myricae*

La notte del 10 agosto, san Lorenzo, è la notte delle stelle cadenti: la tradizione popolare le ha interpretate come le lacrime piante da Lorenzo durante il suo martirio (III secolo d.C.). Il 10 agosto il padre di Pascoli, sulla strada di casa, fu ucciso in un agguato con una fucilata. Pascoli costruisce questa poesia mettendo in relazione i due avvenimenti. La pubblicò per la prima volta sul numero datato 9 agosto 1896 della rivista «Il Marzocco», accompagnandola con questa nota: «Questo ricordo del X agosto 1867 io dedico ad alcuni ignoti uomini atroci; siano essi ora spettri che vagolano perpetuamente dal luogo ove uccisero al luogo ove furono uccisi, o siano teste rugose e bianche che sempre più si chinano all'ombra estrema, che cova la vendetta, o siano fronti pallide che provano a rialzarsi lentamente, sperando che essa Ate¹ non venga più, non ci sia più... Un po' di pazienza ancora, un po' di pazienza! Pazienza! Pazienza!».

1. Ate: la dea greca della Vendetta.

San Lorenzo, io lo so perché tanto
 di stelle per l'aria tranquilla
 arde e cade, perché sì gran pianto
 nel concavo cielo sfavilla.
 4

Ritornava una rondine al tetto:
 l'uccisero: cadde tra spini:
 ella aveva nel becco un insetto:
 8 la cena de' suoi rondinini.

Ora è là come in croce, che tende
 quel verme a quel cielo lontano;
 e il suo nido è nell'ombra, che attende,
 12 che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al suo nido:
 l'uccisero: disse: «Perdono»;
 e restò negli aperti occhi un grido:
 16 portava due bambole in dono...

Ora là, nella casa romita,
 lo aspettano, aspettano in vano:
 egli immobile, attonito, addita
 20 le bambole al cielo lontano.

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
 sereni, infinito, immortale,
 oh! d'un pianto di stelle lo inondi
 24 quest'atomo opaco del Male!



La strada lungo la quale fu ucciso il padre di Pascoli.

Metro: sei quartine di decasillabi e novenari rimati secondo lo schema ABAB.

1-2. tanto di stelle: stelle così numerose; è una costruzione partitiva, determinata certo da motivi metrici.

3. gran pianto: per metafora, le stelle cadenti sono assimilate a lacrime.

4. concavo cielo: la volta celeste, che dalla Terra sembra una semisfera concava.

6. spini: cespugli spinosi, ma il riferimento è alla corona di spine di Cristo.

9. come in croce: caduta sul prato, con le ali aperte, simili alle braccia di Cristo crocifisso.

10. lontano: è una lontananza simbolica: indica il disinteresse, l'indifferenza di Dio verso questa tragedia.

12. pigola: (i rondinini) emettono lamenti sempre più flebili, perché stanno morendo di fame: il soggetto è *il suo nido*, ma indica per metonimia gli uccellini.

15. restò ... grido: il grido rimane un'in-

tenzione, congelata negli occhi sbarrati di chi è morto.

17. romita: solitaria.

19. attonito: sbigottito per la malvagità umana; **addita:** mostra.

23-24. d'un pianto ... Male: riversi sulla Terra le stelle cadenti, che sembrano lacrime di pianto. La Terra è un *atomo*, cioè una parte piccolissima dell'universo; ed è *opaco*, perché privo di luce propria.

Perdono Come *perdonare*, è un termine del latino cristiano che deriva dal latino *donum*, a sua volta da *dare*: è ciò che si dà, si offre (la stessa radice di *condono*, *condonare*); il prefisso *per-* è intensivo ("dare completamente, senza riserve"). La matrice cristiana è chiara un po' in tutti gli usi del termine: il *maximum perdonum* era, nel linguaggio della Chiesa, il Giubileo, che portava con sé la remissione di tutti i peccati; e quando Dante scrive che i ciechi «stanno a' perdoni a chieder lor bisogna», si riferisce ai luoghi (le chiese) e ai giorni del calendario cristiano in cui si può ottenere indulgenza per i propri peccati (fuori da questi luoghi, i mendicanti chiedevano, e chiedono, la carità). Quanto all'uso che Pascoli fa del termine, esso illumina un aspetto di quello che potremmo chiamare il "cristianesimo etico" del poeta: un cristianesimo non accolto, cioè, nelle sue premesse metafisiche ma nei suoi umili, quotidiani, precetti morali, nell'obbligo di non fare il male, nel rispetto per la sacralità della famiglia (in nome della quale il padre, come Cristo, si immola).

Analisi del testo

► **TRA REALTÀ E SIMBOLO** Il testo ha una struttura ben delineata. La prima strofa dà il tono della poesia ricordando la lugubre interpretazione popolare del fenomeno celeste: le stelle cadenti sono lacrime. Ma Pascoli attribuisce le lacrime non al solo giorno di san Lorenzo, bensì al cosmo nella sua interezza: egli vuole far diventare il dolore personale un caso particolare del dolore universale.

► **IL PARALLELISMO DELLE SITUAZIONI** Un tipico procedimento pascoliano è mettere in parallelo il mondo umano e il mondo animale o vegetale, spesso utilizzando il secondo come simbolo del primo. Nella seconda e nella terza strofa, Pascoli fa l'esempio di una rondine uccisa mentre è di ritorno al nido. La quarta e la quinta strofa esplicitano il simbolo: la rondine corrisponde al padre di Pascoli. Queste strofe centrali sono ben collegate da parole ricorrenti: *Ritornava / tornava* (vv. 5 e 13); *Ora è là / Ora là* (vv. 9 e 17); *attende / aspettano* (vv. 11 e 18); *nido* (vv. 11 e 13); *cielo lontano* (vv. 10 e 20).

La rondine viene vista quasi come un equivalente di Cristo, vittima innocente uccisa da uomini malvagi. E il padre stesso di Pascoli, in virtù dell'equivalenza con la rondine, viene paragonato a Cristo. A ciò si aggiunge il fatto che nelle ultime sue parole perdona gli assassini, proprio come fece Cristo: «Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno» (Luca 23,34).

Va notata un'asimmetria: la rondine portava cibo ai rondinini, che senza di lei sarebbero morti di fame; il padre, invece, portava alle figlie due bambole. Un conto è il cibo, che è necessario per sopravvivere, un altro sono le bambole, che sono superflue. Però, in virtù del parallelismo tra il padre e la rondine, si insinua nel lettore l'idea che anche alla famiglia di Pascoli sia mancato il cibo, oltre che l'affetto paterno, rappresentato dalle bambole. Entrambi i regali sono mostrati al *cielo lontano* (ovvero a un dio inesistente o colpevolmente

distratto), con quello che è un gesto d'accusa: "Guarda che cosa hai permesso che accadesse!". Proprio il *Cielo*, questa volta con una significativa iniziale maiuscola, costituisce il ponte lessicale (vv. 20 e 21) con la strofa di chiusura.

► **LA STRUTTURA CIRCOLARE** L'ultima strofa, con una struttura circolare, torna alle stelle cadenti e all'interpretazione data nel principio del testo. Dio è chiuso in una sua dimensione lontana, impassibile di fronte al dramma terrestre. L'unica consolazione che il Cielo può offrire è un simbolo: inviare sulla Terra le lacrime composte dalle stelle cadenti, come se queste bastassero a consolare il dolore che dilaga a causa del Male (ancora con la maiuscola).

Perché Pascoli ha scelto la rondine? La ragione è questa: la rondine è fedele al suo nido, vi torna sempre, anno dopo anno, dimostrando attaccamento per esso. La rondine sarebbe tornata al nido, come il padre sarebbe tornato a casa: solo la crudeltà degli uomini ha potuto impedire che il loro desiderio si realizzasse.

► **IL PARALLELISMO SINTATTICO** La struttura ad anello del testo riguarda anche la sintassi: la prima e l'ultima strofa sono complesse; tutte le altre più semplici. Gli *enjambements* si concentrano appunto agli estremi, con due eccezioni non casuali: nei vv. 9-10 (*tende / quel verme*) e 19-20 (*addita / le bambole*), il parallelismo tra le situazioni si rispecchia in un parallelismo sintattico. Nell'ultima strofa, *l'enjambement mondi / sereni* contrappone con forza una terra preda del male e dell'angoscia alla serena indifferenza di Dio. L'ultimo verso, «quest'atomo opaco del Male!», che è davvero memorabile (un po' come «l'aiuola che ci fa tanto feroci» di Dante, *Paradiso*, XXII, 151), è messo in rilievo dall'*enjambement* e dalla dislocazione a sinistra: il complemento oggetto *atomo* è anticipato dal pronome *lo* (v. 23).

Laboratorio

vicende
parallele

un dolore
universale
il cielo

► **COMPRENDERE**

1 Esplicita tutti i parallelismi tra la vicenda della rondine e quella del padre.

► **ANALIZZARE**

2 Numerose sono le espressioni che alludono alla passione di Cristo e fanno della vicenda privata del padre un simbolo del dolore universale. Rintracciale.

3 La parola *cielo* è ripetuta quattro volte: ai vv. 4, 10 e 20 è scritta con l'iniziale minuscola, al v. 21 con la maiuscola. Qual è il senso di questa differente grafia? Quali sono gli aggettivi attribuiti al cielo? Quale significato vogliono trasmettere?

► **CONTESTUALIZZARE**

4 L'immagine del «nido» ricorre ossessivamente nella poesia di Pascoli; un'altra immagine ricorrente è quella della «siepe» (*La siepe* e *Il nido* sono i titoli di due sonetti della sezione

Tristezze delle Myrica). Queste immagini, e altre simili, evocano un senso di protezione, di autodifesa, di possesso. Alla luce della biografia del poeta, della sua poetica complessiva e di altri testi, prova a definire l'importanza simbolica di questa immagine.

INTERPRETARE

- 5 La rondine tende / *quel verme a quel cielo lontano* (vv. 9-10), il padre *addita / le bambole al cielo lontano* (vv. 19-20). Qual è il significato di questi gesti?
- 6 Il tema dell'**assenza del padre o dei genitori** è ricorrente in molti poeti: ad esempio, Umberto Saba, Giorgio Caproni, Pier Paolo Pasolini, Patrizia Valduga. Scegli testi poetici di autori del Novecento che trattino di questo tema e **scrivi un testo espositivo-argomentativo (saggio breve o articolo)** sulla questione.

T

6

Novembre

da *Myrica*

Pascoli descrive una giornata tiepida e serena nel periodo definito estate di San Martino, che cade attorno all'11 novembre. L'illusione di trovarsi in primavera svanisce in un attimo: gli alberi sono secchi e le foglie cadono.

Gemmèa l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
4 senti nel cuore.

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
8 sembra il terreno.

Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate,
12 fredda, dei morti.

Metro: ode saffica composta da strofe con tre endecasillabi e un quinario, rimati secondo lo schema ABAB.



Giuseppe Cavalla,
L'idillio, 1903.

1. **Gemmèa:** trasparente, cristallina come una gemma. *Gémmea* è aggettivo; è sottinteso il verbo "è" (ellissi).
2. **tu:** generico, impersonale; ma coinvolge il lettore, gli chiede di trovare nella sua memoria una sensazione simile.
3. **prunalbo:** biancospino; **odorino amaro:** odore non intenso e aspro (sinestesia).
5. **stecchite:** senza foglie.
6. **trame:** intrecci; **sereno:** cielo sereno.
7. **cavo:** vuoto; **sonante:** che lo fa risuonare, riferito a piede.
9. **ventate:** raffiche di vento.
11. **fragile:** grammaticalmente l'aggettivo è legato a *cader*, ma dal punto di vista del significato va riferito a *foglie* (ipallage).
- 11-12. **estate, fredda:** ossimoro.

Analisi del testo

► **L'ESTATE DEI MORTI** Il cielo è luminoso e l'aria è tiepida: per il meccanismo della memoria involontaria – di cui parla lo scrittore francese Marcel Proust (1871-1922) nella sua opera *À la recherche du temps perdu* (*Alla ricerca del tempo perduto*) –, lo sguardo va in cerca degli albicocchi in fiore e si ha l'impressione di sentire l'odore del biancospino. L'impressione viene subito smentita nella seconda strofa, che infatti inizia con un *Ma* (v. 5). L'albero spinoso del pruno è secco e nel cielo si disegnano i reticoli dei rami spogli; non volano uccelli e il terreno risuona vuoto sotto il piede che vi cammina sopra; il vento fa cadere le foglie con un suono lieve. Questa è l'estate di San Martino, che Pascoli chiama «estate ... dei morti» (vv. 11-12).

► **L'ILLUSIONE DELLA VITA ULTRATERRENA** La seconda strofa va letta con attenzione. Il cielo è *vuoto* (v. 7) perché non volano uccelli e mancano le nubi; il terreno è duro, compatto perché non ancora smosso dall'aratro, e quindi sembra risuonare sotto i passi. In realtà, il significato letterale si arricchisce di un significato simbolico. Il cielo è vuoto perché non accoglie Dio, il Paradiso e la vita ultraterrena. Pertanto, il terreno, in cui si sotterrano i morti, diventa la tomba perpetua per ogni uomo. Tutto si conclude sotto terra: come questi giorni di novembre sono un'illusione di primavera, così è un'illusione che i

morti possano godere di una nuova estate, cioè di una vita ultraterrena.

► **TRAMATURA FONICA E RITMO LENTO** Ancora una volta la tramatura fonica (cioè il susseguirsi dei suoni) è raffinata. Nella prima strofa le rime condividono la "r", il cui suono percorre tutti i versi; *sole* e *fiore* assuonano; la conclusione di *prunALBO*, che assuona con la rima A (-aro), è anticipata dalla parola *ALBicOcchi*. La seconda strofa abbonda di suoni aspri, che si accordano con la descrizione di una natura spoglia: *seCCo*, *PRuno*, *STeCCHite*, *TRame*, *semBRa*, *TeRRenO*. Le rime A della seconda (-ante) e della terza (-ate) strofa sono assonanti.

Un esempio di fonosimbolismo si ha nei vv. 11-12, perché i suoni di *Foglie*, *cadeR*, *FRagile*, *FRedda* sono simili al rumore di una foglia secca che venga mossa dal vento.

Gli *enjambements* fra i vv. 3-4 e 7-8 rallentano il ritmo. Nella terza strofa questo rallentamento è provocato dalla sintassi franta, cioè con pause e frasi spezzate: essa mette in evidenza il silenzio, che permette di sentire il rumore delle foglie e quasi di percepire la lentezza con cui cadono.

L'aggettivo *fredda* (v. 12) viene isolato tra due virgole: è una forzatura dell'uso consueto della punteggiatura. Pascoli vuole che la lettura sia scandita: l'estate è finta, la stagione non regala il calore e la vita ma il freddo e la morte.

Laboratorio

- | | |
|------------------------|---|
| ► "tu" | ► COMPNDERE
1 Chi è il "tu" al quale l'io poetico si rivolge? |
| ► nere trame | ► ANALIZZARE
2 Le <i>nere trame</i> del v. 6, oltre a designare l'intrico dei rami che si stagliano nel cielo, possono caricarsi, grazie alla polisemia della parola <i>trame</i> , di un ulteriore significato: quale? |
| ► cavo | 3 Alla fine della seconda strofa, l'aggettivo <i>cavo</i> (v. 7) evoca immagini di morte. Motiva questa affermazione. |
| ► estate fredda | 4 L'ossimoro <i>estate fredda</i> chiude il testo ed è esaltato dall' <i>enjambement</i> e dalla punteggiatura sovrabbondante. Perché il poeta ha scelto di terminare la poesia proprio con questa immagine? In che senso si può affermare che in tale ossimoro è riassunto uno dei significati della poesia? |
| ► caducità | ► CONTESTUALIZZARE
5 Il tema della caducità della vita è stato molto frequentato nelle arti, con esiti diversi. Trova opere, letterarie e non, che trattano il tema, sceglie una e confrontala con questa poesia. |
| ► contrast | ► INTERPRETARE
6 Il contrasto primavera / autunno, luce / tenebra, vita / morte assume un valore più ampio, riferito all'esistenza umana. Spiega come, qui e altrove, Pascoli collega le riflessioni sulla condizione umana con gli oggetti della natura. |

da *Myrica*

La poesia, pubblicata nella terza edizione di *Myrica* (1894), fu concepita nell'agosto del 1892, come racconta lo stesso poeta in una lettera alle sorelle, nella quale dice di essere stato colto da un gran temporale mentre si stava recando a Siena.

Un bubbolio lontano...

Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
5 stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.

Metro: ballata composta di versi settenari rimati secondo lo schema A BCBCCA.

1. **bubbolio:** il brontolio del tuono.
3. **affocato:** infuocato, rosso fuoco.
4. **nero ... monte:** verso la montagna si addensano nubi nere come la pece.
5. **stracci:** sfilacciate, come fossero stracci (riferito a nubi).
7. **un'ala di gabbiano:** il casolare bianco sembra richiamare l'immagine di un'ala di gabbiano.

Analisi ATTIVA

► **PAESAGGI E COLORI.** In apparenza, la poesia si presenta come il breve quadro descrittivo di un paesaggio su cui incombe un temporale. C'è un unico verbo (*Rosseggia*, v. 2), il cui colore, intenso, si impone prepotentemente nel paesaggio.

- 1 Quali altri colori compongono la scena?
- 2 Il temporale è già in atto o è imminente?
- 3 In quale momento del giorno si svolge l'episodio?
- 4 È possibile dire dove ci troviamo?

► **LINGUAGGIO ALLUSIVO.** Per molti aspetti non siamo in presenza di una scena realistica, ma di un testo costruito attraverso un linguaggio allusivo e analogico, in cui una realtà misteriosa si sovrappone a quella concreta. Oltre all'impiego dell'analogia, sono altri artifici stilistici che rendono la scena enigmatica e per questo molto suggestiva, come l'assenza di connettivi e l'uso di un solo predicato verbale.

- 5 Individua la presenza di analogie e spiegate il significato.
- 6 Quali elementi fonosimbolici caratterizzano la poesia?
- 7 Il testo è costruito attraverso una serie di immagini visive e acustiche: illustrale e di ognuna di esse spiega il significato.

► **REALTÀ E STATI D'ANIMO.** Il paesaggio assume un evidente significato simbolico. L'orizzonte infuocato del tramonto sembra richiamare l'idea del sangue, mentre le nubi nere come la pece richiamano una realtà angosciante, in mezzo alla quale si intravede una casa che dobbiamo sopporre bianca, per l'associazione che il poeta stabilisce con un'ala di gabbiano.

- 8 Ti sarà sicuramente capitato di assistere a un temporale. Prova a raccontarlo. Usa la tecnica pascaliana, ovvero una forte attenzione alle impressioni sensoriali (vista e udito), cercando di non rappresentare soltanto la scena reale, ma anche il tuo stato d'animo e le emozioni che l'avvenimento ha suscitato in te. Scegli la forma che preferisci: racconto breve, poesia, lettera.

4 Poemetti

Poesie che raccontano una storia Mentre *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio* sono i grandi libri “lirici” di Pascoli, quelli nel quale il suo io è più presente sulla scena, i *Poemetti* sono **poesie narrative di argomento campestre** in terza rima (cioè nel metro narrativo inventato da Dante per la *Commedia*): poesie che – anziché illuminare attraverso un’immagine, che è il carattere della poesia simbolista – raccontano una storia. La raccolta originaria, uscita nel 1897, si sdoppierà poco dopo in due libri distinti, i *Primi poemetti*, del 1904, e in *Nuovi poemetti*, del 1909. Scrive il critico Arnaldo Di Benedetto:



L’alternanza di temi familiari e georgici [contadini] e temi più gravi, nelle due raccolte dei Poemetti, va certo collegata a un luogo d’una lettera del 1899: «C’è del gran dolore e del gran mistero nel mondo; ma nella vita semplice e familiare, e nella contemplazione della natura, specialmente in campagna, c’è gran consolazione, la quale pure non basta a liberarci dall’immutabile destino». Vogliono essere, quelle sezioni ispirate a temi georgici, come pause di serenità, o quasi, nel dolore e nello smarrimento insito nella condizione umana, espressi nelle altre poesie.

Queste «pause di serenità» si sostanziano di due “visioni”: quella del pacificante **ordine naturale** (la «contemplazione della natura», appunto) e quella dell’**operosità umana**, delle buone opere compiute dai contadini in accordo con il ritmo delle stagioni.

La saga familiare Una parte importante dei *Primi* e dei *Nuovi* è costituita dalla narrazione delle vicende familiari delle due sorelle Rosa e Viola, e soprattutto dell’amore che lega Rosa al giovane cacciatore Rigo. Scrive Di Benedetto:



Dopo il primo incontro (La sementa, nei Primi poemetti), l’amore di Rosa e di Rigo matura come il seme di grano sotto terra, nell’inverno (L’accestire, nei Primi poemetti); sboccia nella primavera (La fiorita, nei Nuovi poemetti) ed esplose nell’estate con le nozze (La mietitura, ancora nei Nuovi poemetti) – con un parallelismo caratteristico tra sentimenti e vicende umane e vicende naturali.

Nella vicenda dell’innamoramento, del matrimonio e dell’abbandono della casa avuta da parte di una delle sorelle, il lettore di Pascoli non ha difficoltà a individuare la **matrice autobiografica**: Rosa è Ida, la sorella che lascia (e distrugge) il «nido» familiare; Viola è Maria, la sorella abbandonata.

Una grande varietà tematica Al di là di questo nucleo di saga familiare, nei *Poemetti* si registra una grande varietà tematica. Nonostante la matrice “non lirica” del libro, anche qui **Pascoli racconta di sé**: ma lo fa, più che da protagonista, **da testimone**. Nell’*Aquilone* [►T11], ad esempio, rievoca i tempi del collegio, ma mette al centro del racconto non se stesso bensì un compagno morto giovanissimo: e dalla sua breve esistenza ricava materia per una riflessione sull’esistenza umana, e su quale sia il momento migliore per abbandonarla. In *Digitale purpurea* [►T10] rielabora un episodio riferitogli dalla sorella Maria e ne ricava un misterioso, ma seducentissimo, significato allegorico. A chiudere la raccolta (e a confermare l’ampiezza tematica di cui si diceva), è il poemetto *Italy*, che introduce in questo libro campestre e familiare

una prospettiva tutta diversa e voci dissonanti: quelle degli emigrati tornati in patria, che balbettano, con effetti tragicomici, il loro strano idioma italo-inglese.

T

10

Digitale purpurea

da *Primi poemetti*

Nella biografia del fratello, intitolata *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Maria Pascoli racconta come nacque il poemetto *Digitale purpurea*: «Un giorno, dopo la merenda e la ricreazione fatte all'aperto, noi educande con la nostra Madre Maestra c'incamminammo per un sentiero che aveva ai lati due giardini, uno cinto dal bussolo e l'altro senza veruna siepe. In questo scorgemmo una pianta nuova che non avevamo mai veduta, non essendo mai solite passare da quel luogo. Era una pianta dal lungo stelo rivestito di foglie, con in cima una bella spiga di fiori rosei a campanelle, punteggiati di macchioline color rosso cupo: la digitale purpurea. La curiosità di poterla guardare bene da vicino e di sentire che odorava ci spinse a entrare nel giardino; ma appena ci fummo fermate presso la pianta, la Madre Maestra ci intimò di allontanarci subito di lì, di non appressarci a quel fiore che emanava un profumo venefico e così penetrante che faceva morire. Indietreggiammo impaurite e ci riportammo leste leste sul nostro cammino. Io rimasi per un pezzo con la paura di quel fiore velenoso, e quando si doveva passare nelle vicinanze me ne stavo più lontana che fosse possibile senza nemmeno guardarlo. Questo puerile e insignificante mio racconto ispirò a Giovannino il poemetto. Il dialogo tra le due ex compagne di convento, Maria e Rachele (in cui è la sostanza del lavoro), è di sua immaginazione. In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui».

I

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
3 e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,
l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono. «E mai
6 non ci tornasti?» «Mai!» «Non le vedesti
più?» «Non più, cara.» «Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
9 e li rivissi i dolci anni che sai;
quei piccoli anni così dolci al cuore...»
L'altra sorrise. «E di': non lo ricordi
12 quell'orto chiuso? i rovi con le more?
i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
15 misterioso, con quel fiore, *fior di...*?»
«*morte*: sì, cara». «Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
18 sarei passata al triste fiore accanto.

Metro: tre capitoli di otto terzine dantesche ciascuno.

5. ardono: rivelano un animo inquieto e ardito.

9. rivissi ... sai: ripercorsi con la memoria i dolci anni, che anche tu conosci perché li hai vissuti.

10. piccoli: anni vissuti da bambini, anni che sembrano ora brevi.

12. orto chiuso: è la traduzione di *hortus conclusus*, espressione che proviene da un libro della Bibbia, il Cantico dei Cantici (Ct 4,12). L'immagine di un giardino (*orto*) chiuso, delimitato, è molto diffusa nei quadri medievali e rinascimentali perché si presta a molteplici significati allegorici, tra cui la verginità di Maria e la vita nel Paradiso terrestre prima del peccato originale.

13. zirlano: fischiano; è il verbo che descrive il verso del tordo e di altri volatili.

14. bussi amari: i bossi (*bussi*) sono detti *amari* perché di solito ornano i cimiteri; **canto:** angolo.

15. fior di: con *tordi* (v. 13) costituisce una rima franta (in cui i suoni della rima, in questo caso ORDI), sono suddivisi tra più parole).

Ché si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
21 l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulea!» Maria parla: una mano
24 posa su quella della sua compagna;
e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
28 pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
31 di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
34 là, da tastiere appena appena tocche...

Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
37 tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto, *Ave*, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
40 e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
43 nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
di vele al vento, vengono. Rimane
46 qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
49 spruzzolate di sangue, dita umane,

l'alito ignoto spande di sua vita.



Auguste Renoir, *La conversazione*, 1895.

19. Ché: infatti.

19-20. miele ... l'aria: odore dolce che si diffonde nell'aria.

20-21. vapor ... crudele: profumo che impregna l'anima e le fa dimenticare il mondo circostante, dando sensazioni piacevoli ma fatali.

23. cerulea: azzurra.

30. viole a ciocche: violaciocche.

31. sentor: profumo; rima interna con *odor* (v. 30).

34. tastiere ... tocche: tasti toccati appena, sfiorati; sono le tastiere degli organi.

35. quale: da collegare a *ospite* (v. 36).

36. onde: a causa del quale (*ospite*); **rosse:** di vergogna ed emozione.

37. sonanti: che risuonano di voci e rumori delle compagne.

38-39. Ave ... coro: le fanciulle cantano con emozione le parole che l'angelo rivolge a Maria, annunciandole la sua prossima maternità. Anche loro sperano di sposare presto l'*ospite caro* e di diventare madri.

43. bianco ... loro: il giardino (*orto*) è colorato qua e là di bianco dalle fanciulle (*loro*), che indossano vesti bianche.

44. ciarliero: pieno del rumore delle loro chiacchiere.

44-45. suono ... vento: il fruscio delle vesti richiama quello delle vele (fonosimbolismo).

46. buono: pio, casto.

47. In disparte ... sane: la lontananza fisica diventa simbolo di alterità: le ragazze sono sane, mentre la digitale è un fiore malato.

48-49. una spiga ... sangue: i fiori della digitale, che sono riuniti insieme a forma di spiga, sembrano dita leggermente spruzzate di rosso (*sangue*).

50. l'alito ... vita: spande il profumo (*alito*), sconosciuto alle fanciulle, che costituisce la sua essenza (*vita*).

III

«Maria!» «Rachele!» Un poco più le mani
si premono. In quell'ora hanno veduto
53 la fanciullezza, i cari anni lontani.
Memorie (l'una sa dell'altra al muto
premere) dolci, come è tristo e pio
56 il lontanar d'un ultimo saluto!
«Maria!» «Rachele!» Questa piange, «Addio!»
dice tra sé, poi volta la parola
59 grave a Maria, ma i neri occhi no: «Io,»
mormora, «sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
62 portava odor di rose e di viole a
ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
65 all'alba, nell'ignara anima, spento.
Maria, ricordo quella grave sera.
L'aria soffiava luce di baleni
68 silenziosi. M'inoltrai leggiera,
cauta, su per i molli terrapieni
erbose. I piedi mi tenea la folta
71 erba. Sorridi? E dirmi sentia: "Vieni!
Vieni!" E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
74 alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta
con un suo lungo brivido...) si muore!»

52. hanno veduto: hanno rievocato, hanno visto con il pensiero.

54-55. l'una ... premere: quando si stringono silenziosamente le mani, l'una sa interpretare i pensieri e i sentimenti dell'altra.

56. il lontanar ... saluto: l'allontanarsi mentre ci si saluta per l'ultima volta.

58-59. volta ... no: si rivolge a Maria parlando sottovoce (ma *parola grave* può anche significare "con parole difficili da dire"), tenendo gli occhi bassi per vergogna.

61. cetonie: insetti appartenenti all'ordine dei coleotteri, molto comuni in Europa centro-meridionale.

62. viole a: rima franta con *Sola* (v. 60).

63. languido fermento: sussulto molle e piacevole.

64. arse: bruciò, si consumò dando calore alla mente e al corpo.

65. ignara anima: l'anima era rimasta sorpresa del sogno: la mente non pensava di poter contenere quei pensieri.

66. grave: scura.

67-68. soffiava ... silenziosi: portava con il vento la luce di lampi (*baleni*) privi del rumore del tuono. L'espressione "soffiare luce", che sembra così moderna, è in realtà virgiliana (*Eneide*, XII, 115).

73-74. lo stupore ... occhi: alza gli occhi pieni di stupore; ma l'espressione focalizza l'attenzione sullo *stupore*, che viene reso quasi imponente come una figura a sé stante (si confronti con un ipotetico "alzò gli occhi stupiti" o "alzò con stupore gli occhi"). Pascoli sfrutta la tecnica di sostantivare l'aggettivo, ma la porta un po' più avanti: un conto è dire *biancor d'ale* (v. 4) [►T5] al posto di "ali bianche", un altro *lo stupore ... degli occhi* al posto di "occhi stupiti". Il grado di astrazione è più elevato in questa seconda espressione: il *biancore* ha una concretezza maggiore dello *stupore*.

CHI È RACHELE?

Rachele e Lia È difficile dire se Maria, nella biografia del fratello, con le parole «Rachele l'ha creata lui» sia in buona fede oppure cerchi di ingannare il lettore fingendo di non capire. Il nome Rachele rimanda, infatti, al primo libro della Bibbia (Genesi), dove la Rachele «bella di forme e avvenente di aspetto» (Genesi 29,17) è la sorella di Lia, che invece è piuttosto brutta («aveva gli occhi smorti», Genesi 29,17). Giacobbe è costretto a sposare Lia, ma, dopo lunghi sacrifici, riesce a sposare anche Rachele. Rachele è sterile; grazie a una pianta miracolosa (la mandragola) riesce a concepire un figlio, ma muore dandolo alla luce.

Ida e Maria La sorella Ida era bella: Pascoli la preferiva a Maria per il suo carattere vivace e imprevedibile. Ida e Maria erano state insieme nel convento delle agostiniane. Ida

si sposa nel 1895 e il matrimonio viene vissuto dal fratello come un tradimento. Ida, come Rachele, ha ceduto alla tentazione del proibito, ha provato l'amore e dunque la *petite mort*. Quest'esperienza si era però risolta non nella morte di parto, ma nell'infelicità: il 9 dicembre 1895 Ida scrive al fratello: «*lo abbisogno di molto, quasi di tutto, e più del vostro affetto immutabile. Senza di questo non posso vivere assolutamente. È nel pensiero di questo che io tollero uno stato nel quale io non mi dovevo mettere: e soprattutto non dovevo venir qua; non dovevo accompagnarmi con uno, che sebbene buon giovane, riconosco che non doveva essere per me [...]. Oh non piangete per carità per me: devo piangere io sola: lo sbaglio l'ho fatto io [...]. Oh mio Dio, come devo fare ora?»*. Pare, dunque, indubitabile che Ida abbia i tratti di Rachele.

Analisi del testo

► **I TRE MOMENTI DEL RACCONTO** I nomi delle due protagoniste sono rivelati ai vv. 17 e 23, ma prima dei nomi ne vengono presentate le caratteristiche: la donna bionda ha uno sguardo semplice e modesto; quella bruna ha uno sguardo ardente. Si incontrano e parlano dei loro anni di collegio presso le suore, ricordando in particolare l'orto in cui, oltre a rovi, ginepri e bossi, cresceva il *fior di morte* (la *digitale purpurea* del titolo), un fiore capace con il suo profumo di instillare nell'anima un *oblio* piacevole ma mortale. Nella seconda parte del poemetto il discorso si sospende e l'attenzione del poeta, come un obiettivo cinematografico, va allo sguardo perso in lontananza delle due amiche (v. 25). Come capita nei film, il presente sfuma e inizia il flashback: risorge il passato con i luoghi (il *monastero*, v. 27), le persone (le *fanciulle*, v. 42), i profumi (*incenso, rose, viole a ciocche*, vv. 28, 30), le sensazioni (*innocenza, mistero*, v. 31), i suoni (*litanie, melodie, tastiere appena appena tocche*, vv. 28, 33, 34), gli eventi emozionanti (le visite dell'*ospite caro*, v. 36), gli oggetti (*i fiori*, v. 48).

Nella terza parte del poemetto si ritorna al presente. Le due amiche stanno per salutarsi, commosse. Solo all'ultimo momento (dal v. 68) Rachele trova il coraggio di confidare all'amica di aver odorato il *fior di morte*. Una sera, spinta da un sogno che aveva fatto nelle notti precedenti, si era avvicinata timorosa alla pianta. Aveva la sensazione di essere trattenuta dall'erba: era la pesantezza di chi vuol fare una cosa ma non trova il coraggio. Contemporaneamente sente il sussurro invitante "Vieni! Vieni!". Annusa il fiore e percepisce una dolcezza conturbante, tanto da far dire da Rachele che, una volta percepita, «si muore!».

► **DA RACCONTO A RICORDO** Pascoli adopera il racconto che gli ha fatto la sorella in due modi.

Da un lato, rende più intima la scena, passando da una vociante compagnia di bambine al dialogo raccolto e quasi sussurrato tra due giovani donne. Tutto mira a dare alla scena un carattere di confidenza, di tristezza malinconica, di mistero: la sera, i silenzi del paesaggio e delle amiche, gli sguardi assorti, i ricordi.

Dall'altro lato, rende più poetica quell'esperienza perché la immerge nel ricordo. L'attrazione verso la digitale purpurea assume maggiore pregnanza perché è rievocata da due amiche ormai adulte. Non è più un momento della vita comune di un gruppo di bambine, come nelle parole della sorella, ma un fatto importante per entrambe le donne, che a distanza di anni lo ricordano: l'una perché è sempre stata attratta dal fiore, pur non avendo mai avuto il coraggio di accostarvisi; l'altra perché, odorandolo, ha infranto il tabù. Il fascino del proibito, che forse si erano già confessato da bambine, è ancora un tratto del carattere che hanno in comune e che rafforza la loro amicizia.

► **IL FASCINO DEL PROIBITO** Il testo è perfettamente coerente sul piano letterale. Leggendo il poemetto, tuttavia, siamo portati a cercare un senso che vada oltre la lettera. Capiamo che siamo di fronte al richiamo seduttivo di ciò che è proibito perché pericoloso. La pericolosità del fiore è massima perché può provocare la morte.

Ma abbiamo la sensazione che il testo parli anche dell'attrazione verso altri tipi di proibito, verso "il Proibito" in generale. A quale proibito siamo portati a pensare? Al sesso. Perché? Perché il testo parla di giovani ragazze chiuse in un convento di monache, di un *ospite* che le fa arrossire ed emozionare (vv. 35-37), di profumi intensi, di fiori che assomigliano a «dita spruzzolate / di sangue» (vv. 48-49), del «languido fermento / d'un sogno ... notturno» (vv. 63-64). Sia chiaro: nessuna delle due donne, all'interno della poesia, allude al sesso o consapevolmente parla del fiore per riferirsi all'esperienza sessuale.

Ma la formulazione verbale che Pascoli dà al colloquio induce il lettore ad arricchire l'interpretazione letterale con questa interpretazione simbolica. Il conclusivo «si muore!», ritardato dal testo tra parentesi dei vv. 73-75, ha un significato del tutto coerente sul piano letterale: il fiore è un fiore di morte, che dà uno stordimento piacevole con il suo profumo, che addormenta. Tuttavia il pensiero corre al piacere sessuale, in cui la dolcezza si accompagna al balbettio e alla sensazione di oblio.

► **LO STILE DISCORSIVO** I *Poemetti* sono poesie di stampo narrativo e didascalico. Un tratto caratteristico della raccolta è lo stile discorsivo: frasi brevi, sintassi piuttosto semplice. In *Digitale purpurea* la presenza di un dialogo tra due amiche emozionate, che arrivano a parlare con qualche timore di un argomento proibito, fa sì che vi siano numerose frasi interrogative o esclamative e frasi sospese. Bisogna notare, inoltre, le aperture parallele della prima e della seconda parte: *Siedono* e *Vedono*. Quest'ultimo verbo riprende *guardano* (v. 25), che conclude la prima parte. È una finezza: le due donne *guardano lontano*, poi d'improvviso *Vedono*; c'è come una messa a fuoco, dal generico "guardare" al più preciso "vedere".

Fra i tratti grammaticali e sintattici tipici del discorso orale si possono sottolineare le dislocazioni a destra; ai vv. 8-9 ne troviamo due in parallelo: «*le rividi le mie bianche suore, / e li rivissi i dolci anni che sai*»; un'altra ai vv. 11-12: «*non lo ricordi / quell'orto*».

Nel quadro di questo stile mediano spicca il facile, un po' scontato effetto fonosimbolico dei vv. 44-45: «*col suono / di VEle al VEnto, VEngono*», dove la ripetizione di "VE" mima il soffio del vento che porta i ricordi.

Laboratorio

fiori
e sentimenti

l'evoluzione
stilistica
le fonti

fascino
e mistero
del proibito

▶ COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Quale dei due personaggi è più incline a una visione realistica delle cose? E quale è invece sedotto dal mistero? Rispondi indicando i relativi passi nel testo.
- 2 Spiega e commenta l'espressione «e si profuma il lor pensiero / d'odor di rose e di viole a ciocche, / di sentor d'innocenza e di mistero» (vv. 29-31).

▶ CONTESTUALIZZARE

- 3 In che cosa differisce lo stile di questa poesia, dei *Primi poemetti*, dallo stile di quelle di *Myrica*?
- 4 Quali sono le fonti e la materia da cui Pascoli trae gli spunti per questa poesia (letture, esperienze biografiche...)? Come li combina e li riusa?

▶ INTERPRETARE

- 5 Sei d'accordo che il "proibito" di cui si tratta in questa poesia, anche se inconsciamente, è in particolare quello che riguarda la sfera sessuale? Argomenta la tua opinione.
- 6 Perché le due donne, e prima ancora le due ragazze, sono così affascinate dal mistero della digitale purpurea?

T

11

L'aquilone

da *Primi poemetti*

Un anno dopo la morte di Pascoli, la sorella pubblica un'antologia: *Limpido rivo. Prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovanetti d'Italia*. Ogni poesia è seguita da alcune righe di presentazione e di commento. A proposito dell'*Aquilone*, Maria scrive: «Il poeta era a Messina quando senti, nel dolce inverno di quella cara città, alitare per tutto la primavera con l'odore delle viole. E via, con l'animo alla fanciullezza, ai giochi, ai compagni, al collegio d'Urbino, al piccolo amico che muore stringendosi al cuore la sua giovinezza come il più caro de' suoi balocchi! E lo invidia! E più di tutto invidia quella sorte di essere assistito e poi pettinato lieve lieve dalla madre». Il «piccolo amico» si chiamava Pirro Viviani e morì, a diciassette anni, il 18 novembre 1869. I padri scolopi stamparono un opuscolo per il trigesimo (*Solenni esequie di Pirro Viviani*). Nella sua prima edizione su rivista, nel gennaio del 1900, la poesia era dedicata «ai miei compagni del collegio d'Urbino». Pascoli era particolarmente orgoglioso di questi versi: «Mi domandarono l'altrieri sera qual poesie delle mie amavo più: risposi *L'aquilone*» (lettera a Tommaso Ricciarelli dell'8 dicembre 1901); «Questa è la più bella... (non siamo superbi!) la meno brutta (non siamo ipocriti!) l'unica bella mia poesia» (lettera a Giovanni Marchigiani del 1906).

- 3 C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.

Metro: terzine dantesche con schema ABA BCB CDC DED ecc.

1-2. C'è ... antico: il sole della primavera suscita nel poeta sensazioni nuove, anzi antiche.

2. vivo altrove: il ricordo di quando viveva a Urbino è talmente intenso per Pascoli che gli sembra di stare ancora là; **seno:** grazie al profumo nell'aria.

Son nate nella selva del convento
 dei cappuccini, tra le morte foglie
 6 che al ceppo delle querce agita il vento.

 Si respira una dolce aria che scioglie
 le dure zolle, e visita le chiese
 9 di campagna, ch'erbose hanno le soglie:

 un'aria d'altro luogo e d'altro mese
 e d'altra vita: un'aria celestina
 12 che regga molte bianche ali sospese...

 sì, gli aquiloni! È questa una mattina
 che non c'è scuola. Siamo usciti a schiera
 15 tra le siepi di rovo e d'albaspina.

 Le siepi erano brulle, irte; ma c'era
 d'autunno ancora qualche mazzo rosso
 18 di bacche, e qualche fior di primavera

 bianco; e sui rami nudi il pettirosso
 saltava, e la lucertola il capino
 21 mostrava tra le foglie aspre del fosso.

 Or siamo fermi: abbiamo in faccia Urbino
 ventoso: ognuno manda da una balza
 24 la sua cometa per il ciel turchino.

 Ed ecco ondeggia, pencola, urta, sbalza,
 risale, prende il vento; ecco pian piano
 27 tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza.

 S'inalza; e ruba il filo dalla mano,
 come un fiore che fugga su lo stelo
 30 esile, e vada a rifiorir lontano.

 S'inalza; e i piedi trepidi e l'anelo
 petto del bimbo e l'avida pupilla
 33 e il viso e il cuore, porta tutto in cielo.

 Più su, più su: già come un punto brilla
 lassù lassù... Ma ecco una ventata
 36 di sbieco, ecco uno strillo alto... – Chi strilla?

 Sono le voci della camerata
 mia: le conosco tutte all'improvviso,
 39 una dolce, una acuta, una velata...

3-4. sono intorno nate ... Son nate: il legame tra la fine di una terzina e il principio della successiva (*sono ... nate / Son nate*) ritorna ai vv. 27-28 (*s'inalza / S'inalza*). Se fossero stanze di canzone, si chiamerebbero *coblas capfinidas*.

4. selva: bosco.

4-5. convento dei cappuccini: il collegio dei cappuccini a Urbino.

6. al ceppo: alla base del tronco.

7-8. scioglie ... zolle: fa diventare morbide le zolle di terra indurite dal freddo invernale.

8. visita le: penetra nelle.

9. erbose ... soglie: siccome sono poco frequentate, l'erba cresce davanti alla loro entrata.

10-11. un'aria ... vita: l'aria di Urbino (*altro luogo*), a primavera (*altro mese*), quando il poeta era giovane (*altra vita*).

11. celestina: di un azzurro chiarissimo.

12. regga ... sospese: sorregge gli aquiloni sospesi, che sembrano ali bianche.

13-14. questa ... che: è un'espressione della lingua parlata. Il *che* non è del tutto corretto secondo la grammatica della lingua scritta: è il cosiddetto "che polivalente" e, in questo caso, ha valore temporale, come nelle frasi "maledetto il giorno che ti ho incontrato" oppure "sono uscito che era già buio".

14. a schiera: in fila, ordinati.

15. albaspina: biancospino.

16. brulle, irte: senza foglie, pungenti per le spine.

17. mazzo: bacche riunite insieme.

20. capino: piccola testa.

21. aspre: secche e accartocciate (L. Pietrobono).

22. Or ... Urbino: si sono allontanati da Urbino e si sono fermati di fronte alla città.

23. da una balza: scendendo giù da un piccolo pendio, per far prendere quota all'aquilone (*cometa*, v. 24).

25. pencola: oscilla come se fosse appeso; **sbalza:** compie un movimento verso l'alto o il basso, come fosse un salto.

27. lungo ... urlo: «tre parole con l'accento sulla *u*, a rendere il vario e prolungato grido dei fanciulli» (L. Pietrobono).

28. ruba: porta via.

31. trepidi: emozionati; **anelo:** affannato per le corse.

33. porta ... cielo: l'aquilone sembra portare con sé in cielo i bimbi.

37. camerata: camera in cui i bambini dormono tutti insieme.

38. conosco: riconosco.

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! E te, sì, che abbandoni
42 su l'omero il pallor muto del viso.

Sì: dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento
45 non vedesti cader che gli aquiloni!

Tu eri tutto bianco, io mi rammento:
solo avevi del rosso nei ginocchi,
48 per quel nostro pregar sul pavimento.

Oh! te felice che chiudesti gli occhi
persuaso, stringendoti sul cuore
51 il più caro dei tuoi cari balocchi!

Oh! dolcemente, so ben io, si muore
la sua stringendo fanciullezza al petto,
54 come i candidi suoi petali un fiore

ancora in boccia! O morto giovinetto,
anch'io presto verrò sotto le zolle
57 là dove dormi placido e soletto...

Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
60 corsa di gara per salire un colle!

Meglio venirci con la testa bionda,
che poi che fredda giacque sul guanciale,
63 ti pettinò co' bei capelli a onda

tua madre... adagio, per non farti male.

Candido *Candela, candidato, candore*: sono parole che hanno tutte la stessa etimologia, dal latino *candere*, "splendere, brillare", con riferimento al bagliore della fiamma (perciò *candela*): un bianco luminoso, dunque, che era anche il colore della toga che, nella Roma antica, doveva indossare chi ambiva a farsi eleggere a una carica pubblica, il *candidatus*, appunto (e anche *ambire* è un verbo "tecnico": perché significava, in latino, "andare attorno, camminare" per chiedere i voti). Quanto all'aggettivo *candido*, esso ha assunto nell'uso, accanto al suo significato letterale ("bianco splendente"), un significato metaforico: il bianco suggerisce innocenza, semplicità, purezza, qualità che sono generalmente positive («leva all'Eterno un candido / pensier d'offerta, e muori», scrive Alessandro Manzoni nel coro del quarto atto dell'*Adelchi*), ma che possono mostrare il loro rovescio negativo quando l'innocenza e la purezza diventano ingenuità un po' irresponsabile: «Errai, candido Gino; assai gran tempo, / e di gran lunga errai», scrive Giacomo Leopardi all'inizio della sua *Palinodia al marchese Gino Capponi*; ma quel *candido* è pronunciato con la stessa ironia con cui si dice a qualcuno che è "un'anima candida": uno un po' infantile, che non ha capito bene come gira il mondo, nel qual caso l'eccessivo candore confina con la stupidità.



Joseph Kirkpatrick, *Volando l'aquilone*, XIX secolo.

40. vi ravviso: vi vedo e vi riconosco.

42. omero: spalla.

43. orazioni: preghiere.

44-45. felice ... aquiloni: fortunato il compagno che, essendo morto da giovane, non ha sperimentato le disillusioni ben peggiori dell'età adulta.

47. avevi ... ginocchi: avevi le ginocchia arrossate.

50. persuaso: pieno di fede religiosa.

51. balocchi: giocattoli.

52-55. dolcemente ... boccia: io lo so bene, si muore dolcemente quando si muore stringendo la propria giovinezza al petto, come capita a un fiore reciso quando non è ancora sbocciato (*in boccia*).

57. placido e soletto: tranquillo e solo; *soletto* non è un diminutivo: è una forma della lingua antica (come "fioretto", che significa "fiore" e non "piccolo fiore").

58. ansante: con il respiro affannato.

59. gioconda: felice. *L'enjambement* evidenzia la felicità del bimbo che corre.

61. con ... bionda: da giovani con i capelli ancora biondi e non da anziani con i capelli grigi o bianchi.

62. fredda: morta.

Analisi del testo

► **MORIRE GIOVANI, ANCORA PIENI DI ASPETTATIVE** L'aria di primavera suscita nel poeta il ricordo di quando era in collegio a Urbino. La mente lo porta indietro nel tempo: rivive una mattina in cui lui e gli altri compagni erano andati fuori città per far volare gli aquiloni. Risente le voci e rivede i visi di tutti loro. In particolare, prende forma nella memoria il volto pallido di un amico morto ancora adolescente. Pascoli lo descrive sul letto di morte con un giocattolo stretto al petto e le ginocchia ancora rosse per le preghiere che ha recitato. Pascoli invidia il destino di quell'amico: morire giovani, quando si è ancora pieni di illusioni e di felici aspettative, è secondo lui la condizione migliore per gli uomini.

► **I RICORDI LIETI DELL'ADOLESCENZA** Secondo Maria Pascoli, «la parte centrale di questo poemetto che divide la prima parte lieta dalla seconda triste, è costituita dalla decima, undicesima e dodicesima strofe», cioè dai vv. 28-36. A grandi linee ha ragione, ma la struttura del poemetto è più complessa.

Nella prima terzina il poeta spiega che il sole gli fa nascere nella mente d'improvviso il ricordo di un tempo lontano. Un elemento concreto mette in moto la **memoria involontaria** dello scrittore: è lo stesso procedimento che Marcel Proust (1871-1922) descrive all'inizio del primo volume della sua opera *À la recherche du temps perdu* (*Alla ricerca del tempo perduto*). Lo spunto è costituito per Pascoli dal sole, per Proust dalla «madeleine» (un dolcetto) inzuppata nel tè. Il ricordo si forma in modo graduale davanti agli occhi del poeta. Il profumo delle viole (v. 3), poi l'aria di primavera (v. 7), infine «bianche ali sospese» (v. 12) che solo un attimo dopo si precisano come aquiloni. Pascoli passa a raccontare la breve gita nei campi fuori Urbino, con la consueta attenzione per le piante (*rovo, albaspina, siepi, bacche*) e gli animali (*pettirosso, lucertola*). I bambini si fermano e fanno volare gli aquiloni. Il volo è descritto nella parte centrale del testo, che si sviluppa nei vv. 25-36 ed è racchiusa tra un *urlo* (v. 27) e uno *strillo* (v. 36). Le due parole sono all'incirca sinonime, ma nella poesia la differenza è grande. L'urlo è determinato dalla gioia e dall'emozione dei bambini nel vedere l'aquilone che prende quota. Lo strillo, invece, è conseguenza della paura e del dolore che i bambini provano nel vederlo cadere per colpa di una folata di vento. Lo strillo sui prati fa trasalire il poeta: «Chi strilla?», si chiede: è un rapido passaggio al presente. Il poeta riconosce quelle voci e la sua mente torna agli strilli della camerata.

► **LE DELUSIONI DELLA VITA ADULTA** L'ultima parte della poesia inizia al v. 37. La mente del poeta passa dalle voci ai volti dei compagni. Tra tutti l'attenzione del poeta

si concentra su quello dell'amico morto. Anche il poeta tra poco morirà, ma la sua non sarà una morte serena, a differenza di quella dell'amico, che era confortato dagli oggetti cari («il più caro dei tuoi cari balocchi!»), dalla fede ancora calda nella vita dopo la morte e dalla presenza della madre.

Le tre parti del testo sono collegate da un legame simbolico, che Pascoli esplicita: «felice te che al vento / non vedesti cader che gli aquiloni!» (vv. 44-45). La vita adulta è un susseguirsi di delusioni: le gioie dell'adolescenza, le speranze concepite in quella fase della vita cadono tutte, una per una. Il destino migliore, pertanto, è quello di morire giovani.

► **MORIRE GIOVANI: UN TEMA LEOPARDIANO** È piuttosto evidente che il compagno di collegio corrisponde alla Silvia leopardiana: entrambi muoiono giovani senza aver provato le delusioni che la vita infligge. Pascoli e Leopardi, invece, hanno subito e subiscono il dolore di veder cadere gli aquiloni: entrambi concordano con la frase del commediografo greco Menandro, secondo cui «muor giovane chi al cielo è caro» (Leopardi la usa come epigrafe di *Amore e morte*).



Giovanni Pascoli e la sorella Maria.

► **LA RIFORMULAZIONE DEL TEMA IN PASCOLI** Pascoli riformula questo tema leopardiano a modo suo. Punta gli occhi sui giochi dei bambini (Silvia, invece, lavorava al telaio) e sulla figura della madre che pettina il cadavere del figlio. Nella poesia pascoliana madri e bambini morti non sono rari ed è evidente che ciò è un riflesso delle vicende che il poeta ha vissuto. Oltre alle morti di una sorella (1868) e del fratello (1871), bisogna ricordare quella del cuginetto (1894), che i tre fratelli avevano accolto in casa ed educato come un figlio. Il suo nome era Placido (anche Pascoli di secondo nome si chiamava Placido); non sembra casuale che l'aggettivo torni ai vv. 56-57: «verrò sotto le zolle / là dove dormi placido e soletto».

► **DUE DIVERSE POETICHE** Il modo di argomentare pascoliano è molto diverso da quello leopardiano. Leopardi procede in modo lineare: si rivolge a Silvia, le chiede di ricordare il passato, descrive con precisione quel passato al lettore. Pascoli, invece, viene proiettato nel passato da un'associazione casuale (il sole di oggi rimanda al sole di allora). I suoi ricordi scorrono in modo tumultuoso e frammentario: le viole, il bosco, gli aquiloni, i compagni, il volo, le grida, la camerata, l'amico morto. Mentre in Leopardi la tesi nasce in modo diretto e argomentato (ovvero: "avevamo molte speranze e tu, per tua fortuna, non le hai viste ca-

dere"), in Pascoli nasce dall'immagine (l'aquilone che cade) che diventa simbolo: i sogni e i progetti della gioventù periscono miseramente a contatto con la vita. La conclusione dei due poeti è identica: è preferibile morire da giovani per non provare la sofferenza della vita adulta. Ma Pascoli non procede oltre la conclusione, non trae ulteriori conseguenze filosofiche. Leopardi, invece, adopera la conclusione come argomento da usare contro la natura matrigna.

► **RIPRESE ANAFORICHE E SINTASSI SEMPLICE** La caratteristica più evidente del testo è l'abbondanza delle riprese anaforiche: «sono intorno nate / Son nate» (vv. 3, 4); «una dolce aria / un'aria» (vv. 7, 10, 11); «altro / altra» (vv. 10, 11); «siepi» (vv. 15, 16); «s'inalza» (vv. 27, 28, 31); «Oh!» (vv. 49, 52); «stringendoti / stringendo» (vv. 50, 53); «Meglio venirci» (vv. 58, 61); «sì» (vv. 41, 43). La sintassi non è particolarmente complicata: Pascoli la rende più moscia e varia grazie agli *enjambements*, che sono piuttosto abbondanti all'interno delle strofe. Tra le strofe, invece, sono rari. Ne troviamo due: ai vv. 18-19 in unione con l'iperbato («fiore di primavera / bianco») e ai vv. 54-55 («un fiore / ancora in boccia»). L'espressione «il pallor muto del viso» (v. 42) è simile alle altre che abbiamo già notato: «biancor d'ale» nel *Piccolo bucato* (v. 4) ►T5, «lo stupore / alza degli occhi» in *Digitale purpurea* (vv. 73-74) ►T10.

Laboratorio

► COMPRENDERE

1 In quale stagione è ambientata la storia raccontata da Pascoli? Quali elementi lo fanno capire?

► ANALIZZARE

2 Nel racconto, Pascoli oscilla fra l'uso di tempi verbali al presente e al passato (imperfetto e remoto). In quali momenti del racconto? Con quale scopo?

3 Ai vv. 31-33 c'è un polisindeto. Qual è la sua funzione?

4 Ricorre qui il *tópos* del fiore reciso, che rimanda all'idea della morte prematura. In quali passaggi lo rilevi? In quali altri punti le immagini dei fiori e del ragazzo tendono a sovrapporsi e confondersi?

► CONTESTUALIZZARE

5 «Ricordiamo, o Maria: ricordiamo! Il ricordo è del fatto come una pittura: pittura bella, se impressa bene in anima buona, anche se di cose non belle. Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo». Così scrive Pascoli nella *Prefazione* all'edizione dei *Poemetti* del 1897, indirizzata alla sorella Maria: la poesia è incentrata sulla memoria e fa rivivere ciò che è morto. **Commenta *L'aquilone alla luce di questa dichiarazione*** e di quella riportata nell'introduzione al testo, in cui Pascoli rivela la sua predilezione per questa poesia.

► INTERPRETARE

6 C'è qualcosa di invidiabile nella figura maschile protagonista, il ragazzo che muore? Spiega la tua risposta.

7 Di che cosa sono simbolo gli aquiloni nell'immaginario collettivo? E in questa poesia quale significato hanno?

fiore reciso

poesia
e ricordo

morire giovani

aquilone

5 Canti di Castelvecchio

T13 ► Il gelsomino notturno

T14 ► La mia sera

T15 ► Il fringuello cieco

L'ambientazione toscana e il lessico dialettale I *Canti di Castelvecchio* escono in prima edizione nel 1903 e raccolgono componimenti stesi nel quinquennio precedente.

Nei *Canti di Castelvecchio*, come in *Myricae*, prevale la **materia campestre**, con l'**attenzione per le cose umili e quotidiane**: ciò non significa però che tutte le poesie siano ambientate in campagna o, tantomeno, che parlino di agricoltura. La differenza più evidente tra le due raccolte è l'**ambientazione**: le *Myricae* sono romagnole, mentre i *Canti* nascono nella campagna lucchese, tra Castelvecchio e Barga. Nei *Canti*, l'ambientazione toscana influenza il linguaggio. Pascoli fa largo uso del **lessico dialettale** di Barga (il *barghigiano*), che imparò a conoscere parlando con i contadini. Le accuse di scarsa comprensibilità, che vennero mosse alla raccolta dai primi lettori e recensori, lo convinsero ad aggiungere un dizionarietto nella seconda edizione, uscita nello stesso 1903.

Dal punto di vista dei contenuti, nei *Canti di Castelvecchio* si accentua la presenza dei sogni, delle tradizioni folcloriche (ad esempio i morti che vengono a mangiare di notte le briciole lasciate sulla tovaglia), dei presagi (specie luttuosi) offerti dalla natura: sono tutti elementi che esulano dalla conoscenza scientifica del mondo e che riguardano la **parte irrazionale dell'uomo**. Allo stesso modo, sembra più frequente il ricorso alla dimensione simbolica, ovvero al legame tra il significato letterale dei versi e un loro senso traslato, di più ampia portata (esistenziale, filosofica) e di meno facile decifrazione.

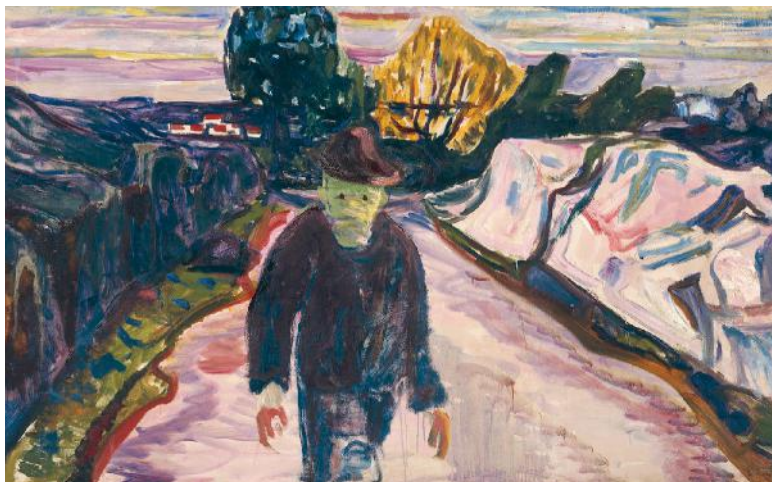
I metri tradizionali delle *Myricae* tornano con parsimonia nei *Canti di Castelvecchio*, dove Pascoli sperimenta con larghezza sia strofe di struttura innovativa sia l'uso del novenario, un verso raro nella tradizione italiana. Del resto, già il titolo di *Canti*, che inevitabilmente allude a Leopardi, rivela «un'ambizione di poesia più complessa e distesa delle giovanili "tamerici"» (G. Nava).

L'ossessione per la tragedia familiare Qualche mese prima di pubblicare i *Canti*, Pascoli scrive al suo stampatore: «C'è, vedrai, nei *Canti*, un ordine latente, che non devi rivelare: prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' di inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*». In realtà, il ciclo sembra andare «da autunno ad autunno», secondo

«l'ordine di successione dell'anno agricolo [che] rientra nella concezione pascoliana [...] dell'eterno rinnovarsi della natura, in cui vita e morte si succedono ininterrottamente, contrapposte [...] alla sorte delle esistenze individuali, di cui il poeta avverte angosciosamente la precarietà e la finitezza» (G. Nava).

Gli studiosi hanno notato una specie di paradosso: Pascoli parla con frequenza crescente della morte, proprio «quando ci sarebbe stato, secondo logica, da aspettarsi il contrario». È sorprendente, in

Edvard Munch,
L'omicida, 1910.



effetti, che il tema della morte, «appena presentato nelle prime *Myricae*, diventasse poi, nella maturità, sempre più dominante»; ed è sorprendente che «il contraccolpo sentimentale di una tragedia che risaliva quasi alla puerizia [*l'assassinio del padre di Pascoli, nel 1867*], l'ombra dolorosa di fatti antichi e lontani fosse cresciuta con gli anni invece di attenuarsi, raggiungendo il massimo di estensione e d'intensità nei *Canti di Castelvecchio*» (C. Garboli).

Come si può spiegare questo paradosso? Scrive Garboli:



A resuscitare i morti fu la progressiva consapevolezza di avere investito e gettato via la propria esistenza in un sogno sbagliato, irrealizzabile, in un sacrificio compiuto invano: è il fallimento del nido a chiamare i morti. La felicità familiare sconosciuta nell'infanzia non può essere ricostruita. Non può essere rivissuta nel suo simulacro, nella sua copia, perché al nido costruito dal fratello per le sorelle manca la condizione essenziale che fa esistere una famiglia, l'amore che passa attraverso la carne. [...] I morti non esistono, i morti non si curano di noi e non possono tornare. Questo pensiero diventerà un'ossessione. Ma un'ossessione generata da un dolore che trova nel ricordo di un'ingiustizia patita il suo alimento ma anche il suo alibi: tragedia chiama tragedia, l'infelicità crea l'infelicità.

I lutti familiari sono dunque uno schermo, «una finzione, un velo, un filtro con il quale il Pascoli si difende da un'esperienza del presente, il filtro che permette di esprimere una storia di dolore e di tenerla segreta» (C. Garboli).

Riassumendo: l'insoddisfazione per la vita con le sorelle negli anni Novanta e poi il matrimonio di Ida creano un'infelicità profondissima che genera l'**ossessione per la tragedia familiare**. Per questo motivo, la poesia pascoliana non nasce funebre, ma lo diventa sempre più; e il punto massimo, lo zenit di questa propensione alla **versificazione del lutto**, sono i *Canti di Castelvecchio*.

T

12

Nebbia

da *Canti di Castelvecchio*

Nebbia è un testo perfetto per illustrare l'atteggiamento pascoliano di fronte alla vita. La nebbia è un elemento frequente della campagna pascoliana fin dalle *Myricae*; in questa poesia, però, il paesaggio si carica di forti valori simbolici.

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba,
tu fumo che ancora rampolli,
su l'alba,
5 da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane!

1. **Nascondi**: è un imperativo, qui con valore di preghiera.

2. **scialba**: pallida, bianca.

3. **rampolli**: scaturisci.

4. **su l'alba**: mentre sta per sorgere l'alba.

5-6. **crolli ... frane**: i tuoni, secondo le teorie dell'Ottocento, sono generati da masse d'aria che crollano le une sulle altre.

Metro: cinque strofe di sei versi ciascuna: tre novenari, un ternario, un novenario, un senario, rimati secondo lo schema ABCbCa; il primo verso è identico in tutte le strofe (ritornello o refrain).

- Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
10 dell'orto,
la mura ch'ha piene le crepe
di valeriane.
- Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!
15 Ch'io veda i due peschi, i due meli,
soltanto,
che danno i soavi lor mieli
pel nero mio pane.
- Nascondi le cose lontane
20 che vogliono ch'ami e che vada!
Ch'io veda là solo quel bianco
di strada,
che un giorno ho da fare tra stanco
don don di campana...
- 25 Nascondi le cose lontane,
nascondile, involale al volo
del cuore! Ch'io veda il cipresso
là, solo,
qui, solo quest'orto, cui presso
30 sonnechia il mio cane.

9. **Ch'io**: ottativo: che io possa vedere.

11. **la mura**: il muro di confine.

12. **valeriane**: piante con proprietà calmanti.

14. **ebbre**: ubriache, quindi traboccanti. Pascoli traduce un emistichio di Virgilio (*Eneide*, I, 462): «sunt lacrimae rerum», "sono le lacrime delle cose", ovvero le cose provocano dolore; la traduzione in inglese è facile: *tears of things*.

17. **lor mieli**: le api fanno il miele posandosi sui fiori di quegli alberi. L'ipotesi che i *mieli* siano i frutti di quegli alberi dolci come miele è da scartare per il significato simbolico dell'espressione: i *mieli* sono la poesia pascoliana, e il processo con cui si scrive poesia viene tradizionalmente associato alla mellificazione (perché lo scrittore studia e imita vari poeti così come un'ape si posa su fiori differenti).

18. **nero mio pane**: pane povero, di qualità inferiore al pane bianco.

20. **ch'ami ... vada**: che io mi faccia una famiglia, esca dalla mia casa per costruirne un'altra.

21-22. **bianco di strada**: è la strada bianca che porta al cimitero.

23. **stanco**: lento, pausato: sono i rintocchi a morto.

26-27. **involale ... cuore**: sottraile ai desideri del cuore, che sono veloci e temerari; *involale al volo* è una figura etimologica.

29. **cui presso**: presso il quale.

Analisi del testo

► **UNA DIFESA DAL PASSATO** «Nascondi le cose lontane»: è questa l'ossessiva preghiera rivolta alla nebbia affinché crei una barriera protettiva invalicabile. Che cosa vuol tenere lontano, da che cosa si vuole difendere Pascoli? Innanzitutto da quanto è lontano nel tempo, dal ricordo del passato, cioè dal ricordo dei morti: Pascoli vorrebbe liberarsi sia dal continuo pensiero dei familiari defunti sia, soprattutto, dalle conseguenze che quei lutti hanno avuto sulla sua vita. Non vorrebbe vedere oltre la siepe (v. 9), vorrebbe ignorare cioè il suo passato: la siepe è un altro elemento di separazione, come la nebbia. Vorrebbe vivere dentro i muri di confine della sua vita attuale, che hanno in sé la capacità di quietare l'animo: è questo il significato della valeriana (v. 12), una pianta officinale che ha proprietà calmanti.

► **UNA DIFESA DALLA REALTÀ ESTERNA** In secondo luogo, il poeta vorrebbe essere protetto dalla vita che si svolge nel mondo esterno a quello che si è costruito: la realtà

potrebbe coinvolgerlo nei suoi meccanismi, e questo provocherebbe dolore. Ciò che gli sta intorno (gli alberi da frutto) non dà dolore: anzi, da questa realtà Pascoli ricava un miele (v. 17), cioè la sua ispirazione poetica, che gli dà da vivere, seppure in modo umile e povero («nero mio pane», v. 18).

► **UNA DIFESA DA ISTINTI E DESIDERI** Infine, l'ulteriore minaccia (vv. 19-30) da cui la nebbia ha il compito di preservare sono i desideri del cuore, gli istinti vitali, che pure Pascoli aveva avuto e talvolta, in quei sogni notturni vicini all'alba, ancora aveva: sposarsi, avere dei figli. Non è questa la strada che vuole imboccare, ma quella della fedeltà al nido, della castità (infatti la strada è "bianca"), che egli vede vicina e che percorrerà fino alla morte. La nebbia deve lasciar vedere solo il cipresso – un albero funebre (l'unico destino che è riservato a Pascoli è la morte, non l'amore) – e l'orto, a cui presiede tranquillo il cane, cioè il focolare domestico costruito con la sorella.

► **IL BISOGNO DI RINCHIUDERSI** Nella prima strofa, Pascoli afferma che la nebbia nasce dopo la notte termina, dai lampi e dai tuoni. Se è vero che tutto il resto della poesia richiede un'interpretazione simbolica, bisogna tentare di spiegare in questo modo anche i versi iniziali: l'*alba* è il tempo dei sogni; i *lampi* potrebbero alludere alla fucilata che uccise il padre; i *crolli* alle tragedie familiari che seguirono quell'assassinio. Il bisogno pascoliano di rinchiudersi è una conseguenza sia delle morti che in pochi anni decimarono la famiglia Pascoli sia dei desideri del cuore che il sogno fa affiorare.

«Nascondi le cose lontane»: la lontananza, da cui Pascoli si vuole difendere, è duplice. Una lontananza nel tempo, cioè il passato, carico di dolore immedicabile; una lontananza nello spazio, intesa sia in senso fisico sia in senso simbolico, cioè la realtà al di fuori del nido (luoghi, persone, stili di vita differenti, ambizioni, desideri), che è minacciosa perché potenzialmente seducente, destabilizzante e dunque portatrice di delusioni e sofferenza.

► **RICCHEZZA DI ANAFORE ED ENJAMBEMENTS** Dal punto di vista sintattico la lirica non presenta difficoltà. È notevole l'abbondanza delle anafore: prima l'anafora strutturale del verso iniziale, poi quella di «Ch'io veda» (vv. 9, 15, 21, 27), che riguarda tutte le strofe tranne la prima; e ancora: *tu* (vv. 2, 3); *Nascondi* (vv. 1, 7, 13, 19, 25) / *nascondimi* (v. 8) / *nascondile* (v. 26); *soltanto* (vv. 9, 16) / *solo* (vv. 21, 28).

Anche gli *enjambements* sono piuttosto frequenti e separano quasi tutti il sostantivo dal complemento di specificazione: «crolli / d'aeree frane» (vv. 5-6), «la siepe / dell'orto» (vv. 9-10), «le crepe / di valeriane» (vv. 11-12), «bianco / di strada» (vv. 21-22), «volo / del cuore» (vv. 26-27). L'unico che separa aggettivo e sostantivo è ai vv. 23-24 («stanco / don don»).

Quanto al lessico, è da notare l'onomatopea *don don* (v. 24). L'espressione «quel bianco / di strada» (vv. 21-22) è analoga al «biancor d'ale» del *Piccolo bucato* ► **T5**: ciò che viene messo in rilievo è il colore, solo in un secondo tempo l'oggetto. Qui, però, il bianco ha un valore simbolico che nel *Piccolo bucato* non aveva.

Laboratorio

alternanza di linguaggi

Pascoli e Leopardi

la nebbia come barriera protettiva

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Come sempre in Pascoli, anche in questa poesia la trama sonora è fondamentale per la coesione del testo. Evidenzia tutti gli artifici (anafore, ripetizioni, assonanze, consonanze ecc.) che compongono questa trama sonora, come *NasCONDi le cose IONTane; tu nebbia impALPabile e sciALBa*.
- 2 Interessante è l'alternanza nel testo fra un linguaggio semplice, quotidiano, e una lingua più elevata, di derivazione letteraria. Individua tutti i termini letterari e prova a cercare testi precedenti a questa poesia (pubblicata nel 1899) nei quali vengano usate tali parole. Trova le fonti e gli strumenti per la ricerca anche insieme al tuo insegnante.

► CONTESTUALIZZARE

- 3 *Nebbia* di Pascoli e *L'infinito* di Leopardi hanno molti elementi comuni: in entrambi i testi c'è l'immagine della siepe; anche in Leopardi si trova la dialettica lontano/vicino (e aperto/chiuso, passato/presente ecc.); in entrambi sono importanti lo sguardo, la vista. Metti a confronto i due testi e fai emergere le differenze.

► INTERPRETARE

- 4 La nebbia è una realtà molto presente in letteratura e nelle arti visive, tanto che due studiosi, Remo Ceserani e Umberto Eco, le hanno dedicato un volume antologico (*Nebbia*, Einaudi, Torino 2009). Scrive Umberto Eco nella prefazione: «**La nebbia** è uterina. Ti protegge. Legioni di esseri umani desidererebbero tornare nell'utero (di chiunque, come diceva Woody Allen). La nebbia ti realizza questo sogno impossibile. **Ti concede una felicità amniotica**». Ti sembra che queste parole possano adattarsi al testo di Pascoli e, più in generale, a tutta la sua produzione poetica? **Scrivi un testo argomentativo** nel quale, partendo dall'affermazione di Eco, sviluppi questa idea in riferimento a Pascoli, considerando la sua biografia e i testi letti.

6 *Poemi conviviali*

La conoscenza dei classici greci e latini I *Poemi conviviali* (1904) hanno questo titolo perché alcuni di essi erano stati pubblicati sulla rivista «Il Convito», diretta da Adolfo De Bosis. Sono il libro del **Pascoli classicista**, del professore-poeta che sa tutto sulla lingua e sulla poesia dei Greci e dei Latini, ma non solo, anche sui loro riti, sulla loro mitologia, sulla loro vita quotidiana, e travasa questo immenso sapere nei versi, versi non più latini ma italiani. Un aneddoto vale più di molte parole: quando insegnava a Pisa, Pascoli si trovò in classe uno studente greco, che sosteneva che il greco antico andasse letto “alla moderna”; per tutta risposta, Pascoli recitò a memoria, secondo la pronuncia “antica”, tutto il primo libro dell'*Iliade*: la performance fu accolta da un'ovazione.

La disposizione in ordine cronologico Siccome sono stati scritti nell'arco di un decennio, tra il 1894 al 1905, i *Poemi conviviali* presentano tra loro **differenze di concezione e di stile**. In tutto sono sedici, uno in più nella seconda edizione del 1905. Pascoli li dispone secondo l'ordine cronologico imposto dal loro contenuto. Si va da quelli ispirati ai poemi omerici e alla grecità, fino alla *Buona novella*, sul diffondersi del messaggio di pace di Cristo, passando per Alessandro Magno (*Alexandros*) e un imperatore romano, *Tiberio*. Tra i *Poemi conviviali* più celebri vi è sicuramente *L'ultimo viaggio*, ventiquattro brevi canti per più di milleduecento endecasillabi sciolti: «la più ammirevole di tutte le rivisitazioni in chiave moderna, tra Otto e Novecento, delle peripezie marinare di Odisseo» (C. Garboli).

T

16

Solon

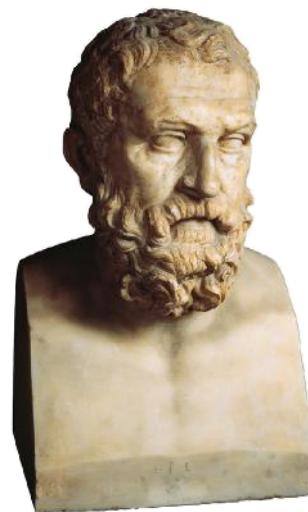
da *Poemi conviviali*

Siamo ad Atene nel VI secolo a.C. L'ormai anziano Solone, grande politico e poeta vissuto tra VII e VI secolo, è a convivio con Phoco (si legge “Foco”) e, si suppone, con altri amici. Bussano alla porta: è la poetessa Saffo, che viene dall'isola di Lesbo. Ha composto due nuovi carmi, l'uno tratta d'amore, l'altro di morte.

Pascoli sceglie *Solon* (leggi “Sòlon”) come testo di apertura dei *Poemi conviviali* per due motivi: ha un contenuto essenzialmente metapoetico, riflette cioè sul valore della poesia, ed è l'esempio «più completo dello stile dei *Conviviali*» (G. Leonelli).

Nei *Poemi conviviali* Pascoli dà prova della sua «prodigiosa capacità d'immedesimazione con la mitologia e con l'antico» (C. Garboli). Proviamo a spiegarci con un'immagine: è come se un architetto, per realizzare le case moderne, si ispirasse alle costruzioni greche e latine, traesse talvolta le pietre dalle rovine e le riutilizzasse in modo da non far vedere che sono antiche, confondendole con pietre appena costruite che lui riesce a far sembrare antiche. Pascoli si ispira a episodi del mito o della storia o della poesia antiche, di quando in quando preleva versi greci o latini, e li mimetizza all'interno dei suoi: in questo modo crea la sua poesia, personale e moderna.

Solone fu un legislatore e poeta ateniese vissuto nel VI secolo a.C.



Triste il convito senza canto, come
tempio senza votivo oro di doni;
ché questo è bello: attendere al cantore
che nella voce ha l'eco dell'Ignoto.

5 Oh! nulla, io dico, è bello più, che udire
un buon cantore, placidi, seduti
l'un presso l'altro, avanti mense piene
di pani biondi e di fumanti carni,
mentre il fanciullo dal cratere attinge

10 vino, e lo porta e versa nelle coppe;
e dire in tanto graziosi detti,
mentre la cetra inalza il suo sacro inno;
o dell'auleta querulo, che piange,
godere, poi che ti si muta in cuore

15 il suo dolore in tua felicità.

«Solon, dicesti un giorno tu: “Beato
chi ama, chi cavalli ha solidunghi,
cani da preda, un ospite lontano”.

20 Ora te né lontano ospite giova
né, già vecchio, i bei cani né cavalli
di solid'unghia, né l'amore, o savio.
Te la coppa ora giova: ora tu lodi
più vecchio il vino e più novello il canto.
E novelle al Pireo, con la bonaccia

25 prima e co' primi stormi, due canzoni
oltremarine giunsero. Le reca
una donna d'Eresso». «Apri – rispose –
alla rondine, o Phoco, apri la porta».

Metro: endecasillabi sciolti (vv. 1-40, 61-63, 84-85) e ode saffica, le cui strofe (vv. 41-60, 64-83) sono formate da tre endecasillabi e un quinario rimati secondo lo schema ABAB.

1. convito: convivio: era un pasto consumato tra amici, allietato da conversazioni colte e da poesie.

1-2. Triste ... doni: è un esempio di stile nominale: manca, infatti, il verbo, in questo caso il verbo *essere* (“il convito senza canto è triste”). L'incipit è aforistico, cioè conciso, definitorio e memorabile. Pascoli impara questo modo di iniziare le poesie dai lirici classici. Ad esempio, il poeta greco Pindaro (V secolo a.C.) inizia l'*Olimpica I* con «Ottima è l'acqua».

3. ché: infatti; **attendere:** prestare attenzione; **cantore:** poeta che si accompagna con la musica.

4. l'eco dell'Ignoto: il poeta è poeta perché ha esplorato l'ignoto e conosce ciò che gli altri non conoscono.

6. placidi: tranquilli.

7. avanti: davanti a.

9-10. il fanciullo ... coppe: il vino era travasato dall'anfora nel cratere (dalla bottiglia nel decanter, in termini moderni), che era un ampio contenitore, da cui un giovane servitore riempiva i bicchieri (le *coppe*) e li distribuiva.

11. graziosi detti: discorsi eleganti.

12. cetra: strumento a corde; **inalza:** produce.

13-15. o ... felicità: o provare piacere del suonatore di flauto (*auleta*) che piange (*querulo*), visto che il suo dolore finto, provocato dalle poesie che canta, diventa nel tuo cuore un godimento estetico.

16-18. Beato ... lontano: è la traduzione di una poesia di Solone.

17. solidunghi: con un'unghia non scissa, cioè con lo zoccolo; tutti i cavalli hanno gli zoccoli: l'aggettivo è soltanto esornativo.

18. ospite lontano: una persona che abita lontano e che ti ospita quando passi nella sua città.

19. te ... giova: non ti allietano.

21. savio: saggio.

22. Te ... giova: ora è il vino ad allietarti.

22-23. lodi ... canto: le tue lodi vanno al vino più vecchio e ai canti poetici più nuovi.

24-25. con la bonaccia ... stormi: con la prima bonaccia primaverile (la bonaccia è il mare calmo e dunque navigabile) e i primi stormi di uccelli.

26. oltremarine: che vengono da un paese lontano, a cui si giunge solo attraverso il mare.

27. d'Eresso: di Eresso, città dell'isola di Lesbo. La donna è Saffo.

27-28. Apri ... porta: sono le parole di un canto popolare dei fanciulli greci. Phoco è un nome che compare spesso nelle poesie di Solone.

Erano le Anthesterie: s'apriva
 30 il fumeo doglio e si saggiava il vino.
 Entrò, col lume della primavera
 e con l'alito salso dell'Egeo,
 la cantatrice. Ella sapea due canti:
 l'uno, d'amore, l'altro era di morte.
 35 Entrò pensosa; e Phoco le porgeva
 uno sgabello d'auree borchie ornato
 ed una coppa. Ella sedé, reggendo
 la risonante pèctide; ne strinse
 tacita intorno ai còllabi le corde;
 40 tentò le corde fremebonde, e disse:
 «Splende al plenilunio l'orto; il melo
 trema appena d'un tremolio d'argento...
 Nei lontani monti color di cielo
 sibila il vento.
 45 Muggia il vento, strepita tra le forre,
 su le quercie gettasi... Il mio non sembra
 che un tremore, ma è l'amore, e corre,
 sposa le membra!
 M'è lontano dalle ricciute chiome,
 50 quanto il sole; sì, ma mi giunge al cuore,
 come il sole: bello, ma bello come
 sole che muore.
 Dileguare! e altro non voglio: voglio
 farmi chiarezza che da lui si effonda.
 55 Scoglio estremo della gran luce, scoglio
 su la grande onda,
 dolce è da te scendere dove è pace:
 scende il sole nell'infinito mare;
 trema e scende la chiarezza seguace
 60 crepuscolare».

29. Anthestierie: festa dei fiori in onore di Dioniso; si celebrava ad Atene dall'11 al 13 del mese di Anthesterione.

30. il fumeo doglio: la botte affumicata: il *doglio* era un contenitore grande di terracotta che veniva messo a invecchiare vicino al focolare, cosicchè riceveva il fumo e si anneriva.

31. lume: luce.

32. alito salso: brezza piena di salsedine.

36. d'auree borchie: di chiodi d'oro.

38. pèctide: strumento a corda.

39. còllabi: chiavi per tendere le corde; Saffo accorda lo strumento.

40. tentò: pizzicò; **fremebonde:** che oscillano come percorse da fremiti.

43. Nei ... cielo: in un altro dei *Poemi conviviali*, intitolato *L'ultimo viaggio*, Pascoli scrive «azzurro color di lontananza»: come notarono i pittori rinascimentali, le montagne viste in lontananza assumono una sfumatura azzurrina.

45. Muggia: muggisce, cioè produce suoni cupi e prolungati come muggiti; **forre:** gole montuose.

47. corre: percorre.

48. sposa: fiacca, rende deboli.

49. M'è lontano: soggetto è la persona amata, che è lontana e irraggiungibile.

50. sole: l'amato da Saffo era chiamato Faone, che secondo Pascoli significava «Sole Occidente» (*sole che muore*, v. 52).

54. farmi ... effonda: diventare la luce che promana da lui.

55. Scoglio ... luce: la rupe di Leucade, da cui secondo la tradizione si gettavano gli amanti infelici. Pascoli in una lettera scrive: «Rupe Leucade è per me l'orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarezza crepuscolare»: lo scoglio Leucade è l'ultimo (*estremo*) luogo a essere illuminato dal sole (*gran luce*).

57. dove è pace: nella morte.

59. seguace: che segue, gli va dietro.

59-60. chiarezza ... crepuscolare: secondo Pascoli, Saffo era «persona mitica significando la chiarezza crepuscolare».

«La Morte è questa!» il vecchio esclamò. «Questo –
ella rispose – è, ospite, l'Amore».

Tentò le corde fremebonde, e disse:

65 «Togli il pianto. È colpa! Sei del poeta
nella casa, tu. Chi dirà che fui?
Piangi il morto atleta: beltà d'atleta
muore con lui.

70 Muore la virtù dell'eroe che il cocchio
spinge urlando tra le nemiche schiere;
muore il seno, sì, di Rhodòpi, l'occhio
del timoniere;

ma non muore il canto che tra il tintinno
della pèctide apre il candor dell'ale.
E il poeta fin che non muoia l'inno,
75 vive, immortale,

poi che l'inno (diano le rosee dita
pace al peplo, a noi non s'addice il lutto)
è la nostra forza e beltà, la vita,
l'anima, tutto!

80 E chi voglia me rivedere, tocchi
queste corde, canti un mio canto: in quella,
tutta rose rimireranno gli occhi
Saffo la bella».

85 Questo era il canto della Morte; e il vecchio
Solon qui disse: «Ch'io l'impari, e muoia».

61. il vecchio: Solone.

63. fremebonde: che fremono, si muovono.

64-67. Togli ... lui: Cessa di piangere. Questo tuo pianto è una colpa: infatti tu sei in casa del poeta e non devi piangere. Io sono un poeta: chi potrà dirà che io muoio? Piangi un atleta che muore: la bellezza dell'atleta muore con lui.

70. Rhodòpi: è il nome della cortigiana amata dal fratello di Saffo.

73. apre ... ale: spiega il bianco delle sue ali, cioè prende il volo, si innalza. Vedi «biancor d'ale» (v. 4) nel *Piccolo bucato* ► **T5**].

74. l'inno: la poesia.

76-77. diano ... lutto: le dita rosa non tocchino la veste (*il peplo*), non la strappi-

no in segno di lutto, perché ai poeti non si addice il lutto.

81. in quella: in quel momento, intonando un mio canto.

82. tutta rose: Saffo è *tutta rose* perché Pascoli si basa su un frammento in cui la poetessa dice alla rivale che nessuno si ricorderà di lei perché non è «partecipe delle rose della Pieria», regione in cui abitavano le muse: è dunque un modo per dire che la rivale non è una vera poetessa. Saffo, nel testo pascoliano, dice di essere *tutta rose* per affermare la propria consapevolezza di essere una grande poetessa.

Analisi del testo

► **UN'APPARENTE LIBERTÀ COMPOSITIVA** Innanzi tutto una considerazione sull'organizzazione del testo. Le prime due strofe sono di 15 versi ciascuna; la terza è di 10. Segue il primo canto di Saffo formato da 5 strofe (vv. 41-60), poi 3 versi di passaggio (vv. 61-63). Il secondo canto di Saffo è ancora formato da 5 strofe (vv. 64-83); infine 2 versi conclusivi (vv. 84-85). Gli endecasillabi sciolti sono

dunque 15 (vv. 1-15) + 15 (vv. 16-30) + 15, in cui l'ultima quindicina è formata da 10 (vv. 31-40) + 3 (vv. 61-63) + 2 (vv. 84-85). Il poeta dà una ben chiara griglia numerica alla sua libertà compositiva.

► **L'EVOCAZIONE DEL MONDO CLASSICO GRECO** La prima strofa (vv. 1-15) funge da introduzione. L'in-

ciso «io dico», che compare al v. 5, è una didascalia: i versi precedenti e successivi, dunque, sono pronunciati da qualcuno. Questo qualcuno non è però uno dei personaggi che poi compariranno: Phoco, Solone, Saffo. È una voce anonima, che loda il convivio, cioè la riunione intorno alla tavola di uomini che bevono, discutono di argomenti elevati (filosofia, politica, cultura) e ascoltano poesie in musica. Tutta la poesia greca era una poesia per musica: l'epica era cantata un po' come sono cantati i recitativi dei melodrammi; la lirica era intonata proprio come le arie di un'opera o come le canzoni musicali di oggi. Il mondo evocato è quello dell'antichità greca classica, in particolare dell'Atene del VI secolo a.C. Pascoli era un professore di letteratura classica e conosceva in profondità sia la letteratura greco-latina sia gli aspetti materiali della vita quotidiana di quel mondo.

► **IL VECCHIO SOLONE E I PIACERI DELLA VITA** La seconda strofa (vv. 16-30) è pronunciata, invece, da un personaggio che al v. 28 apprendiamo chiamarsi Phoco. Phoco si rivolge a Solone e cita una poesia, nella quale Solone elencava i piaceri della vita: i cavalli, i cani e gli amici. Effettivamente Pascoli traduce alla lettera uno dei frammenti soloniani giunti fino a noi. Ora però Solone è anziano e per lui hanno perso valore i passatempi dei giovani, ovvero la caccia e i viaggi. Gli resta la consolazione delle gioie domestiche: il vino vecchio e la poesia nuova, attuale, contemporanea.

Phoco gli comunica che è appena giunta ad Atene dall'isola di Lesbo, sfruttando la bella stagione favorevole ai viaggi in mare, una poetessa, la quale ha con sé due nuove liriche. Dobbiamo immaginare che si senta bussare alla porta, visto che Solone dice a Phoco di far entrare l'ospite. Anche queste parole, «Apri alla rondine ... apri la porta» (vv. 27-28), in cui la rondine è il simbolo della primavera, sono un canto tramandato dall'antichità.

Nella terza strofa (vv. 31-40) entra la poetessa e le viene subito offerto lo strumento musicale. Si appresta quindi a eseguire un canto sull'amore e uno sulla morte.

► **IL PRIMO CANTO DI SAFFO: DALL'AMORE ALLA MORTE** Saffo canta nel metro che da lei viene ancora oggi nominato, la strofa saffica. Siamo di fronte, dunque, a un caso di poesia nella poesia.

I primi sei versi (vv. 41-46) contengono una descrizione paesaggistica, in parte tratta da frammenti di Saffo, in parte d'invenzione pascoliana. In particolare, l'orto (v. 41) è un ingrediente tipico della poesia di Pascoli. Il vento scuote le querce così come l'amore scuote e fiacca le membra di Saffo. L'oggetto del suo amore è lontano e bello quanto il sole al tramonto. Il suo desiderio è quello di diventare come la luce del sole che scompare sul mare,

di morire dunque gettandosi dalle rocce della Rupe di Leucade, come facevano gli innamorati infelici.

Le biografie antiche, infatti, dicono che Saffo si suicidò per amore di Faone. Questo mito viene interpretato da Pascoli in un modo peculiare, che lui stesso spiegò a un amico: «[Il primo canto] si fonda invero su un'idea che credo tutta mia che o Sappho fosse persona mitica significando la chiarezza crepuscolare (*Sapphò = clara*) o la poetessa così nomata [chiamata] scherzasse in certo modo sul suo nome. Certo Faone significa Sole e probabilmente Sole Occidente. Con quel canto io spiegherei come nelle poesie di Sappho potesse trovarsi l'accento al salto di Leucade (Rupe Leucade è per me l'orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarezza crepuscolare)».

► **IL SECONDO CANTO DI SAFFO: LA VITTORIA DELLA POESIA SULLA MORTE** Solone esclama che questo appena udito è il canto di morte (v. 61). In effetti, l'amore si conclude con desiderio di morte, cioè con la negazione dell'amore, che dovrebbe essere vita. Saffo lo corregge, dandogli che quello è l'amore, e inizia il secondo canto (vv. 64-83).

La poetessa esorta un ipotetico ascoltatore a cessare il pianto, perché chi potrà dire che un grande poeta muore? Muoiono la forza dell'atleta, il valore guerriero, la capacità tecnica (simboleggiata nel *timoniere* del v. 71), la bellezza fisica, ma non muore la poesia: il poeta vive con essa e in essa si identifica. Chi vuole riportare in vita un poeta basta che canti una sua poesia: se lo vedrà risorgere davanti agli occhi.

È quest'ultimo il canto che Solone vuole imparare prima di morire (v. 85). Con movimento analogo al primo testo di Saffo, che va dall'amore alla morte, il canto di morte si è trasformato nel canto della sopravvivenza, della vittoria sulla morte da parte della poesia.

Anche in questo caso, Pascoli accoglie una tradizione classica e la fa diventare motore della propria ispirazione: «[Solone] avendo udito suo nipote cantare durante un banchetto un carme di Saffo, se ne diletto e chiese al giovane di insegnarglielo. Avendogli questi domandato per quale motivo lo desiderasse, rispose: "per morire dopo averlo imparato"». Un altro frammento di Solone spiega bene il significato di questo motto: «invecchio imparando sempre molte cose». Egli vuole lodare il desiderio di conoscenza, della bellezza del conoscere per conoscere, anche nei pressi della morte.

► **NOVITÀ DI SOLON** La poesia è del 1895. La sorella Ida ha deciso di sposarsi e, così facendo, ha distrutto il «nido» che Pascoli ha ricreato insieme a lei e a Maria. Pascoli sta per compiere quarant'anni: si sente vecchio. So-

Ion nasce «in questa fase di turbamento, di deprimente umor nero alternato a un ammirevole istinto di sopravvivenza e a un bisogno di rinascita» (C. Garboli). Solone è una controfigura di Pascoli: entrambi non hanno più accesso all'amore, e godono del vino e della poesia nuova («più novello il canto», v. 23).

Pascoli rivendica così la novità della sua poesia, il suo essere attuale, anche se attinge a un motivo della letteratura classica. Solone vuole imparare il canto di Saffo che celebra il valore della poesia eternatrice: Pascoli affida alla poesia tutto se stesso, la sua vita e i suoi desideri di sopravvivenza.

► **UNA PROSA POETICA** Le parti del testo in endecasillabi presentano uno stile tendente alla prosa, ma nobilitato (cioè reso più complesso, più "poetico") attraverso figure sintattiche di inversione (anastrofe e iperbatì).

L'ampiezza delle frasi e di conseguenza l'ipotassi sono ridotte. Anche lo stile delle due odi cantate da Saffo non si distacca sensibilmente da questo modello, fatta eccezione per le prime due strofe (vv. 41-48) di descrizione paesaggistica, che sono un vero pezzo di bravura.

► **GLI EFFETTI SONORI** Nella prima strofa del canto (vv. 41-44), le rime *-elo* ed *-ento* assuonano, e si rincorrono suoni dolci e suoni vibranti, adatti alla dolcezza lunare e a un vento leggero: *sPLeNde, aL, PLeNiLuNiO, iL, meLO, LONtaNi, MoNti, cOLOR, cieLO; oRTo, TRema, appeNa, TRemOliO, aRgeNTO*. La seconda strofa del canto (vv. 45-48) riprende i suoni vibranti e li rende più violenti, della stessa natura dell'amore sofferente, grazie agli incontri consonantici e alle doppie: *muGGHia, veNTO, STRepiTa, foRRRe, queRCie, geTTasi, semBRa, TRemoRe, amoRe, coRRRe, spoSSa, memBRa*.

Laboratorio

«solidunghi»

il cantore dell'ignoto

► COMPRENDERE

1 Il poemetto ha una trama narrativa. Riassumila.

► ANALIZZARE

2 Il termine «solidunghi» (v. 17) allude alla poesia epica antica, che tendeva ad assegnare appellativi fissi, formulari, a personaggi e oggetti. Ce ne sono altri?

► INTERPRETARE

3 Il poeta viene definito come il «cantore / che nella voce ha l'eco dell'ignoto» (vv. 3-4). Ti pare che questa nozione di poeta possa riassumere la poetica di Pascoli, oppure debba essere modificata o integrata? Perché?

7 Il fanciullino

Il fanciullino in ognuno di noi *Il fanciullino*, composto da venti capitoli e pubblicato integralmente nel 1907, dopo un'elaborazione durata una decina d'anni, è il più importante scritto pascoliano di **teoria poetica**, il cui nucleo è espresso già nel titolo. Dentro di noi esiste un «fanciullino», un bambino che non cresce e che rimane in noi anche quando diventiamo adulti, continuando a comunicarci le sue sensazioni ed emozioni con la stessa voce. Ma noi non lo ascoltiamo, perché siamo impegnati ad affrontare le difficoltà della vita; chi riesce ancora ad ascoltarne la voce con attenzione è invece il poeta (cap. I). Ad affascinare il fanciullino, al quale tutto appare nuovo e meraviglioso, sono le gesta degli eroi, le avventure, di cui coglie innumerevoli particolari (cap. II). Questo bambino che non cresce mai è presente in tutti gli esseri umani, e in ognuno di noi sogna, ride, piange, osserva con attenzione e curiosità, si stupisce, prova entusiasmo (cap. III).

L'utilità sociale e morale della poesia Secondo Pascoli, la poesia non ha alcuna utilità pratica, ma ha una «suprema utilità morale e sociale»: «è il sentimento poetico il quale fa pago il pastore della sua capanna, il borghesuccio del suo appartamento ammobigliato sia pur senza buon gusto ma con molta pazienza e diligenza». E ancora: «sommamente benefico è tale sentimento, che pone un soave e leggiadro freno all'instancabile desiderio, il quale ci fa perpetuamente correre con infelice ansia per la via della felicità» (cap. VIII).

La poesia spinge gli uomini a essere contenti di ciò che hanno, a moderare i desideri e anche i sentimenti: «rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce» (cap. III). La poesia «è trovare nelle cose [...] il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima» (cap. VIII). Questi due occhi sono quelli del fanciullino, sono «la sua [del poeta] medesima fanciullezza, conservata in cuore attraverso la vita, e risorta a ricordare e a cantare dopo il gran rumore dei sensi» (cap. II).

Pascoli si rivolge, poi, direttamente al fanciullino: «Tu non fai se non scoprire il nuovo nel vecchio. Gli altri, ossia i tuoi lettori e uditori, che non dovrebbero dire o pensare se non: "Come è vero! E io non ci avevo pensato"» (cap. XIV). «Non vuoi né ripetere il già detto né trovare l'indicibile; non vuoi essere né un'inutilità né una vanità. Vuoi il nuovo, ma sai che nelle cose è il nuovo, per chi sa vederlo, e non t'indurrà a trovarlo, affatturando e sofisticando. Il nuovo non s'inventa: si scopre» (cap. VI).

Dunque «il poeta è colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta. Ma non è lui che sale su una sedia o su un tavolo, ad arringare. Egli non trascina, ma è trascinato [...]. Perché pensi alla patria e alla società, bisogna proprio che sia un momento che tutti intorno a lui ci pensino. Se no, è un guaio serio» (cap. XI).

Pascoli non esclude perciò – come spesso a torto si ripete – la possibilità di una poesia storica e civile: la ammette a certe condizioni. Però avverte: «la poesia, costretta a essere poesia sociale, poesia civile, poesia patriottica, intristisce sui libri,

avvizzisce nell'aria chiusa della scuola, e finalmente ammala di retorica, e muore» (cap. XI). Del resto, Pascoli aveva ben presente l'esempio di Virgilio e Orazio, autori classici la cui poesia contempla parti storiche e civili. Propone, dunque, questa soluzione: «Bisogna che il fatto storico, se vuol divenir poetico, filtri attraverso la meraviglia e l'ingenuità della nostra anima fanciulla, se la conserviamo ancora. Bisogna allontanare il fatto vicino allontanandocene noi» (cap. XI).

La visione antistorica della poesia In ogni caso, Pascoli ha una visione antistorica della poesia: «la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono» (cap. XII). Di conseguenza, non «c'è poesia arcadica, romantica, classica, né poesia italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia, e... non poesia» (cap. XII).

Il fanciullino è più complesso e articolato di quanto normalmente si pensi. Pascoli combatte per una sua visione della poesia: le sue posizioni sono spesso in contrasto con quelle di Carducci e, in particolare, di d'Annunzio. Combatte: anche se esprime le sue idee in un modo che talora sembra ingenuo, da bambino.

Paul Cézanne,
Il sogno del poeta,
1860.



Una dichiarazione di poetica

da *Il fanciullino*, capitoli I, III, IV

Del *Fanciullino* proponiamo le parti salienti dei primi capitoli, nei quali Pascoli esprime il suo punto di vista sul significato e sullo scopo della poesia.

I

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano che primo in sé lo scoperse, ma lagrime ancora e tripudi suoi¹. Quando la nostra età è tuttavia² tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono³ tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo⁴. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde⁵ esso risuona. E anche, egli, l'invisibile fanciullo, si perita⁶ vicino al giovane più che accanto all'uomo fatto e al vecchio, che più dissimile a sé vede quello che questi⁷. Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; che ne sdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato ancor troppo recente. Ma l'uomo riposato⁸ ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci⁹ è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora. [...]

III

Ma è veramente in tutti il fanciullo musico¹⁰? Che in qualcuno non sia, non vorrei credere né ad altri né a lui stesso: tanta¹¹ a me parrebbe di lui la miseria e la solitudine. Egli non avrebbe dentro sé quel seno concavo da cui risonare le voci degli altri uomini¹²; e nulla dell'anima sua giungerebbe all'anima dei suoi vicini. Egli non sarebbe unito all'umanità se non per le catene della legge, le quali o squassasse gravi o portasse leggiere, come uno schiavo o ribelle per la novità o indifferente per la consuetudine¹³. Perché non gli uomini si sentono fratelli tra loro, essi che crescono diversi e diversamente si armano, ma tutti si armano, per la battaglia della vita; sì i

1. È dentro ... tripudi suoi: Pascoli in nota riporta la sua fonte, un passo del dialogo di Platone intitolato *Fedone*: «E Cebes con un sorriso, "Come fossimo spauriti", disse, "o Socrate, prova di persuaderci; o meglio non come spauriti noi, ma forse c'è dentro anche in noi un fanciullino che ha timore di siffatte cose: costui dunque proviamoci di persuadere a non aver paura della morte come di visacci d'orchi"». Questa una traduzione moderna: «"E tu assicuraci, Socrate," fece Cebete, sorridendo, "come se noi, effettivamente, avessimo paura o meglio, come se non fossimo noi ad essere spaventati ma quel fanciullo che è in noi. Dunque, fa in modo che questo fanciullo

non abbia paura della morte come del bau-bau"». I *brividi* sono dunque brividi di paura; i *tripudi* sono le esaltazioni di gioia.

2. tuttavia: ancora.

3. ruzzano e contendono: giocano e fanno a gara.

4. un palpito ... guaire solo: si emozionano, strillano e piangono all'unisono.

5. d'onde: dal quale.

6. si perita: si legga "perita"; è a disagio, in soggezione.

7. E anche ... questi: l'uomo anziano (*quello*) è più vicino al fanciullo che non l'uomo adulto (*questi*).

8. riposato: posato, tranquillo, cioè anziano.

9. quelle voci: del fanciullino.

10. musico: che canta con la sua voce melodiosa.

11. tanta: così grande.

12. quel ... uomini: quella zona vuota in cui possono risuonare le parole degli altri uomini: cioè la capacità di ascoltare e comprendere gli altri.

13. Egli ... consuetudine: un uomo che non avesse la capacità di ascolto sarebbe legato agli altri solo dai vincoli della legge: sarebbe solo uno schiavo, sia che volesse ribellarsi alla legge sia che la sopportasse perché ormai abituato da lungo tempo a osservarla.

fanciulli che sono in loro, i quali, per ogni poco d'agio e di tregua che sia data¹⁴, si corrono incontro, e si abbracciano e giocano.

[...] Ma i segni della sua¹⁵ presenza e gli atti della sua vita sono semplici e umili. Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello
30 che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei. Egli è quello che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva. Egli è quello che nella
35 gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena. Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce¹⁶, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo. Egli fa umano l'amore, perché accarezza esso come sorella (oh! il bisbiglio dei due fanciulli tra un bramire di belve¹⁷), accarezza e consola la bambina che è nella donna. Egli nell'interno dell'uomo serio sta ad ascoltare, ammirando,
40 le fiabe e le leggende, e in quello dell'uomo pacifico fa echeggiare stridule fanfare di trombette e di pive¹⁸, e in un cantuccio dell'anima di chi più non crede, vapora d'incenso l'altarino¹⁹ che il bimbo ha ancora conservato da allora. Egli ci fa perdere il tempo, quando noi andiamo per i fatti nostri, ché ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce. E ciarla intanto,
45 senza chetarsi mai; e, senza lui, non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l'Adamo²⁰ che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che
50 loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare. Né il suo linguaggio è imperfetto come di chi non dica la cosa se non a mezzo, ma prodigo anzi, come di chi due pensieri dia per una parola²¹. E a ogni modo dà un segno, un suono, un colore, a cui riconoscere sempre ciò che vide una volta.

IV

[...] parlo spesso con lui, come esso parla alcuna volta a me, e gli dico: Fanciullo,
55 che non sai ragionare se non a modo tuo, un modo fanciullesco che si chiama profondo, perché d'un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità²²...

Oh! Non credo io che da te vengano, semplice fanciullo, certe filze di sillogismi²³, sebbene siano esposte in un linguaggio che somiglia al tuo, e disposte secondo ritmi
60 che sono i tuoi²⁴! Forse quei ritmi ce le fanno meglio seguire, quelle filze, e quel

14. per ogni ... data: ogni volta che abbiano un po' di comodità e tranquillità all'interno di quella battaglia che è la vita.

15. sua: del fanciullino.

16. temperandole ... dolce: moderando la felicità con l'amarezza e la sventura con la dolcezza.

17. il bisbiglio ... belve: l'amore (tra uomo e donna) è dolce come il bisbiglio di due fanciulli in mezzo al fragore dei rapporti conflittuali con gli altri uomini.

18. quello ... pive: risveglia i suoni delle guerre innocenti dei bambini. Le *pive* sono tipi di trombe.

19. vapora ... altarino: brucia incenso da-

vanti all'altare.

20. l'Adamo: in ciascuno di noi si rinnova la condizione di Adamo, che assegnò a ciascuna cosa il suo nome.

21. Né il suo ... parola: la lingua che usa non è imperfetta, come chi non riesce a dire completamente ciò che desidera, ma abbondante, come chi sa usare una sola parola per dire due pensieri.

22. non sai ... verità: il fanciullo ragiona in un modo del tutto peculiare, differente da quello degli adulti: egli *d'un tratto*, cioè per lampi improvvisi, senza concatenazioni logiche, afferra la verità profonda delle cose.

23. filze di sillogismi: serie di ferrei ragionamenti. Il sillogismo è il ragionamento logico deduttivo. Ne esistono vari tipi, ma il più famoso è questo: tutti gli uomini sono mortali, Socrate è un uomo, dunque Socrate è mortale. Secondo Pascoli, il modo di ragionare di un fanciullo non è strutturato come quello degli adulti, pur servendosi di un linguaggio simile: e cionondimeno arriva alla verità.

24. disposte ... tuoi: i ragionamenti degli adulti seguono un'articolazione, una progressione (*ritmi*: ma il concetto non è del tutto chiaro), che è la stessa di quelli del fanciullo.

linguaggio ce lo fa meglio capire, quel ragionamento; o forse no²⁵, ch  l'uno, abbagliando, ci distrae, e gli altri, cullando, ci astraggono; s  che il fine del ragionatore non   ottenuto come sarebbe senza quelle immagini e senza quella cadenza²⁶. Ma mettiamo che sia²⁷: ora il tuo fine non  , credo, mai questo, che si dica: Tu mi hai convinto di cosa che non era nel mio pensiero. E nemmeno quest'altro: Tu mi hai persuaso a cosa che non era nella mia volont ²⁸. Tu non pretendi tanto, o fanciullo. Tu dici che in un tuo modo schietto e semplice cose che vedi e senti in un tuo modo limpido e immediato, e sei pago del tuo dire, quando chi ti ode esclama: anch'io vedo ora, ora sento ci  che tu dici e che era, certo, anche prima, fuori e dentro di me, e non lo sapeva io affatto o non cos  bene come ora²⁹!

[...]
 Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. L'uomo le cose interne ed esterne, non le vede come le vedi tu: egli sa tanti particolari che tu non sai. Egli ha studiato e ha fatto suo pro degli studi degli altri. S  che l'uomo dei nostri tempi sa pi  che quello dei tempi scorsi, e, a mano a mano che si risale, molto pi  e sempre pi ³⁰. I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo³¹.

Certo ti assomigliavano, perch  in loro il fanciullo intimo si fondeva, per cos  dire, con tutto l'uomo quanto egli era. Maravigliavano essi, con tutto il loro essere indistinto, di tutto; ch  era veramente allora nuovo tutto, n  solo per il fanciullo, ma per l'uomo. Maravigliavano con sentimento misto ora di gioia ora di tristezza ora di speranza ora di timore.

25. o forse no: prima Pascoli suppone che il ragionamento adulto sia pi  efficace grazie a quelle progressioni di significato, a quelle concatenazioni logiche e a quel linguaggio. Poi si corregge: non   vero che quel ragionamento   pi  efficace. Tutt'altro: distrae l'ascoltatore, i ritmi e le filze distolgono la mente dal contenuto. Da notare la figura etimologica tra *distrae* e *astraggono*, che sarebbe stata pi  evidente se i due verbi fossero alla stessa persona ("distrae / astrae", "distraggono / astraggono").

26. si ... cadenza: l'obiettivo che si prefigge colui che sta ragionando viene ottenuto con fatica o malamente a causa di quelle immagini e di quel ritmo, che ostacolano, invece di agevolare, il discorso. Per evitare la

ripetizione di *filze*, *ritmi*, *linguaggio*, Pascoli usa qui *immagini* e *cadenza*: se quest'ultimo   un buon sinonimo di *ritmi*, il termine *immagini* crea un po' di confusione.

27. mettiamo che sia: ammettiamo pure che sia cos , ci  che le *filze di sillogismi* e i *ritmi* facilitino la comprensione del discorso.

28. il tuo fine ... volont : il fanciullino non vuole convincere o persuadere l'interlocutore: non vuole che l'interlocutore cambi il suo pensiero o la sua volont .

29. Tu dici ... ora: lo scopo del fanciullino   comunicare la propria visione delle cose, in modo che il suo interlocutore si accorga che quella visione ce l'aveva anche lui dentro di s , ma non ne era consapevole o lo era solo in parte.

30. L'uomo ... pi : l'adulto conosce i sentimenti e la realt  in modo pi  particolareggiato rispetto al fanciullo, perch  ha studiato di pi  e perch  nel corso dei secoli la conoscenza si   accresciuta (*ha fatto suo pro* significa che si   avvantaggiato).

31. I ... fanciullo: le conoscenze del fanciullo sono quelle degli uomini primitivi: la capacit  di stupirsi, di provare timore e gioia di fronte alla natura   la medesima. La distanza dell'uomo moderno dall'uomo primitivo in termini di conoscenze scientifiche   un tema che Pascoli riprende da Leopardi. A differenza di quanto sostiene Leopardi, Pascoli crede che anche nell'uomo moderno e adulto si possa dare quello sguardo verginale di fronte al mondo.

Analisi del testo

► **IL FANCIULLINO: TITOLO E NUCLEO DELLA TEORIA** Pascoli spiega subito il titolo dello scritto, che coincide con il nucleo della sua teoria. Dentro ciascuno di noi esiste un bambino piccolo (un «fanciullino», r. 1). Finch  siamo bambini anche noi, le due voci sono indistinguibili: sono anzi un'unica voce. Quando cresciamo, il fanciullino rimane tale e continua a parlare con una voce che mantiene «la sua antica serena meraviglia» (r. 7); noi perch  siamo impegnati nella lotta per la vita e non

la ascoltiamo pi . Il fanciullino ha pi  timore del giovane e dell'uomo adulto che non del vecchio, ormai ai margini della vita. La presenza del fanciullino in ciascuna persona   il legame che le affratella: gli uomini si combattono, i fanciulli si abbracciano.

► **LE PREROGATIVE DEL FANCIULLINO** Il fanciullino ha la percezione «di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione» (rr. 32-33); vede cose a cui di solito

«non badiamo» (r. 45) perché ha ancora lo sguardo intatto di Adamo, che vede il mondo per la prima volta e dà il nome agli oggetti; trova «somiglianze e relazioni» (rr. 47-48) tra le parti della realtà, grazie allo «stupore» e alla «curiosità» (r. 49) con cui le guarda. Di conseguenza, una sua parola riesce a esprimere due pensieri. Quest'ultima osservazione conduce a un punto centrale per l'interpretazione della poesia pascoliana, perché significa che la parola poetica ha una specie di doppiofondo simbolico. Un significato è quello espresso dalla lettera del testo, l'altro è determinato da quelle «somiglianze e relazioni» (r. 47-48) che il fanciullino ha saputo vedere nel mondo. In una pagina di critica dantesca, nel 1902, Pascoli scrive: «due idee per ogni parola e due rappresentazioni per ogni immagine – una presso e avanti agli occhi, l'altra più lontana, come la ripetizione nera d'un disegno candido che abbiamo fissato a lungo». È un'importante indicazione anche per la lettura dei testi pascoliani.

► **LE INTUZIONI FULMINEE DEL FANCIULLO** Pascoli cerca spesso di entrare in contatto con il fanciullo che porta dentro di sé, e qualche volta gli riesce. Il fanciullo ha un modo tutto suo di ragionare, che lo porta alla verità profonda attraverso intuizioni fulminee. Questa singolare capacità di ragionamento e le abilità retoriche meno sviluppate di quelle di un adulto non costituiscono, dunque, un ostacolo alle sue capacità di comprensione del mondo e di comunicazione. Anzi, i ragionamenti logici e le abilità retoriche – sostiene Pascoli – possono anche essere nocivi, perché possono distrarre da ciò che più importa, ovvero dal nucleo del discorso.

► **PAROLE CHIARIFICATRICI, NON PERSUASIVE** Del resto, lo scopo del fanciullino non è la persuasione retorica, che Pascoli pare immaginare come una sorta di forza-

tura della volontà dell'interlocutore. Il fanciullino esprime in modo *schietto* e *semplice* ciò che sente in modo *limpido* e *immediato*: nei quattro aggettivi si racchiude il mondo pascoliano, che detesta la complicazione e l'artificiosità. E il fanciullo si esprime con questo obiettivo: che il suo interlocutore riconosca come già presente in sé ciò che gli viene detto. Le parole del fanciullino hanno, dunque, un'azione chiarificatrice, non persuasiva.

► **L'INFANZIA DELL'UMANITÀ** L'uomo adulto acquisisce delle conoscenze scientifiche e le trasmette alle generazioni successive, che ne fanno tesoro. Se risaliamo il corso della civilizzazione, arriviamo a un punto zero, cioè a quella fase dello sviluppo umano in cui non esisteva una conoscenza scientifica del mondo. Ora, il fanciullo si trova in quella medesima fase di sviluppo: ciascun uomo, di conseguenza, ha un momento della sua vita che coincide con quello dell'infanzia dell'umanità. Potremmo dire che gli uomini primitivi restavano fanciulli per tutto l'arco della loro esistenza, e che l'uomo moderno che sappia tenere in vita il fanciullino conserva quello sguardo primitivo sul mondo.

Sono temi leopardiani, su cui Pascoli sente il bisogno di dire la sua: a differenza di Leopardi, Pascoli non crede in un indebolimento della facoltà poetica tra l'uomo antico e quello moderno. Se conserva la volontà di ascoltare il fanciullino, l'uomo adulto e moderno ha un sguardo simile pari a quello dell'uomo primitivo.

► **LA CAPACITÀ DI STUPIRSI** Qual è l'essenza di quello sguardo? La meraviglia, cioè la capacità di stupirsi e di provare sentimenti di fronte alla natura, considerata non per i suoi aspetti grandiosi (oceani in tempesta, deserti, luoghi esotici), ma per le piccole cose consuete, come il canto degli uccelli, i fiori, le api.

Laboratorio

linguaggio

dichiarazioni di poetica

il nuovo

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

1 Che tipo di linguaggio usa il fanciullino?

► CONTESTUALIZZARE E INTERPRETARE

2 «Ma i segni della sua [del fanciullino] presenza e gli atti della sua vita sono semplici e umili» (r. 28); il fanciullino piange e ride «di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione» (rr. 32-33); «ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva» (r. 34). **Dimostra**, con esempi tratti dalle sue poesie, come Pascoli metta in pratica queste **dichiarazioni di poetica**.

3 «Né il suo linguaggio è imperfetto come di chi non dica la cosa se non a mezzo, ma prodigo anzi, come di chi due pensieri dia per una parola. E a ogni modo dà un segno, un suono, un colore, a cui riconoscere sempre ciò che vide una volta» (rr. 50-53). Illustra in 10 righe la poetica di Pascoli, alla luce di questa citazione.

4 «Il nuovo non s'inventa: si scopre» (cap. VI). Spiega e commenta questa affermazione.

Cesare Garboli

La ri-costruzione del “nido”

Cesare Garboli (1928-2004) è stato un uomo di cultura singolarissimo per ampiezza di interessi e capacità di scrittura. Come critico letterario si è occupato di autori italiani del Novecento e di alcuni classici: i suoi studi su Pascoli e Molière sono memorabili. Una curiosità: si dice che sia stato lui a consigliare (e correggere) Susanna Agnelli (1922-2009) mentre scriveva *Vestivamo alla marinara* (1975), un'autobiografia best-seller che vale la pena leggere sia per i pettegolezzi divenuti celebri («*don't forget you are an Agnelli*»), sia per capire quale parte abbia avuto la famiglia Agnelli nella storia italiana del Novecento.

Garboli iniziò a occuparsi di Pascoli alla fine degli anni Settanta del XX secolo. L'antologia *Trenta poesie famigliari* di Giovanni Pascoli (Einaudi, 1985), con ampia introduzione e commento, è un capolavoro. In questo articolo per il quotidiano «La Repubblica» (21 maggio 2000), Garboli cuce insieme alcune pagine dell'introduzione.

La costruzione del “nido”, o meglio la ricostruzione, dopo la diaspora, del nucleo familiare originario grazie al progetto di una vita coniugale a tre – un fratello appena laureato, due sorelle uscite di convento – va annoverata come uno dei miti più sorprendenti che abbia inventato la poesia moderna: un sogno, una fantasia così italiana, così romagnola e cattolica, che difficilmente potrebbe trovare riscontro in qualunque altro luogo della terra. Nella realizzazione di questa fantasia, la castità ha un posto rilevante. Ma non era una scelta. Era un gesto¹, che presupponeva un'autocastrazione ma escludeva l'impotenza o l'incapacità di amare. La rinuncia al desiderio fu vissuta lietamente, come espressione di un sentimento che nasceva dalla carne ma andava oltre la carne²; tagliava metà del mondo ma riconsacrava i legami familiari d'origine e restituiva una tana ai resti della tribù. La mistica familiare, l'appartenenza allo stesso sangue surrogavano il bisogno selvaggio e animale del possesso reciproco. [...]

Ricostruire la famiglia fu un gioco. Era una novità e una sorpresa, e tutti e tre giocarono a inventarsi una vita. Può sembrare strano, ma la storia del “nido”, così carica di penombre e d'implicazioni romanzesche, non ha mai fornito al Pascoli argomento di poesia, se non in una famosa saffica³ e nei versicoli che volavano per casa come tante foto scattate per gioco, tanti sospiri e bacetti: quel pugno di poesie cosiddette “familiari”, che sono le cenerentole del corpus ufficialmente omologato. La rimozione dell'argomento “nido” è tanto più strana, se si pensa che il nido figura come il luogo pieno di gioia e di festa, ma anche sanguinante, da cui partono tutti i fiumi delle future lacrime pascoliane, quelle sotterranee e cifrate più ancora di quelle visibili. Le *Myricae*, dai più lontani antefatti fino alle diverse scadenze delle prime edizioni, dal 1891 al 1894, nascono durante l'esperienza del nido, e anche gli ozi oraziani e virgiliani⁴, la solitudine fra i castagni di Castelvecchio presuppongono la crisi⁵ del nido così come ogni convalescenza presuppone una malattia. [...]

Del nido sappiamo molto e poco. Sappiamo molto di Maria, e poco di Ida. Sappiamo che anche alle sorelle piaceva moltiplicare e dividersi i ruoli, recitare non solo la parte delle sorelle ma

1. Ma ... gesto: era qualcosa di istintivo (*gesto*), non di volontario e riflesso (*scelta*).

2. un sentimento ... carne: nasce dal legame di sangue tra fratelli e sorelle, ma va oltre questo legame, che di per sé non implica la rinuncia a costruirsi

una famiglia.

3. una famosa saffica: l'ode saffica *Ida e Maria* (*Myricae*).

4. ozi oraziani e virgiliani: quando non era a Messina o a Bologna per l'insegnamento, Pascoli si dedicava allo studio e alla poesia vivendo in campagna, come

facevano Orazio e Virgilio, poeti da lui prediletti.

5. la crisi: l'idea stessa di trasferirsi a Castelvecchio, una frazione di un piccolo paese isolato (Barga), è la conseguenza della crisi definitiva del nido, quella provocata dal matrimonio di Ida.

quella di madri, spose, figlie. Mettere su casa dovette essere un'esperienza entusiasmante. La famiglia non era più un pensiero lugubre, ma un'emozione e un gioco. Fu questa spensieratezza a creare i pasticci. L'amore vede tutto e subito, ma non vede a lungo termine. Anche la diversità delle due sorelle⁶ sedusse il Pascoli. Gli piaceva farsi amare da quella più simile a lui, la bruna, e farsi domande sull'altra, la bionda. [...]

La vita felice del nido durò fino a quando durarono la novità e la sorpresa, fino al trasloco da Massa a Livorno. Il nido non era fatto per la *routine*. A Livorno, fra il 1887 e il 1892, si consumò la crisi. A quel tempo, il tempo lentissimo durante il quale si formarono le prime *Myricae*, il Pascoli era ancora incerto sul suo futuro di poeta. Ammucchiava sonetti e ballatine negli opuscoli per nozze di conoscenti e di amici. Prestava orecchio al D'Annunzio panico e sensuale, ai parnassiani⁷, ai classici greci, al solito Carducci. Ma sopravvenne una novità. Arrivarono i morti. Arrivarono in sogno nella seconda e nella terza edizione delle *Myricae*, sempre più numerosi, preceduti da tre sonetti in forma di colloquio-monologo con la madre⁸. Quei sonetti significano che il nido ha girato su se stesso. Dalla sua nascita sono passati quasi dieci anni, e si sente un accento lugubre e insolito di autocommiserazione. Per la prima volta, vicino ai quaranta, il Pascoli si presenta al pubblico come una vittima sacrificale e un padre espiatorio. [...]

Ma il culto dei morti, nel Pascoli, non nasce dal "contraccolpo" di una tragedia passata e lontana. Nasce dal contraccolpo di una tragedia presente. A risuscitare i morti fu la progressiva consapevolezza di avere investito e gettato la propria esistenza in un sogno sbagliato, irrealizzabile, in un sacrificio compiuto invano, per fanciullaggine, per "puerizia d'animo". I morti: si può fare tutto coi morti, non hanno difese. Chi meglio dei morti poteva proteggere una convivenza incestuosa fondata sull'appartenenza allo stesso sangue? Il mito funebre nacque per perpetuare, per surrogare il nido. [...]

[...] L'evolversi della poesia pascoliana mette su carta, con tanto di bollo e firma, la vicenda di un poeta che non è solo l'autore delle sue poesie, ma ne è il soggetto latente e invisito, un'ombra, un ectoplasma⁹, un io che non ha mai saputo trovare, a dispetto della sua opera, la sua identità e la sua forma. È la storia che il Pascoli ha sintetizzato nei sestetti¹⁰ di *Giovannino*, nel *Ritorno a San Mauro* del 1903; la storia di un bozzacchione¹¹: un seme malato, un frutto mai maturato, un io adulto che si riconosce, non avendo mai affrontato la vita, nella larva del suo io bambino.

(«La Repubblica», 21 maggio 2000)

6. la diversità ... sorelle: Maria è la sorella bruna, più timida e devota; Ida quella bionda, più intraprendente e libera.

7. parnassiani: poeti francesi che esaltano i valori formali dell'arte e il suo disimpegno rispetto a temi politici e sociali. L'antologia *Le Parnasse contemporaine* (*Il parnaso contemporaneo*) esce nel 1866.

8. tre sonetti ... madre: si tratta di XXXI dicembre. Nel secondo sonetto, intitolato 1890, Pascoli scrive: «sappi ch'io le [Ida e Maria] raccolsi e che le adoro. [...] hanno

un tetto, hanno un nido ora, mio vanto; / e l'amor mio le nutre e il mio lavoro».

9. ectoplasma: fantasma.

10. sestetti: strofe di sei versi.

11. bozzacchione: susina malformata.

È subito chiaro che Garboli legge l'opera di Pascoli mettendo a frutto ciò che sa della sua biografia e del suo carattere. Da un lato, questa prospettiva risulta particolarmente adatta a Pascoli, «un poeta che non è solo l'autore delle sue poesie, ma ne è il soggetto latente», cioè nascosto. Dall'altro, è chiaro che Garboli integra questa prospettiva con dati filologici: cioè studia le raccolte pascoliane nel loro costruirsi e nel loro divenire.

Il «nido» è il simbolo della vita che Pascoli vive insieme alle due sorelle Ida e Maria. Il legame di sangue, l'idea di ricostruire un luogo per la famiglia, dopo che essa era andata in pezzi per la cattiveria degli uomini (l'assassinio del padre) e l'ostilità del destino (le morti della sorella, della madre, di due fratelli), rende lieta ai tre la rinuncia a costruire una propria famiglia attraverso il matrimonio. Ma la

routine trasforma rapidamente questo gioco in una sofferenza. Fra i 32 e i 37 anni (1887-1892) Pascoli inizia a essere insoddisfatto della sua scelta di vita. Sono anni cruciali, visto che in questo periodo si decide il destino di Pascoli poeta: compone quei testi che faranno parte delle prime *Myricae*.

Garboli nota che il nido, pur essendo un mito centrale per Pascoli, non diventa materia di poesia, se si fa eccezione per l'ode saffica *Ida e Maria* e per alcune poesie che Giovanni si divertiva a comporre e a leggere alle sorelle, come un divertimento privato.

Se nella poesia pascoliana ci si aspetterebbe la presenza del nido, e non la si trova, non ci si aspetterebbe la comparsa dei morti familiari, che invece ci sono, e dilagano. Che la presenza dei morti crescesse con l'andare del tempo e il susseguirsi delle edizioni di *Myricae* era già stato notato dal critico e scrittore Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952). Si tratta di un paradosso: normalmente il tempo lenisce il dolore dei lutti. Per Pascoli avviene il contrario.

Per quale motivo? Secondo Garboli, il culto dei morti nasce non dal trauma lontano nel tempo (l'assassinio del padre, la morte della madre ecc.), ma dal trauma che Pascoli sta vivendo: aver investito tutto se stesso nella costruzione del nido, aver ipotecato il proprio futuro, insomma essersi costruito una gabbia da cui vorrebbe ma non può uscire. Pascoli vede la propria vita appassire senza essere mai sbocciata. Lo strumento che la psiche pascoliana inconsapevolmente escogita per tenere a bada, e per giustificare, questa sofferenza è il ricordo della tragedia familiare. Coltivare quel ricordo significa dare un significato incontestabile al nido.

Garboli usa una parola, *bozzacchione*, che sicuramente allude a un passo della *Commedia*. Dante scrive: «Ben fiorisce ne li uomini il volere; / ma la pioggia continüa converte / in bozzacchioni le sosine vere» (*Paradiso*, canto XXVII, v. 126). Si tratta di un'immagine simbolica: l'eccesso di pioggia rovina la susina appena formata e la fa diventare un bozzacchione (cioè una susina "mancata": deforme e di gusto sgradevole). Garboli cita uno dei *Canti di Castelvecchio*, *Giovannino*, in cui Pascoli riassume la propria vita. Guardando attraverso la breccia di un muro, il poeta vede un bambino e si riconosce in lui:

«*In una breccia, allo smorir del cielo,
vidi un fanciullo pallido e dimesso.
Il fior caduto¹ ravvisò lo stelo²;
io nel fanciullo ravvisai me stesso.*

1. Il fior caduto: Pascoli maturo.

2. lo stelo: Pascoli giovane.

Tra il poeta e il bambino si sviluppa una sorta di dialogo, che in realtà è un monologo tra il sé passato e il sé presente. Sulla sua condizione attuale, Pascoli ha parole chiare e disperate:

«*Io persi quello che non più si trova,
e vano è stato il lungo mio cammino.
A notte io vedo, stanco pellegrino,
che deviai su l'alba del mio dì!*

Giunto alla maturità, Giovannino sente di aver vissuto inutilmente: si accorge di aver perso la strada proprio all'inizio della sua vita, di aver guastato il suo sviluppo, diventando un «bozzacchione».



GIOVANNI PASCOLI
(1855-1912)

Con Pascoli inizia la poesia del Novecento. Le forme poetiche tradizionali si destrutturano, il linguaggio sfrutta il valore fonosimbolico delle parole, il lessico integra termini che appartengono a livelli linguistici disparati (tecnicismi, forestierismi, termini dialettali), la realtà quotidiana trascolora in simbolo. Gran parte dei poeti del Novecento guarderà a Pascoli come a un maestro.

IL PERCORSO DELLE OPERE

► **Myricae**

Prima edizione 1891, comprendente solo 22 testi; arriverà a contarne 156 nell'edizione definitiva.

► **Il fanciullino**

Pubblicato nel 1897 sulla rivista «Il Marzocco», poi rimaneggiato e ripubblicato nel 1903 e nel 1907. È un breve saggio in venti capitoli nel quale, dialogando con i grandi autori del passato, Pascoli illustra la sua teoria della letteratura, e della poesia in particolare.

► **Poemetti** (1897)

Poesie narrative di argomento campestre in terzine. La raccolta originaria viene poi riorganizzata e sdoppiata in *Primi poemetti* (1904) e *Nuovi poemetti* (1909).

► **Canti di Castelvecchio** (1903)

Ambientati per lo più in Garfagnana, raccolgono componimenti scritti a partire dal 1898.

► **Poemi conviviali** (1904)

Pubblicati sulla rivista «Il Convito», sono il libro del Pascoli classicista. In tutto sono sedici (uno in più nella seconda edizione del 1905).

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

Le poesie, per lo più brevi, descrivono quadri campestri, paesani, familiari, ma fanno reagire quella pace bucolica (la Romagna dell'infanzia) con la più inquieta esistenza attuale dello scrittore maturo; soprattutto, l'idillio campestre è turbato sin dal principio (e sempre di più a mano a mano che la raccolta si arricchisce di testi) dal tema dei lutti familiari: l'omicidio del padre, la morte della madre e del fratello Giacomo.

Dentro ciascuno di noi esiste un bambino piccolo (il «fanciullino»). Finché siamo bambini anche noi, le due voci sono indistinguibili: sono anzi un'unica voce. Quando cresciamo, il fanciullino rimane tale e continua a parlare con una voce che mantiene «la sua antica serena meraviglia»; noi però siamo impegnati nella lotta per la vita e non la ascoltiamo più. Il poeta sa ascoltare e far parlare quella voce infantile assopita.

Anziché illuminare attraverso un'immagine, che è il carattere della poesia simbolista, i *Poemetti* raccontano una storia, ora centrata sulla natura, ora sulle opere dei contadini, ora (come nel caso del poemetto *Italy*) sulla vita degli emigrati italiani in America.

Una memoria carica di infelicità e il tormento dei lutti familiari sono la materia di cui si nutre questa ripresa autunnale di *Myricae*; la differenza più rilevante tra le due raccolte è l'ambientazione: le *Myricae* sono romagnole, mentre i *Canti* nascono tra Castelvecchio e Barga. Nei *Canti*, l'ambientazione toscana influenza il linguaggio; Pascoli fa largo uso del lessico dialettale di Barga (il *barghigiano*), che imparò a conoscere parlando con i contadini.

Ispirandosi a episodi del mito o della storia antica, il professore-poeta celebra figure del mondo classico.

Biblio grafia

Edizioni delle opere

Le opere di Pascoli si leggono in queste edizioni complessive: G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1980; G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Mondadori, Milano 2002; G. Pascoli, *Opere*, a cura di I. Ciani, F. Latini e G. Bàrberi Squarotti, UTET, Torino 2002-2009.

Studi critici

Tra le interpretazioni complessive dell'opera di Pascoli segnaliamo: G. Debenedetti, *Pascoli e la rivoluzione "inconsapevole"*, Garzanti, Milano 1979; G. Capovilla, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari 2000; M. Pazzaglia, *Pascoli*, Salerno Editrice, Roma 2002.

Sulla vita, cfr. M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Mondadori, Milano 1961.

Sul Pascoli latino, cfr. il bellissimo libro di A. Traina, *Il latino del Pascoli*, 3ª ediz. aggiornata, Pàtron, Bologna 2006. Esemplare, per il modo in cui intreccia la lettura dell'opera e la ricostruzione biografica, è il libro di Cesare Garboli *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1990 (e ristampe).

Percorso **12**

Gabriele d'Annunzio

Un intellettuale in fuga



D'Annunzio volle che la sua vita, lunga e operosissima, scorresse sempre *sotto la luce dei riflettori*. Cercava la pubblicità: attirava l'attenzione dei quotidiani e dei periodici con le sue frequentazioni mondane, gli amori con donne celebri, le azioni stupefacenti.

Arrivato a Roma dall'Abruzzo, quando non aveva ancora vent'anni, senza molti soldi, senza protettori, incantò subito la borghesia della capitale. Il giornalista e scrittore Edoardo Scarfoglio (1860-1913), di tre anni più vecchio di lui, descrisse così questo *miracoloso "effetto d'Annunzio"*:

«*Gabriele ci parve subito un'incarnazione dell'ideale romantico del poeta: adolescente gentile bello, nulla gli mancava per rappresentarci alla fantasia il fanciullo sublime salutato da Chateaubriand in Victor Hugo. E col crescere della consuetudine, la concorrenza dell'affetto e dell'ammirazione crebbe. Nell'inverno e nella primavera del '82, Gabriele fu per tutti noi argomento d'una predilezione e quasi d'un culto non credibile.*

Un *seduttore*. D'Annunzio fu questo, non solo nei suoi rapporti con le donne (che per tutta la vita prese e lasciò con una disinvoltura che fece scandalo), ma in generale nei suoi rapporti con il mondo: nel dialogo con gli altri scrittori, nella vita politica (venne eletto in Parlamento con la Destra, poi passò alla Sinistra), negli atteggiamenti tenuti di fronte al pubblico. I suoi lettori, i suoi ammiratori e sostenitori sin dalla pubblicazione dei suoi primi libri, negli anni Ottanta, ebbero per lui una *fascinazione* molto vicina all'*idolatria*, al culto: essere ricevuti da d'Annunzio nella sua villa a Firenze o nella sua

imaginifico **Vittoriale** **Andrea** poeta
estetismo **Sperelli** guerriero
superomismo **Il piacere** **impresa di Fiume**
Alcyone **d'Annunzio** dandy
edonismo **prima guerra**
Eleonora Duse **mondiale** **Decadentismo**

casa a Venezia o Parigi era un privilegio paragonabile all'essere ricevuti, oggi, da un divo del cinema o del rock.

«Fare la propria vita come si fa un'opera d'arte» è il proposito di Andrea Sperelli, il protagonista del primo e più celebre romanzo dannunziano, *Il piacere*: ma è evidente che questo programma calza a pennello anche all'autore del libro, cioè all'esteta, al *dandy*, al professionista dell'*edonismo* che fu, per tutta la vita, Gabriele d'Annunzio.

Ma d'Annunzio non è stato soltanto un fenomeno divistico, un uomo che si autopromuoveva fino a diventare una moda: è stato un *grande scrittore*. Ancora più importante: è stato uno scrittore che tutti, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, hanno dovuto *“attraversare”*. I narratori hanno dovuto misurarsi con colui che fu per più di vent'anni, dopo *Il piacere*, il nostro primo e unico *romanziero europeo*, tradotto e stimato da scrittori sommi come Marcel Proust e André Gide.

Gli autori teatrali hanno visto rinascere in Italia, soprattutto grazie alla *Figlia di Iorio*, il genere della *tragedia*. E i poeti del primo Novecento – a cominciare da Eugenio Montale – hanno imparato a memoria i suoi *versi* (e quelli del libro intitolato *Alcyone*, in particolare, fanno o facevano parte del bagaglio culturale di ogni italiano colto).

D'Annunzio, insomma, può essere criticato, persino respinto, per ragioni politiche, morali, estetiche, ma non può essere ignorato.

PERCORSO nei TESTI

Il cronista mondano

T 1 Il primo concerto

Il dandy ed esteta

Il piacere

T 2 Tutto impregnato d'arte

D'Annunzio e Nietzsche

T 3 Il caso Wagner

D'Annunzio romanziere

Le vergini delle rocce

T 4 La Roma dei poeti e dei patrizi

La poesia della maturità

Poema paradisiaco

T 5 Consolazione

Maia

T 6 L'incontro con Ulisse

Alcyone

T 7 La sera fiesolana

T 8 La pioggia nel pineto

T 9 L'onda

T 10 I pastori

Le prose memoriali

Notturmo

T 11 Tutto è compiuto, tutto è consumato

T 12 Il rosso del sangue e del fuoco

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 A. Savinio, Un popolo di dannunziani

C 2 A. Andreoli, Stile e lingua della poesia dannunziana

Impressioni, visioni, ricordi in cui d'Annunzio racconta di sé e della sua vita. Sono queste le caratteristiche dell'ultima fase della prosa dannunziana, che puoi leggere nei brani T11 e T12 tratti dal Notturmo.

1 La vita

L'abbandono del cognome "plebeo" Gabriele d'Annunzio nasce il 12 marzo 1863 a **Pescara** da una famiglia benestante. Suo padre, di cognome Rapagnetta, era stato adottato dalla zia materna, sposata in seconde nozze con un armatore di cognome d'Annunzio. A Gabriele non piace il suono plebeo del cognome Rapagnetta: decide quindi di usare il secondo cognome paterno, scrivendolo con la "d" minuscola ("de" è infatti la particella usata nei casati nobiliari).

Tra il 1874 e il 1881 studia nel collegio Cicognini a **Prato**, una scuola prestigiosa, in cui inizialmente viene preso in giro per il suo accento meridionale e le sue origini pro-

vinciali. Due sono i modi per eccellere: lo **studio intensissimo** e le **bravate continue**. Scrive al padre: «Mi piace la lode, perché so che voi gioirete delle lodi a me date, mi piace la gloria, perché so che voi esulterete a sentire il mio nome glorioso: mi piace la vita».

Le prime poesie sul modello di Carducci Nel novembre del 1878, mentre torna a casa dei genitori in Abruzzo, acquista a Bologna le *Odi barbare* di Carducci [► **Percorso 6, par. 4**]. Rimane folgorato da quella poesia d'avanguardia e inizia a comporre versi su quel modello.

Nel 1879, finanziato dal padre, esce il **primo volume poetico**, *Primo vere*. D'Annunzio riesce a farsi recensire positivamente da Giuseppe Chiarini¹, il grande amico di Carducci che aveva scritto una lunga introduzione alle *Odi barbare*. Il nome di d'Annunzio ottiene subito una **risonanza nazionale**. La seconda edizione di *Primo vere* esce l'anno successivo: per fare pubblicità al libro, d'Annunzio mette in circolazione la notizia di essere morto cadendo da cavallo.

Maria Hardouin, moglie di d'Annunzio dal 1883 al 1890, con il figlio Mario.



L'amore per la «high life» Dopo il diploma, nel novembre del 1881, d'Annunzio si trasferisce a **Roma**. Scrive sui giornali per mantenersi. Frequenta poco l'università, perché preferisce il **bel mondo**: «quest'anno sono in vena di frequentare la società. La *high life*; domani andrò dal sarto Segre a farmi prendere la misura per un abito *paré* [da sera] completo» (29 novembre 1882). Non si laureerà mai.

Intanto pubblica con un editore molto alla moda, **Sommaruga** (il fondatore della rivista «La Cronaca bizantina», cruciale nella vita culturale italiana dei primi anni Ottanta del XIX secolo), un altro volume di versi, ispirati all'amore per Giselda Zucconi, *Canto novo* (1882), e una raccolta di novelle, *Terra vergine* (1882), secondo la moda verista: «ma – scrive Benedetto Croce – l'osservazione della vita economica e morale, l'interesse “sociale”, fortissimo nel Verga, non c'è più nel d'Annunzio».

Maria Hardouin, figlia dei duchi di Galles, si innamora di lui. Dalle nozze (nel luglio del 1883) nasceranno tre figli. D'Annunzio non era fatto, però, per la monogamia

né per le responsabilità di padre.

Alla fine del 1883 pubblica, ancora per Sommaruga, l'*Intermezzo di rime* (1884) e le prose narrative del *Libro delle vergini* (1884). Due anni dopo, nel 1886, le novelle del *San Pantaleone* e le rime dell'*Isaotta Guttadauro*. La celebrità si misura anche sulle parodie: esce anonima una *Risaotta al pomidauro*, e d'Annunzio sfida a duello il presunto autore.

Nell'aprile del 1887 incontra Barbara Leoni, che diventa la sua nuova amante. Tra il luglio e il dicembre del 1888, in un soggiorno a Francavilla al Mare nella casa dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti, nasce il **primo romanzo** dannunziano, *Il piacere* (1889), pubblicato da **Treves**, il più importante editore italiano. Nel 1890, dopo un anno di servizio militare, si separa dalla moglie.

1. Chiarini si pentirà presto di quella recensione: «Tre anni fa io ebbi la cattiva ispirazione di lodare i primi saggi poetici di un giovinetto, che mostrava qualche attitudine a fare dei versi. Cotesto giovinetto

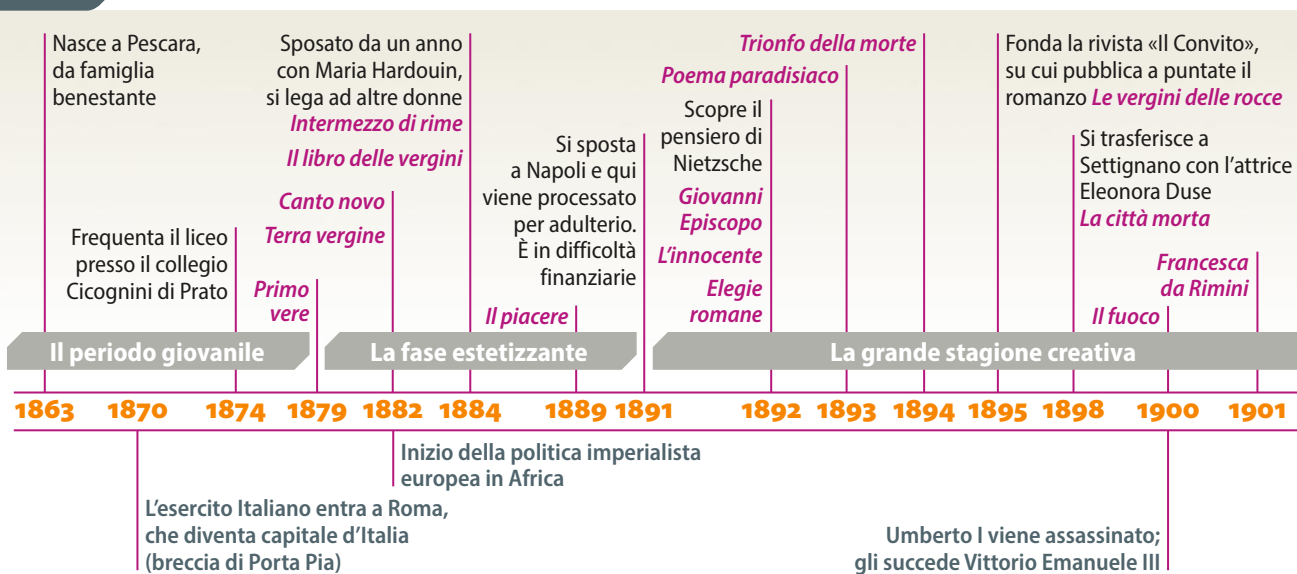
ha seguito a farne, pur troppo; ed è arrivato a farne di così splendidamente osceni, da meritare, poiché li stampa, che di loro si occupi, non la critica, ma la questura».

La capacità di assecondare i gusti dei lettori Alla fine di agosto del 1891 si trasferisce a **Napoli**, dove inizia una storia d'amore con **Maria Gravina**, che per lui abbandona il marito: i due convivono (nel 1893 nasce la figlia Renata) e devono affrontare il processo per adulterio.

Le **difficoltà finanziarie**, aggravate dai debiti del padre, che muore nel 1893, sono pressanti e lo spingono a scrivere molto. In Francia i romanzi russi, in particolare di Fëdor Dostoevskij (1821-1881) e Lev N. Tolstòj (1828-1910), incontrano il favore dei lettori. D'Annunzio non solo aveva una **vasta cultura letteraria**: era anche informatissimo sulle ultime uscite francesi e italiane. In questo modo captava tempestivamente le novità e aveva il polso dei gusti del pubblico. Con la sua consueta abilità nel leggere e riprodurre, tenta un **adattamento italiano della narrativa russa**: nel 1892 scrive il racconto lungo *Giovanni Episcopo* e il romanzo, riconducibile in parte a quel modello, intitolato *L'innocente*. Continua a comporre poesia: le *Elegie romane* escono nello stesso anno per **Zanichelli**, che era l'editore del poeta italiano più famoso, Giosuè Carducci.

La coniugazione di «oro ed alloro» Fermiamoci un attimo e facciamo un confronto: d'Annunzio sta per compiere trent'anni e ha già al suo attivo una quantità impressionante di libri di poesia e narrativa. Pascoli trentenne aveva pubblicato poche poesie su riviste poco significative. È questa un'altra caratteristica dannunziana: la **quantità** della produzione letteraria era per d'Annunzio un segno della forza, della vitalità e della **qualità** della propria ispirazione. Era anche una **necessità**: si guadagnava da vivere con i diritti d'autore, e questo era per lui un vanto. Come avrebbe scritto Guido Gozzano, d'Annunzio coniugava «oro ed alloro», la poesia con il denaro.

La scoperta di Nietzsche, il viaggio in Grecia Nei primi mesi del 1894 d'Annunzio si trasferisce in Abruzzo, a **Francavilla al Mare**, dove rielabora e completa il romanzo *Trionfo della morte*. Un paio d'anni prima aveva scoperto, grazie alle traduzioni francesi, il pensiero di **Friedrich Nietzsche** (1844-1900), che è l'ingrediente ideologico principale del romanzo successivo, *Le vergini delle rocce*. Nel gennaio del



1895, insieme all'amico Adolfo De Bosis, fonda la rivista «**Il Convito**»: qui compare a puntate il romanzo *Le vergini delle rocce*, che esce in volume nel 1896.

Nell'estate del 1895 parte per una crociera in **Grecia** sullo yacht di un amico. Il viaggio, che dura circa un mese, è un'esperienza importante per la sua ispirazione artistica: si vede di fronte, finalmente, quel mondo classico amato, idoleggiato, del quale (come quasi tutti i suoi contemporanei) aveva soltanto letto sui libri.

In un soggiorno a Venezia incontra la celebre attrice **Eleonora Duse**, di cinque anni più anziana; inizia una storia d'amore che si concluderà nel 1904.

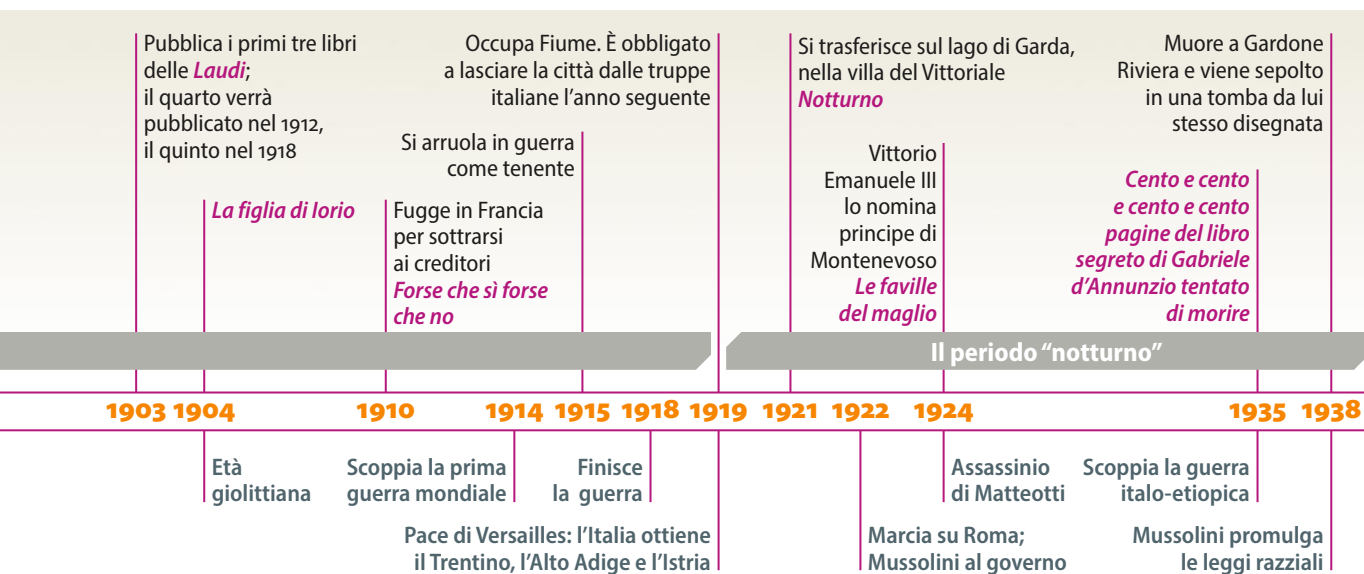
L'amore per la Duse e la produzione drammatica Nel marzo del 1898 i due si trasferiscono a **Settignano**, sulle colline di Firenze, nella villa dei marchesi Capponi, detta La Capponcina. Qui d'Annunzio vive del **lusso più sfrenato**: quadri, mobili, tappeti, statue, libri antichi, cavalli, cani.

La vicinanza della Duse lo porta a scrivere per il **teatro**. La prima tragedia è *La città morta*, edita nel 1898 e interpretata, a Parigi, da una star internazionale, la francese Sarah Bernhardt. Nei quindici anni successivi, la produzione drammatica di d'Annunzio conta una dozzina di copioni. Tra tutti ne ricordiamo due. *Francesca da Rimini*, edita nel 1901, ha per protagonista la Francesca del quinto canto dell'*Inferno* dantesco: è una tragedia ambientata nel Duecento italiano, scritta in una lingua che "rifà", non senza qualche goffaggine, l'italiano antico. Invece *La figlia di Iorio*, del 1904, considerata da tutti il suo capolavoro, è ambientata in un Abruzzo contadino e arcaico.

L'apice della creatività La creatività dannunziana è al suo vertice. Nel 1900 esce il romanzo *Il fuoco* (1900), nel quale la storia d'amore tra i protagonisti, Stelio Effrena e la Foscarina, maschera quella tra d'Annunzio e la Duse. Ma, soprattutto, questi sono gli anni del ciclo poetico delle *Laudi*: sono del 1903 i primi tre libri (*Maia*, *Elettra*, *Alcyone*).

Terminato l'amore con la Duse, d'Annunzio inizia una relazione con Alessandra Di Rudinì (figlia di Antonio Di Rudinì, più volte presidente del Consiglio), poi con la contessa Giuseppina Mancina.

Nel 1910 compare l'ultimo romanzo dannunziano, *Forse che sì forse che no*.



Il periodo francese Benché le sue entrate siano cospicue, lo stile di vita lussuoso porta d'Annunzio a indebitarsi: vive, secondo le sue stesse parole, come «un signore del Rinascimento, fra cani cavalli e belli arredi». Per non affrontare i creditori **fugge in Francia** nel marzo del 1910, e gli oggetti accumulati alla Capponcina vanno all'asta. D'Annunzio vive per cinque anni tra Parigi e Arcachon, in Guascogna, sulla costa atlantica a ovest di Bordeaux.

Gli amori si susseguono con la consueta frenesia: la russa Natalia de Goloubeff, la pittrice Romania Brooks, le ballerine Isadora Duncan e Ida Rubinstein. A quest'ultima dedica il dramma *Le martyre de Saint Sébastien*, musicato dal compositore francese Claude Debussy. In francese scrive ancora il dramma *La Chèvréfeuille*, la commedia *La Pisanelle* e poi, vent'anni dopo, nel 1936, *Le dit du sord et muet qui fut miraculé en l'an de grace 1266*, la storia di un cavaliere errante.

Nel periodo francese, d'Annunzio mantiene viva la sua presenza in Italia grazie alla collaborazione, molto ben retribuita, con il «Corriere della Sera» diretto da Luigi Albertini. Qui compaiono le prose che saranno raccolte nelle *Faville del maglio*.

L'arruolamento e le imprese militari Nel maggio del 1915 d'Annunzio inaugura il monumento dei Mille a Quarto, vicino a Genova, pronunciando un discorso in favore dell'entrata in guerra dell'Italia. Quando la guerra scoppia, **si arruola volontario** come tenente e partecipa a varie imprese militari. In un incidente aereo, nel gennaio del 1916, rimane ferito. Le conseguenze della ferita non sembrano gravi. In realtà, dopo un mese – come scrive Annamaria Andreoli – «gli viene diagnosticata la perdita dell'occhio destro per un irrimediabile distacco di retina: bisogna tentare

di salvare l'occhio superstite». Vive per un mese immobile e al buio, a Venezia, assistito dalla figlia.

Guarito, torna al fronte in settembre. Partecipa a due imprese militari che gli valgono una **fama enorme**. La prima è la cosiddetta «**beffa di Buccari**». Il 10 e l'11 febbraio 1918 d'Annunzio è a bordo di uno dei tre motoscafi italiani che penetrano per ottanta chilometri nel mare nemico, fino alla baia di Buccari, vicino a Fiume, in Istria: i MAS (motoscafi veloci utilizzati dalla marina militare) lanciano alcuni missili contro le navi nemiche e tre bottiglie contenenti un messaggio irridente.

La seconda è il **volo su Vienna**: il 9 agosto 1918 d'Annunzio è a bordo di

uno degli undici aerei che sorvolano la capitale austro-ungarica e lanciano manifesti tricolori. Egli ritiene che, per l'Italia, l'esito della guerra sia una **vittoria mutilata**, perché il trattato di pace assegna gran parte della Dalmazia alla Jugoslavia. D'Annunzio passa allora all'azione: il 12 settembre 1919 occupa la città di **Fiume**, fonda il libero Stato del Carnaro, dal nome del golfo su cui si affaccia Fiume, se ne proclama Duce e collabora alla scrittura della sua costituzione (la Carta del Carnaro). Tiene la città fino al 21 dicembre 1920, quando il governo italiano manda le truppe per evacuare la città. Le vittime degli scontri sono una ventina: è il cosiddetto «Natale di sangue».



D'Annunzio in divisa da ufficiale di cavalleria durante la prima guerra mondiale.

Il ritiro dalla vita pubblica Dal 1921, anno in cui escono le prose memoriali del *Notturmo*, si trasferisce nella villa Cargnacco sul lago di Garda, ribattezzata “**il Vittoriale degli Italiani**” (per commemorare la vittoria nella prima guerra mondiale), dove vivrà fino alla morte. D’Annunzio sembra poter giocare un **ruolo politico nazionale**: ha consenso e carisma. Mussolini lo teme. Ma in una lettera del maggio del 1924 d’Annunzio gli scrive: «Caro compagno, ho ripreso la mia opera di artista [...]». Tutto il resto cade. Ogni mio sforzo – nel senso nazionale – è vano». La promessa viene mantenuta, perché dopo il delitto Matteotti d’Annunzio **rinuncia a ogni opposizione** al regime. Il poeta guerriero, che pure si dichiarava «il *precursore* certo di quel che ha di buono il fascismo», **torna alla letteratura**: nel 1924 e nel 1928 raccoglie in due volumi *Le faville del maglio*. D’Annunzio accetta gli onori che Mussolini gli concede: dopo l’annessione di Fiume nel 1924, riceve dal re, su proposta del capo del governo, il titolo di principe di Montenevoso.

Nel 1927 si avvia l’«Edizione Nazionale delle Opere» dannunziane, stampate a Verona da Arnoldo Mondadori. Inoltre, il governo gli elargisce forti somme di denaro per trasformare la villa Cargnacco nel Vittoriale, il monumento che d’Annunzio costruisce a se stesso. Come contropartita al finanziamento, lo Stato erediterà la dimora dopo la morte del poeta.

La paura della vecchiaia e la morte Spaventato dalla vecchiaia che avanza, d’Annunzio prova a combatterla attraverso il sesso e la cocaina (la «polvere folle»). D’altro canto, conserva il desiderio di intervenire in ambito politico e letterario. Da una parte, infatti, è un entusiasta sostenitore della guerra di Etiopia nel 1935, ma sconsiglia più volte Mussolini di allearsi con Hitler, l’«imbianchino». Dall’altra, nel 1935 pubblica il suo ultimo volume: *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d’Annunzio tentato di morire*.

Il 1° marzo 1938 muore per emorragia cerebrale. È sepolto al Vittoriale, in una tomba che lui stesso ha disegnato: è collocata su quattro alte colonne, in modo che tutti debbano alzare la testa per guardarla.



2 Il personaggio, l'opera, la visione del mondo

Un uomo di lettere fuori del comune

Il mito di se stesso D'Annunzio fu un uomo fuori del comune: ebbe cioè una vita intensa, ricca di esperienze diverse, baciata dal successo e dalla celebrità. Volle creare il **mito di se stesso**, e ci riuscì: la sua ultima dimora, il Vittoriale, da lui pensata e arredata come un museo autocelebrativo, attira ancora oggi più di centocinquanta turisti l'anno. Se le classifiche hanno un senso – e in questo caso sembrano averlo – è la seconda dimora europea più visitata: la prima è quella di William Shakespeare.

D'Annunzio fu un uomo di lettere, ma – precisava lui – non «un letterato in papalina e pantofole». Voleva sottolineare che non era un poeta-professore come Carducci e come Pascoli, poeti letti e ammirati ma uomini dal carattere molto differente dal suo. D'Annunzio non si laureò mai: arrivato a Roma, si dedicò al giornalismo e visse di quanto riusciva a guadagnare con i suoi articoli e i suoi libri. Aveva dunque la **necessità di vendere** i suoi prodotti: questo aspetto pratico si alleò con il suo congenito esibizionismo, il suo desiderio di essere al centro dell'attenzione. Più si parlava di lui, più i giornali chiedevano suoi articoli, più i suoi libri si vendevano.

Il «vivere inimitabile» La sua sorte di autore è legata indissolubilmente al personaggio pubblico che d'Annunzio volle essere: un **elegante playboy** che si accompagnava a donne celebri e viveva in dimore sontuose, frequentatore di party e cacce alla volpe, capace di tenere sempre il suo «vivere inimitabile» (così lo definiva) sotto i riflettori della stampa. Insomma, per ripetere i due termini che si adoperano più spesso quando si parla dell'età del Decadentismo, tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento, d'Annunzio fu un **esteta**, cioè un uomo devoto soprattutto alla causa del piacere e del bello, e fu un **dandy**, cioè un uomo elegante, raffinato, abituato al lusso.

Un tipico atteggiamento da esteta è quello che gli fa descrivere così la sua giovinezza romana:



io mi nutrivo con una diecina di mandarini – profumati di violette – [che] disponevo accuratamente su la scodella, con l'istinto coloristico di Antonio Mancini¹, io frequentatore del Caffè Greco, la buccia del mandarino sempre dalla parte colorata... E mi deliziavo nell'ammirare il rilievo della buccia, la grazia della porosità!

1. Il pittore Antonio Mancini (1852-1930) amava utilizzare colori violenti.

E, con ancora maggiore consapevolezza, scrive in una pagina della vecchiaia:



Il figlio di mia Madre, e di mio Padre. La stupenda conciliazione dei due caratteri [...]. La potenza, l'impeto, la sensualità, la crudeltà, la prodigalità di mio padre [...], l'amore dei cani e dei cavalli, quel dei profumi e delle donne e dei frutti, il piacere dello sperpero.

Sottolineare questi aspetti del carattere non vuol dire sminuire le capacità letterarie di d'Annunzio. Su di esse non lascia dubbi ciò che, nel 1897, scrisse André Gide, futuro vincitore del premio Nobel per la letteratura (1947): «Qualche anno fa, prima della moda così bella dei romanzi di d'Annunzio, la letteratura italiana era considerata quasi dappertutto, in Francia, morta [...]. D'Annunzio ha reso all'Italia l'enorme servizio di attrarre nei suoi confronti l'attenzione di tutta l'Europa».

Con Gide concordano due fra i massimi scrittori novecenteschi: Marcel Proust si disse «entusiasta» dell'*Innocente* (tradotto in francese con il titolo *L'intrus*) e nel 1901 definì d'Annunzio un «grande scrittore»; James Joyce, per il quale d'Annunzio era l'unico scrittore europeo degno di essere accostato a Flaubert («due epoche intere separano *Madame Bovary* e *Il fuoco*») e faceva parte con Lev Tolstòj e Rudyard Kipling del terzetto degli «scrittori di maggior talento» dell'Ottocento.

IL DANDY

Il tipico dandy Chi è il *dandy*? Quali sono le sue caratteristiche? È un uomo elegante, eccentrico ed egocentrico, amante dell'arte e del bello; ha una cultura raffinata e una conversazione brillante; desidera distinguersi tanto dal popolo quanto dalla borghesia gretta, va controcorrente, ostenta indipendenza di giudizio, non teme di *épater les bourgeois* ("stupire i borghesi").

Chi ha letto *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo, o ha visto l'omonimo film o la serie televisiva, sa che uno dei personaggi principali si fa chiamare «il Dandi», scritto e pronunciato all'italiana; soprannome che nasce appunto dal suo gusto per i vestiti eleganti, le macchine sportive, le belle donne: l'ultimo sottoprodotto del dandismo, il dandismo calato nell'ambiente della malavita romana degli anni Settanta.

Dandy famosi L'inglese George Brummel (1778-1840), detto *Beau* ("Bello"), famoso per la sua eleganza, fu consacrato a prototipo del *dandy* dallo scrittore francese Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly nel saggio *Du Dandysme et de Georges Brummel* (1845). Atteggiamenti dandistici hanno anche i poeti George Byron e Charles Baudelaire. Nel 1835 Honoré de Balzac descrive uno dei primi *dandy* "da romanzo" nel personaggio di Henri de Marsay in *La fille aux yeux d'or*: bello, ricco, elegante nel cavalcare, ottimo pianista e cantante, coraggioso, esperto di arti marziali, ma con un



«vizio spaventoso»: «non credeva né agli uomini né alle donne, né a Dio né al diavolo».

Il modello di Andrea Sperelli

A ispirare il personaggio di Andrea Sperelli nel *Piacere*, il più importante romanzo dannunziano, è però, più precisamente, il barone Jean Floressas Des Esseintes, cioè il protagonista del romanzo *À rebours* (*Controcorrente*) dello scrittore francese Joris-Karl Huysmans, pubblicato nel 1884. Des Esseintes è un giovane aristocratico che, deluso dalla vita mondana, si rifugia in una villa vicino a Parigi: la arreda con cura maniacale, costruisce una biblioteca con edizioni rare e rilegature preziose, crea nuovi profumi, si prende cura delle piante esotiche. Uno dei modelli di questo personaggio sem-

bra sia stato Robert de Montesquiou (1855-1921), che ispirerà a Marcel Proust il barone di Charlus di *Alla ricerca del tempo perduto*.

Dorian Gray, il dandy per eccellenza Qualche anno dopo, nel 1885, il *dandy* compare nella letteratura inglese con *Mario l'epicureo* di Walter Pater, ma in un'ambientazione peculiare: l'impero romano nell'età della decadenza.

Dorian Gray, protagonista del romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde [▶ **Percorso 10, T9**], è forse il *dandy* più famoso: contribuiscono alla sua fama sia il brillante stile aforistico sia la biografia di Wilde, scrittore eccentrico e – per i costumi dell'epoca – scandaloso.

D'Annunzio poeta

Il “debito” nei confronti del classicismo carducciano D'Annunzio esordisce giovanissimo. *Primo vere*, come abbiamo detto, esce quando ha sedici anni, *Canto novo* quando ne ha diciannove, ed entrambe le raccolte mostrano il debito che egli ha contratto con la **poesia classicista carducciana**.

Ad esempio, *Primo vere* (1879) si apre con un testo intitolato *Praeludium* (Carducci si era limitato a *Preludio*, in italiano, in apertura delle *Odi barbare*); prosegue con uno indirizzato a *A Enotrio Romano* (che era lo pseudonimo di Carducci) e poi con uno dedicato a *A la strofe alcaica* (una delle novità metriche carducciane); e si conclude con alcune *Imitazioni* da Orazio, il lirico latino che più di ogni altro Carducci ama e ha nelle orecchie mentre compone le *Odi barbare*.

Il **debito** è soprattutto **formale** (i metri “barbari”, appunto); infatti, a livello tematico, in *Primo vere* d'Annunzio insiste maggiormente sulle **descrizioni della natura**, su una **vitalità** più positiva («È un riso la vita: l'amore è un raggio fecondo: / godi, Floro, la vita; godi l'amore, o Floro!...»): Floro è lo pseudonimo dannunziano) e soprattutto su una **sensualità** più esplicita:

«
E tu, fanciulla, co 'l crin volubile
donato a l'aura, co 'l seno turgido
ansante tra il facile bisso¹,
per la sponda de 'l lago fuggivi.
[...]
E alfin ti giunsi!... Con trepida ansia
su' molli fiori ti stesi, e un bacio
co 'l labbro convulso t'impresi,
“Or sei mia!... – gridando – Sei mia!...”
Tù tra le fervide strette i begli agili
fianchi torcevi mettendo gemiti...

1. **il facile bisso**: la veste leggera.

Anche nel *Canto novo* (1882) d'Annunzio si compiace di **descrivere la natura** e, talora, di renderla **viva e vitale** (come farà sistematicamente nelle *Laudi*):

«
Ecco, e la glauca marina¹ destasi
fresca a' freschissimi grecale²; palpita:
ella sente ne 'l grembo
li amor' verdi de l'alighe.
Sente: la sfiorano a torme i queruli³
gabbiani.

1. **la glauca marina**: il mare verde-azzurro.

2. **grecale**: venti.

3. **queruli**: che emettono suoni simili a lamenti.

La **sensualità** è il tratto che più desta scalpore dell'*Intermezzo di rime* (1884), che si merita l'accusa di pornografia. Forse non a torto, almeno a giudicare da alcuni testi:

«
Quando prona, co 'l ventre ne l'arena,
nuda si lascia a 'l conquistare lento
de le maree, non dunque a luna piena
ella è una grande statua di argento?
Venere Callipige¹ in una oscena
posa.

1. **Callipige**: dalle belle natiche.

«**Il verso è tutto**» D'Annunzio delinea così l'evoluzione della sua poesia nella seconda metà degli anni Ottanta:



Alla furia selvaggia del Canto novo, alle grasse pitture dell'Intermezzo era succeduta una maniera più calma, più fine, più nobile. Attraversavo anch'io il mio periodo alessandrino [di raffinatezza formale]. Facevo l'orefice e il cesellatore, non ad altro intendendo che a raggiungere l'assoluta perfezione della forma. In una famosa ode diretta al grande pittore Francesco Paolo Michetti, ebbi la vanità di scrivere il verso: «Tu signor del pennello, io della rima!». [...] Anche i miei più fieri nemici riconobbero la superiorità della mia lingua, del mio stile, della mia metrica.

Con queste parole d'Annunzio allude alle due raccolte *L'Isottò* (1886) e *La Chimera* (1885-1888): non per niente, quando nel 1890 le riunisce in un unico volume, sceglie come epigrafe il motto «il verso è tutto», che indica il suo sforzo verso una **tecnica versificatoria impeccabile**.

Il Poema paradisiaco Il d'Annunzio poeta dà i suoi risultati migliori un po' più avanti, fra i trenta e i quarant'anni, e cioè tra il *Poema paradisiaco* (1893) e i primi tre libri delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi: Maia, Elettra e Alcione* (1903; la grafia *Alcyone* con la “y” viene preferita a partire dal 1931).

Il *Poema paradisiaco* raccoglie poesie composte e già in parte edite nei tre anni e mezzo precedenti la data di pubblicazione. Ha una **struttura attentamente calcolata**: nonostante sia formato da brevi poesie distinte l'una dall'altra, merita – per la coerenza dell'insieme – il nome di *Poema*, che di solito si dà a composizioni poetiche suddivise in canti ampi (i poemi cavallereschi, epici, eroicomici) o addirittura senza suddivisioni interne (il *Poema sul disastro di Lisbona* di Voltaire).

Il titolo ci dà anche un'altra indicazione: l'aggettivo *paradisiaco* rimanda all'etimologia greca della parola “paradiso”, che significa “giardino”. Di fatto, i giardini hanno un ruolo privilegiato nella raccolta, che internamente è organizzata in tre sezioni intitolate *Hortus Conclusus* (“giardino chiuso”), *Hortus Larvarum* (“giardino dei fantasmi”), *Hortulus Animae* (“piccolo giardino dell'anima”). Questo corpo centrale è incorniciato da un prologo e un epilogo (entrambi di cinque testi) e introdotto da un testo di dedica *Alla nutrice*.

Il *Poema paradisiaco* stupì molto i lettori. D'Annunzio abbandona il suo consueto registro magniloquente per uno più dimesso e familiare, **vicino al linguaggio parlato**: «Rimanete, vi prego, rimanete / qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno / di luce? No». Anche i toni trionfali e aggressivi cedono il posto alle richieste di perdono, al ripiegamento su se stesso, alle promesse di mutare vita, insomma a un **atteggiamento più modesto**: «Perdonami, tu buona. Io dissi, è vero, / dissi: “Domani tornerò, domani / vi rivedrò”. E siamo ancor lontani, / Anna, e tu credi che non sia sincero / il mio vóto! Oh, perdonami. Io mi sento / morire». O ancora: «Datemi i frutti succulenti, i buoni / frutti de la mia terra, ch'io li morda. / Ah forsennato chi non si ricorda / di te, Madre, e de' tuoi semplici doni!».



T5 ► Consolazione,
da *Poema paradisiaco*



T6 ► L'incontro
con Ulisse, da *Maia*

Una svolta per la poesia italiana: le *Laudi* Le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* rappresentano una svolta non solo per d'Annunzio ma per tutta la poesia italiana del primo Novecento. D'Annunzio è stato in Grecia, si è convinto che «il gran Pan [il dio della vita campestre] non è morto», e in *Maia* associa la celebrazione dell'antica civiltà greca a quella di una **Natura divinizzata** e molteplice: «Nessuna

cosa / mi fu aliena; / nessuna mi sarà / mai, mentre comprendo. / Laudata sii, Diversità / delle creature, sirena / del mondo!».

E la stessa splendida capacità di “sentire la natura”, in questo caso la natura nel suo rigoglio estivo, ispira le poesie migliori di *Alcyone* – che sono anche le poesie più belle che d’Annunzio abbia scritto – come *La sera fiesolana* [▶T7] e *La pioggia nel pineto* [▶T8]: poesie che sono, con i loro versi brevi, fitti di assonanze e consonanze, quasi delle partiture musicali («Ascolta. Piove / dalle nuvole sparse. / Piove / su le tamerici / salmastre ed arse»).

Altri due libri di *Laudi* escono più tardi, nel 1912 (*Merope*) e nel 1918 (*Asterope*). Quando si parla di d’Annunzio come poeta-vate, si pensa a queste raccolte e, in generale, agli scritti del primo decennio del Novecento, quando d’Annunzio, al culmine della fama, **orienta** con i suoi scritti, e soprattutto con i suoi discorsi (quello di Quarto, tra tutti, nel quale caldeggia l’ingresso dell’Italia nella prima guerra mondiale), **la vita politica nazionale**: di qui l’ispirazione per versi “marziali” e altamente retorici sulla conquista italiana della Libia (in *Merope*) e sulle gesta dei soldati italiani nella guerra appena conclusa (in *Asterope*).

Secondo il progetto dannunziano, il ciclo poetico delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* avrebbe dovuto essere formato da sette libri, uno per ciascuna stella della costellazione delle Pleiadi. Cinque sono stati realizzati: il primo è *Maia*, del maggio del 1903; il secondo e il terzo, *Elettra* e *Alcyone*, compaiono in un unico volume nel dicembre del 1903; *Merope* è del 1912 e *Asterope* del 1918. Due libri (*Taigete* e *Celeno*) non furono invece realizzati.

T10 ▶ I pastori, da *Alcyone*

Il secondo libro delle *Laudi*, l’*Elettra*, fu pubblicato nel 1903.



D'Annunzio prosatore

Dall'influenza del Verismo allo scavo psicologico Come tanti scrittori della sua generazione, le prime prose narrative di d’Annunzio sono a **sfondo locale**, regionale, influenzate dalla vera e propria **moda verista** che si era andata diffondendo in Italia, tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, soprattutto per l’influenza di Giovanni Verga e Luigi Capuana.

Terra vergine (1882), *Il libro delle vergini* (1884), *San Pantaleone* (1886) – gli ultimi due confluiti parzialmente nelle *Novelle della Pescara* (1902) – raccolgono i racconti di questi anni giovanili: racconti nei quali, al di là dell’interesse per il “documento umano” (ma d’Annunzio si documentò davvero, esplorando la campagna abruzzese in compagnia del suo amico e benefattore, il pittore Michetti), comincia ad affiorare quella vocazione allo **scavo psicologico** e quella **curiosità per l’abnorme, il patologico, il morboso** che saranno il **leitmotiv** di alcuni dei romanzi dannunziani. Era questa, del resto, l’aria del tempo, era questo lo stile della narrativa francese che d’Annunzio leggeva avidamente.

Leitmotiv Il leitmotiv, o “motivo conduttore”, è associato al nome del compositore Richard Wagner, che ne ha fatto un uso sistematico nell’*Anello del Nibelungo*. Non è una tecnica usata solo nell’opera lirica; è sfruttata in modo sistematico nella composizione di musica per film: un ottimo esempio è la colonna sonora di *C’era una volta in America* firmata da Ennio Morricone.

Un romanzo rivoluzionario: *Il piacere* *Il piacere* esce nel 1889, quando l'autore ha ventisei anni, e tutto cambia. «Il romanzo italiano più notevole dopo *I promessi sposi*», scrive il letterato Giuseppe Primoli, e non è un giudizio isolato (ed erano già usciti *I Malavoglia!*). Nella storia, o meglio (tanto semplice e statico è l'intreccio) nel ritratto del *dandy* Andrea Sperelli, d'Annunzio collauda un tipo di visione e un tipo di tecnica narrativa che torneranno, con non grandi variazioni, nei romanzi successivi.

Lo studio dei caratteri Le sue trame sono povere di eventi. Più che raccontare una storia, a d'Annunzio interessa fare uno **studio di carattere**, raffigurare un uomo e, soprattutto, le sue opinioni (che coincidono, per buona parte, con quelle dell'autore). Nel *Piacere* il personaggio attorno al quale ruota tutto il romanzo è l'esteta Andrea Sperelli; nel *Trionfo della morte* (1894) sarà Giorgio Aurispa, il tormentato intellettuale, lettore di Nietzsche, che alla fine dei suoi ragionamenti decide di suicidarsi insieme all'amante; nelle *Vergini delle rocce* (1895) sarà Claudio Cantelmo, l'aristocratico che – sognandosi anche lui «superuomo» – vorrebbe generare il futuro signore d'Italia e fare piazza pulita della “barbarie democratica”; nel *Fuoco* (1900) sarà Stelio Effrena, l'uomo che in nome dell'arte rinuncia all'amore.

■
► D'Annunzio
romanziero: *Le
vergini delle rocce*
T4 ► La Roma dei
poeti e dei patrizii

Le donne L'amore è il tema principale in quasi tutti i romanzi dannunziani, ma di solito è un **amore monodirezionale**, con l'uomo che domina e sceglie e la donna in posizione subordinata. Ha scritto il filosofo francese Julien Benda: «Un giorno in cui gli facevo presente come, a causa dell'americanizzazione della nostra società, sono sempre di più solo le donne a leggere: – Oh, sì – sospirò, con quell'accento italiano che aggiungeva tanto sapore al suo dire –: e allora bisogna fare dei romanzi per loro!».

In questi romanzi scritti soprattutto per il **pubblico femminile**, d'Annunzio fa agire soprattutto **donne** che vengono **frustrate e deluse** nelle loro passioni: nel *Piacere*, Andrea Sperelli gioca crudelmente con le sue due amanti; nel *Fuoco*, Stelio Effrena abbandona la sua compagna, la Foscarina (come d'Annunzio aveva abbandonato la Duse: il romanzo è chiaramente ispirato alle loro vicende reali); in *Forse che sì forse che no* (1910) l'amore per l'aviatore Paolo Tarsis (d'Annunzio sceglieva sempre nomi rari e preziosi per i suoi personaggi) porta una delle due protagoniste al suicidio, l'altra alla pazzia. Sono le **passioni violente**, le “tinte forti” di quelli che verranno poi chiamati “romanzi rosa”, ritagliati sui gusti facili di un certo pubblico femminile: lo scaltrissimo d'Annunzio anticipa anche questo genere di letteratura commerciale.

Il punto di vista Mentre il romanzo verista e naturalista tende a una rappresentazione dei fatti oggettiva e condotta dall'esterno, d'Annunzio mescola ai fatti le **idee del suo protagonista, guarda le cose con i suoi occhi** (tutta la lussuosa realtà raccontata nel *Piacere* è filtrata attraverso gli occhi di Sperelli) e a volte cede direttamente la parola a un protagonista che racconta in prima persona: è il caso del romanzo *Giovanni Episcopo* (1891), che è la confessione di un uomo il quale, a lungo dominato da un collega violento, trova infine il coraggio per ucciderlo; ed è il caso dell'*Innocente* (1892), storia di un infanticidio e del dolore e del senso di colpa che esso lascia dietro di sé, anche questo è un racconto-confessione steso dall'infanticida.

La lingua colta dei romanzi Una delle caratteristiche che unificano non solo i romanzi ma quasi tutta la produzione letteraria di d'Annunzio è l'amore per una **lingua colta**, ricchissima di vocaboli, cercati e amati come un numismatico cerca e ama le monete rare.



La nostra lingua è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo [...]. Questa lingua, rampollata dal denso tronco latino [...], non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pure nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella degli stati d'animo più complicati.

È una lingua che d'Annunzio impara a scuola e continua a studiare per tutta la vita, leggendo e rileggendo i classici italiani (non solo i grandissimi, come Dante, Petrarca e Boccaccio, ma anche i trecentisti minori: Cavalcanti, i *Fioretti* di san Francesco, il *Novellino*) e, soprattutto, consultando in continuazione i vocabolari. Il risultato è una lingua piena di **toscanismi** (*palagi* al posto di *palazzi*, *romore* al posto di *rumore*), di **latinismi** (*colubro*, *clamide*, *venusto* al posto di *serpente*, *mantello*, *bello*) e di forme latineggianti (*immagine*, *inspirare*, *macro*, al posto di *immagine*, *ispirare*, *magro*), di **arcaismi** (*pecchia*, *vasello*, *ruine* al posto di *ape*, *vasetto*, *rovine*), di **tecnicismi** (ad esempio botanici: *nenufaro*, *capelvenere*, *meliloto*), e insomma una lingua lontanissima da quell'«uso colto» che Manzoni e i manzoniani avevano proposto come modello anche per la lingua della prosa.

Un uomo in sintonia con il suo tempo

L'attenzione alle novità del mondo moderno D'Annunzio fu sempre attentissimo a ciò che accadeva nel mondo intorno a lui, sia in campo letterario e più in generale artistico-culturale, sia in campo politico, sia in campo tecnologico. Uno degli atteggiamenti più diffusi tra gli intellettuali di ogni tempo (anche degli attuali) è il rifiuto del presente e l'esaltazione di un passato idealizzato. D'Annunzio, al contrario, è sempre stato straordinariamente **in consonanza con il suo tempo**, e **capace di sfruttarne le novità** a proprio vantaggio.

Ad esempio, fu molto abile a servirsi della **fotografia** per fare pubblicità a se stesso; ha scritto Annamaria Andreoli:



*il suo divismo sarebbe impensabile senza lo scatto che lo ritrae in pose studiate, sia che voglia presentarsi quale arbitro d'eleganza, al colmo di ogni raffinatezza, sia che intenda vestire i panni dei suoi eroi romanzeschi, altrettanti alter ego. Resta celebre la fotografia in cui egli impersona Andrea Sperelli, il giovin signore protagonista del *Piacere*. Con la gardenia all'occhiello, sembra uscito dalle pagine di quel suo libro.*

Un altro esempio: d'Annunzio fu il primo letterato a collaborare con la nascente **industria cinematografica**, infatti scrisse, tra l'altro, le didascalie del film muto *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone. Il movente decisivo fu la prospettiva di guadagni ingenti: il nome di d'Annunzio attirava il pubblico, perciò i produttori lo scrissero a caratteri cubitali sulla locandina, come se fosse stato lui lo sceneggiatore e il regista. Ma al di là di questo, conta il fatto che egli fu disponibile e attento a questa nuova arte di massa che permetteva di combinare parole, immagini, movimento e musica.

La **velocità** è la caratteristica distintiva del mondo moderno: d'Annunzio ebbe la passione delle **automobili**, degli **aeroplani**, dei **motoscafi**. Al Vittoriale sono conservate alcune auto (una Fiat T4 e un'Isotta Fraschini), il biplano (l'Ansaldo SVA) con il quale compì il famoso volo su Vienna, e il MAS 96 della "beffa di Buccari" del 1918.

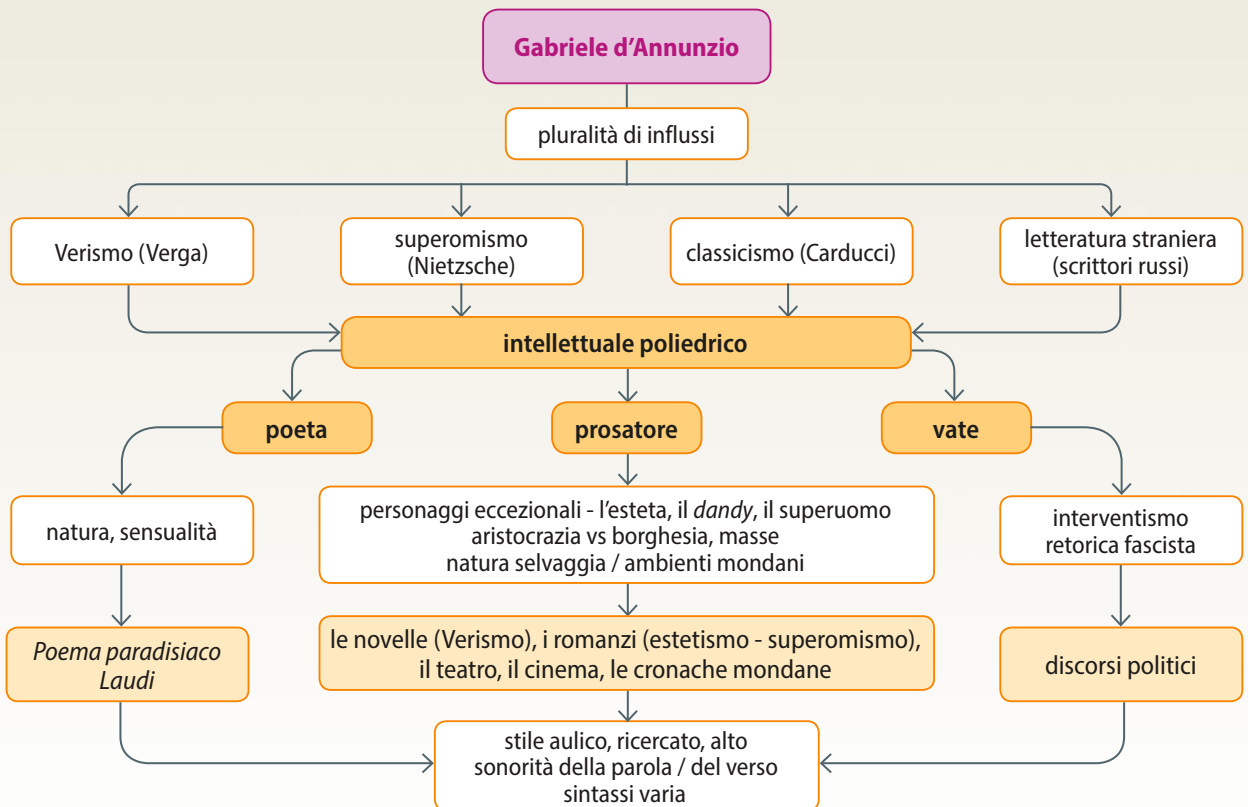


La locandina per la versione sonorizzata di *Cabiria*, uscita nel 1931. Il nome di d'Annunzio ha grande risalto, sebbene il poeta avesse scritto solo le didascalie per la versione muta del 1914.

La sigla MAS è l'acronimo di Motoscafo Armato Silurante o di Motoscafo Anti-Sommergibile, ma d'Annunzio – formidabile creatore di slogan – vi sovrappose un altro significato: *Memento Audere Semper* (“Ricordati di osare sempre”).

«Attraversare d'Annunzio» per giungere alla poesia moderna A partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino alla seconda guerra mondiale, la presenza di d'Annunzio nella cultura italiana è costante e importantissima. Prima, d'Annunzio è il letterato più celebre d'Italia, che si divide con Pascoli i favori del pubblico *à la page*; poi, è un combattente coraggioso e un leader politico, un poeta che unisce parola e azione; infine, è un monumento vivente della storia d'Italia. Nelle scuole del regno d'Italia si studiano, spesso a memoria, le poesie, i discorsi e le imprese di d'Annunzio.

Da questa prospettiva, si capisce meglio il giudizio che Eugenio Montale, parlando di Guido Gozzano, dà indirettamente di d'Annunzio: secondo Montale, Gozzano «fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad attraversare d'Annunzio per approdare a un territorio suo». Montale mette a fuoco così la **centralità di d'Annunzio** per chi, come Gozzano, è nato negli ultimi decenni dell'Ottocento. Ma Montale, nato nel 1896, pensa anche alla propria vicenda intellettuale: d'Annunzio era una terra che bisognava inevitabilmente percorrere per giungere, con le tasche piene di souvenir, alla meta della **poesia moderna**.



Un reportage dall'Abruzzo: d'Annunzio e Michetti



Francesco Paolo Michetti,
La figlia di Iorio, 1895.

L'incontro tra d'Annunzio e Michetti D'Annunzio conosce il pittore **Francesco Paolo Michetti** nel 1880 e, ancora diciassettenne, viene introdotto nel Cenacolo, il gruppo di artisti abruzzesi che frequenta la casa di Michetti a Francavilla al Mare. Ne fanno parte musicisti, scultori e pittori.

L'amicizia tra d'Annunzio e Michetti si rafforza a partire dal 1888, quando il poeta si trasferisce a Francavilla. Qui scrive *Il piacere* (1888), *L'innocente* (1892) e l'ultima parte del *Trionfo della morte* (1894). Nel contempo i due esplorano insieme la campagna abruzzese facendo fotografie: il progetto è quello di usarle come spunti per raccontare (d'Annunzio) e per dipingere (Michetti) le medesime scene. Il risultato sarà una grande tela intitolata *La figlia di Iorio* (1895), opera di Michetti, e un dramma pastorale dal medesimo titolo (1904), opera di d'Annunzio.

Il Voto L'opera più celebre di Michetti è però *Il Voto*, del 1883. Il quadro rappresenta la processione di San Pantaleone, una festa religiosa in onore del patrono di Miglianico,

piccolo paese abruzzese. Michetti e d'Annunzio erano andati di persona a Miglianico per studiare dal vero la scena. Ne nacque, oltre al quadro di Michetti, un racconto, intitolato appunto *San Pantaleone* (1886). Nel *Voto* Michetti abbandona le scene di idillio pastorale che lo avevano reso celebre e mette in scena con grande realismo un episodio di religiosità popolare.

L'opera di Michetti suscitò tra i critici pareri contrastanti. Tra gli entusiasti, ovviamente, d'Annunzio, che così ne parlò sul supplemento settimanale «Fanfulla della Domenica» nel 1883:

«*Qui non fiori, non oro, [...] con cui Michetti abbarbagliava [abbagliava] ed afferrava irresistibilmente [...]. Pare una severa ed austera purificazione d'artista; pare come un sacrificio [...] al culto della grande Arte pura [...]. È stato un lavoro lento e naturale di selezioni [...], un continuo tendere naturale verso la più semplice e la più alta espressione pittorica dell'arte [...]; ond'egli riproduceva senza fatica, ma con una caldezza ed una energia naturali.*

Francesco Paolo Michetti, *Il Voto*, 1883.



3 D'Annunzio cronista mondano

Nei suoi primi anni romani d'Annunzio fa il **cronista mondano**: partecipa a feste, balli, mostre, osserva mode e tendenze sociali, e poi ne scrive, sotto vari pseudonimi, su giornali come «La Tribuna», «Il Fanfulla», «La Cronaca bizantina».

Riesce così a inserirsi nell'alta società e, grazie a queste esperienze, ottiene una conoscenza di prima mano dell'ambiente e dei caratteri che saranno i protagonisti del *Piacere*. Di fatto, nel romanzo confluiranno anche materiali – appunti, battute, stralci di articoli – che d'Annunzio aveva raccolto nella sua attività di **giornalista**.

T

1

Il primo concerto

da *Scritti giornalistici*, volume I

Questa cronaca venne pubblicata sul quotidiano «La Tribuna» del 23 gennaio 1885 con la firma “Vere de Vere”. *Lady Clara Vere de Vere* è il titolo di una poesia dell'inglese Alfred Tennyson (1809-1892): d'Annunzio amava le allusioni colte.

Ieri fu una giornata voluttuaria¹. In quella immensa mollezza² pomeridiana, in quella blandizia³ della luce velata di vapori, in quell'aria fresca attraversata qua e là dal sole e come da lunghe vene di tepore, io mi sentii invadere da uno spirito musicale, mi sentii tutto vibrare come uno strumento; e non so proprio quante reminiscenze⁴
5 di minuetti⁵ settecentisti e di romanze schubertiane⁶ mi pullulassero⁷ nella fantasia mentre andavo girovagando per le piazze urbane nell'aspettazione dell'ora.

Verso le tre la barocca sala del palazzo Doria Pamphili, dominata dal busto marmoreo del Palestrina⁸, era già quasi piena. Molte signore tedesche biondicce e cosparsa di lentiggini auree, con la faccia velata d'un velo di colore, con la solita giacca di velluto *marron*⁹ o di velluto blu cupo ornata di *jais*¹⁰ o di pelliccia, stavano nelle
10 linee prime¹¹. Le signore inglesi, alte e rigide, con il mento un po' forte, con la nuca scoperta, vestite del solito mantello di *peluche* o di stoffa lanosa, formavano dei gruppi nelli angoli, sotto i candelabri accesi, mostrando le equine chiostre dei denti nel profferir parole. Poi, una gran quantità di ragazze borghesi, tutte le sorelle e le zie e
15 le madri e le amiche dei professori d'orchestra, tutte le strimpellatrici di pianoforte, tutte le nubili mature che coltivano l'arte del canto, tutte le padrone di casa che hanno un inquilino violinista o flautista o clarinista, tutte erano convenute all'appello ed occupavano il restante spazio. Predominavano in quest'ultima specie gli abiti scuri, le piccole giacche di forma maschile, le gonne a pieghe verticali, le altissime cravatte
20 di bionda *crème*, cappelli ornati di piume rosse e nere, guanti color di cuoio chiaro, le spille d'argento foggiate a ragno o a scarabei. Di signore aristocratiche e *pschutt*¹², vidi la duchessa Sforza-Cesarini, quella indimenticabile figura di gran dama così nobilmente pallida, d'un pallore lievemente olivastro, in un ricco abito di velluto

1. **voluttuaria**: piena di voluttà, cioè di piacere dei sensi.

2. **mollezza**: atmosfera pigra e indolente.

3. **blandizia**: allettamento, dolcezza.

4. **reminiscenze**: ricordi.

5. **minuetti**: danze.

6. **romanze schubertiane**: *Lieder* (poesie musicate) del compositore austriaco Franz Schubert (1797-1828).

7. **mi pullulassero**: si affollassero.

8. **Palestrina**: Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594), compositore.

9. **marron**: è parola francese, perciò viene scritta in corsivo.

10. **jais**: gaietto; indica un materiale nero e lucido.

11. **linee prime**: prime file.

12. **pschutt**: elegantissime (francese).

nero per visita e in cappello chiuso. Vidi la principessa Odescalchi, la principessa
25 Giustiniani-Bandini, la principessa Colonna, la principessa Doria, la principessa di
Sonnino, la principessa Del Drago, la contessa Primoli, la contessa Vespignani, la
contessa Spalletti, la contessa della Somaglia, la marchesa Vitelleschi, la baronessa
De Fontaine, tutte in abiti o per visita o per passeggio con predominio di velluti, di
merletti neri e di *jais*.

30 La signorina Marucchi, la *grande demoiselle*, aveva un abito fatto di quel velluto
color piombo, di quel velluto rigato che adoperano i cacciatori; e avea sulla rosea
faccia un velo color di perla. Era, così, molto bella e molto armoniosa.

Queste stoffe venatorie¹³ cominciano, pare, ad essere di moda; già nella sala un'al-
tra signorina, una incognita, ne aveva una giacca, ma di colore avana. Ed io vidi al-
35 cuni giorni fa passare pe' l'Corso¹⁴ la contessa Lara accompagnata da un serpentesco
levriere caucaseo¹⁵, stretta in quel velluto, con un corpetto tenuto da grandi fermagli
d'argento, ossidato e cesellato, e con una cintura di cuoio russo.

Il concerto incominciò con l'*ouverture* delle *Nozze di Figaro*, brillantemente, briosa-
mente. Seguitò con la *Sinfonia eroica* di Beethoven la quale fu suonata, in specie nel
40 secondo tempo e nel quarto, a perfezione. Appena cessò l'ultima battuta della *Marcia
funebre*, comparve nella sala Franz Liszt¹⁶ in compagnia di Giovanni Sgambati¹⁷. I
due ben chiomati¹⁸ maestri attraversarono la folla tra un mormorio di curiosità e di
ammirazione. La capelliera¹⁹ metallica di Franz Liszt era più lucida e rigida che mai.
La molle capelliera oleosa di Giovanni Sgambati tremolava commossa intorno alla
45 tonda faccia. Liszt sedette vicino all'orchestra, in una attitudine raccolta per ascoltare il
suo andante religioso o forse per assaporare quel trionfo così dolce alla sua vecchiezza.

L'*Angelus* fu eseguito con un calore stupendo. Una banda di lisztiani alla fine si
levò in piedi per applaudire il maestro. E il maestro ringraziò chinando la gran testa
olimpica²⁰. La duchessa Sforza-Cesarini dal suo posto andò a stringere la celebre
50 mano e a congratularsi. Madame Helbig, di sotto alla bassa cupoletta del cappello,
sorrise pantagruelicamente²¹.

Dopo il *walz-caprice*²², Franz, il mago Franz, uscì dalla sala al braccio della signora
Hegermann seguito da un drappello di adoratrici. Madame Helbig, nel suo magno²³
abito canonico, si dondolava parlando ad alta voce e ridendo. Eugenio Checchi fissava
55 con tutto l'acume delli occhi la capelliera per iscoprire se sotto non vi fosse un inganno²⁴.

Giovanni Sgambati somigliava a una qualche figura seicentista di Eolo nell'eserci-
zio delle sue funzioni²⁵. La signora Hegermann era tutta luminante²⁶ da un riflesso
di gloria. Le altre signore invidiavano. Franz lasciava fare e andava diritto e rigido
come un uomo di selce²⁷.

60 Dopo il concerto il secondo ballo del *pique-nique*.

Il quale fu semplicemente simile al primo, se non che ebbe maggior concorso di
beltà straniera²⁸ ed ebbe forse maggior calore di danze.

13. **venatorie**: da caccia.

14. **Corso**: via del Corso a Roma.

15. **serpentesco ... caucaseo**: un cane levriero del Caucaso, sottile e agile come un serpente.

16. **Franz Liszt**: compositore ungherese (1811-1886) e pianista sommo; a partire dal 1863 visse prevalentemente a Roma.

17. **Giovanni Sgambati**: pianista e compositore italiano (1841-1914).

18. **ben chiomati**: dai capelli lunghi.

19. **capelliera**: capigliatura.

20. **olimpica**: degna di un dio dell'Olimpo greco.

21. **pantagruelicamente**: in modo smodato e volgare.

22. **walz-caprice**: un capriccio, cioè una forma musicale caratterizzata dall'imprevedibilità, a tempo di valzer.

23. **magno**: solenne e ampio.

24. **per ... inganno**: per capire se non sia una parrucca.

25. **figura ... funzioni**: dipinto seicentesco del dio dei venti Eolo raffigurato mentre soffia, dunque con le guance gonfie.

26. **luminante**: luminosa.

27. **selce**: pietra.

28. **ebbe ... straniera**: vi accorse un maggior numero di belle donne straniere.

Tutte le signore che io celebrai l'altra volta in prosa fiorita²⁹, intervennero. Predominavano le *toilettes*³⁰ bianche.

65 La contessa Cini era in nero con merletti; la marchesa Thodoli era in rosa con merletti; la duchessa di Sermoneta era in lilla; la contessa Francesetti era in rosso ricchissimo; la principessa d'Antuni era in granato³¹ e argento; la contessa Loseau in granato fiammeo. Queste, su per giù, le note vivaci nel generale candore.

70 Il *cotillon*³² fu animatissimo, assai più brillante della prima volta. I tre promotori furono, in tutto, d'uno *chic*³³ supremo.

A quando il terzo ballo? O bel barone di San Giuseppe, *forward*³⁴.

29. **fiorita**: con abbondanza di figure retoriche, dunque elegante, colta.

30. **toilettes**: naturalmente non significa

"gabinetti", ma indica l'insieme dei vestiti e degli accessori.

31. **granato**: rosso scuro.

32. **cotillon**: festa danzante.

33. **chic**: eleganza.

34. **forward**: avanti (termine inglese).

Analisi del testo

► L'ATTEGGIAMENTO SNOB DELL'ALTA SOCIETÀ

Il *beau monde* ("bel mondo"), cioè l'alta società aristocratica, ha sempre la necessità di scacciare la noia: prima si dà un tono culturale, facendosi intrattenere da un concerto, poi, con maggiore entusiasmo, si dedica alla festa da ballo. D'Annunzio è un cronista complice: menziona le signore una per una, le adula in vista del suo tornaconto personale. Ne adotta l'atteggiamento snob, fingendo di ignorare che, in quel mondo, la famiglia Rappagnetta (era questo il cognome del padre di d'Annunzio) verrebbe messa alla berlina. Adopera un umorismo greve e un po' classista quando descrive la «gran quantità di ragazze borghesi, tutte le sorelle e le zie e le madri e le amiche dei professori d'orchestra, tutte le strimpelatrici di pianoforte, tutte le nubili mature che coltivano l'arte del canto, tutte le padrone di casa che hanno un inquilino violinista o flautista o clarinista» (rr. 14-17).

È curioso notare, inoltre, come d'Annunzio sia attento alle capigliature maschili: la sua calvizie, che attribuiva alle cure di una ferita alla testa ricevuta in duello (ma sarà stata una normale calvizie androgenetica), stava avanzando.

► LO STILE DELLA CRONACA MONDANA

Nella scrittura giornalistica d'Annunzio si serve spesso di **parole straniere**: «*pschutt*» (r. 21), «*pique-nique*» (r. 60), «*grande demoiselle*» (r. 30), «*cotillon*» (r. 69), «*chic*» (r. 70). Molte di esse sono termini tecnici della **moda** (attentissimo ai vestiti, d'Annunzio è un precursore degli attuali cronisti di moda): «*marron*» (r. 10), «*jais*» (r. 10), «*peluche*» (r. 12), «*crème*» (r. 20). Inoltre fa sfoggio delle consuete **parole colte** («pantragruelicamente», r. 51; «capelliera», rr. 43, 44, 55; «luminante», r. 57) o della **variante rara** di parole comuni («vecchiezza» invece di "vecchiaia", r. 46). Le **similitudini** sono poetiche («attraversata qua e là dal sole e come da lunghe vene di tepore», rr. 2-3) e colte («Sgambati somigliava a una qualche figura seicentista di Eolo nell'esercizio delle sue funzioni», rr. 56-57: in questo caso si sente una vena ironica).

La differenza tra lo **stile** delle cronache mondane e quello del *Piacere* non è qualitativa: come vedremo, nel romanzo d'Annunzio utilizza gli stessi ingredienti stilistici, ma con maggiore intensità e cura. Ciò si deve, in primo luogo, al fatto che si rivolge a pubblici diversi, e gli articoli giornalistici devono essere più leggibili, cioè più semplici; in secondo luogo, alla fretta con cui d'Annunzio, come ogni giornalista, è costretto a scrivere i suoi pezzi.

Laboratorio

lessico ricercato

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Raccogli i termini colti, quelli tecnici e i forestierismi, e indicane i relativi significati.
- 2 Distingui, nel brano, le parti più giornalistiche, cronachistiche, oggettive, da quelle più narrative, espressive, ridondanti, evidenziandole in modo diverso.

il bel mondo

► CONTESTUALIZZARE

- 3 Su quale rivista contemporanea potresti trovare un articolo del tenore di quello appena letto? Quali personaggi e quali eventi del mondo attuale potrebbero essere raccontati? Con quale linguaggio? Ipotizza uno scenario e fai qualche esempio delle espressioni che potresti usare.

Le “cronache culturali” di Arbasino È difficile trovare, oggi, qualcosa di paragonabile alle cronache dannunziane. Quella società aristocratica resiste solo a Roma e si è mescolata, per sopravvivere, alla società dello spettacolo: attori e attrici, calciatori, presentatori televisivi, giornalisti, politici da *talk-show*. **Alberto Arbasino**, scrittore e giornalista contemporaneo, ha vissuto la stagione iniziale della cosiddetta “società dello spettacolo”, quella della *Dolce vita* di Fellini (gli anni Sessanta del Novecento), e ne scrive con modi che ricordano quelli dannunziani, fatto salvo il fatto che Arbasino racconta più che altro i suoi ricordi, mentre d’Annunzio narrava in presa diretta. Ecco un esempio delle “cronache culturali” di Arbasino:

« Un maschio chiamato Desiderio

New Orleans. «Non voglio vederla!» direbbe García Lorca. Ma tornano le memorie di qualche decennio fa, quando nella realtà pareva inventata dal Tram chiamato Desiderio. Secondo gli scrittori americani amici, due personaggi erano un «must» da incontrare in città. Una potente agente immobiliare del Garden District, detta «la vera e sola Mrs. Stone» dalla Primavera romana appunto di Tennessee Williams. Romanzo certo *démodé*¹, perché ancora negli anni Cinquanta la Trinità dei Monti era davvero deserta dopo cena, e dunque i gigolò romani potevano esibirsi tutti soli davanti alle finestre degli alberghi. Ma in seguito essa veniva a Roma con un’amica albergatrice del Vieux Carré e due assistenti intellettuali dabbene che si rimbeccavano «I love Caterina» e «I adore Maria» (parlando delle due Medici). Visitavano un’altra anziana americana che viveva in un villino presso Piazza della Libertà (vi subentrò poi Tomas Milian), e si presentava come «star di Fellini» perché aveva avuto un “cameo” nella *Dolce vita*,



grazie al leggendario cast director Guidarino Guidi, che le pescava ai cocktails e ai tè. E poi, tutti al Meo Patacca, coi butteri e le fiaccole fuori, a Trastevere. (I due, Tom & Bob, con civile costumanza riepilogavano ogni viaggio in una «newsletter» per gli amici, onde evitare le troppe telefonate ripetitive).

Altro era un legale molto palestrato e brizzolato e viveur in «crew cut²», con una celebre cantina sado-maso che pareva appena rifinita dagli arredatori di «Vogue». Fu poi processato e messo nei film come organizzatore dell’uccisione di Jack Kennedy. Ma se c’entrava, l’avrà fatto per presenzialismo. (Altre due famose camere di tortura a Manhattan appartenevano a un critico di fama e a un architetto di grido; e lì certe dame d’alta società in visita si spaventarono un po’ davanti ai bruti in cuoio nero, che però spiegavano, in vocine afro-wasp³: «Fashion, madam»).

(«la Repubblica», 13 maggio 2006)

Arbasino e d’Annunzio: tratti comuni e peculiarità

Tra d’Annunzio e Arbasino ci sono alcuni tratti di stile in comune:

- l’abbondanza di forestierismi;
- l’allusione a fatti e persone che solo pochi fortunati (gli *happy few*) possono capire; il che spesso porta con sé una scarsa comprensibilità: ma è voluta, e in realtà non bisogna voler afferrare tutto a ogni costo;
- le allusioni alla cultura “alta” (ad esempio, al dramma *Un tram che si chiama Desiderio* dello scrittore Tennessee Williams).

Tuttavia, dato che Arbasino racconta del passato, le sue pagine hanno un **tono peculiare**, che mescola la nostalgia per un mondo scomparso e il compiacimento per aver vissuto una stagione irripetibile (e in più, in Arbasino, c’è il gusto per la contaminazione tra l’alto e il basso, lo *chic* e il popolare, il “colto” e il *pop*: accanto ai nomi degli scrittori, nel discorso entrano anche quelli dell’attore Tomas Milian, celebre per aver interpretato il personaggio del Monnezza in una serie di film degli anni Ottanta, e del ristorante trasteverino Meo Patacca).

1. *démodé*: passato di moda.

2. *crew cut*: taglio militare.

3. *afro-wasp*: che mescola la componente africana e quella anglosassone (*wasp* è l’acronimo di *White, Anglo-Saxon, Protestant*: “bianco, anglosassone, protestante”, le caratteristiche del ceto americano più ricco).

Lo scrittore Alberto Arbasino.

4 D'Annunzio romanziere: *Il piacere*

La storia e i personaggi

Il piacere, pubblicato dall'editore Treves nel 1889, è il primo romanzo di d'Annunzio. Il protagonista è Andrea Sperelli, un *dandy* aristocratico, colto e raffinato, che, dopo aver viaggiato a lungo, si stabilisce a Roma nell'ottobre del 1884. Il suo primo amore è Elena Muti, giovane vedova corrotta e sensuale. La loro storia termina all'improvviso, nel marzo del 1885, quando lei scompare misteriosamente.

La *fabula* Andrea Sperelli si dedica al piacere, al sesso, seducendo una donna dopo l'altra, ma non riesce a dimenticare Elena Muti. Dopo un duello in cui rimane ferito, Sperelli trascorre la convalescenza nella villa sul mare della cugina. Qui conosce la «spirituale ed eletta» Maria Ferres, moglie di un ambasciatore. Ne è attratto («gli ispirava un senso di devozione e di sommissione, altissimo») e inizia a corteggiarla, ma la donna resiste.

Nel dicembre del 1886, Elena torna a Roma, ma ora è sposata con un nobile inglese. Sperelli è diviso tra il nuovo amore (Maria alla fine ha ceduto) e il precedente. Desidererebbe una donna che unisse Elena e Maria, due tipi erotici differenti e complementari: è geloso del nuovo amante di Elena, così come Maria è gelosa dell'antico amore di Sperelli per Elena. Poi, il marito di Maria viene scoperto mentre bara al gioco ed è costretto a lasciare Roma. Sperelli, facendo per l'ultima volta l'amore con Maria, si lascia sfuggire il nome di Elena: «Un gran silenzio le vuotò l'anima. Le si aprì, dentro, un di quegli abissi in cui tutto il mondo sembra scomparire all'urto d'un pensiero unico». Maria fugge, mentre Sperelli cerca di trattenerla.

Nell'ultimo capitolo Sperelli si aggira per il palazzo di Maria, i cui beni sono messi all'incanto, «provando una orribile stanchezza, una stanchezza così vacua e disperata che quasi pareva un bisogno fisico di morire».

L'intreccio L'intreccio è molto più complesso. Il romanzo è diviso in quattro libri.

Nel primo, Sperelli attende a casa Elena Muti, ricomparsa a Roma dopo due anni. Il colloquio tra i due, in cui Sperelli cerca di riallacciare la relazione amorosa, viene deciso da una frase di lei, «soffriresti tu di spartire con altri il mio corpo?»: la risposta non può che essere negativa. Qui inizia un lungo flashback, in cui vengono raccontati l'inizio della storia d'amore, la conclusione, la vita di Sperelli successiva all'abbandono e infine il duello.

Il secondo libro fa parte ancora del flashback e comprende la convalescenza e la relazione con Maria Ferres nella villa della cugina.

Nel terzo libro Sperelli torna a Roma, dove incontra di nuovo Elena Muti: il flashback termina nel secondo capitolo.

Di qui in poi, *fabula* e intreccio coincidono.

La Roma aristocratica Tra i personaggi del romanzo bisogna includere anche la città di Roma, perché d'Annunzio descrive con passione il centro storico, i palazzi eleganti, gli arredi preziosi, i concerti, i pranzi, le feste mondane e le corse dei cavalli.

È quella Roma aristocratica che d'Annunzio aveva conosciuto nelle vesti di cronista mondano.

■
Le due donne
di Sperelli

Il protagonista

Andrea Sperelli, l'esteta Andrea Sperelli è un **personaggio idealizzato** con parecchi **tratti autobiografici**: rappresenta ciò che d'Annunzio desiderava essere e in certa misura era, un esteta ammaliato dalle cose belle e ossessionato dalle donne. Tuttavia, nell'introduzione al romanzo d'Annunzio si mostra fortemente critico nei confronti del suo personaggio e del suo stile di vita: «questo libro, nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tanta sottilità e falsità e crudeltà vane [...]; le pagine dov'è rappresentata tutta la miseria del Piacere». Ma in realtà l'atteggiamento del narratore nei confronti del suo personaggio è di ammirazione: del resto, Sperelli porta lo stile di vita che d'Annunzio apprezzava a quel grado di perfezione e di coerenza che solo l'arte può dare.

Che cosa pensa davvero d'Annunzio del suo personaggio? Non è facile capire, quindi, se nell'introduzione d'Annunzio finga di condannare il suo personaggio solo per motivi di opportunità: se, cioè, voglia **evitare la censura** o le **critiche moralistiche** che potrebbero nuocere al libro, critiche che potevano appuntarsi sia sulla forte componente sessuale del libro sia sul cinismo amorale di Sperelli.

Si pensi, ad esempio, alla scena in cui Sperelli è infastidito perché la sua carrozza è bloccata da una manifestazione di protesta per la strage di Dogali¹: «l'orrore della strage lontana faceva urlare la plebe; uomini in corsa, agitando gran fasci di fogli, fendevano la calca; emergeva distinto su i clamori il nome d'Africa. "Per quattrocento bruti, morti brutalmente!" mormorò Andrea». Nella sua *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, pubblicata nel 1928, Benedetto Croce biasimava ancora quella frase, che irrideva al «primo sangue italiano versato in guerra dopo anni di pace e pel quale tutta l'Italia patriotticamente dolorava e chiamava vendetta».

1. Nel 1882 iniziò la colonizzazione del Corno d'Africa da parte delle truppe italiane. Il 26 gennaio 1887 a Dogali, in Eritrea, più di 400 soldati italiani morirono in battaglia contro l'esercito abissino.

Uno spirito «essenzialmente formale» D'Annunzio descrive Sperelli così:

«Eleggeva, nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione; e intendeva proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane, con severità, riallacciandosi ai poeti dello stil novo e ai pittori che precorrono il Rinascimento. Il suo spirito era essenzialmente formale. Più che il pensiero, amava l'espressione.»

Queste parole sembrano un autoritratto. Anche lo spirito di d'Annunzio è «essenzialmente formale»: **predilige la forma** («l'espressione») **rispetto al contenuto** («il pensiero»).

Di fatto, i romanzi di d'Annunzio sono privi di dinamismo: abbondano di descrizioni e scene statiche. Le scene dinamiche – anche in un romanzo come *Forse che sì forse che no*, ambientato nel mondo della velocità degli aerei e delle auto – non riescono a dare, o danno con fatica, il senso del movimento.

Un sistema estetico raffinato e coerente La passione per i «pittori che precorrono il Rinascimento» fa di Sperelli un **preraffaellita**. La Confraternita dei Preraffaelliti è una corrente pittorica inglese, fondata nel 1848. Tra i suoi principali esponenti ci fu Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), figlio di Gabriele Rossetti (1783-1854), poeta italiano, esule a Londra dopo i moti del 1820, che studiò a lungo Dante e lo Stilnovo. Con il che si spiega anche la predilezione di Sperelli per lo **Stilnovo**. Il suo – come quello del suo creatore d'Annunzio – è un sistema estetico raffinato e coerente.

Lo stile

Uno stile omogeneo e coerente Lo stile del *Piacere* è omogeneo e dunque, analizzandone una parte, si ottengono informazioni che possono essere estese a tutto il libro. Per prima cosa, va notato che lo stile è coerente con il livello culturale del protagonista e dell'ambiente rappresentato. Ne sono tratti caratteristici, a metà tra la forma e il contenuto, la tendenza alla **sovrabbondanza** (ad esempio di aggettivi) e all'**esasperazione**, all'**enfasi**, per cui tutto è portato al massimo grado possibile: «invincibile tristezza», «prostrazione infinita», «senso inesprimibile» ►T2].

L'amore per la lingua raffinata D'Annunzio utilizza un **lessico colto e raffinato**. Preferisce la variante morfologica più dotta, perché più vicina al latino, delle parole comuni (ad esempio «constrizioni», «realità», «conscienza», «conspetto») e ripropone alcuni aspetti arcaici della lingua, come l'enclisi della particella pronominale («adagiavasi»). Tuttavia, le difficoltà sono limitate al livello grafico e lessicale. La sintassi non presenta difficoltà particolari.

L'amore per la lingua raffinata impone anche di utilizzare **parole straniere** quando non si trovi (o non si voglia trovare) un equivalente italiano: ad esempio *home*, *coupé*, *demi-monde*, *flirtation*. Appartengono al gusto per l'esibizione della cultura le citazioni in lingua inglese, francese, tedesca, spagnola, latina, o anche singole frasi pronunciate da personaggi dei quali si voglia mostrare l'origine straniera o l'esperienza del mondo.

I riferimenti colti Tutto il libro abbonda di riferimenti colti: sono nominati in continuazione poeti, scrittori, musicisti, e soprattutto artisti. Sculture e dipinti, in particolare, vengono chiamati in causa per descrivere le fisionomie o le vesti dei personaggi.

Da un lato, anche questo aspetto dello stile dannunziano è congruente con le passioni di Sperelli; dall'altro, serve a far crescere nel lettore la **fascinazione per il personaggio**, una fascinazione che nasce da una specie di senso d'inferiorità culturale.

IL LABORATORIO
DELLO SCRITTORE
D'Annunzio plagiarlo

T

2

Tutto impregnato d'arte

da *Il piacere*, libro I, capitolo II

Il piacere inizia con Andrea Sperelli che aspetta l'arrivo a casa sua dell'antica amante, Elena Muti. Andrea vorrebbe riprendere la relazione, ma Elena ormai è sposata. Nel secondo capitolo, d'Annunzio descrive il protagonista: i suoi avi, la sua educazione, la sua giovinezza.

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta¹ cultura, d'eleganza e di arte.

5 A questa classe, ch'io chiamerei arcadica² perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. L'urbanità³,

1. **eletta**: raffinata.

2. **arcadica**: l'accademia dell'Arcadia, fondata nel 1690, generò una

moda che si diffuse in tutta la società colta del primo e del medio Settecento.

3. **urbanità**: la disinvolture cortese e mondana.

l'atticismo⁴, l'amore delle delicatezze, la predilezione per gli studii insoliti, la curiosità estetica⁵, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie. Un Alessandro Sperelli, nel 1466, portò a Federico d'Aragona, figlio di Ferdinando re di Napoli e fratello d'Alfonso duca di Calabria, il codice in foglio⁶ contenente alcune poesie "men rozze" de' vecchi scrittori toscani⁷, che Lorenzo de' Medici aveva promesso in Pisa nel '65; e quello stesso Alessandro scrisse per la morte della divina Simonetta⁸, in coro⁹ con i dotti del suo tempo, una elegia latina¹⁰, malinconica ed abbandonata a imitazione di Tibullo. Un altro Sperelli, Stefano, nel secolo medesimo, fu in Fiandra, in mezzo alla vita pomposa¹¹, alla preziosa eleganza, all'inaudito fasto borgognone¹²; ed ivi rimase alla corte di Carlo il Temerario, imparentandosi con una famiglia fiamminga. Un figliuol suo, Giusto, praticò la pittura sotto gli insegnamenti di Giovanni Gossaert¹³; e insieme col maestro venne in Italia, al seguito di Filippo di Borgogna ambasciatore dell'imperatore Massimiliano presso il papa Giulio II, nel 1508. Dimorò a Firenze, dove il principal ramo della sua stirpe¹⁴ continuava a fiorire; ed ebbe a secondo maestro Piero di Cosimo, quel giocondo e facile¹⁵ pittore, forte ed armonioso colorista¹⁶, che risuscitava liberamente col suo pennello le favole pagane¹⁷. Questo Giusto fu non volgare¹⁸ artista; ma consumò tutto il suo vigore in vani sforzi per conciliare la primitiva educazione gotica con il recente spirito del Rinascimento. Verso la seconda metà del secolo XVII la casata degli Sperelli si trasportò a Napoli. Ivi nel 1679 un Bartolomeo Sperelli pubblicò un trattato astrologico *De Nativitatibus*; nel 1720 un Giovanni Sperelli diede al teatro un'opera buffa intitolata *La Faustina* e poi una tragedia lirica intitolata *Progne*; nel 1756 un Carlo Sperelli stampò un libro di versi amorosi¹⁹ in cui molte classiche lascivie²⁰ erano rimate con l'eleganza oraziana²¹ allora di moda. Miglior poeta fu Luigi, ed uomo di squisita galanteria, alla corte del re lazzarone²² e della regina Carolina. Verseggiò con un certo malinconico e gentile epicureismo²³, assai nitidamente²⁴; ed amò da fino amatore, ed ebbe avventure in copia²⁵, talune celebri, come quella con la marchesa di Bugnano che per gelosia s'avvelenò, e come quella con la contessa di Chesterfield che morta etica²⁶ egli pianse in canzoni, odi, sonetti ed elegie soavissime sebbene un poco frondose²⁷.

Il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, unico erede, proseguiva la tradizione familiare. Egli era, in verità, l'ideale tipo²⁸ del giovine signore²⁹ italiano del XIX secolo, il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, ultimo discendente d'una razza intellettuale.

4. atticismo: stile di comportamento elegante. Il termine indica propriamente uno stile oratorio semplice ed efficace: non sembra del tutto pertinente riferito a Sperelli.

5. curiosità estetica: la passione per ogni forma d'arte.

6. il codice in foglio: il manoscritto di grande formato.

7. vecchi scrittori toscani: gli scrittori toscani del Duecento.

8. divina Simonetta: Simonetta Cattaneo Vespucci, la nobildonna amata da Giuliano de' Medici: fu ritratta da Piero di Cosimo a seno nudo e con un aspide al collo.

9. in coro: insieme.

10. elegia latina: un componimento in lingua latina e in distici elegiaci, metro prediletto da alcuni poeti latini, tra cui Ti-

bullo (citato subito dopo), poeta del I secolo a.C.

11. pomposa: sfarzosa.

12. borgognone: della Borgogna, regione francese.

13. Giovanni Gossaert: Jan Gossaert (1478-1532), pittore fiammingo.

14. sua stirpe: stirpe degli Sperelli.

15. giocondo e facile: allegro e semplice da apprezzare.

16. colorista: che fa dei colori l'ingrediente principale della sua pittura.

17. favole pagane: la mitologia classica.

18. non volgare: che non indulgeva ai gusti del popolo.

19. amorosi: erotici.

20. classiche lascivie: tratti erotici propri di alcuni poeti latini.

21. oraziana: tipica della poesia di Orazio, poeta latino del I secolo a.C.

22. re lazzarone: Ferdinando I di Borbone (1751-1825), sposato a Maria Carolina d'Asburgo-Lorena.

23. epicureismo: qui si intende: passione per i piaceri della vita.

24. nitidamente: con uno stile chiaro.

25. in copia: in abbondanza.

26. etica: a causa dell'etisia, cioè tistica.

27. frondose: sovrabbondanti, troppo ampie.

28. l'ideale tipo: il tipico rappresentante.

29. giovine signore: giovane nobile; il riferimento è al «giovine signore» cantato da Giuseppe Parini (1729-1799) nel *Giorno*, ma è assente qualsiasi tipo di ironia, sarcasmo o critica.

Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studii varii e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a vent'anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi³⁰.
45 Dal padre appunto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato³¹ della bellezza, il paradossale disprezzo de' pregiudizii, l'avidità del piacere.

Questo padre, cresciuto in mezzo agli estremi splendori della corte borbonica, sapeva largamente vivere; aveva una scienza profonda della vita voluttuaria³² e insieme una certa inclinazione byroniana³³ al romanticismo fantastico. Lo stesso suo
50 matrimonio era avvenuto in circostanze quasi tragiche, dopo una furiosa passione. Quindi egli aveva turbata e travagliata in tutti i modi la pace coniugale. Finalmente s'era diviso dalla moglie ed aveva sempre tenuto seco³⁴ il figliuolo, viaggiando con lui per tutta l'Europa.

L'educazione d'Andrea era dunque, per così dire, viva, cioè fatta non tanto su i libri
55 quanto in conspetto delle realtà umane³⁵. Lo spirito di lui non era soltanto corrotto dall'alta cultura ma anche dall'esperienza³⁶; e in lui la curiosità diveniva più acuta come più si allargava la conoscenza. Fin dal principio egli fu prodigo di sé³⁷; poiché la grande forza sensitiva³⁸, ond'egli era dotato, non si stancava mai di fornire tesori alle sue prodigalità³⁹. Ma l'espansion di quella sua forza era la distruzione in lui di
60 un'altra forza, della *forza morale* che il padre stesso non aveva ritegno a deprimere⁴⁰. Ed egli non si accorgeva che la sua vita era la riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia; e che il circolo gli si restringeva sempre più d'intorno, inesorabilmente sebben con lentezza.

Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: «Bisogna *fare* la
65 propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui⁴¹. La superiorità vera è tutta qui».

Anche, il padre ammoniva: «Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: "Habere, non haberi⁴²"».

Anche, diceva: «Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. Bisogna
70 sopra tutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove immaginazioni».

30. restrizioni ... pedagoghi: limitazioni di tipo morale-religioso e obblighi imposti da maestri.

31. passionato: appassionato.

32. vita voluttuaria: piaceri materiali della vita.

33. byroniana: appresa dai versi e dalla vita di lord George Gordon Byron (1788-1824), poeta inglese.

34. seco: con sé.

35. in ... umane: alla presenza della viva realtà dell'uomo e delle cose.

36. dall'esperienza: dall'esperienza.

37. prodigo di sé: incline a usare e abusare della propria vita e dei propri danari.

38. la ... sensitiva: la sensibilità estrema.

39. non ... prodigalità: desiderava in continuazione nuovi oggetti preziosi, che acquistava con eccessiva larghezza.

40. non ... deprimere: metteva a tacere senza alcuno scrupolo.

41. Bisogna fare ... lui: l'«uomo d'intelletto» deve creare la propria vita come si crea un'opera d'arte: la vita deve essere un progetto pensato e realizzato; la vita deve essere eccellente e degna della stessa ammi-

razione che si ha per un quadro o per una statua.

42. Habere, non haberi: possedere, non essere posseduto. La massima è attribuita al filosofo greco Aristippo (V-IV secolo a.C.).

Intellettuale L'aggettivo *intellettuale*, nel senso di "legato all'intelletto" (occupazioni intellettuali, onestà intellettuale), ha una lunga storia. Invece *intellettuale* come sostantivo (specie al plurale, *gli intellettuali*) è in uso da poco più di un secolo, dagli anni dell'affare Dreyfus. Nel gennaio del 1898 Émile Zola pubblicò sul giornale «L'Aurore» un articolo nel quale prendeva le difese del capitano Alfred Dreyfus, ingiustamente accusato di tradimento e di intesa con il nemico (l'Impero tedesco): è il celebre articolo intitolato *J'accuse*. Il giorno dopo un gruppo di scrittori, artisti, scienziati e docenti universitari scrisse un altro articolo in appoggio a Zola (e a Dreyfus), articolo che passò alla storia come "il manifesto degli intellettuali". In realtà, il titolo originale era *Una protesta*, ma Georges Clemenceau, uno degli uomini politici francesi più in vista, scrisse un elogio di questi "intellettuali" riuniti insieme per una giusta causa. Da allora il termine entrò nell'uso e, all'inizio del Novecento, cominciò a essere adoperato anche in Italia.

Ma queste massime *volontarie*, che per l'ambiguità loro potevano anche essere interpretate come alti criterii morali, cadevano appunto in una natura *involontaria*⁴³, in un uomo, cioè, la cui potenza volitiva⁴⁴ era debolissima.

75 Un altro seme paterno aveva perfidamente fruttificato nell'animo di Andrea: il seme del sofisma⁴⁵. «Il sofisma» diceva quell'incauto educatore «è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano. Acuire⁴⁶ e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere o il proprio dolore. Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità. La parola è una cosa profonda, in cui per l'uomo d'intelletto
80 son nascoste inesauribili ricchezze. I Greci, artefici della parola⁴⁷, sono infatti i più squisiti goditori dell'antichità. I sofismi fioriscono in maggior numero al secolo di Pericle⁴⁸, al secolo gaudioso».

Un tal seme trovò nell'ingegno malsano del giovine un terreno propizio. A poco a poco, in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne
85 un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio.

Dopo la morte immatura⁴⁹ del padre, egli si trovò solo, a ventun anno, signore⁵⁰ d'una fortuna considerevole, distaccato dalla madre, in balia delle sue passioni e de' suoi gusti. Rimase quindici mesi in Inghilterra. La madre passò in seconde nozze,
90 con un amante antico. Ed egli venne a Roma, per predilezione.

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più
95 della ruinata grandiosità imperiale⁵¹. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato⁵² da Michelangelo e istoriato⁵³ dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini⁵⁴, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi⁵⁵, il granito rosso
100 d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane⁵⁶, accanto alla domanda «Che vorreste voi essere?» egli aveva scritto «Principe romano⁵⁷».

105 Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo *home*⁵⁸ nel palazzo Zuccari alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario⁵⁹ cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle Ore⁶⁰. Passò tutto il mese di ottobre tra le cure⁶¹ degli addobbi; poi, quando le stanze furono ornate e pronte, ebbe nella nuova

43. una natura involontaria: una persona con un carattere debole, con poca costanza nel perseguire le proprie decisioni volontarie.

44. potenza volitiva: forza di volontà.

45. sofisma: ragionamento corretto nella forma ma volutamente erroneo nella sostanza: mira a persuadere l'ascoltatore e non a raggiungere la verità.

46. Acuire: rendere più acuti.

47. artefici della parola: cultori dell'arte della parola, artisti della parola.

48. secolo di Pericle: Pericle fu un importante uomo politico ateniese del V

secolo a.C.

49. immatura: prematura.

50. signore: in possesso.

51. ruinata grandiosità imperiale: rovine grandiose dell'Impero romano.

52. incoronato: abbellito.

53. istoriato: affrescato.

54. Raffaelli ... Domenichini: quadri di Raffaello, Tiziano, Domenichino.

55. bussi profondi: legni di bosso dal colore intenso.

56. un albo ... mondane: un quaderno, utilizzato in un gioco di società, in cui si confessano i propri desideri.

57. Principe romano: esponente dell'alta aristocrazia romana.

58. home: la sua casa, intesa come centro della sua vita; distinta da *house*, casa in cui si abita soltanto, senza legami affettivi.

59. tepidario: luogo protetto dal vento. Sembra riferirsi alla scalinata di Trinità de' Monti: in cima, davanti alla chiesa omonima, troneggia un obelisco, lì collocato da Pio VI.

60. segna ... Ore: l'obelisco viene paragonato all'asta di una meridiana, che segna il tempo.

61. tra le cure: occupandosi.

110 casa alcuni giorni d'invincibile tristezza. Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un ciel quasi latte⁶², diafano⁶³ come i cieli che si specchiano ne' mari australi⁶⁴.

115 Quel languore dell'aria e della luce, ove tutte le cose parevano quasi perdere la loro realtà e divenire immateriali, mettevano nel giovine una prostrazione⁶⁵ infinita, un senso inesprimibile di scontento, di sconforto, di solitudine, di vacuità⁶⁶, di nostalgia. Il malessere vago proveniva forse anche dalla mutazione del clima, delle abitudini, degli usi. L'anima converte in fenomeni psichici le impressioni dell'organismo mal definite, a quella guisa che il sogno trasforma secondo la sua natura gli incidenti del sonno⁶⁷.

120 Certo egli ora entrava in un novello stadio⁶⁸. – Avrebbe alfin⁶⁹ trovato la donna e l'opera⁷⁰ capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*⁷¹? – Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non aveva ancora interamente amato né aveva ancor mai goduto ingenuamente⁷². Torturato da un Ideale, non ne portava ancora ben distinta in cima de' pensieri l'immagine. Aborrendo dal dolore per natura e per educazione, era vulnerabile in ogni parte, accessibile al dolore in ogni parte.

125 Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo, gli manteneva nello spirito un certo equilibrio; così che si poteva dire che la sua vita fosse una continua lotta di forze contrarie chiusa ne' limiti d'un certo equilibrio. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'*asse*⁷³ del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano.

62. **latteo**: bianco come il latte.

63. **diafano**: trasparente.

64. **australi**: del Sud.

65. **prostrazione**: abbattimento.

66. **vacuità**: vuoto.

67. **L'anima ... sonno**: ciò che il corpo prova ha conseguenze dirette sugli stati

d'animo; ciò capita sia nello stato di veglia, quando le sensazioni vaghe che affliggono il corpo diventano malesseri di cui non si comprende la ragione, sia nell'attività onirica, quando ciò che disturba il sonno ha delle ripercussioni sui sogni che si stanno facendo.

68. **novello stadio**: nuova fase di vita.

69. **alfin**: finalmente.

70. **l'opera**: l'occupazione.

71. **il suo scopo**: il suo obiettivo di vita.

72. **ingenuamente**: veramente.

73. **l'asse**: in senso fisico, l'asse di rotazione (il centro di gravità permanente).

Analisi del testo

► **LA PASSIONE PER LA BELLEZZA** Il capitolo si apre con una condanna della democrazia, che d'Annunzio paragona a un diluvio distruttivo. La democrazia non va intesa tanto come quella concessione di diritti politici al popolo che si era realizzata con l'ampliamento del diritto di voto nel 1882, su iniziativa del ministero Depretis: Sperelli non è interessato alla politica, anzi la disprezza. Piuttosto, la democrazia va intesa come incremento della classe media formata da commercianti, industriali, professionisti: tutti *parvenus* ossessionati dal denaro e completamente privi di gusto. Il nobile casato degli Sperelli, invece, è sempre stato devoto all'arte. La passione per la bellezza è uno dei tratti dominanti della figura di Andrea, una passione nata e nu-

trita durante i viaggi fatti insieme al padre, grazie al contatto diretto con i quadri e le sculture.

► **L'AVIDITÀ DI PIACERI** L'altro tratto caratteristico è l'avidità di piaceri, di nuove sensazioni, la curiosità per esperienze eccentriche. Bisogna provare ogni cosa per non avere rimpianti: questo è il motto che ispira la vita di Andrea. Non è un caso che d'Annunzio descriva la genealogia del protagonista. Le teorie scientifiche, che Émile Zola in Francia e Giovanni Verga in Italia cercavano di tradurre in materia da romanzo, suggerivano che la personalità degli esseri umani è influenzata dai caratteri della stirpe dalla quale provengono (oggi parleremmo di "corredo genetico").

co”) e dall’ambiente in cui vivono. Anche se percorre una strada diversa, d’Annunzio si appropria di alcuni elementi del romanzo naturalista.

► **LA VITA COME UN’OPERA D’ARTE** La vita – secondo le indicazioni del padre di Sperelli – va progettata e realizzata come se fosse un’opera d’arte, cioè un oggetto degno di ammirazione per la sua perfezione estetica. Nessuna spontaneità e nessuna genuinità, come si legge nel primo capitolo:

«*la espressione verbale e plastica de’ sentimenti in lui [Sperelli] era sempre così artificiosa, così lontana dalla semplicità e dalla sincerità, che egli ricorreva per abitudine alla preparazione anche ne’ più gravi commovimenti [turbamenti] dell’animo. Cercò d’immaginare la scena [dell’incontro con Elena]; compose alcune frasi; scelse con gli occhi intorno il luogo più propizio al colloquio. Poi anche si levò per vedere in uno specchio se il suo volto era pallido, se rispondeva alla circostanza. [...] nell’arte d’amare, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nella ipocrisia. “Quale atto io farò accogliendola? Quali parole io le dirò?”.*

► **AUTOINGANNO E VOLUBILITÀ** Secondo il padre di Andrea, il *sofisma* (r. 76), cioè l’autoinganno attraverso il ragionamento, è in grado di moltiplicare l’intensità della gioia e del dolore. Andrea posa, simula, si nasconde, perché sa che vita e verità sono incompatibili, e anzi sa che, paradossalmente, per conoscere la vita e per vivere bene bisogna nascondere la verità.

Secondo gli insegnamenti del padre, egli avrebbe dovuto

possedere le cose, dominare i propri desideri e non essere schiavo di altre persone. Di fatto, la sua volontà è piuttosto debole e perciò passa da un oggetto all’altro senza sosta, guidato dagli istinti più che dalla ragione. Questo carattere estremamente volubile, che pure non gli ha ancora permesso di creare l’opera d’arte che ha in animo di creare, non lo porta a essere instabile emotivamente: infatti, coltivando la *Bellezza* (r. 132), che è anche ordine e compostezza, Sperelli riesce a mantenere *un certo equilibrio* (r. 131) pur nelle tentazioni tra gli estremi opposti.

► **L’ESIBIZIONE DI UNA CULTURA RAFFINATA** Delle preferenze di Andrea in fatto di arte viene dato un esempio a proposito di Roma: egli ama la Roma rinascimentale e barocca, non quella latina imperiale. La topografia di Roma e la rassegna degli artisti prediletti, così come la digressione sul casato degli Sperelli, sono l’occasione per esibire una cultura raffinata. Questa esibizione, che abbraccia ogni campo della realtà (dalla letteratura alla musica, dall’arte alla scherma, dall’equitazione alla moda, all’arredamento), è una delle caratteristiche del libro.

► **LA CRITICA DI D’ANNUNZIO A SPERELLI** Nell’introduzione al romanzo d’Annunzio critica il suo personaggio. Anche nel corso della narrazione egli mette in evidenza i limiti di Sperelli, le sue debolezze e i pericoli che corre. In questo capitolo leggiamo che Sperelli «non si accorgeva che la sua vita era la riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinuncia; e che il circolo gli si restringeva sempre più d’intorno, inesorabilmente sebben con lentezza» (rr. 61-63). D’Annunzio preannuncia così la catastrofe del personaggio fin dall’inizio del romanzo.

Laboratorio

albero
genalogico

► **COMPRENDERE**

- 1 Quale scopo vuole ottenere d’Annunzio con la lunga descrizione dell’albero genealogico della famiglia Sperelli?
- 2 Quale considerazione ha Andrea della gente comune?

educazione
estetica

► **ANALIZZARE**

- 3 Rifletti sugli insegnamenti che il padre impartisce al giovane Andrea: sottolinea le massime che fondano la sua «straordinaria educazione estetica» (rr. 43-44) e indica in che modo sono riconducibili ai principi dell’estetismo.

Sperelli /
d’Annunzio

► **CONTESTUALIZZARE**

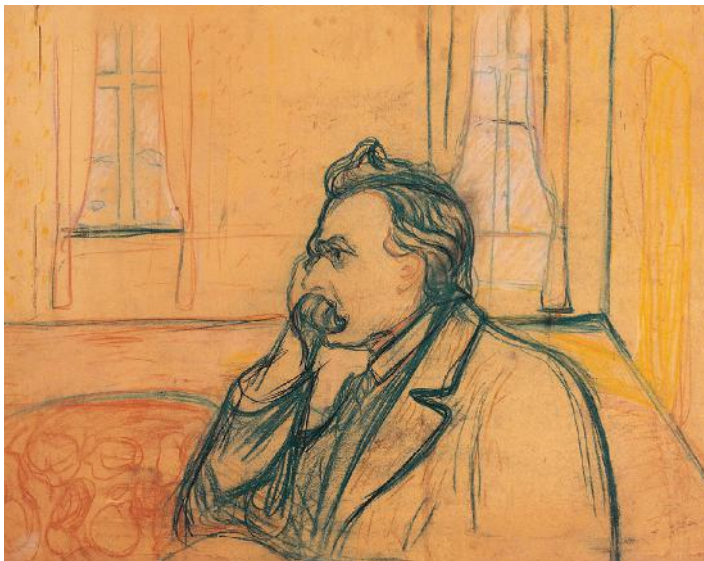
- 4 In **Andrea Sperelli** si possono ritrovare alcuni **tratti di d’Annunzio**: entrambi sono alla costante ricerca della bellezza e dell’esperienza sensoriale. **Argomenta tale affermazione** partendo dalle tue conoscenze della vita dell’autore.
- 5 Culto della bellezza ed esperienza dei sensi si riflettono nel Vittoriale, la dimora di d’Annunzio a Gardone Riviera. Prova a verificare questa affermazione aiutandoti con le immagini della residenza dello scrittore che trovi on line.

culto della
bellezza

La “filosofia” del *Piacere*: d’Annunzio e Nietzsche

D’Annunzio e Nietzsche: teorie comuni D’Annunzio era informatissimo sulle novità librarie. «Ma voi avete letto tutto!», gli dice André Gide per lusingarlo, al loro primo incontro, nel dicembre 1895. E lui replica: «Tutto. Credo che sia necessario aver letto tutto». C’è, in un’affermazione del genere, molta esagerazione, molta posa. Ma c’è anche una parte di verità: d’Annunzio era un **lettore onnivoro**.

Edvard Munch,
Friedrich
Nietzsche, 1905.



A partire dal 1890, e con maggiore intensità dal 1892, in Francia iniziano a circolare le prime traduzioni del filosofo tedesco **Friedrich Nietzsche** (1844-1900). D’Annunzio ne viene a conoscenza quando vive a Napoli. Nel filosofo ritrova, sviluppate in modo originale, alcune idee e teorie che lui già conosce e ha già elaborato nelle sue opere. Tanto Nietzsche quanto d’Annunzio, infatti, traggono spunto dalla **cultura francese e inglese del secondo Ottocento**. Ad esempio, Nietzsche riprende la sua famosa opposizione tra dionisiaco e apollineo dagli *Studi sulla storia del Rinascimento* (1873) di Walter Pater (1839-1894), che anche d’Annunzio ha letto.

Le idee antidemocratiche Il 16 agosto 1892 nasce il Partito dei lavoratori italiani, che nel congresso di Reggio Emilia (8-10 settembre 1893) prenderà il nome di Partito socialista italiano. Come si è visto, d’Annunzio aveva già espresso **idee antidemocratiche** nel *Piacere*. La conferma si trova in un articolo pubblicato sul quotidiano conservatore «Il Mattino» (25-26 settembre 1892) e intitolato *La bestia elettiva*:



La Democrazia si riduce dunque a una lotta di egoismi vanitosi, che si svolge su l’abbassamento sistematico delle superiorità legittime e acquisite. È il trionfo del borghese, del filisteo, del tartufo¹, dell’asino presuntuoso, del pedante che fa il saputo, dell’idiota che si creda eguale all’uomo di ingegno; di tutte le mediocrità e di tutte le bassezze. [...] La forza è dunque ancora la suprema legge. E così deve essere; ed è bene che così sia fino al termine dei secoli. L’eguaglianza e la giustizia sono due astrazioni vane, e le dottrine che ne derivano sono inaccettabili dagli uomini superiori. L’aristocrazia nuova si formerà dunque ricollocando nel suo posto d’onore il sentimento della potenza, levandosi sopra il Bene e sopra il Male.

1. tartufo: ipocrita, dal nome del protagonista dell’omonima commedia di Molière (1622-1673).

Nell’ultima frase si riconoscono facilmente due formule della filosofia di Nietzsche: *La volontà di potenza* e *Al di là del bene e del male* sono i titoli di due celebri saggi di Nietzsche (il primo uscito postumo, ma il concetto era già presente negli scritti precedenti). E in effetti, nel prosieguo dell’articolo [►T3], d’Annunzio cita esplicitamente il filosofo tedesco e ne illustra alcune idee.

da Scritti giornalistici, volume II

Il testo dell'articolo *La bestia elettiva* viene replicato quasi identico (d'Annunzio ottimizza gli sforzi e si ricicla spesso) nell'articolo dedicato a *Il caso Wagner* sul quotidiano «La Tribuna» del 23 luglio 1893. Qui d'Annunzio presenta il pensiero di Nietzsche con maggiore ampiezza.

«Federico Nietzsche! Chi è costui?» Chiederanno moltissimi dei miei lettori, fino ai quali non può ancora esser giunta la fama di questo filosofo tedesco che assale con tanta violenza le dottrine borghesi contemporanee e il cristianesimo sempre rinnovellato.

5 Egli è uno dei più originali spiriti che sieno comparsi in questa fine di secolo, ed uno dei più audaci. I risultati della sua speculazione intellettuale sono contenuti in libri bizzarri, scritti con uno stile aspro ed efficace, dove i paradossi si avvicendano ai sarcasmi e le invettive tumultuose alle formule esatte. Di questi libri i più significativi s'intitolano: *Così parlò Zarathustra*, *Genealogia della Morale*, *Di là dal Bene e dal Male*,
10 *Crepuscolo dei Falsi Iddii*, *La Gaia Scienza*.

In un tempo in cui la dottrina evangelica predicata dagli slavi acquista sempre nuovi proseliti, in un tempo in cui su le rovine delle vecchie religioni sorge la religione della Pietà, Federico Nietzsche si leva quasi con furore contro la pietà («questa spugna che assorbe la midolla umana») e contro l'abnegazione e contro la devozione
15 e in fine contro tutto ciò che, secondo lui, è il frutto dell'universale debolezza. Il vecchio edificio sociale, fondato su la menzogna, gli sembra ridicolo e ignobile. Egli opina che un'aristocrazia nuova, lentamente e implacabilmente formata per selezione, debba ricollocare nel suo posto d'onore il *sentimento della potenza*, levandosi sopra il Bene e sopra il Male e riprendendo le redini per domare le masse a suo profitto.

20 Secondo lui, la ragione del general decadimento sta in questo: che l'Europa intera ha ricevuta la sua definitiva impronta dalla nozione del bene e del male presa nel senso della morale degli schiavi.

Due sono le morali: quella dei «nobili» e quella del gregge servile. Ora, poiché in tutte le lingue primitive nobile e buono sono termini equivalenti e poiché la parola
25 nobile è anche una designazione di classe, ne vien per conseguenza manifesta che la casta dei signori ha creata la prima nozione del Bene. Tutta la loro morale ha la sua radice nella sovrana concezione della loro dignità e tende alla glorificazione superba della vita.

La genesi del Bene è necessariamente diversa nello schiavo. Per istinto, egli diffida
30 di ciò che il signore chiama il Bene; poiché in fatti ciò che per costui merita un tal nome è cattivo per lo schiavo e quindi rappresenta il Male.

Ma pur troppo, secondo il Nietzsche, la morale degli schiavi ha vinto l'altra. Era necessario, per condurla alla vittoria, un qualche potere di seduzione. Gesù di Nazareth le portò l'artificio dell'amore, attirando a sé gli infelici ed i vili. Tutte le sofferenze
35 del debole e dell'oppresso cangiarono allora in virtù; e parve abominevole l'uomo forte che derivava le sue leggi dal principio contrario. L'ascetismo diffuse un velo di pallore e di tristezza su tutte le cose.

Questa morale dunque non è se non l'istinto del gregge. Gli uomini superiori, lasciando agli ingenui i tentativi di migliorare le sorti della moltitudine e di praticare
40 la virtù cristiana della carità, intenderanno tutti i loro sforzi a distruggerla.

Giova forse prolungare la vita dei miserabili? A che? Preoccuparsi della folla a detrimento dei «nobili» non sarebbe come trascurare gli arbusti più vigorosi, in una selva, per curare qualche virgulto povero di linfa o qualche erba vile?

45 Gli uomini saranno divisi in due razze. Alla superiore, elevatasi per la pura energia della sua volontà, tutto sarà permesso; alla inferiore, nulla o ben poco. La più gran somma di benessere sarà per i privilegiati, che la loro nobiltà personale farà degni di tutti i privilegi.

50 Ma il vero «nobile» secondo il Nietzsche, non somiglia in nulla agli slombati eredi delle antiche famiglie patrizie. L'essenza del «nobile» è la sovranità interiore. Egli è l'uomo libero più forte delle cose, convinto che la personalità supera in valore tutti gli attributi accessori. Egli è una forza che si governa, una libertà che si afferma e si regola sul tipo della dignità. Egli ha l'occhio infallibile quando guarda in sé medesimo. E in questa autocrazia della coscienza è il principal segno dell'aristocrate nuovo.

55 Tale, essenzialmente, è la dottrina di Federico Nietzsche. «Egli è venuto» dice nel suo *Zarathustra* «egli è venuto a fin che voi, amici miei, vi sentiate stanchi delle vecchie parole che avete apprese dai pazzi e dai bugiardi; a fin che vi sentiate stanchi delle parole: ricompensa, guiderdone, castigo, vendetta nella giustizia; a fin che siate stanchi di dire: "Un'azione è buona perché è impersonale"».

60 Egli è, in somma, un rivoluzionario ma un rivoluzionario aristocratico. Tutto, per lui, dipende da questa sua definizione della vita: «Vivere è potere».

Analisi del testo

► **LA DECADENZA MORALE DELL'EUROPA** Nella lettura di d'Annunzio, Nietzsche è un rivoluzionario che vuole distruggere i due pilastri su cui è costruita la società moderna: il cristianesimo e la borghesia.

Secondo Nietzsche, l'Europa è afflitta da una decadenza di origine morale. Il cristianesimo ha predicato l'umiltà, la pietà, la mitezza, la debolezza, la carità, il disprezzo della vita terrena: ma questa è la morale degli schiavi, è *l'istinto del gregge* (r. 38). Il gregge moderno è la borghesia.

► **LA MORALE DEGLI UOMINI SUPERIORI** Esiste un'altra morale, quella dei nobili, degli *uomini superiori* (r. 38). È una morale basata sulla legge di natura, che è la legge del più forte: quale agricoltore trascurerebbe le piante più robuste per dedicare risorse a quelle più deboli? L'aristocrazia e la legge di natura devono tornare a dominare la società umana. Come l'agricoltore si disinteressa dei germogli deboli, così la nuova aristocrazia deve disinteressarsi delle masse e sfruttarle in vista del proprio profitto. All'aristocrazia tutto sarà permesso, alle masse quasi nulla. Questa aristocrazia – come d'Annunzio sottolinea – non è la nobiltà di sangue. Il nuovo aristocratico è una persona che vuole affermare la propria libertà e la propria fortissima personalità, stabilendo da sé le leggi a cui ispirare il proprio comportamento.

► **D'ANNUNZIO "NIETZSCHEANO" PRIMA DI LEGGERE NIETZSCHE** Incontrare il pensiero di Nietzsche è, per d'Annunzio, come incontrare un familiare di cui si ignorava l'esistenza: riconosce subito le affinità con il suo pensiero.



D'Annunzio concepì la sua stessa esistenza come quella di una «personalità superiore»: nella foto è ritratto in partenza per una delle sue celebri imprese, il volo su Vienna (1918).

Se *Il piacere* dimostra che d'Annunzio era "nietzscheano" prima di leggere Nietzsche – in realtà, come abbiamo detto, i due traggono spunti dalle medesime fonti – i romanzi successivi (*Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*, *Forse che si forse che no*) dimostrano che d'Annunzio utilizza sì Nietzsche, ma in modo personale (e anche alquanto superficiale). In quasi tutti i romanzi il protagonista (rispettivamente Giorgio Aurispa, Claudio Cantelmo, Stelio Effrena, Paolo Tarsis) è un uomo che vuole affermare la sua personalità, non tiene in alcun conto la morale borghese e si disinteressa o disprezza la classe media e il governo democratico. A questa struttura nietzscheana d'Annunzio aggiunge elementi propri nella rappresentazione della "nobiltà di sangue" e nella caratterizzazione degli "eroi".

► **IL RUOLO DELLA NOBILTÀ DI SANGUE** D'Annunzio rimane legato alla rappresentazione di una vita lussuosa, fatta di arredi antichi e preziosi, vestiti esclusivi, arte raffinata, passatempi elitari (la caccia alla volpe, le corse di cavalli o le acrobazie aeree). È quasi inevitabile, quindi, che la nobiltà di sangue – che non gioca alcun ruolo nella filosofia di Nietzsche – continui ad avere un ruolo importante nei libri e nell'ideologia di d'Annunzio. Le dimore antiche, le statue e i quadri, i mobili, la possibilità di spendere denaro si coniugano con il titolo nobiliare. Ad esempio, nelle *Vergini delle rocce* Claudio Cantelmo racconta:

«Tra le immagini dei miei maggiori una m'è sopra tutte le altre carissima, e sacra come una icona votiva. È il più nobile e il più vivido fiore di mia stirpe, rappresentato dal pennello di artefice divino. È il ritratto di Alessandro Can-

telmo conte di Volturara, dipinto dal Vinci tra l'anno 1493 e il '94 a Milano.

► **IL VITALISMO DEGLI EROI** Gli eroi dannunziani sono caratterizzati da un vitalismo portato al massimo grado. Realizzano la loro vita nell'azione. Non si ritirano in un eremo come il Des Esseintes di Huysmans: hanno voglia di fare esperienze e, anche, di rischiare la vita. Nella scena iniziale di *Forse che si forse che no*, Paolo Tarsis e la donna che ama, Isabella, sono in auto. Lui le chiede:

«Mi amate?»

«Non so».

«Vi prendete gioco di me?»

«Tutto è gioco».

Il furore gonfiò il petto dell'uomo chino sul volante della sua rossa macchina precipitosa che correva l'antica strada romana con un rombo guerresco simile al rullo d'un vasto tamburo metallico.

«Siete capace di metter la vita per ultima posta?»

«Capace di tutto».

Paolo fa correre alla massima velocità la macchina e punta diritto contro un carro che trasporta tronchi d'albero. All'ultimo momento sterza evitando lo schianto, ma il gioco è stato pericolosissimo.

D'Annunzio è il primo a parlare di Nietzsche in Italia: e questo è un indubbio merito culturale. Non sembra corretto sostenere, come molti hanno fatto, che d'Annunzio non comprenda o fraintenda il filosofo tedesco: semplicemente, lo interpreta in modo personale, ma non lo stravolge.

Laboratorio

► aristocrazia e gregge

► COMPRENDERE

- 1 Elenca le parole chiave relative alle due "razze" individuate dall'autore: l'aristocrazia e il gregge (cioè la borghesia). Costruisci una mappa concettuale che descriva queste due categorie e presenta il tuo lavoro ai compagni attraverso una relazione orale. Puoi aiutarti con strumenti multimediali.
- 2 L'articolo si apre con una domanda e con un'apostrofe al lettore che sanno di citazione letteraria: che cosa ti ricordano?

► stile giornalistico

► ANALIZZARE

- 3 Confronta lo stile di questo articolo con il primo brano esaminato ► **T1**. Quali differenze noti? Come potresti "catalogare" i due brani? Ipotizza un "contenitore" adeguato per questo articolo (su quale rivista potrebbe essere pubblicato oggi?).

► d'Annunzio e Nietzsche

► INTERPRETARE

- 4 Quali differenze emergono nell'articolo rispetto al pensiero di Nietzsche?
- 5 Rileggi il titolo: non sembra aver niente a che fare con l'argomento della trattazione. Documentati e contestualizza l'occasione in cui l'articolo fu pubblicato.

5 D'Annunzio poeta

D'Annunzio esordisce giovanissimo nella **poesia lirica**: segno, questo, che negli anni Settanta dell'Ottocento, per chi volesse farsi strada nelle lettere, la poesia rappresentava la via maestra (che oggi, invece, è rappresentata dalla narrativa, o dalla saggistica). La produzione poetica dannunziana copre un arco di quarant'anni, da *Primo vere* del 1879 ai *Canti della guerra latina* degli anni 1914-1918 (in volume nel 1933, e poi ribattezzati *Asterope* nell'edizione postuma del 1949). Si tratta di una **produzione imponente** per quantità, che ottiene un'attenzione costante fino al secondo decennio del Novecento: dal punto di vista storico, non la si può ignorare.

Nel corso di quattro decenni la poesia dannunziana assume aspetti molto diversi: questa varietà è una conseguenza dell'abilità di d'Annunzio a recepire e a far proprie le novità letterarie (la lirica barbara, il simbolismo), filosofiche (Nietzsche), tecnologiche (l'auto, l'aereo, il motoscafo). È possibile, comunque, rintracciare alcune **caratteristiche unificanti** tra queste varie stagioni: un **lessico colto**, libresco, la **sensualità** (cioè l'attenzione ai dati dei cinque sensi), una **visione vitale ed euforica dell'esistenza**.

Non è ozioso chiedersi, per d'Annunzio come per ogni altro autore, quali raccolte poetiche si possano ancora leggere per passione: le risposte sono in genere unanimi e contemplano, nell'ordine, *Alcyone*, *Maia* e il *Poema paradisiaco*.

T5 ► Consolazione, da *Poema paradisiaco*

T6 ► L'incontro con Ulisse, da *Maia*

Alcyone

Alcyone è il terzo libro delle *Laudi*, e contiene alcune delle poesie più celebri di d'Annunzio. Un filo narrativo lega tra loro i testi, dal primo (*La tregua*) all'ultimo (*Il commiato*): è il **tema dell'estate** – il suo approssimarsi, la sua esplosione, il suo scolorare nell'autunno. E, piuttosto che dall'io del poeta, il centro della scena è occupato dalla Natura, vista quasi come personaggio in azione: le piante, il mare, gli astri, i fenomeni atmosferici. *Alcyone* è la raccolta dannunziana nella quale è più vivo il senso di fusione, di **identificazione con la natura**.

T10 ► I pastori, da *Alcyone*

T

7

La sera fiesolana

da *Alcyone*

In una sera limpida di quasi estate, dopo un temporale, i due amanti (il poeta e la grande attrice Eleonora Duse) osservano la campagna di Fiesole, una splendida collina vicino a Firenze. La presenza della donna, a cui il poeta si rivolge, è appena accennata: *le mie parole... / ti sien* (vv. 1-2, 18-19); *ti dirò* (vv. 35, 39). Anche il poeta è quasi assente dalla scena, visto che non viene descritto in alcun modo: sappiamo che è presente perché è lui che parla. Oltre ai due amanti, vi è un'altra presenza umana, quella di chi raccoglie le foglie del gelso, ma anch'essa passa quasi inosservata. La vera protagonista dei versi, infatti, è la natura, presentata «in un fluire continuo di immagini [...] più evocate ed estaticamente contemplate che descritte» (A. Andreoli).

La sera fiesolana è la poesia più antica di *Alcyone*; in calce al manoscritto si legge: «La Capponcina, Settignano di Desiderio, al dì 17 di giugno 1899, verso sera, dopo la pioggia». La Capponcina è la villa dei marchesi Capponi affittata da d'Annunzio, e si trova a Settignano, una frazione di Firenze. D'Annunzio ribattezzò il paese Settignano di Desiderio in onore dello scultore Desiderio da Settignano (1430-1464 ca.), per il quale compose un'epigrafe.

Fresche le mie parole ne la sera
 ti sien come il fruscio che fan le foglie
 del gelso ne la man di chi le coglie
 silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
 5 su l'alta scala che s'annerà
 contro il fusto che s'inargenta
 con le sue rame spoglie
 mentre la Luna è prossima a le soglie
 cerule e par che innanzi a sé distenda un velo
 10 ove il nostro sogno si giace
 e par che la campagna già si senta
 da lei sommersa nel notturno gelo
 e da lei beva la sperata pace
 senza vederla.

15 Laudata sii pel tuo viso di perla,
 o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
 l'acqua del cielo!

Dolci le mie parole ne la sera
 ti sien come la pioggia che bruiva
 20 tepida e fuggitiva,
 commiato lacrimoso de la primavera,
 su i gelsi e su gli olmi e su le viti

Metro: tre strofe di 14 versi, ciascuna seguita da una ripresa di 3 versi, formata da un endecasillabo (che rima con l'ultimo verso della strofa precedente), da un verso di 14 sillabe e da un quinario (questi ultimi due rimano con versi presenti nella strofa precedente). Nella composizione della strofa si notano alcune regolarità: i primi due versi e l'ottavo (quello che inizia la seconda metà) sono endecasillabi; l'ultimo verso è un quinario.

1. **Fresche:** nuove e piacevoli; è una sinestesia.
2. **ti sien:** siano [fresche] per te.
4. **s'attarda ... lenta:** indugia nel lavoro (raccolgere le foglie del gelso), che avanza lentamente.
5. **s'annerà:** diventa scura, perché sta scendendo la notte.
6. **il ... s'inargenta:** il fusto dell'albero diventa di colore grigio argento.
7. **rame:** è la forma toscana per "rami".
- 8-9. **è ... cerule:** è sulla soglia del cielo azzurro, è prossima a spuntare.

9. **par ... velo:** sembra che distenda davanti a sé un velo di luce, che precede la sua comparsa.
10. **si giace:** giace. È una forma verbale della diatesi media. La diatesi è la «forma della coniugazione verbale, mediante la quale si esprime la maniera con cui il soggetto partecipa all'evento descritto dal verbo» (da *il Sabatini Coletti*, Dizionario della Lingua italiana).
12. **da lei sommersa:** immersa nella sua luce.
13. **beva ... pace:** la rugiada notturna, attesa per tutto il giorno, disseta la natura.
14. **senza vederla:** perché non è ancora spuntata.
15. **pel ... perla:** per il tuo aspetto (*viso*), che ha un colore simile a quello di una perla.
16. **grandi umidi occhi:** le pozzanghere; **si tace:** si raccoglie, cessando il rumore che fa quando colpisce la terra.
19. **bruiva:** faceva un rumore leggero. Il verbo è un francesismo, cioè un adattamento italiano del verbo *bruir*.
20. **fuggitiva:** di breve durata.
21. **commiato lacrimoso:** addio triste, perché piovoso.

e su i pini dai novelli rosei **diti**
che giocano con l'aura che si perde,
25 e su 'l grano che non è biondo ancóra
e non è verde,
e su 'l fieno che già patì la falce
e trascolora,
e su gli olivi, su i fratelli olivi
30 che fan di santità pallidi i clivi
e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

35 Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne e l'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
40 le colline su i limpidi orizzonti
s'incúrvino come labbra che un divieto
chiuda, e perché la volontà di dire
le faccia belle
oltre ogni uman desire
45 e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sì che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte
50 o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

23. novelli rosei diti: i nuovi germogli dei pini.

27. patì la falce: ha subito la falciatura.

28. trascolora: cambia colore.

30-31. pallidi ... sorridenti: rendono (*fan*) le colline ora di colore pallido ora di colore vivace; si allude al doppio colore delle foglie d'ulivo, più scuro nella parte superiore, più chiaro in quella inferiore.

32. aulenti: profumate.

33-34. pel ... fien: per la cintura che ti cinge, come il ramo di salice cinge il fascio di fieno; *cinto* e *cinge* formano una figura etimologica. La cintura della sera è, probabilmente, la curva dell'orizzonte, illuminata parzialmente dalla luna.

35. reami: regni, paesi.

36. il fiume: l'Arno.

38. sacro: religioso e impenetrabile.

39. per qual segreto: per custodire quale segreto.

43. le faccia belle: le renda belle.

44. desire: desiderio.

45-46. nel ... consolatrici: [la volontà] le renda sem-

pre, pur nel loro silenzio, nuovamente consolatrici dei nostri dolori.

49. la ... morte: il passaggio dalla sera limpida alla notte.

50-51. fa ... stelle: le stelle aspettano la notte e, nell'attesa, palpitano per l'emozione.

Diti La parola latina *digitus*, maschile, si è evoluta nell'italiano *dito*, che ha due plurali. Il primo è quello comune delle parole maschili che terminano con "-o": *diti*. Suona strano (è una delle parole che Paolo Villaggio metteva in bocca al suo personaggio più celebre, Fantozzi, per far ridere), ma in particolari casi non è scorretto: lo si usa quando ci si riferisce ai diti (appunto) singoli, considerati separatamente (ad esempio: "i diti indici di tutte le statue sono stati rotti da un vandalo"). Il plurale *dita*, invece, indica l'insieme delle dita (appunto) di una mano.

Analisi ATTIVA

► **LA FORZA DELLE PAROLE.** La descrizione della campagna di Fiesole, uno dei temi chiave della poesia, non è autonoma. Nelle prime due strofe è contenuta all'interno di una similitudine: «Fresche [e poi «Dolci» al v. 18] le mie *parole* ne la sera / ti sien *come...*». Nella terza strofa la descrizione viene introdotta dalla formula «lo ti dirò» (v. 35). La poesia, di fatto, è un annuncio di quanto il poeta dirà all'amata: le parole rimangono *annunciate*, non sono *pronunciate*. Si crea così quel senso di attesa che resta nel lettore anche una volta che il componimento è finito. Le parole del poeta racconteranno di un amore intenso («reami / d'amor», vv. 35-36), del mistero racchiuso nella natura, la cui bellezza consola gli animi: ma non si sa esattamente quali parole saranno.

- 1 Individua tutti i riferimenti al campo semantico della *parola*: quale bisogno esplicitano?
- 2 Il poeta si rivolge alla donna che lo accompagna per comunicare le proprie sensazioni: rintraccia gli indizi della presenza femminile. Chi è e quale significato ha nella lirica?

► **LA MUSICALITÀ.** Pur in assenza di uno schema rigido, nessuna rima rimane irrelata. I suoni dolci prevalgono in tutta la poesia. Come esempio di analisi, prendiamo la prima strofa. Le allitterazioni sono numerose: *Fresche* (v. 1) allittera con *Fan* e *Foglie* (v. 2); *GELSO* (v. 3) con *SiLEnziOSO* (v. 4) e con *inarGenta* (v. 6); *Glace* (v. 10) con *GElo* (v. 12); *sPErAtA* con *PACe* (v. 13). La rima in “-oglie” è utilizzata quattro volte; la rima in “-era” e quella in “-enta” assuonano tra loro e con *sommErsA* (v. 12), *bEvA* (v. 13), *vedErlA* (v. 14). Gli *enjambements*, alcuni di forza maggiore altri minore, sono frequenti e hanno lo stesso effetto delle pause in una frase musicale.

- 3 Trova allitterazioni, rime ed *enjambements* nella seconda e nella terza strofa.
- 4 Le strofe hanno un andamento musicale. Leggi la prima strofa ad alta voce: l'impressione è confermata?

► **L'ANTROPOMORFISMO.** La poesia ha due caratteristiche ben evidenti. La prima, che contraddistingue l'intera raccolta *Alcyone*, è il carattere antropomorfo della natura. Vale a dire che la natura è trattata come un corpo umano: la luna è *prossima a le soglie* (v. 8), come chi sta per entrare in una stanza, e pare che *distenda un velo* come una donna (v. 9); la campagna sembra che *beva* la rugiada (v. 13); la sera ha un *viso di perla* (v. 15), ha *grandi umidi occhi* (v. 16), ha *vesti profumate* e un *cinto* (vv. 32-33), patisce la *morte* (v. 49); la pioggia è un *commiato lacrimoso* (v. 21) e l'acqua *tace* (v. 16); i pini hanno *diti* (v. 23) e *giocano* con i venti (v. 24); il fieno *patì* la falce (v. 27); il fiume “chiama” gli amanti (v. 37), le sue fonti *parlano* (v. 38); le colline sono *come labbra* (v. 41) e hanno la *volontà di dire* (v. 42); le stelle “palpitano” come il cuore umano per l'emozione dell'attesa (v. 50). L'antropomorfismo consiste da un punto di vista retorico in un sistema metaforico, cioè in una serie di metafore costruite sulla stessa base: la relazione tra la natura e il mondo umano. A metafore di questo tipo se ne aggiungono alcune altre: ad esempio, il chiarore che precede la luna diventa *un velo* (v. 9); la rugiada notturna è *la sperata pace* (v. 13) della campagna arsa dal sole.

- 5 La poesia è giocata, come accade per tutta la raccolta *Alcyone*, sulle percezioni sensoriali: possiamo trovare rimandi a tutti e cinque i sensi. Analizza sotto questo aspetto le prime due strofe, evidenziando i sensi coinvolti.

► **LO SPIRITO FRANCESCANO.** La seconda caratteristica è quello che potremmo chiamare lo spirito francescano del testo. L'uomo è in profonda, religiosa sintonia con la natura: gli ulivi sono *fratelli* (v. 29) e conferiscono *santità* alle colline (v. 30). Nella triplice “antifona” (*Laudata sii ... o Sera*), che segue ogni strofa, d'Annunzio riprende quasi alla lettera il *Cantico delle creature* di san Francesco. Nella ripresa conclusiva la sera viene lodata per la sua *morte* così come nell'ultima strofa del *Cantico* leggiamo «Laudato si' mi Signore, per sora nostra Morte corporale». D'Annunzio aveva l'abitudine di annotare su taccuini ciò che lo colpiva durante i suoi viaggi e sfruttava queste brevi impressioni nelle sue poesie e nei suoi romanzi. Per *La sera fiesolana* egli trae spunto da quanto aveva scritto viaggiando in Umbria, patria di san Francesco. Il poeta non si fa scrupolo di spostare le sue annotazioni di qualche centinaio di chilometri, dall'Umbria a Fiesole, in un paesaggio, del resto, non molto differente. Ecco quello che si legge nei *Taccuini* alla data del 13 settembre 1897:

«Isa [Eleonora Duse] diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana. V'è sparso per il paese verde quasi un sentimento di familiarità dolce e affettuosa.

L'orizzonte ci guarda; ha la bontà consapevole di una pupilla azzurra. E non soltanto l'orizzonte guarda e vede, ma una specie di veggenza è in tutte le cose naturali. Questo diceva dianzi Isa, appoggiata al davanzale, guardando la valle fresca di pioggia e soffusa d'un umido vapore azzurrognolo, a traverso il cui velo labile brillavano qua e là zone di terra verdissima, smeraldina.

Leggendo gli abbozzi e le redazioni provvisorie della poesia, si può notare che entrambe le caratteristiche – antropomorfismo e spirito francescano – sono state potenziate da d'Annunzio nel corso dell'elaborazione del testo. Per quanto riguarda il francescanesimo, la lezione *fratelli olivi* (v. 29) viene introdotta dopo alcuni tentativi con *eterni, puri, sereni*; per quanto riguarda, invece, l'antropomorfismo, la lezione *patì la falce* (v. 27) era preceduta dall'espressione più neutra *provò la falce*.

- 6 Perché d'Annunzio riprende il *Cantico delle creature* di san Francesco? Quali sono le affinità tra i due autori e quali, invece, le reinterpretazioni del poeta moderno?
- 7 Ci sono altre reminiscenze letterarie?

► **LA STROFA COME FRASE MUSICALE.** Una versione in prosa della *Sera fiesolana* farebbe comprendere che la bellezza del testo è dovuta esclusivamente alla sua veste formale e, in particolare, al susseguirsi dei suoni. Ciascuna strofa è costituita da un unico periodo sintattico sfruttato come fosse una frase musicale. Nonostante l'ampiezza dei periodi, l'ipotassi non è affatto predominante: d'Annunzio preferisce la paratassi, com'è evidente soprattutto nella seconda strofa. Nella terza strofa, ad esempio, la principale *lo ti dirò* (v. 35) ha una coordinata per asindeto al v. 39 (*e ti dirò*), da cui dipendono due interrogative indirette coordinate fra loro (*per qual segreto...*, v. 39; e *perché...*, v. 42).

- 8 Riscrivi in prosa la poesia. Poni come vincolo alla riscrittura quello di mettere in evidenza la paratassi sostanziale, cioè fai in modo che resti dominante la coordinazione logica (che invece in poesia è nascosta sotto la veste formale), sia linguistica sia delle idee e delle immagini, che procedono per accostamenti e accumulazione più che per organizzazione strutturata e ordinata. Esprimiti quindi, ad esempio, con brevi frasi separate tra loro da interpunzioni forti.

BENEDETTO CROCE E L'INEFFABILITÀ

Nel 1907 il filosofo Benedetto Croce individua la vaghezza, l'incapacità o la non volontà di parlare chiaro (noi le abbiamo rintracciate nella *Sera fiesolana*) come un tratto caratteristico della «nuova retorica» (parola che lui scriveva con due "t"), cioè come un tratto che accomuna gli scritti in poesia e in prosa che vogliono porsi come *moderni*. Benché fosse nato nel 1866, e quindi avesse tre anni meno di d'Annunzio, Croce si sentiva legato alla tradizione ottocentesca. In queste righe (dal saggio *Di un carattere della più recente letteratura italiana*), tratta la nuova retorica con un certo sarcasmo:

«Noi avevamo l'enfasi e la retorica (patriottica, politica, sentimentale, filosofica); ma l'enfasi e la retorica sorgevano su qualcosa di solido: erano il tentativo di proseguire ispirazioni già esaurite o di risvegliarle arti-

ficialmente nei momenti in cui tacevano: ciarlaterania, senza dubbio, ma ciarlaterania di trasparente fattura. La nuova retorica invece è, più propriamente, ineffabile. E si potrebbe documentare e simboleggiare con le forme verbali di recente introduzione, che contrastano stranamente con le forme verbali della retorica, per esempio, quarantottesca [del 1848, l'anno che segna una svolta nella storia ottocentesca]. Sono forme negative come «i sogni che nessuno ha mai sognato», «il bianco di cui nessun bianco fu più bianco», «le parole grandi che nessuno mai disse», «i ritmi che non mai s'udirono»; e poi superlativi a profusione, e indicazioni di gesti che non si traducono in movimenti né di mano né di piede né di alcun'altra delle parti del corpo destinate più particolarmente al gestire.

La pioggia nel pineto

da *Alcyone*

D'Annunzio ed Eleonora Duse, ribattezzata Ermione (dal nome della figlia di Elena e Menelao, nell'*Odissea*), si trovano in una pineta della Versilia, sulla costa settentrionale della Toscana: sono in riva al mare. Inizia a piovere: la poesia descrive i suoni delle gocce sulla vegetazione e la trasformazione dei due amanti in elementi della natura.

Le immagini e le sensazioni con le quali d'Annunzio costruisce la poesia sono già contenute nelle note dei *Taccuini* alla data «Marina di Pisa (2 luglio 1899)». Scrive il poeta: «La Pineta è selvaggia, tutta chiusa da cespugli fitti, da mirti, da tamerici. Qua e là le ginestre fiorite risplendono con i loro gialli fiori. La pioggia discende su la verdura con un crepitio che varia secondo la densità del fogliame. [...] Seguendo un sentiero mi smarrisco. [...] Riodo il rumore del mare. I piedi si bagnano nella macchia pregna di pioggia. Tra gli aghi dei pini nereggianno le pine solide. Le cicale, che cantavano ancora sotto il cielo cinerino, a poco a poco ammutoliscono. Il loro canto si fa sordo, sotto la pioggia; poi si rallenta; poi si spegne. Di tratto in tratto una nota roca e fioca risorge, spira. E su tutta la foresta si spande il suono della pioggia tiepida, un suono infinitamente dolce e persuasivo. Le ginestre sono così chiare, così brillanti, che sembrano illuminare i luoghi ove fioriscono. Dal crepitio più forte mi accorgo della maggior densità del bosco».

La pioggia nel pineto risale all'estate del 1902: vale a dire che d'Annunzio recupera gli appunti di tre anni prima per trasformarli in poesia.

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
5 parole più nuove
che parlano gocciolate e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
10 Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
15 divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,

e le foglie pronunciano nel fitto del bosco. Il verbo "parlare" è usato transitivamente: *parole* (v. 5) è il complemento oggetto interno.

10. tamerici: si tratta di arbusti che si adattano bene alle condizioni climatiche marine. In latino si chiamano *myrica*, che è il nome della più celebre raccolta poetica pascoliana.

11. salmastre ed arse: piene di sale e inaridite dal sale e dal sole.

13. scagliosi ed irti: la corteccia dei pini è crepata e sembra pertanto formata da scaglie; le foglie sono a forma di aghi e sono quindi irte.

15. divini: perché sacri alla dea greca Afrodite (Venere per i latini).

16-17. fulgenti ... accolti: che brillano per i fiori che sbocciano a gruppi sui rami. Il termine *fulgenti* è un latinismo: proviene dal verbo *fulgere*, "luccicare".

19. coccole aulenti: bacche profumate (*aulenti*: è un latinismo).

Metro: quattro strofe di 32 versi, la cui lunghezza varia da ternario a novenario. Scrive Gianfranco Contini: «ogni finale di verso trova una o più corrispondenze di rima (o assonanza) entro il gruppo; quando ciò sembra non accadere, in realtà si ha una rima interna». I vv. 20-32 sono replicati ai

vv. 116-28 con un'unica significativa variante (per la quale si veda l'Analisi).

2-4. non ... umane: non ascolto le parole che tu definisci umane.

5. nuove: straordinarie.

6-7. che ... lontane: che le piccole gocce

20 piove su i nostri volti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 25 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 30 che ieri
 t'illuse, che oggi m'illude,
 o Ermione.
 Odi? La pioggia cade
 su la solitaria
 35 verdura
 con un crepitio che dura
 e varia nell'aria
 secondo le fronde
 più rade, men rade.
 40 Ascolta. Risponde
 al pianto il canto
 delle cicale
 che il pianto australe
 non impaura,
 45 né il ciel cinerino.
 E il pino
 ha un suono, e il mirto
 altro suono, e il ginepro
 altro ancóra, stromenti
 50 diversi
 sotto innumerevoli dita.
 E immersi
 noi siam nello spirto
 silvestre,
 55 d'arborea vita viventi;
 e il tuo volto ebro
 è molle di pioggia
 come una foglia,
 e le tue chiome
 60 auliscono come
 le chiare ginestre,
 o creatura terrestre
 che hai nome
 Ermione.
 65 Ascolta, ascolta. L'accordo
 delle aeree cicale
 a poco a poco



Francesco Fanelli, *Pineta a Torre del Lago*, 1902-1903.

21. silvani: che sembrano essi stessi fatti della materia del bosco.

24. vestimenti: vestiti.

27-28. che ... novella: che la nostra mente ridiventata giovane produce.

32. Ermione: è il nome dell'amata; nella mitologia è la figlia di Elena, la bellissima donna per la quale si combatté la guerra di Troia.

35. verdura: il termine indica, come già nel Duecento, le piante, gli alberi (letteralmente "ciò che è verde").

37. varia: di intensità e di timbro.

41. al pianto: alla pioggia. Nella *Sera fiesolana* [▶T7] la pioggia è detta «commiato lacrimoso» (v. 21).

43-45. che ... cinerino: che né la pioggia portata dall'austro (il vento del Sud) né il cielo grigio impauriscono.

49-51. stromenti ... dita: sono come strumenti differenti suonati da numerosissime dita.

55. d'arborea vita viventi: [noi] che viviamo di vita vegetale, come gli alberi.

56. ebro: esaltato dallo spettacolo che vede.

60. auliscono: profumano.

62. terrestre: generata dalla terra, come la vegetazione circostante.

65. accordo: insieme dei suoni.

66. aeree: perché volano.

più sordo
 si fa sotto il pianto
 70 che cresce;
 ma un canto vi si mesce
 più roco
 che di laggiù sale,
 dall'umida ombra remota.
 75 Più sordo e più fioco
 s'allenta, si spegne.
 Sola una nota
 ancor trema, si spegne,
 risorge, trema, si spegne.
 80 Non s'ode voce del mare.
 Or s'ode su tutta la fronda
 crosciare
 l'argentea pioggia
 che monda,
 85 il croscio che varia
 secondo la fronda
 più folta, men folta.
 Ascolta.
 La figlia dell'aria
 90 è muta; ma la figlia
 del limo lontana,
 la rana,
 canta nell'ombra più fonda,
 chi sa dove, chi sa dove!
 95 E piove su le tue ciglia,
 Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
 sì che par tu pianga
 ma di piacere; non bianca
 100 ma quasi fatta virente,
 par da scorza tu esca.
 E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pesca
 105 intatta,
 tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alvèoli
 son come mandorle acerbe.
 110 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c'intrica i ginocchi)
 115 chi sa dove, chi sa dove!

68-70. più ... cresce: diventa più debole sotto la pioggia che aumenta.

71. mesce: mescola.

76. s'allenta: diminuisce.

82. crosciare: scrosciare, rumoreggiare con intensità.

83. argentea: che ha il colore e il suono dell'argento.

84. monda: pulisce, purifica.

86-87. secondo ... folta: a seconda che cada su fronde più o meno folte.

89. figlia dell'aria: cicala.

91. limo: fango.

100-1: **ma ... esca:** ma, quasi diventata verde (*virente*, latinismo, dal verbo *virere*, "essere verde"), sembra che tu esca dal tronco di un albero (come le amadiadi, ninfe dei boschi della mitologia classica).

103. aulente: profumata.

107. polle: fonti.

109. come mandorle acerbe: candidi come la mandorla una volta spellata.

110. fratta: cespuglio.

111. or congiunti or disciolti: ora abbracciati ora no.

112-14. il verde ... ginocchi: la forza tenace dei cespugli verdi ci blocca le caviglie, ci rende impacciate le ginocchia.

E piove su i nostri vólti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 120 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 125 su la favola bella
 che ieri
 m'illuse, che oggi t'illude,
 o Ermione.

Analisi del testo

► **UNA POESIA AL RITMO DELLA PIOGGIA** Gli incipit delle prime tre strofe (*Taci*, v. 1; *Odi?*, v. 33; *Ascolta, ascolta*, v. 65) indicano che, nella poesia, l'udito ha il primato sugli altri sensi. D'Annunzio registra i suoni della pioggia e ne tenta un'imitazione ritmica attraverso le parole. Come le gocce producono suoni talora uguali, talora solo simili, secondo ritmi irregolari, così l'andamento della sintassi dà vita a ritmi irregolari: alcuni rapidi (versi brevi), altri lenti (versi lunghi), divisi da pause (*enjambements*, punti fermi), punteggiati da suoni diversi o simili (assonanze) o uguali (rime, parole e versi ripetuti).

► **LA FUSIONE CON LA NATURA** La caratteristica principale della poesia, però, è la graduale fusione dei due amanti, e in particolare di Ermione, con la natura. Quando si parla di panismo (o di sentimento panico della natura) ci si riferisce a questa fusione tra elemento umano ed elemento naturale: il termine deriva da Pan, dio greco dei boschi, il cui nome significa "tutto". La pioggia cade sulla donna e ne modifica l'aspetto in una metamorfosi progressiva: in termini musicali è un "crescendo". I volti sono *silvani* (v. 21); i due amanti sono immersi *nello spirito / silvestre* (vv. 53-54), vivono *d'arborea vita* (v. 55); il viso dell'amata è bagnato come una foglia (vv. 56-58), i capelli profumano come le ginestre (vv. 59-61), lei è una creatura della terra (*terrestre*, v. 62) come le piante; diventa verde (*virente*, v. 100) e sembra balzar fuori, staccarsi da una corteccia (v. 101) come un'amadiade, la ninfa dei boschi della mitologia classica. Il cuore è una pesca (v. 104), gli occhi tra le ciglia sono pozzanghere tra l'erba (vv. 106-7), i denti che spuntano dagli alveoli sono mandorle che spuntano dal guscio (vv. 108-9). Mentre camminano, le caviglie e poi le ginocchia dei due amanti rimangono avvinte nei cespugli (vv. 112-14): l'immagine forse rimanda all'*Apollo e Dafne* di Bernini, in cui la ninfa vede mutarsi in tronco gli arti inferiori, mentre i piedi sono avvolti dall'erba. Il movimento è opposto a quello della *Sera fiiesolana*: lì la vegetazione diventa umana, qui gli umani diventano vegetazione.

► **ILLUSIONE E « FAVOLA BELLA »** A questi due elementi di analisi bisogna aggiungerne un terzo: *la favola bella* (vv. 29, 125), cioè l'amore che unisce i due protagonisti. L'amore è un'illusione, questo lo sanno entrambi, perché entrambi sono stati innamorati di altre persone (d'Annunzio era un donnaiolo e anche la Duse, quarantenne, non era alle prime armi); ma oggi gli innamorati sono loro, tocca a loro vivere questa nuova illusione.

► **LE RIPETIZIONI FREQUENTI** La ripetizione è l'espedito retorico sfruttato più spesso in questa poesia: *piove* (vv. 8, 10, 12, 14, 20, 22, 95, 97, 116, 118); *pioggia* (vv. 33, 57, 83); *pianto* (vv. 41, 43, 69) e *pianga* (v. 98); *Ascolta* (vv. 8, 40, 65, 88); *odo* (vv. 2, 4), *Odi* (v. 33) e *ode* (vv. 80, 81); *canto* (vv. 41, 71) e *canta* (v. 93). In particolare, le anfore di *piove* sono collocate in principio di verso secondo la costruzione "piove su", seguita da elementi della natura (tamerici, pini, mirti) ed elementi umani (volti, mani, ciglia). La costruzione funge da ponte fra la terza e la quarta strofa (*piove su le tue ciglia*, vv. 95, 97), per poi tornare un'ultima volta nei vv. 116-28. La ripetizione di un gruppo di versi alla fine della prima strofa (vv. 20-32) e dell'ultima (vv. 116-28) va interpretata come una sorta di *refrain* ("ritornello") musicale, che conferisce circolarità al testo. La variante più significativa riguarda la *favola bella* (vv. 29, 125), che *ieri / t'illuse e oggi m'illude* (vv. 30-31), *ieri / m'illuse e oggi t'illude* (vv. 126-27). Non è un concetto profondo. Attraverso la variante, d'Annunzio mette in evidenza che la condizione dei due amanti è la medesima: sono stati illusi dall'amore in passato e ora questa stessa illusione si rinnova e li unisce.

► **LA SONORITÀ DEL LINGUAGGIO** D'Annunzio presta, come sempre, particolare attenzione alla sonorità del linguaggio: allitterazioni, assonanze, rime, come l'allitterazione della "r" all'inizio della seconda strofa: *solitaRia, veRduRa, cRepitio, duRa, vaRia, aRia, fRonde, Rade, Risponde* (vv. 34-40).

Laboratorio

«stromenti diversi»

COMPRENDERE

1 Rintraccia e sottolinea con colori diversi gli elementi naturali, vegetali e animali, che concorrono come *stromenti diversi* (vv. 49-50) alla realizzazione dell'armonia musicale descritta dal poeta. Prova a definire le qualità (altezza, timbro, intensità, durata) dei loro suoni utilizzando aggettivi adeguati. In internet trovi molti siti che ti possono aiutare.

ANALIZZARE

2 Riconosci ed elenca le figure retoriche che realizzano la musica verbale con cui d'Annunzio riproduce la sinfonia della pioggia.

3 Individua gli *enjambements*: quali effetti producono?

CONTESTUALIZZARE

4 Partendo dalla considerazione della reale identità di Ermione, riconduci la poesia alla biografia del poeta: perché l'autore parla di *favola bella* (vv. 29, 125)? Quale stato emotivo vuole descrivere?

5 Due autori, Luciano Folgore, con *La pioggia sul cappello*, ed Eugenio Montale, con *Piove*, hanno ripreso e parodiato *La pioggia nel pineto* con intenzioni molto diverse: recupera queste poesie (in biblioteca o in internet) e individua le forme e lo scopo di parodie così macroscopiche.

INTERPRETARE

6 Cerca delle fotografie che possano avvicinarsi alle scene immaginate da d'Annunzio e crea una presentazione (PowerPoint, Prezi o altri software) che associ i versi alle immagini.

7 Vieni sorpreso dalla pioggia in un ambiente urbano: **descrivi gli effetti sonori** delle gocce che cadono sulle varie superfici. Puoi scegliere se scrivere un testo in prosa o in poesia.

«favola bella»

Folgore e Montale

scende la pioggia

T

9

L'onda

da *Alcyone*

Il suono delle onde: un confronto tra poesia e prosa (*Il trionfo della morte*)

L'onda è un esercizio poetico nel quale d'Annunzio imita l'armonia sonora delle onde. Il poeta non si limita a descrivere le onde che si frangono sulla costa, ma prova a imitarle con gli strumenti che gli appartengono: le parole, e dunque il ritmo della sintassi, il suono delle sillabe. La poesia risale all'agosto del 1902, ma non è un dipinto impressionistico, fatto *en plein air* ("all'aria aperta"). Nella sua elaborazione, infatti, ha un ruolo fondamentale il *Vocabolario marino e militare* compilato da Alberto Guglielmotti e pubblicato dall'editore Voghera (Roma, 1889): d'Annunzio trae ispirazione dalle parole, dalle definizioni (molte sono riportate nelle note a questo testo) e dalle immagini del *Vocabolario* per dare concretezza ed esattezza alla sua idea poetica.

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica

Metro: «strofa lunga» di 100 versi di lunghezza variabile (ternari, quinari, senari, settenari); è conclusa da un distico di settenari che ripropone in rima le terminazioni dei vv. 95 e 100.

1. cala: «Seno di mare dove il lido è arcuato, spiaggia sottile e fondo arenoso» (A. Guglielmotti).

3. intesto di scaglia: intessuto di scaglie: il mare sembra una distesa di scaglie.

5 lorica
del catafratto,
il Mare.
Sembra trascolorare.
S'argenta? s'oscura?

10 A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.

15 Nasce l'onda fiacca,
súbito s'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,

20 come agnello che pasce
pel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene,
25 rinalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene
che ventre virginale!

30 Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'alluma, propende.
Il dorso ampio splende
come cristallo;

35 la cima leggiera
s'aruffa
come criniera
nivea di cavallo.
Il vento la scavezza.

40 L'onda si spezza,
precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora,

45 travolge la cuora,
trae l'alga e l'ulva;
s'allunga,
rotola, galoppa;
intoppa

50 in altra cui 'l vento
diè temprà diversa;
l'avversa,
l'assalta, la sormonta,
vi si mesce, s'accresce.

5-6. lorica del catafratto: la corazza (*lorica*) a protezione del cavaliere e del cavallo, che pertanto erano chiamati *catafratto* ("completamente protetto"). «Succede [si alza] la brezza. [...] tutto il mare allora dà vista di una superficie coperta di scaglie [...] come la corazza degli antichi guerrieri» (A. Guglielmotti).

8. trascolorare: cambiare colore.

9. S'argenta: diventa lucido come l'argento.

11-12. colpo ... l'arme: il colpo di spada fa saltare le maglie dell'armatura.

16. s'ammorza: si smorza, scompare.

17. rinforza: cresce.

20-21. pasce pel verde: pascola sul prato. «L'acqua precipita nel solco, spuma, biancheggia: e il mare ti sembra un campo dove corrano sbrancati gli agnelli» (A. Guglielmotti).

23. balza: salta fuori, si stacca dalla superficie del mare.

24-25. riviene ... ridonda: riprende forza, cresce di forza, sovrabbonda di forza: è un climax ascendente.

27-29. nel ... virginale: appena si crea è più delicato del ventre d'una giovane fanciulla.

32. s'alluma, propende: si illumina, si protende in avanti: si riferisce alla cresta dell'onda che avanza e poi ricadendo si frange.

33. dorso: la parte convessa dell'onda. «La forza del vento solca più profondamente il mare. [...] [le onde] inarcano il dorso» (A. Guglielmotti).

38. nivea: bianca come neve.

39. la scavezza: la rompe. Prosegue la similitudine con il cavallo: la cavezza è la fune con la quale si tiene il cavallo legato alla mangiatoia.

41-42. precipita ... sonora: cade con rumore nella zona vuota dell'acqua che ha davanti a sé, e che sembra un solco, perché di livello più basso rispetto all'acqua circostante (per Guglielmotti confronta la nota al v. 21).

44. s'infiora: «il mare muta colore: ecco qua e là macchie larghe, a screzi, più scuri e più chiari: sembra un drappo broccato di seta azzurra a grandi fiorami» (A. Guglielmotti).

45. la cuora: i vegetali sradicati che galleggiano sull'acqua.

46. ulva: «Si dice per Alga: ma propr. Qualunque pianta palustre, che germoglia fra le acque, e quivi stesso diradicata galleggia e si ammassa» (A. Guglielmotti).

49. intoppa: urta.

51. temprà: forza; «scontrandosi con altre diversamente temprate dal vento, marèa o corrente contraria, si incorpora e modifica sulle medesime» (A. Guglielmotti).

52. l'avversa: vi si pone di fronte.

53. la sormonta: vi sale sopra.

54. mesce: mescola.

55 Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazzi
scintilli
60 e di berilli
viridi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
65 romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
70 profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva
75 che gode
del suo mistero
fugace.
E per la riva l'ode
la sua sorella scalza
80 dal passo leggero
e dalle gambe lisce,
Aretusa rapace
che rapisce le frutta
ond'ha colmo suo grembo.
85 Súbito le balza
il cor, le raggia
il viso d'oro.
Lascia ella il lembo,
s'inclina
90 al richiamo canoro;
e la selvaggia
rapina,
l'acerbo suo tesoro
oblía nella melode.
95 E anch'ella si gode
come l'onda, l'asciutta
fura, quasi che tutta
la freschezza marina
a nembo
100 entro le giunga!

Musa, cantai la lode
della mia Strofe Lunga.

55-57. Di ... ferve: ribolle (*ferve* è un latinismo) di spruzzi e di colori dell'arcobaleno; «vedi sprazzi, gocciollette, e vapori che, in certi contrasti di luce, a ciel sereno, ti mostrano l'iride» (A. Guglielmotti).

58. crisopazzi: il crisopasio (o crisopazio) è una pietra di colore verde con riflessi dorati.

60-61. berilli viridi: il berillio è una pietra tra l'azzurro e il verde (*viridi* è un latinismo).

61. a sacca: in grande quantità.

62. favella: voce.

63-65. Sciacqua ... romba: verbi che indicano i differenti rumori dell'acqua in un climax di potenza; *sciacqua* e *sciaborda* sono sinonimi.

66. accorda, discorda: produce suoni talora armonici e talora disarmonici.

69. volute: avvolgenti.

72. numerosa: ritmica (il latino *numerus* significa anche "ritmo").

76-77. mistero fugace: vita breve e misteriosa.

79. la sua sorella: Aretusa, che fu trasformata in fonte, e quindi è *sorella* dell'onda. Nell'*Oleandro*, un'altra lirica di *Alcyone*, si dice che Aretusa è «mutevole onda con un viso d'oro» (v. 213).

82-84. rapace ... grembo: Aretusa è *rapace* perché ruba la frutta: solleva un poco la veste, davanti al suo grembo, in modo da creare una sorta di sacca.

85. balza: per l'emozione.

86-87. raggia ... oro: si illumina il viso per la gioia e splende come l'oro.

88. il lembo: della veste, in cui sono contenuti i frutti rubati.

89. s'inclina: si piega.

90. canoro: sonoro.

92. rapina: i frutti rubati; è una metonimia. È detta *selvaggia* probabilmente perché i frutti sono stati rubati nel bosco.

93-94. l'acerbo ... melode: ascoltando la melodia del mare dimentica i frutti acerbi rubati, che custodisce come fossero un tesoro.

95-97. si gode ... fura: Aretusa, la ladra che sta sulla riva, è felice come l'onda. Il termine *fura* è un latinismo; *si gode* è una forma media, come «si giace» nella *Sera fiesolana* (v. 10) ▶ **T7**].

99. a nembo: con la forza di una tempesta.

100. entro le giunga: le invada l'anima.

102. Strofe Lunga: il metro, inventato da d'Annunzio, in cui è scritta la poesia.

Analisi del testo

► **I MITI METAMORFICI** La poesia si può suddividere in tre parti. Nella prima (vv. 1-61) prevale la descrizione dei moti delle onde. La seconda (vv. 62-77), che si apre con l'esclamazione *O sua favella!*, è dominata dai suoni delle onde, dalla loro voce. La terza (vv. 78-102) introduce una figura del mito, Aretusa, che corre sulla riva e si ferma incantata dallo spettacolo marino. Sembra un finale poco congruente con le due parti precedenti, ma può essere spiegato in questo modo. I miti, in particolare quelli metamorfici (che narrano, cioè, di una trasformazione: Aretusa trasformata in fonte, Dafne trasformata in alloro ecc.), sono un elemento abituale della poesia dannunziana, specie di *Alcyone*. La presenza di Aretusa diventa più chiara se notiamo che nell'*Ippocampo*, la poesia che nel libro precede *Londa*, Aretusa aveva un ruolo non secondario. D'Annunzio si serve della ninfa per legare insieme le due poesie, per dare unità al libro, facendone un organismo le cui diverse parti risultano collegate.

► **L'AMORE PER I TERMINI TECNICI** Nelle note ai singoli versi è stato citato con abbondanza il *Vocabolario marino e militare* di Alberto Guglielmotti: è stato Mario Praz (1896-1982), grande critico e studioso di letteratura inglese, ad aver scoperto questa fonte dannunziana. D'Annunzio era un assiduo lettore di dizionari e li usava come fonti per le sue opere. Amava i termini specifici delle varie scienze o discipline, e li amava, più che per la loro esattezza (ragione per cui li amava Pascoli), per la loro rarità e difficoltà, o per il loro suono: un buon esempio sono i termini *cuora* (v. 45) e *ulva* (v. 46). Invece, parole come *dorso* (v. 33) o *solco* (v. 42) sono più comuni, ma vengono utilizzate nell'accezione tecnica che si ricava dal *Vocabolario*. Anche i *crisopazzi* (v. 58) e i *berilli* (v. 60) sono parole specifiche, sfruttate soprattutto per il loro suono.

► **LA RIELABORAZIONE DELLE FONTI** L'incipit della poesia ci permette di scoprire un tipico modo dannunziano di usare le sue fonti. D'Annunzio legge nel *Vocabolario* che «il mare allora dà vista di una superficie coperta di scaglie [...] come le corazze degli antichi guerrieri». L'immagine gli piace e decide di riutilizzarla. Sostituisce, però, i vocaboli comuni con sinonimi rari e difficili: *lorica* (v. 5) al posto di "corazze" e *catafratto* (v. 6)

al posto di "guerrieri", ed ecco: «Nella cala tranquilla / scintilla, / intesto di scaglia / come l'antica / lorica / del catafratto, / il Mare» (vv. 1-7).

► **UN ESERCIZIO DI IMITAZIONE** Abbiamo detto che *Londa* è un esercizio di imitazione. È vero, ma i due versi finali, che sono la conclusione a sorpresa della poesia, aggiungono un significato inaspettato a tutto ciò che precede. *Londa* è anche l'esibizione della bravura tecnica del poeta, che loda se stesso ed esalta la sua invenzione metrica, cioè la strofa lunga.

Londa è un vero capolavoro di elaborazione formale. La descrizione dell'onda si fa imitazione a più livelli. Il più evidente è quello fonosimbolico: i suoni delle parole mirano a riprodurre i suoni della natura. Frangendosi sugli scogli o sulla riva, scontrandosi fra loro, le onde producono suoni talora simili talora diversi. I suoni delle parole, grazie alle rime, agli OMOTELEUTI, alle **assonanze**, si inseguono come i suoni del mare. Si vedano come esempio i vv. 49-53: «inTOppa / in **alTRA** cui 'l ve**NT**O / diè Temp**RA** dive**RS**A; / l'avve**RS**A, / l'a**SS**Al**TA**, la So**R**mo**NT**A».

Un ulteriore livello, questa volta ritmico. Come le onde si susseguono a volte rapide, a volte più lente, ma sempre incalzandosi le une con le altre, così la sintassi procede veloce o posata, ma ha sempre corto respiro. Le frasi sono composte da poche parole, spesso congiunte per asindeto; i versi sono brevi: non superano mai la misura del settenario, e i ternari sono una ventina.



Henry Edward Potthast, *Moonlight*, 1924.

Laboratorio

mitologia
fonosimbolismo

vocabolari

il mestiere
del poeta
fenomeni
naturali

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Nonostante il tema della lirica sia chiaro fin dal suo titolo, il poeta ci riserva un *coup de théâtre* ("colpo di scena") negli ultimi due versi rivelandoci le sue vere intenzioni: parafrasa i vv. 101-102 e rifletti sul reale significato della poesia.
- 2 Individua e spiega i riferimenti mitologici.
- 3 La poesia si propone di imitare il movimento delle onde: individua gli accorgimenti fonetici e ritmici che ne riproducono il moto perpetuo e incalzante.

► CONTESTUALIZZARE

- 4 Hai già avuto modo di confrontarti con l'attenzione dannunziana per il lessico, evidente anche in questa poesia. Qualcuno ha addirittura parlato di d'Annunzio come di un «poeta del vocabolario»; approfondisci questo approccio:
 - fai opportuni riferimenti testuali;
 - individua la natura dei termini introdotti dall'autore (tecnicismi, termini aulici ecc.);
 - rifletti sulle fonti e sugli strumenti di lavoro del poeta (un indizio: nel suo studio al Vittoriale essi fanno bella mostra di sé intorno alla scrivania dove d'Annunzio componeva).

► INTERPRETARE

- 5 Ribalta le proporzioni tra la descrizione del mare e gli ultimi due versi: **descrivi**, curando il linguaggio e la mimesi, **il mestiere del poeta** e poi paragonalo al mare.
- 6 A partire dalla definizione data da dizionari ed enciclopedie di un fenomeno naturale (ad esempio l'eruzione di un vulcano), **scrivi, alla maniera di d'Annunzio, una descrizione del fenomeno scelto.**

6 D'Annunzio memorialista: Notturmo

La lontananza dagli «strumenti dell'ufficio» Il 16 gennaio 1916, al ritorno da una missione, l'aereo di d'Annunzio viene colpito dall'artiglieria austriaca e compie un ammaraggio di fortuna: nella manovra, d'Annunzio rimane ferito al viso. Dopo un mese, si manifesta la gravità della ferita: perde l'occhio destro e si teme per il sinistro. Trascorre la convalescenza a Venezia nella Casetta rossa (accanto a palazzo Corner): per un mese deve rimanere immobile a letto e al buio. Lo assiste la «Sirenetta», ovvero Renata, la figlia avuta da Maria Gravina nel 1893. Lo scrittore non sa stare lontano dagli «strumenti dell'ufficio», cioè la penna e la carta.



Ho gli occhi bendati.

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi.

Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata.

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga.

Un testo scritto «riga per riga» D'Annunzio non vuole dettare per «il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediari o testimoni fra la materia e colui che la tratta». Non vuole «tentare a occhi chiusi la pagina [...]»: la difficoltà non è nella

prima riga, ma nella seconda e nelle seguenti». E così si fa preparare lunghe liste di carta su cui può scrivere una sola riga. Il *Notturmo* viene scritto «riga per riga, su più che diecimila cartigli»: ma il numero denuncia il consueto gusto dannunziano per l'esagerazione.

In realtà «la redazione del *Notturmo* e quella dei cartigli non coincidono» e la scrittura sui cartigli «non è che un grande mito della finzione letteraria». Ovvero: per il *Notturmo*, d'Annunzio utilizzò solo in parte i cartigli, che aveva effettivamente riempito di scrittura al modo in cui racconta. Scrive lo studioso Giorgio Zanetti: «Iniziata sia pure sotto diverso titolo prima della malattia, l'elaborazione del testo non giunge a termine se non nella fase di lavoro febbrile degli ultimi mesi prima della stampa, anche con l'inserimento di episodi e motivi nuovi, certo nella stesura, se non nella concezione».

La pubblicazione in volume è ritardata fino al 22 novembre 1921: d'Annunzio è coinvolto prima nella guerra e poi nell'occupazione di Fiume.

Il «comentario delle tenebre» Il *Notturmo* è, secondo la definizione di d'Annunzio, un «comentario delle tenebre». Le «tenebre» richiamano la condizione in cui viene scritto il libro: la provvisoria cecità. Un «comentario», secondo la definizione del *Vocabolario della Crusca*, è «quella specie di narrazione storica, per lo più delle cose che succedono alla giornata, fatta in modo alquanto succinto, e dettata in istile piano». Il termine, dunque, contiene una doppia indicazione, contenutistica e formale: d'Annunzio racconta con uno stile semplice e diretto le vicende legate alla malattia.

Il giovane critico Emilio Cecchi (1884-1966) celebra il *Notturmo* come una «provvidenziale apparizione [...] nella miserabile stagione letteraria» del dopoguerra; ne esalta la novità, rilevandone la vicinanza alle «ricerche e scoperte dei “giovani”», cioè alla letteratura che si andava pubblicando sulla rivista «La Voce».

Gli scritti del d'Annunzio «notturno» Il titolo del *Notturmo* è stato usato dalla critica per creare l'etichetta di «d'Annunzio notturno», sotto la quale si raccolgono alcuni scritti dalle caratteristiche simili.

- Tra il 1911 e il 1914 esce sul «Corriere della Sera» *Le faville del maglio. Memoranda*. Si tratta di prose di varia estensione che hanno un tono differente da tutti gli scritti dannunziani precedenti: un tono intimo, malinconico, nostalgico, in cui la magniloquenza e la grandiosità sono quasi assenti. Il titolo si spiega in questo modo: come il fabbro produce scintille (*faville*) battendo con il martello (*maglio*) sul ferro, così lo scrittore produce queste prose a margine del suo lavoro. D'Annunzio, nel 1924 e nel 1928, aggiunge altri materiali e pubblica due volumi: il primo contiene *Il Venturiero senza ventura* e *Il secondo amante di Lucrezia Buti*; il secondo *Il Compagno dagli occhi senza cigli*.
- Nell'aprile del 1912 muoiono quasi in contemporanea Pascoli e un amico francese di d'Annunzio, Adolphe Bermond. D'Annunzio, ispirato dal doppio lutto, pubblica prima sul «Corriere della Sera» e poi in volume la *Contemplazione della Morte*.
- Nel 1935 esce *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, noto come *Libro segreto*.

Non sono prose d'invenzione, ma memoriali. Sono, cioè, rielaborazioni di pagine di diario: d'Annunzio racconta di sé e della sua vita.

La sintassi è breve, spesso nominale, dominata da esigenze di ritmo e di musicalità. Il gusto per i termini rari, preziosi, desueti, e gli atteggiamenti da superuomo, sono attenuati ma non eliminati.



T11 ► Tutto è compiuto, tutto è consumato, da *Notturmo*

T12 ► Il rosso del sangue e del fuoco, da *Notturmo*

Alberto Savinio

Un popolo di dannunziani

Sappiamo chi è stato Gabriele d'Annunzio: un romanziere, un poeta che ha sedotto moltissimi lettori europei tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, e che poi ha conosciuto una almeno parziale eclissi. Ma d'Annunzio non è stato soltanto uno scrittore, è stato un modello, un simbolo, quasi – come si direbbe oggi – un *brand*: e “dannunziano” (“atteggiamento dannunziano”, “posa dannunziana”) è un aggettivo che ancora oggi qualcuno adopera, magari ironicamente.

Lo scrittore Alberto Savinio (1891-1952), che non amava d'Annunzio, ha dato del termine una definizione impegnativa e colorita. Per farlo, è partito da una domanda: perché il regime fascista ha imposto l'uso del “voi” come pronomi di cortesia al posto del “lei”?

Sulla controversia tra lei e voi non ho udito ancora la parola giusta, che è questa: il passato regime ha voluto imporre l'uso del voi non perché il voi è più italiano del lei, non perché è meno servile, non perché è di più facile articolazione nel plurale, ma perché il voi è dannunziano. «Dannunziano» è più che una forma letteraria, più che una variante dell'estetismo, più che l'imitazione dell'opera e della vita di Gabriele d'Annunzio: è una condizione fisiologica¹. Dannunziani si nasce, non si diventa. Il dannunzianesimo precede la nascita di colui che a questa forma mentale ha dato il proprio nome, ossia di Gabriele d'Annunzio, e le sue origini affondano nella notte dei tempi. Gli uomini del passato regime erano tutti dannunziani a cominciare dal loro capo, e il fascismo stesso nella sua essenza e nelle sue manifestazioni esteriori non era se non una emanazione del dannunzianesimo. Prima di diventare il pronome «obbligato» degli uffici pubblici, della prosa dei giornali e dei dialoghi delle commedie e dei film, il voi era il pronome usato dai dannunziani, ossia dai cattivi letterati, dagli attori «eleganti» (a differenza degli attori popolari che hanno sempre fatto uso del lei) e soprattutto delle donne intellettuali e mondane. Nel tentativo di costringere gli italiani ad abbandonare il lei e a fare uso del voi, era implicita la volontà di ridurre tutti gli italiani alla condizione dei cattivi letterati, degli attori «eleganti» e delle donne intellettuali e mondane, in una parola dei dannunziani. Criticare quello che è stato è vano, ed io non critico: denuncio un vizio che sotto il passato regime raggiunse uno stato di virulenza, ma che preesisteva al passato regime e che in Italia anzi esiste allo stato endemico: quel virus dannunziano che anche alle cose più semplici e naturali dà una forma estetizzante, tronfia e cafona, e si riassume nei principi del «rendere la vita bella» e del «vivere pericolosamente»: forma rettorica² tra le più perniciose, che come tale va perseguitata inesorabilmente e distrutta. [...] Si sono compilati dei vocabolari per facilitare la comprensione della lingua di d'Annunzio: si compilino piuttosto dei vocabolari delle parole dannunziane, perché gli italiani imparino a conoscerle e a evitarle.

(A. Savinio, *Pronomi*, in *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano 1985)

Compilare vocabolari di parole dannunziane, perché gli italiani possano riconoscerle ed evitarle. Questo è l'augurio di Savinio. Perché? Perché, secondo Savinio, d'Annunzio non ha soltanto danneggiato, con il suo linguaggio, il linguaggio degli italiani, rendendolo falso e artificioso, ma ha danneggiato il loro comportamento, il loro modo di pensare e di stare al mondo, risvegliando un vizio che esiste in loro «allo stato endemico»: il vizio del voler apparire, del voler “vivere alla grande”, cioè di presentarsi agli altri in maniera diversa da come si è, e di complicare e abbellire inutilmente anche le «cose più semplici e naturali». In questo senso, il «virus dannunziano» è parte del DNA degli italiani, e non può essere estirpato; ma – dice Savinio – può essere almeno messo in quarantena, proibendo certe parole.

1. una condizione fisiologica: che riguarda addirittura il corpo degli italiani, non solo la loro psiche o le loro maniere.

2. rettorica: la forma con la doppia “t” è di uso comune, nell'italiano scritto, sino a metà del Novecento.



GABRIELE D'ANNUNZIO

(1863-1938)

Un seduttore. D'Annunzio fu questo, non solo nei suoi rapporti con le donne ma anche nei suoi rapporti con il mondo: nel dialogo con gli altri scrittori, nella vita politica (venne eletto in Parlamento con la Destra, poi passò alla Sinistra), negli atteggiamenti tenuti di fronte al pubblico. Ma fu anche un poeta geniale, il più grande del primo Novecento insieme a Pascoli, e il nostro primo romanziere di caratura (e di rinomanza) davvero europea.

IL PERCORSO DELLE OPERE

► **Il piacere** (1889)

Il ritratto e la storia di Andrea Sperelli, un *dandy* aristocratico, colto e raffinato, che vuole (come d'Annunzio) «fare la propria vita come si fa un'opera d'arte».

► **Le vergini delle rocce** (1896)

Il ritratto e la storia di Claudio Cantelmo, l'aristocratico che vorrebbe generare il futuro signore d'Italia e fare piazza pulita della «barbarie democratica».

► **Poema paradisiaco** (1893)

Il *Poema paradisiaco* o *Poema dei giardini* è diviso in tre parti e raccoglie poesie composte, e già in parte edite, nei tre anni e mezzo precedenti la data di pubblicazione. Temi ricorrenti sono la ricerca della purezza e la memoria dell'infanzia.

► **Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi**

Ciclo poetico che avrebbe dovuto essere formato da sette libri, uno per ciascuna stella della costellazione delle Pleiadi. Cinque soli sono stati realizzati: *Maia*, *Elettra* e *Alcione* (1903), *Merope* (1912) e *Asterope* (1918).

► **Notturmo** (1916-1921)

Diario o *memoir* nel quale d'Annunzio racconta il lungo periodo di convalescenza a cui fu costretto per una ferita agli occhi.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

Poveri di eventi, di trama, i romanzi di d'Annunzio sono soprattutto studi di carattere dalla precisione quasi veristica: Andrea Sperelli è l'esteta decadente ammalato dalle cose belle; Claudio Cantelmo è il lettore di Nietzsche, l'aspirante superuomo che irride e ignora la "morale delle masse".

Dal punto di vista del contenuto, d'Annunzio canta l'affetto filiale, il pentimento, il desiderio di cambiare vita, la memoria e il rimpianto dell'infanzia e della famiglia. Dal punto di vista dello stile, si avverte un'intonazione bassa, quasi prosastica: una novità per d'Annunzio, che ha sempre amato un linguaggio raro, aulico, solenne.

Alcyone è la raccolta dannunziana che più influenzerà la poesia successiva, soprattutto per il suo stile raffinato, elaboratissimo, che rende i testi simili a partiture musicali. Straordinaria, in particolare, è la capacità di d'Annunzio di "sentire la natura" e di rendere sulla pagina la fusione tra elemento umano ed elemento naturale.

Secondo la definizione di d'Annunzio, si tratta di un «comentario delle tenebre». Le «tenebre» richiamano la condizione in cui il libro viene scritto: la provvisoria cecità. Il termine «comentario» è sinonimo di "diario" e contiene una doppia indicazione, di contenuto e di forma: d'Annunzio racconta la sua convalescenza con uno stile semplice e diretto.

**Biblio
grafia**

Edizioni delle opere

Le opere di Gabriele d'Annunzio antologizzate in questo percorso si leggono nelle seguenti edizioni: *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1995; *Versi d'amore*, a cura di P. Gibellini, Einaudi, Torino 1995; *Maia*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1995; *Poema paradisiaco*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1995; *Il piacere*, a cura di P. Gibellini, Garzanti, Milano 1995.

Studi critici

Per un'aggiornata visione d'insieme dell'uomo e dell'opera, cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Mondadori, Milano 2000; A. Andreoli, *D'Annunzio*, il Mulino, Bologna 2004; P. Gibellini, *Gabriele D'Annunzio: l'arcangelo senza aureola*, Editoriale bresciana, Brescia 2008.

Una godibilissima biografia per immagini è *Album D'Annunzio*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990. Rare (e interessantissime) immagini di d'Annunzio (gli anni della guerra, il ritiro al Vittoriale) si trovano in YouTube (e c'è anche un bel documentario su di lui, della serie Rai *Correva l'anno*).

Percorso 13

Dalla pagina alla scena

Il teatro dell'Ottocento



Quando assistiamo a uno spettacolo, dobbiamo sempre tenere conto che ciò che vediamo sul palcoscenico è il frutto di un lungo processo, che potremmo riassumere con il *passaggio dalla pagina alla scena*, o il *passaggio dalla scrittura all'azione*. Da un lato c'è il *drammaturgo*; dall'altro ci sono gli *attori*, che devono dare vita a ciò che il drammaturgo ha immaginato scrivendo il testo. Questo processo coinvolge altre figure determinanti, innanzitutto il *regista*, che di questo processo è, per così dire, il garante, ovvero colui che decide il "modo" in cui le parole e le azioni scritte sulla pagina devono essere recitate sulla scena.

Poiché il teatro è una forma di *spettacolo dal vivo*, ciò che ogni sera accade sul palcoscenico è un evento unico che, replica dopo replica, non si ripete mai del tutto identico. Questo rende l'esperienza del teatro particolarmente emozionante e intensa, perché – a differenza di quanto accade nel cinema – gli attori agiscono realmente di fronte agli spettatori: *sono lì davanti*.

Il teatro era stato un intrattenimento popolare anche prima dell'Ottocento, ma quelle che si vedevano in scena erano, di solito, storie tragiche spesso ispirate alla mitologia classica o biblica (è il caso, ad esempio, delle tragedie di Vittorio Alfieri) oppure spettacoli comici che quasi non avevano bisogno di un copione (è il caso della Commedia dell'Arte, un genere italiano che ebbe ampia fortuna in tutta Europa). Nella seconda metà del Settecento le cose cambiano: gli autori teatrali cominciano a rappresentare le *normali vicende di persone normali*, nelle quali gli spettatori che andavano a teatro potevano rispecchiarsi senza alcuno sforzo. È un processo che comincia nel pieno Settecento in Francia con Denis Diderot (*Il figlio naturale*, *Il padre di famiglia*), in Italia con Carlo Goldoni, ma che raggiunge il suo culmine nell'Ottocento, nei *"drammi borghesi"* di autori come *Henrik Ibsen*, *August Strindberg*, *Anton Čechov*, *Oscar Wilde*.

PERCORSO nei TESTI

Georg Büchner

Woyzeck

T 1

Woyzeck, un uomo semplice

Oscar Wilde

L'importanza di essere onesto

T 2

Si procuri dei parenti, signor Worthing

Henrik Ibsen

Casa di bambola

T 3

Nora va via

Anton Čechov

Il gabbiano

T 4

Il fascino di Trigòrin

T 5

Il battibecco tra Trepliov e Arkàdina

Con *Woyzeck*, Büchner fa cadere in basso, in mezzo al popolo, il genere sommo della tragedia. Il suo protagonista non è un eroe bensì un povero diavolo che si esprime con parole semplici, a tratti allucinate, un pover'uomo che subisce il male da quando è nato e lo infligge a sua volta (leggi il T1 nell'eBook).

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

1 Teatro e drammaturgia dell'Ottocento

La trasformazione del teatro Il teatro è un luogo centrale della cultura e della società dell'Ottocento, qualcosa di paragonabile a ciò che è oggi il cinema (o a ciò che il cinema era appena ieri: prima che la tv e internet moltiplicassero le possibilità di visione di uno spettacolo). Nel corso dell'Ottocento, sui palcoscenici d'Europa l'esperienza teatrale si trasforma, diventando qualcosa di molto simile a ciò che è ancor oggi: cambia l'architettura degli edifici, cambiano le convenzioni della messa in scena, cambiano la struttura e i temi dei testi scritti dai drammaturghi, e cambia lo stile di recitazione degli attori.

Per quanto riguarda le **scenografie**, la rappresentazione degli ambienti diventa sempre più realistica e meticolosa, per dare agli spettatori un'impressione di verità. I **personaggi**, fino ad allora concepiti come tipi esemplari, mossi da passioni generiche (l'avaro, il re sanguinario, la giovane innamorata e altri analoghi caratteri fissi), diventano individui peculiari, con caratteristiche proprie e irripetibili. Gli **attori**, di conseguenza, cercano di far sì che i loro personaggi assomiglino il più possibile a esseri umani reali e concreti, imitandone il comportamento nei toni della voce, nei gesti e negli atteggiamenti del corpo: è un processo di **immedesimazione** che culminerà nella teoria e nella pratica di Konstantín Stanislavskij¹. Infine, sempre nel corso dell'Ottocento, comincia a delinarsi il ruolo del **regista** (che si imporrà definitivamente nel Novecento), al quale spetta il compito di decidere come vanno messi in scena i testi, come si devono muovere gli attori, in che modo devono porre le battute.

¹. Konstantín Sergèevič Stanislavskij (1863-1938) è uno dei padri della moderna regia teatrale, fondatore nel 1898 – insieme a Vladimir Ivanovič Nemiròvič-Dànčenko – del Teatro d'Arte di Mosca.

Il teatro come intrattenimento Per la società borghese europea il teatro è il principale **luogo di intrattenimento**: in alcune città, l'unico. Le sale diventano spesso luoghi sontuosi, riccamente arredati (pensiamo ai palchetti, veri e propri salotti in miniatura, mentre la platea è riservata ai ceti meno abbienti), nei quali si vive un'esperienza che è fondata soprattutto sul **rispecchiamento**: vale a dire che gli spettatori assistono sulla scena a vicende che hanno una chiara relazione con la loro vita e con i loro problemi, e che, non diversamente dagli attori, si immedesimano nei personaggi che si muovono sul palcoscenico.

Pubblico, attori e autori Le forze in campo nel teatro ottocentesco sono sostanzialmente tre: il pubblico, gli attori e gli autori. Possiamo immaginare queste tre categorie impegnate in una costante negoziazione: il **pubblico**, che sostiene il teatro con il proprio denaro e chiede di essere intrattenuto, di divertirsi; gli **attori**, che tendono a servirsi dei testi teatrali per mettere in mostra il loro talento (il fenomeno del divismo prende corpo proprio nel secondo Ottocento: i "grandi attori" cominciano a essere altrettanto o più importanti dei "grandi autori" per il successo di un dramma); e gli **autori**, che da un lato devono produrre costantemente qualcosa di nuovo che incontri i gusti del pubblico e dall'altro vogliono difendere la loro dignità d'artisti senza compromettersi troppo con il mercato (una contraddizione che non ha smesso, da allora in poi, di tormentare chi scrive per il teatro o per il cinema).

Se alcuni drammaturghi, come **Georg Büchner** (1813-1837), compongono i propri testi in solitudine, considerandoli opere letterarie piuttosto che teatrali, e senza quasi pensare al momento della messa in scena, altri non disdegnano la confusione dei palcoscenici e lavorano a stretto contatto con i teatranti. I massimi autori del secondo Ottocento – **Henrik Ibsen**, **Anton Čechov** e **Oscar Wilde** (1854-1900) – sono uomini di teatro a tutto tondo: da un lato, cioè, intellettuali acuti e profondi nella loro visione del mondo borghese; dall'altro, esperti professionisti dello spettacolo, che sanno perfettamente in che modo funziona la macchina teatrale e modellano la loro scrittura sulle esigenze della rappresentazione.



► Georg Büchner
T1 ► Woyzeck, un
uomo semplice,
da Woyzeck

2 Oscar Wilde

Il teatro e la società dell'epoca vittoriana Nella seconda metà dell'Ottocento il **teatro** è lo **specchio della società inglese**. Se al popolo sono riservati le attrazioni e i divertimenti del *music-hall*, le rappresentazioni di commedie e drammi sono al centro della vita dell'alta borghesia. La serata teatrale è un rito mondano a cui partecipano dame e gentiluomini, che sfoggiano eleganti abiti da sera e si muovono in ambienti sontuosamente arredati. La compostezza e il decoro tipici dell'epoca della regina Vittoria (1837-1901) hanno infatti depurato il teatro dei suoi aspetti più grossolani e popolari, riqualificandolo come forma di intrattenimento dignitosa, e anzi spesso aristocratica. In questo contesto c'è una **perfetta corrispondenza tra spettatori e attori**, che si assomigliano in tutto e per tutto: nei valori che esprimono, negli abiti che indossano, nel linguaggio che usano.

La «mania» per il teatro Il pubblico inglese, che secondo un testimone come lo scrittore Henry James era affetto da una vera e propria «mania» per il teatro, affol-

la ogni sera le sale e si diletta a chiacchierare di attori e spettacoli. A spopolare in questi anni sono soprattutto le cosiddette *pièces bien faites*, vale a dire commedie costruite su una struttura perfettamente congegnata: la trama prende avvio da una situazione di partenza, si evolve attraverso una “crisi” che scompagina i rapporti tra i personaggi e si conclude con lo scioglimento finale. All’interno di questa intelaiatura sono inserite scene chiave che servono a creare suspense e a tenere vivo l’interesse del pubblico.

La vita come un’opera d’arte È su questo sfondo che va letta la produzione drammatica di **Oscar Wilde**. Nato in Irlanda nel 1854, Wilde è una delle figure più significative nella cultura inglese della seconda metà dell’Ottocento, una cultura della quale è, al tempo stesso, raffinato esponente e critico inflessibile. Poeta, drammaturgo, romanziere, saggista, fin da giovane si distingue per la sua personalità eccentrica, per il talento istrionico e per il gusto del paradosso.

Wilde ama la vita mondana e i salotti della buona società, ma sfida le convenzioni sociali della sua epoca e, con pose da esteta, dichiara di voler **vivere la propria vita come un’opera d’arte**. Con il passare degli anni, e dopo le polemiche suscitate dal romanzo *Il ritratto di Dorian Gray* (1891), la sua condotta e le sue opere cominciano a procurargli numerosi nemici anche tra coloro che inizialmente l’avevano osannato. Condannato a due anni di carcere per la sua omosessualità, muore nel 1900, tre anni dopo aver scontato la pena.

Rappresentazione precisa e ironica della società La fama di Wilde è tuttora molto viva: la sua creatura più celebre, Dorian Gray, è ancora percepita come uno dei personaggi simbolo della modernità, i suoi aforismi vengono ampiamente citati anche oggi, il suo teatro continua a godere di grande fortuna sui palcoscenici di tutto il mondo. Composte tra il 1892 e il 1895, *Il ventaglio di Lady Windermere*, *Una donna senza importanza*, *Un marito ideale* e, soprattutto, *L’importanza di essere onesto*, sono opere che esprimono perfettamente lo spirito di un’epoca e di un mondo, quello dell’alta società inglese di fine secolo, che Wilde ritrae con arguta precisione.

Mantenendosi fedele alla **struttura delle commedie tradizionali**, Wilde inventa dialoghi folgoranti, pieni di ironia, sempre giocati sul filo del paradosso. Ma tra le righe di questi meccanismi teatrali ben congegnati si insinua una **sottile polemica** contro le ipocrisie e le meschinità della società vittoriana.

L’importanza di essere onesto

Il capolavoro teatrale di Oscar Wilde è *L’importanza di essere onesto* (noto in Italia anche come *L’importanza di chiamarsi Ernesto*), scritto nel 1894 e rappresentato per la prima volta l’anno successivo. Il titolo nasce da un **gioco di parole**, in traducibile nella nostra lingua, tra l’aggettivo *earnest* (“serio, affidabile, onesto”) e il nome proprio *Ernest*, che in inglese si pronunciano allo stesso modo. Sul gioco di parole tra *earnest* e *Ernest* si fonda l’intreccio della commedia, che è un susseguirsi di equivoci e di inganni ideati dai due protagonisti, Jack e Algernon, per conquistare il cuore di due giovani donne.

Irene Vanbrugh nella parte di Gwendolen Fairfax e George Alexander in quella di Jack Worthing nel debutto del 1895.



La trama Jack Worthing vorrebbe sposare Gwendolen, figlia dell'aristocratica Lady Bracknell (che non lo vede affatto di buon occhio), mentre Algernon Moncrieff mira a Cecily, un'ereditiera che vive nella sua tenuta di campagna sotto la tutela di Jack. Per raggiungere i loro obiettivi, i due giovani montano un castello di bugie, la più grossa delle quali è la creazione di un personaggio immaginario che si chiama appunto Ernest. Le bugie vengono smascherate l'una dopo l'altra, ma la commedia si conclude ugualmente con un lieto fine, cioè con il matrimonio delle due coppie di amanti.

La vicenda – complessa, difficile da riassumere, ma perfettamente architettata – si svolge tra un salotto londinese e una residenza di campagna, e i dialoghi tra i personaggi ricalcano quelli tipici della buona società inglese, assai attenta alle convenzioni sociali e alle buone maniere ma al tempo stesso pronta a tradirle per il suo tornaconto.

Oscar Wilde

T

2

Si procuri dei parenti, signor Worthing

da *L'importanza di essere onesto*

In una delle scene più divertenti della commedia, l'intransigente Lady Bracknell sottopone Jack Worthing, che si è appena fidanzato con la figlia, a una sorta di interrogatorio per valutare le sue credenziali come futuro genero.

Entra Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL Signor Worthing! Abbandoni immediatamente quella posizione semicoricata. È assolutamente indecorosa.

5 GWENDOLEN Mamma! (*Lui cerca di alzarsi; lei glielo impedisce.*) Devo pregarti di lasciarci soli. Non è il posto per te. E poi, il signor Worthing non ha ancora finito.

LADY BRACKNELL Finito cosa, se è lecito?

GWENDOLEN Mi sono fidanzata con il signor Worthing. (*Si alzano entrambi.*)

10 LADY BRACKNELL Scusa tanto, ma tu non ti sei fidanzata con nessuno. Quando ti fidanzerai con qualcuno, io, o tuo padre, qualora la salute glielo consenta, te ne daremo notizia. Il fidanzamento deve giungere alle fanciulle come una sorpresa, più o meno piacevole a seconda dei casi. Non è certo una faccenda che si possa permettere loro di gestire per proprio conto... E adesso ho alcune domande da porle, signor Worthing. Mentre svolgo questa indagine tu, Gwendolen, mi aspetterai giù in carrozza.

15 GWENDOLEN (*in tono di rimprovero*) Mamma!

LADY BRACKNELL In carrozza, Gwendolen! (*Gwendolen va alla porta. Lei e Jack si mandano baci dietro le spalle di Lady Bracknell. Lady Bracknell si guarda intorno vagamente senza comprendere l'origine di quel rumore. Finalmente si volta.*) Gwendolen, in carrozza!

20 GWENDOLEN Sì, mamma. (*Esce, voltandosi a guardare Jack.*)

LADY BRACKNELL (*si siede*) Si accomodi pure, signor Worthing.

Si cerca in tasca taccuino e matita.

JACK Grazie, Lady Bracknell, preferisco restare in piedi.

LADY BRACKNELL (*taccuino e matita in mano*) Ho il dovere di comunicarle che lei

- 25 non figura nella mia lista di buoni partiti, con tutto che la mia lista è la stessa della cara duchessa di Bolton. Lavoriamo insieme, noi due. Comunque, sono prontissima a inserirvi il suo nome, se le sue risposte saranno quelle richieste da una madre veramente premurosa. Fuma?
- JACK Be', sì, devo confessare che fumo.
- 30 LADY BRACKNELL Mi fa piacere. Un uomo deve sempre avere una occupazione di qualche tipo. Ci sono già troppi fannulloni in giro per Londra. Quanti anni ha?
- JACK Ventinove.
- LADY BRACKNELL Ottima età per sposarsi. Ho sempre ritenuto che un uomo desideroso di sposarsi dovrebbe sapere tutto o niente. Lei a quale categoria appartiene?
- 35 JACK (*dopo una lieve esitazione*) Io non so niente, Lady Bracknell.
- LADY BRACKNELL Mi fa piacere. Non approvo alcun intervento correttivo dell'ignoranza naturale. L'ignoranza è come un delicato frutto esotico; la tocchi, e il fiore sparisce. Tutta la moderna teoria dell'istruzione è radicalmente infondata. Per fortuna in Inghilterra, almeno, l'istruzione non produce effetto alcuno. Altri-
- 40 menti sarebbe un serio rischio per le classi privilegiate, e probabilmente condurrebbe ad atti di violenza a Grosvenor Square. Qual è la sua rendita?
- JACK Fra sette e ottomila sterline l'anno.
- LADY BRACKNELL (*se lo appunta nel taccuino*) Terreni o investimenti?
- JACK Investimenti, soprattutto.
- 45 LADY BRACKNELL Questo è soddisfacente. Fra le tasse che si devono pagare in vita, e quelle che si pagano dopo morti, la terra ha cessato di essere tanto un profitto che un piacere. Dà una posizione e impedisce di conservarla. È tutto quanto si può dire della terra.
- JACK Naturalmente, io ho una casa in campagna con un po' di terreno, in tutto circa
- 50 millecinquecento acri, credo; ma la mia rendita non viene da lì. Di fatto per quanto ne so io gli unici a ricavarne qualche cosa sono i cacciatori di frodo.
- LADY BRACKNELL Una casa in campagna! Quanti letti? Be', è un punto che si potrà chiarire in un secondo tempo. Avrà anche una casa in città, spero. Non si aspetterà che una fanciulla dalla natura semplice e innocente come Gwendolen vada ad
- 55 abitare in campagna.
- JACK Avrei una casa a Belgrave Square, ma è affittata anno per anno a Lady Bloxham. Naturalmente posso riaverla quando voglio, con sei mesi di preavviso.
- LADY BRACKNELL Lady Bloxham? Non la conosco.
- JACK Esce molto poco. È una signora alquanto avanti negli anni.
- 60 LADY BRACKNELL Se è per questo, la cosa ha cessato di essere una garanzia di rispettabilità oggigiorno. Che numero di Belgrave Square?
- JACK 149.
- LADY BRACKNELL (*scuote il capo*) Il lato fuori moda. Lo dicevo che c'era qualcosa che non andava. Comunque, si potrà cambiare facilmente.
- 65 JACK Che cosa, la moda o il lato?
- LADY BRACKNELL (*severa*) Entrambi, se necessario, immagino. Le sue idee politiche?
- JACK Be', temo di non averne. Sono liberale unionista.
- LADY BRACKNELL Oh, equivalgono ai conservatori. Pranzano con noi. O perlomeno vengono la sera. Passiamo a questioni minori. I suoi genitori sono vivi?
- 70 JACK Li ho persi entrambi.
- LADY BRACKNELL Perdere uno dei genitori, signor Worthing, può essere considerata una disgrazia; ma perderli entrambi sembra piuttosto una tendenza alla

- sbadataggine. Chi era suo padre? Evidentemente un uomo non privo di mezzi. È nato in quella che i giornali radicali chiamano la porpora del commercio, o si è sollevato dai ranghi dell'aristocrazia?
- 75 JACK Ho proprio paura di non saperlo. Vede, Lady Bracknell, ho detto di aver perso i genitori. Sarebbe forse più preciso dire che a quanto pare i miei genitori hanno perso me. Insomma, non so chi sono, come nascita. Mi hanno... be', mi hanno rinvenuto.
- 80 LADY BRACKNELL Rinvenuto!
- JACK Il defunto signor Thomas Cardew, un vecchio signore assai gentile e caritatevole, mi rinvenne e mi impose il nome di Worthing, dato che per caso si trovava in tasca un biglietto di prima classe per questa località. Worthing è un paesino del Sussex, sul mare. È un posto di villeggiatura.
- 85 LADY BRACKNELL E dove la rinvenne, questo signore caritatevole che aveva in tasca un biglietto di prima classe per quel posto di villeggiatura?
- JACK (*grave*) In una borsa.
- LADY BRACKNELL In una borsa?
- JACK (*serissimo*) Sì, Lady Bracknell, ero in una borsa – in una borsa di cuoio nero, piuttosto capace, con le maniglie – una borsa comune, insomma.
- 90 LADY BRACKNELL E in quale luogo questo signor James, o Thomas, Cardew si sarebbe imbattuto in questa borsa comune?
- JACK Nel deposito bagagli della Victoria Station. Gli fu data per errore al posto della sua.
- 95 LADY BRACKNELL Nel deposito bagagli della Victoria Station?
- JACK Sì. Quello della linea di Brighton.
- LADY BRACKNELL La linea è irrilevante, signor Worthing. Le confesso che sono alquanto esterrefatta da quanto lei mi ha rivelato. Essere nato o quantomeno essere stato allevato, in una borsa, con o senza maniglie, mi sembra una ostentazione di disprezzo per il decoro consueto della vita familiare non inferiore ai peggiori eccessi della Rivoluzione francese. E immagino che lei sappia a cosa portò quel deplorabile movimento. Quanto al luogo particolare del rinvenimento di quella borsa, i depositi bagagli delle stazioni ferroviarie possono servire a celare qualche indiscrezione sociale – anzi, è probabile che già in passato siano stati adibiti a tale
- 100 uso – ma non li si può certo considerare una solida base per una posizione riconosciuta nella buona società.
- 105 JACK Permette allora che le domandi cosa mi consiglierebbe di fare? Inutile che glielo dica, sarei pronto a fare qualsiasi cosa al mondo pur di assicurare la felicità di Gwendolen.
- 110 LADY BRACKNELL Le consiglierai energicamente, signor Worthing, di cercare di procurarsi dei parenti al più presto possibile, e di compiere uno sforzo deciso onde produrre perlomeno un genitore, dell'uno o dell'altro sesso, prima che la *season* si sia chiusa definitivamente.
- JACK Be', non vedo proprio come potrei. Posso produrre la borsa in qualsiasi momento. Si trova nel vestibolo di casa mia. Penso proprio che la borsa dovrebbe bastarle, Lady Bracknell.
- 115 LADY BRACKNELL A me, signore? E che cosa c'entro io? Non immaginerà che io e Lord Bracknell ci sogneremmo di consentire alla nostra unica figlia – fanciulla allevata con la massima cura – di imparentarsi con un deposito bagagli, e di unire le sue sorti a quelle di un pacco postale. Buongiorno, signor Worthing!
- 120

Lady Bracknell esce in un turbine di maestosa indignazione.

Analisi del testo

► **L'AMORE PER IL PARADOSSO** Lo scambio serrato di battute tra i due personaggi è un gustoso saggio dell'amore per il paradosso che è caratteristico di Wilde. Il gesto della donna che estrae taccuino e matita dalla tasca, pronta a prender nota di ogni singolo dettaglio, sottolinea ironicamente la farsesca serietà dell'interrogatorio. Ma il dialogo tra i due finisce per diventare un'occasione per ridicolizzare proprio quel decoro e quella rispettabilità che la società vittoriana indica come i requisiti che connotano il gentiluomo e la gentildonna: l'aristocratica Lady Bracknell si mostra per quello che è, una sciocca piena di pregiudizi e di convinzioni fasulle.

► **IL GIOCO DEI CONTRARI** Accade così che i presupposti dell'onorabilità si ribaltano, in un gioco dei contrari che produce un effetto esilarante: fumare diventa un'occupazione rispettabilissima; non avere interessi è considerata garanzia di serietà, perché l'ignoranza preserva dal rischio di eccessi violenti, e così via. Si arriva infine alla spinosa questione della nascita, che diventa un impedimento insormontabile per il matrimonio: Jack è un trovatello – per la precisione, è stato trovato in una borsa alla stazione dei treni – quindi non ha una famiglia, non ha un cognome, non appartiene alla società alla quale appartiene invece Lady Bracknell: che si procuri dunque in fretta dei parenti!

► **APPARENZA, NON SOSTANZA** Nel corso della commedia, tutta giocata appunto intorno all'importanza dei nomi, Wilde ci invita a riflettere su quanto conti, nella "buona società", l'apparenza e quanto poco, invece, la sostanza. Il paradosso è racchiuso del resto già nel titolo dell'opera: l'importante è "chiamarsi" Ernesto (*Ernest*) non già *essere* onesto (*earnest*: ricordiamo che le due parole hanno in inglese la stessa pronuncia); poco importa, quindi, se per accedere ai salotti dell'alta borghesia è necessario fingere di essere chi non si è.

► **BATTUTE E TRANELLI RETORICI** Disseminando la sua commedia di tranelli retorici e battute argute, Wilde guarda con distacco e ironia il mondo dorato di cui fa il ritratto, e ne svela così con leggerezza i vizi e le vanità. Una battuta tra le tante: quella in cui Wilde gioca sul doppio significato del verbo *perdere* ("smarrire" o "restare orfano"): «Perdere uno dei genitori, signor Worthing, può essere considerata una disgrazia; ma perderli entrambi sembra piuttosto una tendenza alla sbadataggine» (rr. 72-74). In una delle sue canzoni più celebri De André ha ripreso questo gioco di parole: «Lo sa che io ho perduto due figli. – Signora, lei è una donna piuttosto distratta!».

Laboratorio

humour
inglese

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Che cosa vuol sapere Lady Bracknell da Jack? Quali valori esprime con le sue domande?
- 2 L'alta società borghese è messa in ridicolo dallo spirito mordace di Wilde. Eppure ci sono anche elementi di realismo in questo dramma. Possiamo individuarne anche nella rappresentazione di questa scena. Quali?
- 3 Ci sono in questa scena passaggi in cui si manifesta quello che gli italiani chiamano "humour inglese"? A tuo modo di vedere, Wilde lo usa condividendone il gusto oppure caratterizza Lady Bracknell in questo modo con un intento satirico?

La fortuna scenica

L'importanza di essere onesto debutta al St James's Theatre di Londra il 14 febbraio 1895 riscuotendo uno strepitoso successo, come testimonia l'attore Allan Aynesworth, che recitava nei panni di Algernon Moncrieff: «in cinquantatré anni di palcoscenico non ricordo un trionfo maggiore».

Benché l'ottima accoglienza della prima rappresentazione sia stata poi oscurata dal clamore scoppiato in seguito alle disavventure giudiziarie dell'autore, la commedia può vantare a oggi una fortuna scenica pari soltanto a quella delle opere di Shakespeare. Una fortuna certamente legata al mito che si è andato consolidando nel Novecento intorno alla figura controversa dell'uomo e dell'artista Wilde, ma anche

al fatto che la commedia ha mantenuto intatta la sua capacità di divertire il pubblico.

L'arguzia e il ritmo incalzante delle battute rappresentano una sfida per tutti coloro che mettono in scena la commedia: non stupisce, perciò, che molti grandi attori, non solo inglesi, abbiano voluto cimentarsi con questo non facile testo di Wilde.

La versione televisiva italiana del 1968, diretta da Mario Ferrero, testimonia il successo della commedia anche nel nostro paese. Si tratta di una delle numerose riscritture di opere teatrali per la tv attraverso le quali la Rai si impegna, negli anni Cinquanta e Sessanta, in un'opera di divulgazione culturale che permetta di avvicinarsi al teatro anche a chi non ha mai avuto l'opportunità di entrare in una sala. Nel cast, composto da importanti attori del teatro italiano, figurano Franco Volpi e Tino Carraro, rispettivamente nei panni di Worthing e Moncrieff, Fulvia Mammi e Lia Zoppelli in quelli di Cecily Cardew e Gwendolen Fairfax; su tutti si distingue Sergio Tofano – attore, regista e insegnante di recitazione all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma – nel ruolo del dottor Chasuble. L'innata eleganza, l'aspetto fisico spigoloso e l'ironia dei toni di Tofano si adattano alla perfezione all'umorismo di Wilde.



L'importanza di essere
Franco

3 Henrik Ibsen

Una rivoluzione nel teatro del secondo Ottocento Con il teatro di **Henrik Ibsen** (1828-1906), e poi con quello dello svedese **August Strindberg** (1849-1912), la **drammaturgia scandinava** diventa protagonista della scena europea del secondo Ottocento.

Nel panorama dell'epoca le opere di Ibsen rappresentano, più che una novità, una vera e propria rivoluzione. Il teatro dell'età vittoriana (pensiamo a Wilde) tende infatti a mettere in scena il mondo borghese, a descriverne i vizi e le virtù, ma quasi sempre con leggerezza e ironia, e tenendo aperta la possibilità del lieto fine. Ibsen, invece, non sorride: la quieta, sonnolenta **vita borghese** viene vista di solito, nei suoi drammi, in una **prospettiva angosciosa, tragica**.

La vita di ogni giorno recitata sul palcoscenico Negli interni borghesi ibseniani agiscono personaggi che assomigliano sempre più a persone reali. Non è forse un caso che Ibsen sia molto attratto dalla fotografia, il nuovo mezzo tecnico che promette una perfetta riproduzione della realtà. Della vita reale gli stanno a cuore soprattutto i **piccoli eventi senza importanza**, i dettagli a malapena visibili che, come sassolini in un ingranaggio, fanno inceppare il meccanismo che governa le esistenze dei suoi personaggi. Essi si trovano spesso a fronteggiare l'**imprevisto**, cioè un avvenimento che sovverte le loro abitudini e li costringe a fare i conti con se stessi.

Questa attenzione per la **vita nei suoi risvolti quotidiani**, osservata attraverso una lente d'ingrandimento che allarga a dismisura i dettagli, avvicina Ibsen alla sensibilità naturalistica che si stava diffondendo nel resto dell'Europa (sono suoi contemporanei, per intendersi, scrittori come Gustave Flaubert, Fëdor Dostoevskij, Émile Zola, Giovanni Verga, tutti impegnati a fare letteratura prendendo spunto non dai grandi fatti storici, come accadeva nella prima metà dell'Ottocento, ma da vicende ordinarie, quotidiane, triviali).

La sua indole di provocatore si manifesta sin dagli esordi: giovanissimo, si atteggiava a repubblicano, ad anarchico, a rivoluzionario. Raggiunta una certa notorietà, si guadagna il primo incarico, ventenne, come autore ufficiale del teatro nazionale norvegese di Bergen e poi di quello di Christiania (l'attuale Oslo). Ma scriverà i

suoi drammi più famosi lontano dalla Norvegia: *Casa di bambola* (1879), *Spettri* (1881), *Nemico del popolo* (1882), *L'anitra selvatica* (1884), *Rosmersholm* (1884), *La donna del mare* (1889) appartengono infatti al trentennio che Ibsen trascorre nell'Europa continentale. Tornerà in patria solo alla metà degli anni Novanta, e vi morirà nel 1906.

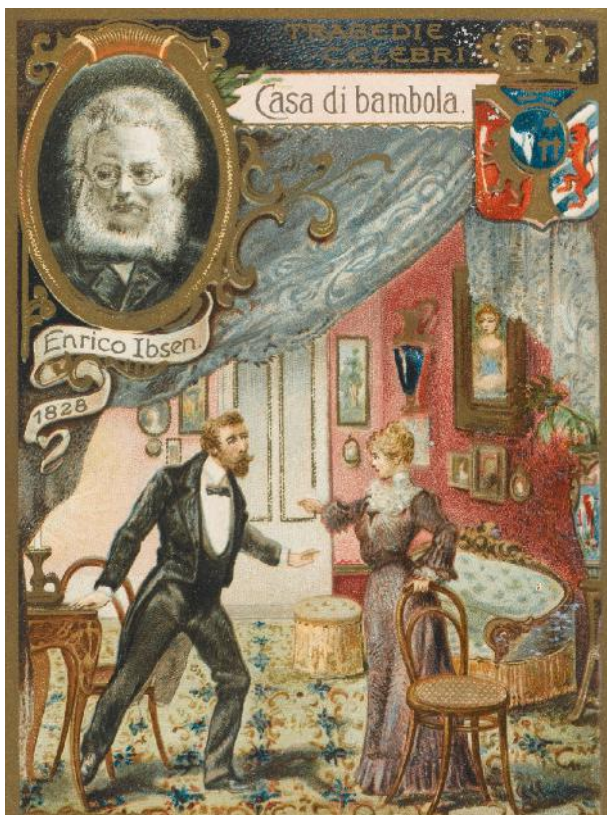
Casa di bambola

Contro l'ipocrisia borghese A Copenaghen nel 1879 va in scena per la prima volta *Casa di bambola*: negli anni successivi l'opera verrà accolta nei teatri di tutta Europa come un testo rivoluzionario. Si tratta di una sorta di manifesto contro il conformismo e l'ipocrisia della morale borghese. Nora, la protagonista, che per tutta la sua vita coniugale è stata trattata non come un essere umano ma come una bambola (di qui il titolo), decide di abbandonare la casa, il marito e i figli. Se riflettiamo sul fatto che rifiutare un destino di moglie e di madre resta ancor oggi, per una donna, una scelta difficile, possiamo comprendere il clamore che il gesto di Nora destò in piena epoca vittoriana.

La realtà che guasta la normalità Come si è accennato, la realtà irrompe spesso, nei drammi di Ibsen, a guastare l'apparente normalità delle vite dei suoi personaggi. Il crescendo drammatico di *Casa di bambola* è costruito proprio a partire da un'illusione di serenità familiare che progressivamente si sgretola, rivelando a poco a poco le ipocrisie che l'hanno tenuta viva. Nora è una giovane moglie e madre, allegra e spensierata al limite dell'ingenuità: una "bambola", appunto; Torvald Helmer è il suo marito saggio e protettivo, professionista integerrimo, amorevole padre di famiglia.

Nora però ha un segreto: in passato ha contratto un debito con un certo Krogstad per pagare le costose cure mediche del marito, ma l'ha fatto falsificando la firma del padre. È questo il sassolino nell'ingranaggio, il dettaglio che s'insinua nella quiete dei due coniugi e che la fa deflagrare. I ruoli si invertono: il forte diventa debole, il debole forte. Di fronte al pericolo del disonore (perché Krogstad minaccia di fare uno scandalo), Torvald manifesta tutto il suo cinismo, il suo ottuso attaccamento alle convenzioni sociali; la "bambola" Nora, al contrario, acquista coscienza di sé e mostra di non avere paura della verità.

Nel corso del drama la vediamo maturare, diventare una donna adulta che prende in mano la propria vita e alla fine ha il coraggio di compiere la scelta estrema e dolorosa di andarsene, non prima però di aver costretto Torvald a un dialogo chiarificatore.



Una scena tratta da *Casa di bambola* di Ibsen.

Nora va via

da *Casa di bambola*, atto III

Proponiamo qui un passaggio della lunga resa dei conti tra Nora e il marito, tratto dall'ultimo atto del dramma, a poche battute dalla conclusione.

NORA (*guardando l'ora*) Non è ancor molto tardi. Siediti, Torvald; noi due dobbiamo parlarci a lungo. (*Siede a capo del tavolo*).

HELMER Nora... che c'è? Quel viso impenetrabile...

NORA Siedi. Ci vorrà un po' di tempo. Devo dirti molte cose.

5 HELMER (*sedendo di fronte a lei*) Mi fai paura, Nora. E non ti capisco.

NORA Sì, di questo appunto si tratta. Tu non mi capisci. Ed io pure non ti ho mai capito... fino a questa sera. Ti prego, non interrompermi. Ascolta quel che ti dico. È una resa dei conti, Torvald!

HELMER Che cosa intendi dire?

10 NORA (*dopo un breve silenzio*) Eccoci qui uno di fronte all'altra... Non ti sorprende una cosa?

HELMER Quale?

NORA Siamo sposati da otto anni. Non t'accorgi che noi due, tu ed io, marito e moglie, oggi per la prima volta stiamo parlando di cose serie?

15 HELMER Di cose serie... che cosa vuol dire?

NORA In otto anni... e più ancora... da quando ci siamo conosciuti, non abbiamo mai avuto un colloquio su argomenti gravi.

HELMER Avrei dovuto tenerti sempre informata di mille contrarietà che tu comunque non potevi aiutarmi a sopportare?

20 NORA Non parlo di contrarietà. Dico soltanto che mai abbiamo cercato insieme di vedere il fondo delle cose.

HELMER Ma, cara Nora, sarebbe forse stata un'occupazione adatta a te?

NORA Ecco il punto. Tu mi hai capita. Avete agito molto male, con me, Torvald. Prima il babbo, e poi tu.

25 HELMER Che cosa? Tuo padre ed io... Noi che ti abbiamo amata sopra ogni cosa al mondo?

NORA (*scuotendo il capo*) Voi non mi avete mai amata. Vi siete divertiti ad essere innamorati di me.

HELMER Ma, Nora, che cosa dici mai?

30 NORA Sì, è così, Torvald. Quando stavo col babbo egli mi comunicava tutte le sue idee, e quindi quelle idee erano le mie. Se per caso ero di opinione diversa, non glielo dicevo, perché non gli sarebbe affatto piaciuto. Mi chiamava la sua bambolina e giocava con me, come io giocavo con le mie bambole. Poi venni in casa tua...

HELMER Ti esprimi in modo molto strano a proposito del nostro matrimonio.

35 NORA (*fermamente*) Voglio dire che dalle mani di papà passai nelle tue mani. Tu regolasti ogni cosa secondo i tuoi gusti, e così il tuo gusto io lo condivisi; o forse fingevo, non so neanch'io... forse un po' l'uno e un po' l'altro, ora questo ora quello. Se ora mi guardo indietro mi sembra d'aver vissuto qui come un mendicante... alla giornata. Ho vissuto delle piroette che eseguivo per te, Torvald. Ma eri tu che volevi così. Tu e il babbo siete molto colpevoli verso di me. È colpa vostra se io
40 non son buona a nulla.

- HELMER Nora, sei assurda ed ingrata! Non sei stata felice qui?
- NORA No, non lo sono mai stata. L'ho creduto, ma non era vero.
- HELMER Non sei... non sei stata felice?
- 45 NORA No; sono stata allegra, ecco tutto. E tu sei stato molto affettuoso con me. Ma la nostra casa non è mai stata altro che una stanza da gioco. Qui sono stata la tua moglie-bambola, come ero stata la figlia-bambola di mio padre. E i bambini sono stati le bambole mie. Quando tu giocavi con me io mi divertivo esattamente come si divertivano i bambini quando io giocavo con loro. Questo è stato il nostro
- 50 matrimonio, Torvald.
- HELMER C'è qualcosa di vero nelle tue parole... per quanto siano eccessive ed esaltate. Ma d'ora in poi tutto deve cambiare. Il tempo dei giochi è passato, ora incomincia quello dell'educazione.
- NORA L'educazione di chi? La mia o quella dei bambini?
- 55 HELMER L'una e l'altra, mia diletta Nora.
- NORA Ah, Torvald, tu non sei l'uomo capace di educarmi e di far di me la moglie che ci vuole per te.
- HELMER E lo dici così?
- NORA Ed io... son forse preparata al compito di educare i bambini?
- 60 HELMER Nora!
- NORA Non l'hai detto poc'anzi tu stesso... che non potevi affidarli a me?
- HELMER L'ho detto in un momento di irritazione! Come puoi farne caso?
- NORA Ma sì; avevi perfettamente ragione. Non sono all'altezza del compito. C'è un altro motivo che devo risolvere prima. Debbo tentare di educare me stessa.
- 65 E tu non sei l'uomo che possa aiutarmi a farlo. Bisogna ch'io m'industri da sola. E perciò sto per lasciarti.
- HELMER (*balza in piedi*) Che cosa dici?
- NORA Debbo esser sola per rendermi conto di me stessa e delle cose che mi circondano. Quindi non posso più rimanere con te.
- 70 HELMER Nora! Nora!
- NORA Vado via subito. Kristine mi accoglierà per questa notte...
- HELMER Tu sei pazza! Non lo farai! Te lo proibisco!
- NORA Ormai i tuoi divieti non servono a nulla. Porto via tutto ciò che è mio. Da te non voglio nulla, né ora né poi.
- 75 HELMER Che follia!
- NORA Domani ritorno a casa mia... voglio dire al mio paese. Là mi sarà più facile che altrove intraprendere qualcosa.
- HELMER Povera creatura illusa e inesperta!
- NORA Cercherò di acquistare esperienza, Torvald.
- 80 HELMER Abbandonare il tuo focolare, tuo marito, i tuoi figli. Pensa, che dirà la gente!
- NORA Questo non mi può trattenere. Io so soltanto che per me è necessario.
- HELMER Oh, è rivoltante! Così tradisci i tuoi più sacri doveri?
- NORA Che cosa intendi per i miei più sacri doveri?
- 85 HELMER E debbo dirtelo? Non son forse i doveri verso tuo marito e i tuoi bimbi?
- NORA Ho altri doveri che sono altrettanto sacri.
- HELMER No, non ne hai. E quali sarebbero?
- NORA I doveri verso me stessa.
- HELMER In primo luogo tu sei sposa e madre.
- 90 NORA Non lo credo più. Credo di essere prima di tutto una creatura umana, come

te... o meglio, voglio tentare di divenirlo. So che il mondo darà ragione a te, Torvald, e che anche nei libri sta scritto qualcosa di simile. Ma quel che dice il mondo e quel che è scritto nei libri non può più essermi di norma. Debbo riflettere col mio cervello per rendermi conto di tutte le cose.

Analisi del testo

► **LA TRASFORMAZIONE DEL LINGUAGGIO** Un elemento che caratterizza vistosamente questo dialogo tra Nora e Torvald è la schiettezza e linearità del linguaggio, che va di pari passo con l'assenza di didascalie riferibili alla psicologia dei personaggi: *sedendo di fronte a lei* (r. 5), *dopo un breve silenzio* (r. 10), *scuotendo il capo* (r. 27), *fermamente* (r. 35), *balza in piedi* (r. 67) sono infatti indicazioni che sottolineano i gesti, ne precisano il "colore" emotivo, ma che solo indirettamente si riferiscono allo stato d'animo di chi sta parlando. Ibsen in parte affida agli attori il compito di "far vivere" quelle parole sul palcoscenico, e in parte mostra l'evoluzione dei rapporti tra i personaggi attraverso la trasformazione del loro linguaggio, che è soprattutto una trasformazione di registro e di lessico. In apertura del primo atto Torvald, infatti, si rivolge a Nora

chiamandola di volta in volta *lodoletta, scoiattolino, passerotto, testolina vuota, piccola sciupona, uccellino, strana creaturina, mia piccola allodola canterina, piccola golosa, povera piccola* – tutti vezzeggiativi che contribuiscono a rafforzare la prima immagine di Nora che Ibsen ci ha dato: una donna debole e sottomessa al marito. Quando Nora comprende l'ipocrisia che è alla base del suo matrimonio e capisce che Torvald l'ha sempre considerata soltanto una *bambola* con cui giocare, il linguaggio cambia, i vezzeggiativi scompaiono, il dialogo mette l'una di fronte all'altra persone che stanno ormai sullo stesso piano; ed è anzi la «bambola» Nora, alla fine, a decidere del futuro suo e della sua famiglia: «Ormai i tuoi divieti non servono a nulla. Porto via tutto ciò che è mio. Da te non voglio nulla, né ora né poi» (rr. 73-74).

Laboratorio

resa dei conti

passioni
fredde

sprezzo

psicologia

prove
d'attrice

► COMPRENDERE

- 1 Nora finalmente si rivolge al marito in maniera diretta: «È una resa dei conti, Torvald!» (r. 8). Che cosa gli rinfaccia, che cosa recrimina e che cosa pretende?
- 2 «Voi non mi avete mai amata. Vi siete divertiti ad essere innamorati di me» (rr. 27-28). Così commenta Nora il comportamento del padre e del marito: quale sentimento rivelano queste parole?

► ANALIZZARE

- 3 Dapprima Torvald è sorpreso e titubante, poi si fa più duro, assertivo e sprezzante: raccoglie alcune battute in cui è evidente questo sviluppo del dialogo e analizza il linguaggio.

► INTERPRETARE

- 4 *Casa di bambola* è un'opera in cui, oltre che del dramma di una donna, si parla in chiave universale anche della psicologia femminile e del rapporto della donna con la propria identità, con i figli, con il genere maschile. Isola alcuni di questi temi e commentane il significato e le implicazioni in relazione all'epoca in cui fu scritto il dramma e alla nostra epoca. Che cosa è cambiato? Perché?
- 5 Alcune grandi attrici si sono misurate con questo testo. Scegli una di loro, approfondisci il suo modo di affrontare il testo (puoi anche fare delle ricerche e, se possibile, vedere in rete parti dei suoi spettacoli) e **spiega in una breve presentazione** alla classe il significato delle sue scelte.



Ritratto di Eleonora Duse (1883), che interpretò Nora nella prima italiana di *Casa di bambola*.

■
Nora alla prova, regia di Luca Ronconi

La fortuna scenica

Un testo amato dalle attrici La modernità di Ibsen, il suo coraggio nell'affrontare questioni delicate come la condizione femminile, hanno fatto sì che la sua fortuna scenica superasse i confini della sua nazione e della sua epoca. Tra l'Otto e il Novecento *Casa di bambola* è stato uno dei testi più amati dalle attrici, perché ha dato la possibilità di portare sulla scena un personaggio femminile moderno, problematico e lontano dagli stereotipi. **Eleonora Duse** (1858-1924), una delle attrici più importanti della storia del teatro italiano, veste i panni di Nora nel 1891: è la prima assoluta di *Casa di bambola* in Italia, e dell'opera di Ibsen in generale.

La Duse nei panni di Nora Lo spettacolo, che la critica definirà «un trionfo» e «un grande avvenimento artistico», consente alla Duse di dare vita a un carattere che sente molto vicino al suo. Nora è un personaggio inquieto, volitivo, che compie scelte coraggiose e anticonformiste, perfettamente in sintonia

non solo con lo stile di recitazione della Duse ma anche con la sua biografia. La grande attrice è infatti una donna indipendente, padrona della sua esistenza: ha alle spalle un matrimonio fallito, da cui è nata la figlia Enrichetta, ed è stata legata sentimentalmente prima ad Arrigo Boito e poi a Gabriele d'Annunzio, che per lei ha composto alcuni dei suoi drammi.

All'epoca la Duse è celeberrima in Italia e nel mondo: soprannominata «la Divina», è una delle prime artiste della scena a conquistare i pubblici internazionali, che non solo la acclamano a teatro ma seguono da vicino le notizie sulla sua vita privata di cui sono piene le cronache mondane. Siamo agli albori di quel fenomeno divistico che conoscerà la sua piena affermazione con l'avvento del cinema.

4 Anton Čechov

La vita di **Anton Pavlovič Čechov** (1860-1904), nato a Taganrog (nel Sud della Russia) da una famiglia di umili origini, è segnata sin dalla più giovane età da una salute precaria. Benché malato, tuttavia, Čechov lavora instancabilmente e diventa in breve tempo il drammaturgo in lingua russa più rappresentato al mondo.

Le prime opere teatrali: gli «scherzi» Le sue prime opere per il teatro, i cosiddetti «scherzi», sono atti unici che derivano da alcune sue novelle, altro genere letterario a cui Čechov si dedica con passione ed enorme talento. Con gli atti unici *Le nozze* (1890), *L'anniversario* (1892), *Il tabacco fa male* (1902), Čechov conquista la celebrità e attira l'attenzione di due figure centrali del teatro russo: Vladimir Ivanovič Nemiròvič-Dànčenko e Konstantín Sergèevič Stanislavskij, uno dei padri della moderna regia teatrale. I due hanno da poco fondato il **Teatro d'Arte di Mosca** (1898) con l'intento di rivoluzionare la scena per avvicinarla il più possibile alla verità della vita, al quotidiano svolgersi dell'esistenza.

Čechov (al centro, mentre legge il testo del dramma) e gli attori del Teatro d'Arte di Mosca che recitano nel *Gabbiano*.



L'«abbattimento della quarta parete» Per ottenere questo risultato bisogna concepire diversamente la scena teatrale, immaginando che questa sia come una stanza in cui una delle pareti, quella che separa palcoscenico e platea, venga eliminata per permettere al pubblico di vedere che cosa accade al suo interno. Nella storia del teatro, per indicare questa nuova concezione si parlerà di «abbattimento della quarta parete». Caduto il muro immaginario che separa attori e pubblico, quest'ultimo diventa un osservatore indiscreto che assiste allo svolgersi di un concreto, realistico “pezzo di vita” (la cosiddetta *tranche de vie*).

Scene come quadri viventi Le atmosfere di Čechov ben si adattano a questa nuova idea di teatro. La sua scrittura ha poco o nulla a che vedere con le trame e i ritmi delle cosiddette *pièces bien faites* (“drammi ben congegnati”), cioè con quelle commedie dall'intreccio perfettamente congegnato che piacevano al pubblico borghese del tardo Ottocento (le commedie di Wilde, ad esempio). Čechov usa il teatro come un romanziere usa il romanzo, e cioè sia per raccontare una storia sia, soprattutto, per **descrivere con precisione gli ambienti e approfondire la psicologia dei personaggi**. Le sue scene sono come quadri viventi in cui il tempo scorre lento e i personaggi discutono della vita, dell'arte, fermandosi in pause e silenzi densi di sottintesi, sognando, desiderando, spasmimando d'amore.



Scenografia di Viktor Simov per la rappresentazione teatrale del *Gabbiano* di Čechov (1898).

La collaborazione con Stanislavskij La coincidenza di intenti tra un regista che cerca la vita sulla scena e un drammaturgo attentissimo a coglierne tutti i dettagli e le sfumature fa nascere tra Stanislavskij e Čechov una collaborazione che proseguirà fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1904: Čechov consegnerà al Teatro d'Arte e alla neonata compagnia – formata da dodici giovani attori, tra i quali figura anche la sua futura moglie Olga Knipper – quattro drammi: *Il gabbiano* (1895), *Zio Vanja* (1899), *Le tre sorelle* (1901), *Il giardino dei ciliegi* (1904).

Il gabbiano

Il gabbiano è il primo dramma cechoviano portato in scena dal Teatro d'Arte. È ambientato nella residenza di campagna di Piotr Nikolàevič Sòrin, che d'estate si anima per la presenza dei villeggianti: vi arriva la sorella di Piotr, Irina Nikolàevna Arkàdina, attrice famosa, ossessionata dal desiderio di restare giovane, accompagnata dal celebre scrittore Borís Aleksèvič Trigòrin. Il figlio di lei, Konstantín Gavrilovič Trepliòv, risiede invece tutto l'anno nella villa: non ha rendita né occupazione, nutre la passione per la prosa e il teatro ma vive all'ombra della fama della madre.

Nella villa dovrebbe regnare un'atmosfera distesa, da vacanza, ma nel corso del dramma affiorano invece gelosie, frustrazioni, tensioni causate soprattutto dagli amori non corrisposti. Trepliòv si mostra presto insofferente nei confronti di Trigòrin, perché le sue pose da artista inquieto finiscono per sedurre la giovane Nina, della quale Trigòrin è innamorato. Un rapporto conflittuale di amore e odio per la madre, l'astio per il proprio antagonista in amore: questa doppia crisi sentimentale porterà Trepliòv a un primo goffo tentativo di togliersi la vita con un colpo di pistola, poi all'effettivo suicidio nel finale.

Nina, a sua volta, negli anni che trascorrono tra il terzo e il quarto atto, è fuggita di casa per seguire Trigòrin, che l'ha sedotta e messa incinta, per poi abbandonarla e ritornare tra le braccia di Irina. La giovane aspirante attrice, rimasta sola, ha perduto il bambino e si è poi dedicata alla carriera teatrale, ma senza successo.

T4 ▶ A. Čechov,
Il fascino di Trigòrin,
da *Il gabbiano*

Anton Čechov

T

5

Il battibecco tra Trepliòv e Arkàdina

da *Il gabbiano*, atto III

Siamo nel terzo atto. Trepliòv, resosi conto di aver perso l'amore di Nina, ha tentato il suicidio, e il gesto pare averlo riconciliato con la madre. Ma presto riaffiorano i rancori di sempre, e madre e figlio ricominciano a provocarsi, cercando di far leva sui rispettivi punti deboli.

TREPLIÒV Mamma, cambiami la fasciatura. Tu sai farlo bene.

ARKÀDINA (*prende dall'armadio delle medicine lo iodoformio e la cassetta col materiale per le medicazioni*) Il dottore ritarda.

TREPLIÒV Aveva promesso di essere qui verso le dieci, ed è già mezzogiorno.

5 ARKÀDINA Siediti. (*Gli toglie la fasciatura*) È come se avessi il turbante. Ieri un forestiero ha chiesto in cucina quale sia la tua nazionalità. Sì è quasi del tutto cicatrizzata. Ne è rimasto appena il segno. (*Lo bacia sulla testa*) Ma quando sarò andata via, non farai di nuovo cik-cik¹?

10 TREPLIÒV No, mamma. È stato un momento di folle disperazione, in cui non sono riuscito a dominarmi. Non si ripeterà mai più. (*Le bacia la mano*) Hai le mani d'oro. Ricordo, molto tempo addietro, quando recitavi ancora sulle scene imperiali, – io ero piccolo allora, – nel cortile di casa nostra vi fu una baruffa, picchiarono sodo una lavandaia che vi abitava. Ricordi? La raccolsero svenuta... tu andavi sempre a trovarla, le portavi le medicine, lavavi nella tinozza i suoi bambini. Non
15 te ne ricordi?

1. cik-cik: allude, con una leggerezza quasi offensiva, al suono della pistola: il figlio aveva appena tentato di suicidarsi.

- ARKÀDINA No. (*Gli mette una nuova benda*).
- TREPLIÒV Due ballerine abitavano allora nella stessa casa... Venivano da noi a bere il caffè...
- ARKÀDINA Questo me lo ricordo.
- 20 TREPLIÒV Erano così devote. (*Pausa*). Da qualche tempo, specie in questi ultimi giorni, io ti amo con la stessa tenerezza e la stessa dedizione di quando ero bambino. Oltre a te, non mi è rimasto nessuno. Ma perché, perché cedi all'influsso di quell'uomo²?
- ARKÀDINA Tu non lo capisci, Konstantín. È un'anima nobile...
- TREPLIÒV Eppure, quando gli hanno riferito che intendevo sfidarlo a duello, la
- 25 nobiltà d'animo non gli ha impedito di recitare la parte del vigliacco. Se la batte. Una fuga vergognosa!
- ARKÀDINA Che assurdità! Sono io a pregarlo di partire.
- TREPLIÒV Un'anima nobile! Noi due siamo sul punto di bisticciare per causa sua, e
- 30 lui chissà dove frattanto, in salotto o in giardino, ride di noi... sviluppa³ Nina, si sforza di persuaderla in modo definitivo che lui è un genio.
- ARKÀDINA È un piacere per te dirmi delle cose sgradevoli. Io stimo quest'uomo e ti prego di non parlar male di lui in mia presenza.
- TREPLIÒV E io non lo stimo. Tu vuoi che anch'io lo consideri un genio, ma scusami, io non so mentire, le sue opere mi disgustano.
- 35 ARKÀDINA È tutta invidia. Alle persone senza impegno, ma pretenziose, non resta altro che biasimare gli autentici ingegni. Bella consolazione, non c'è che dire!
- TREPLIÒV (*con ironia*) Autentici ingegni! (*Con rabbia*) Io ho più ingegno di tutti voi, se lo vuoi sapere! (*Si strappa la benda di testa*) Voi, schiavi della routine, avete usurpato il primato nell'arte e considerate legittimo e vero solo ciò che fate voi stessi, e
- 40 il resto lo calpestate e lo soffocate! Non vi riconosco! Non riconosco né te né lui!
- ARKÀDINA Decadente!...
- TREPLIÒV Torna al tuo caro teatro e recita pure in meschine, mediocri commedie!
- ARKÀDINA Non ho mai recitato in commedie simili. Lasciami in pace! Tu non sei in grado di scrivere nemmeno un meschino vaudeville. Borghesuccio di Kíev!
- 45 Parassita!
- TREPLIÒV Spilorcia!
- ARKÀDINA Straccione! (*Treplìòv si siede e piange sommesso*). Nullità! (*Andando su e giù agitata*) Non piangere. Non bisogna piangere... (*Piange*) Non bisogna... (*Lo bacia sulla fronte, sulle guance, sulla testa*) Bambino mio caro, perdona... Perdona la
- 50 tua mamma colpevole. Perdonami, sono infelice.
- TREPLIÒV (*l'abbraccia*) Se tu sapessi! Ho perduto tutto. Lei non mi ama, io non posso più scrivere... sono sfumate tutte le mie speranze.
- ARKÀDINA Non disperare... Tutto si aggiusterà. Lui andrà via, lei tornerà a volerti bene. (*Gli asciuga le lacrime*) Basta. Abbiamo fatta la pace.
- 55 TREPLIÒV (*le bacia le mani*) Sì, mamma.
- ARKÀDINA (*teneramente*) Fa la pace anche con lui. Non c'è bisogno di duello... È vero che non ce n'è bisogno?
- TREPLIÒV Va bene... Però, mamma, permettimi di non incontrarlo. È penoso per me... è al di sopra delle mie forze... (*Entra Trigòrin*). Eccolo... Io vado... (*Ripone*
- 60 *rapidamente i medicinali nell'armadio*). La fasciatura me la rifarà ormai il dottore...

2. quell'uomo: Trigòrin, il compagno di Irina.

3. sviluppa: fa crescere.

Analisi del testo

► **TREPLIÒV, DUE VOLTE SCONFITTO** Trepliov è sconfitto due volte: come uomo, dato che Trigòrin gli ha sottratto l'affetto della madre e ora sta per portargli via l'amore di Nina; e come scrittore, dato che nessuno, neppure la madre, riconosce il suo talento. Questa infelicità lo porta, nel giro di pochi attimi, dalla dolcezza filiale («io ti amo con la stessa tenerezza e la stessa dedizione di quando ero bambino», r. 21) a una manifestazione di rabbia cieca, puerile («Spilorcia!», r. 46), che appunto perché puerile, inconcludente, rientra subito al primo segno di compassione da parte della madre. Come sempre, la felicità è rimandata a un futuro che non verrà: «Lui andrà via, lei tornerà a volerti bene» (rr. 53-54).

► **L'AZIONE FUORI SCENA** Se si escludono questi rapidi conflitti sentimentali, nel *Gabbiano* non c'è quasi azione: gli eventi più importanti si verificano fuori scena, dall'uccisione del gabbiano alla fuga di Nina, al suicidio di Trepliov. Eppure un movimento c'è, benché lento e dilatato, nella psicologia dei protagonisti. La vita dei personaggi cechoviani trascorre tra noia e disincanto, e in questo non è molto diversa da quella descrit-

ta da Wilde nelle sue commedie di costume. Ma mentre in Wilde il tono è lieve, allegro, e la trama è incalzante, in Čechov le atmosfere sono rarefatte e malinconiche, gli intrecci lineari, giocati sui dialoghi più che sugli eventi.

► **LA CURA PER I DETTAGLI** Anche Ibsen mette in scena borghesi non troppo distanti da quelli cechoviani, e anche in lui l'attenzione si concentra sui dettagli della vita quotidiana. Ma se in Ibsen atmosfere e ambienti sono scarni, sobri, prosciugati fino all'essenziale, in Čechov la scena si riempie di particolari d'ambiente, di accenni agli abiti, di oggetti d'uso, di scorci naturali, come il panorama del lago su cui si staglia il teatrino allestito per la recita di Trepliov, da cui ha inizio l'intero dramma.

Inoltre, la scena del *Gabbiano* non è uno statico "interno borghese". Alla luce piena dell'estate in campagna fanno da controcanto varie scene notturne, rischiarate dalla luna o dalla luce fioca delle lampade, e i dialoghi sono accompagnati da un sottofondo sonoro: «È sera. Brilla una lampada a petrolio sotto un paralume. Penombra. Si sente lo stormire degli alberi e l'ululo del vento nei camini. Il guardiano batte il bastone».

Laboratorio

un uomo
inquieto
appellativi

senza via d'uscita

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 A che cosa sono dovuti i repentini cambi di umore di Trepliov, che vive in una perpetua malinconica metamorfosi, senza però mai riuscire a cambiare veramente o a trovare se stesso?
- 2 Insieme ai rapporti fra madre e figlio cambiano anche le parole: raccogli alcune delle espressioni con cui i due si rivolgono l'uno all'altra e spiega l'evoluzione del dialogo.
- 3 In che senso la scrittura drammatica di Čechov si avvicina a quella romanzesca?

► INTERPRETARE

- 4 Perché, a tuo modo di vedere, Trepliov non trova una via d'uscita dalla sua condizione?

La fortuna scenica

La prima al Teatro d'Arte di Mosca *Il gabbiano* va in scena a Mosca il 17 dicembre 1898 al Teatro d'Arte. Il successo è enorme, e lo spettacolo viene riproposto per ben cento repliche. Così Stanislavskij descrive l'entusiasmo di quella prima serata:



Un enorme successo tra il pubblico, e sulla scena un'autentica Pasqua. Si baciavano tutti, non esclusi gli estranei che avevano fatto irruzione di dietro le quinte. Qualcuno si rotolava dall'isterismo. Molti, ed io pure, danzavano, per la gioia e l'eccitazione, una danza selvaggia¹.

1. K. Stanislavskij, *A. P. Čechov v Chudožestvennon teatre* [1954], in A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, p. 16.

L'importanza delle prove La riuscita dell'allestimento al Teatro d'Arte è frutto della perfetta sintonia tra l'autore, il regista e gli attori. Le prove sono il momento fondamentale nel lavoro della compagnia, durante il quale il testo viene studiato, ripetuto, analizzato in ogni sua parte. Come ricorda Vsevolod Mejerchol'd – all'epoca attore della compagnia e successivamente regista e teorico di un teatro che rifiuta il realismo di Stanislavskij – nel Teatro d'Arte la cura dei dettagli scenici era estrema:



Sulla scena tutto doveva essere vero: i soffitti, gli stucchi, i caminetti, le carte da parati, gli sportelli delle stufe, gli sfiatatoi ecc. Sulla scena zampillava una cascata e cadeva autentica pioggia [...]. Tutti gli angoli della scena ben chiari, precisi, dettagliati, i caminetti, i tavoli, gli scaffali ricoperti di un gran numero di oggetti visibili solo col binocolo¹.

1. V. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 2001 [1962], p. 63.

Stanislavskij e la tecnica della “riviviscenza” Poiché l'intento del Teatro d'Arte è quello di rivoluzionare il teatro avvicinandolo il più possibile alla vita, Stanislavskij si concentra sul ruolo dell'attore. Di fatto, egli dedicherà gran parte della sua attività a elaborare una serie di tecniche di recitazione che cambieranno radicalmente, e per sempre, il rapporto tra interprete e personaggio. Convinto che sulla scena tutto debba essere vero, Stanislavskij non può accettare che l'attore simuli di sentire quello che sente il personaggio e ripeta meccanicamente gesti e parole adoperando dei cliché: mani sul cuore per esprimere il sentimento d'amore, occhi sgranati per la paura, braccia al cielo per la disperazione, e così via. Sulla scena l'attore deve provare emozioni autentiche e compiere gesti che scaturiscano da sentimenti realmente provati: ciò darà al pubblico l'impressione di partecipare davvero al dramma dei personaggi.

Assottigliando il più possibile il confine tra vita e finzione, gli attori, secondo Stanislavskij, devono immergersi nel personaggio e lo devono “rivivere” sulla scena attraverso la tecnica della “**reviviscenza**”. Abbandonando lo stile declamatorio della tradizione teatrale, gli interpreti devono sentire e agire come farebbe il personaggio, del quale hanno preventivamente approfondito ogni dettaglio e ogni sfumatura psicologica.

Il lavoro di Stanislavskij – attraverso la sua pratica di regista e i suoi scritti – ha avuto una grande influenza durante tutto il Novecento. Se per noi oggi è ovvio vedere un attore che si comporta “normalmente”, che compie cioè gesti quotidiani, oppure che piange o ride “realmente”, lo dobbiamo innanzitutto a Stanislavskij.

L'allestimento di Strehler al Piccolo Teatro di Milano Dopo la prima rappresentazione del 1898, *Il gabbiano* è stato portato sui palcoscenici di tutto il mondo. In Italia il regista **Giorgio Strehler** (1921-1997) trova proprio in questo testo, messo in scena nel 1948, l'occasione per un allestimento tra i più significativi del neonato Piccolo Teatro di Milano, fondato l'anno precedente e divenuto il primo teatro “stabile” italiano sostenuto economicamente con fondi pubblici. Siamo nell'immediato dopoguerra, in un'Italia che faticosamente cerca di risollevarsi, e Strehler s'impegna a riformare il teatro italiano, soprattutto attraverso il confronto con la drammaturgia straniera, per gran parte ignorata durante il ventennio fascista. Estremamente attento alla trasposizione fedele del testo, alla cura della scenografia e dei costumi, alla coralità degli attori, Strehler contribuisce a imporre sulle scene italiane una nuova figura di regista, che non si limita a dirigere gli attori e ad allestire lo spettacolo, ma promuove anche un progetto di “alfabetizzazione” culturale.





DALLA PAGINA ALLA SCENA

Il teatro è un luogo centrale della cultura e della società dell'Ottocento, qualcosa di paragonabile a ciò che è oggi il cinema (o a ciò che il cinema era appena ieri: prima che la tv e internet moltiplicassero le possibilità di visione di uno spettacolo). Il dramma borghese (di Ibsen, Wilde, Čechov), in sintonia con la sensibilità naturalistica che si diffonde in Europa, non mette più in scena dei "tipi", ma racconta la vita reale della borghesia europea.

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Henrik Ibsen

Casa di bambola (1879)

Mette in scena la storia di una donna che decide di abbandonare la casa, il marito e i figli. È una sorta di manifesto contro il conformismo e l'ipocrisia della morale borghese.

► Oscar Wilde

L'importanza di essere onesto (1894)

È una commedia degli equivoci che prende spunto dalla circostanza che i due protagonisti, Jack e Algernon, vorrebbero sposare l'uno Gwendolen, figlia dell'aristocratica Lady Bracknell (che non lo vede affatto di buon occhio), l'altro Cecily, un'ereditiera che vive nella sua tenuta di campagna sotto la tutela di Jack.

► Anton Čechov

Il gabbiano

Va in scena per la prima volta al Teatro d'Arte di Mosca il 17 dicembre 1898.

È ambientato nella residenza di campagna di Piotr Nikolàevič Šorin. Vi dovrebbe regnare un'atmosfera distesa, da vacanza, ma nel corso del dramma affiorano invece gelosie, frustrazioni, tensioni causate soprattutto dagli amori non corrisposti.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

È la *pièce* teatrale che svela, con una verità e una profondità inedite, tutto ciò che di sordido si nasconde sotto la quieta superficie della vita borghese. E Nora, la protagonista ribelle, è forse il primo personaggio teatrale che si possa davvero chiamare "femminista".

Wilde è uno dei più anticonformisti, intelligenti scrittori del suo tempo. Nell'*Importanza di essere onesto* fa ridere il pubblico attraverso un turbinio di battute brillanti, doppi sensi, sketch: ma è una risata amara, che mette a nudo l'ipocrisia e le false convenzioni della società aristocratica inglese.

Čechov usa il teatro come un romanziere usa il romanzo, e cioè sia per raccontare una storia sia, soprattutto, per descrivere con precisione gli ambienti e approfondire la psicologia dei personaggi. Le sue scene sono come quadri viventi in cui il tempo scorre lento, in cui i personaggi discutono della vita, dell'arte, fermandosi in pause e silenzi densi di sottintesi, sognando, desiderando, spasimando d'amore. Con il regista e teorico del teatro Stanislavskij avvierà una delle collaborazioni più importanti nella storia del teatro moderno.

Biblio grafia

Edizioni delle opere

I testi teatrali che abbiamo antologizzato si leggono nelle edizioni seguenti: G. Büchner, *Woyzeck*, in *Teatro*, trad. it. di G. Dolfini, Adelphi, Milano 1978; O. Wilde, *L'importanza di essere onesto*, in *Opere*, trad. it. di M. D'Amico, Mondadori, Milano 1996; H. Ibsen, *Casa di bambola*, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1963; A. Čechov, *Il gabbiano*, trad. it. di A. M. Ripellino, Einaudi, Torino 1970.

Studi critici

Per avere un'idea del teatro e della drammaturgia nell'Ottocento si possono vedere i seguenti saggi: L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1994; C. Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2001; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 2, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico

Bonino, Einaudi, Torino 2000; *Storia del teatro e dello spettacolo*, a cura di R. Alonge e F. Perrelli, UTET, Torino 2012.

Sui singoli autori, le opere e i loro contesti consigliamo: H. Dorowin, *Il vero «mal du siècle»*, in G. Büchner, *Woyzeck*, Marsilio, Venezia 1999; G. Friedrich, *Soffrire sia mia ogni ricompensa: quattro saggi su Georg Büchner*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002; M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, Mondadori, Milano 1981; P. Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla restaurazione all'Ottocento, 1660-1895*, Einaudi, Torino 1997; A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965; K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, La casa Usher, Firenze 2009; R. Alonge, *Ibsen: l'opera e la fortuna scenica*, Le lettere, Firenze 1995; F. Perrelli, *Henrik Ibsen: un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari 2006.

Preparazione all'esame di Stato

Percorsi
**Simbolismo e Decadentismo -
Giovanni Pascoli - Gabriele d'Annunzio -
Teatro**

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, analizzare e interpretare testi letterari
- Contestualizzare e collocare i documenti letterari nell'orizzonte storico-culturale
- Seguire lo sviluppo dei generi letterari tra continuità e innovazione; riconoscere e analizzare le strutture dei generi
- Riconoscere e usare le tipologie testuali: analizzare, esporre, argomentare
- Usare e potenziare le risorse della creatività

Trattazione di argomenti

1

Rimbaud, vocali, forme e colori Il celebre sonetto *Vocali* (*Voyelles*) di **Arthur Rimbaud** [► **Percorso 10, T2**] ci mette di fronte a un fenomeno fondamentale della poesia: il rapporto tra parole, suoni e sensazioni.

A proposito di **sinestesia**, è di estremo interesse ciò che scrive l'antropologo Claude Lévi-Strauss in *Guardare, ascoltare, leggere* (Il Saggiatore, Milano 2001): leggi il libro e relaziona ai compagni. Prezioso anche il video *Lévi-Strauss: Il rosso e il nero* (in www.rai.tv) sull'**interpretazione dei colori** e sul rapporto fra **colori e sensazioni**: guardatelo e discutetene in classe.

È interessante, inoltre, il libro *Le parole dell'incanto* di Franco Dogana (Franco Angeli, Milano 2002): leggi i capitoli sul **valore simbolico delle vocali** e relaziona in classe.

2

Le vite di Pascoli e d'Annunzio Le vite di **Giovanni Pascoli** e **Gabriele d'Annunzio** sono note quanto le loro opere, e pare evidente che non si possono conoscere le loro opere senza passare anche per fatti extratestuali come le loro biografie. Si tratta di due scrittori e di due uomini profondamente diversi.

Spiega in quali termini si pone il rapporto tra la vita e le opere dei due autori, e rifletti sul **nesso fra vita e opera** negli studi letterari, citando anche altri esempi e casi di studio.

Attribuzione

3

Attribuisci i seguenti incipit agli autori **Antonio Fogazzaro** [► **Percorso 10**] (*Malombra*, 1881), **Giovanni Verga** [► **Percorso 8**] (*Il marito di Elena*, 1883), **Gabriele d'Annunzio** [► **Percorso 12**] (*Il fuoco*, 1900), e spiega le ragioni dell'attribuzione.

1] – Stelio, non vi trema il cuore, per la prima volta? – chiese la Foscarina con un sorriso tenue, toccando la mano dell'amico taciturno che le sedeva al fianco. – Vi veggio un poco pallido e penseroso. Ecco una bella sera di trionfo per un grande poeta!

Uno sguardo le adunò negli occhi esperti tutta la bellezza diffusa per l'ultimo crepuscolo di settembre divinamente, così che in quell'animato cielo bruno le ghirlande di luce che creava il remo nell'acqua da presso cinsero gli angeli ardui che splendevano da lungi su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore.

2] Uno dopo l'altro, gli sportelli dei vagoni sono chiusi con impeto; forse, pensa un viaggiatore fantastico, dal ferreo destino che, oramai senza rimedio, porterà via lui e i suoi compagni nelle tenebre. La locomotiva fischia, colpi violenti scoppiano di vagoni in vagoni sino all'ultimo; il convoglio va lentamente sotto l'ampia tettoia, esce dalla luce dei fanali nell'ombra della notte, dai confusi rumori della grande città nel

silenzio delle campagne addormentate; si svolge sbuffando, mostruoso serpente, tra il laberinto delle rotaie, sinché, trovata la via, precipita per quella ed urla, tutto battiti dal capo alla coda, tutto un tumulto di polsi viventi.

V'ha poca probabilità d'indovinare che cosa pensasse poi quel viaggiatore fantastico, rapito tra fiotti di fumo, stormi di faville, oscure forme d'alberi e di casolari. Forse studiava il senso riposto dei bizzarri ed incomprensibili geroglifici ricamati sopra una borsa da viaggio ritta sul sedile di fronte a lui; poiché vi teneva fissi gli occhi, di tanto in tanto moveva le labbra, come chi tenta un calcolo, e quindi alzava le sopracciglia, come chi trova di riuscire all'assurdo.

3] Camilla picchiò all'uscio, mentre i genitori stavano per andare a letto, e disse:

– [...] è fuggita.

Don Liborio rimase collo stivaletto in mano, sbalordito. Poscia andò ad aprire zoppicando, pallido come un morto.

La figliuola, colla sua voce calma di ragazza clorotica, ripeté tranquillamente:

– L'ho cercata dappertutto. Non c'è più.

Allora la mamma si rizzò a sedere sul letto e cominciò a strillare: – M'hanno rubata mia figlia! m'hanno rubata mia figlia! – Taci! le disse suo marito. Non gridare così, ché i vicini sentono!

Il pover'uomo, tutto sottosopra, ancora mezzo scalzo, colla camicia che gli si gonfiava al pari di una gobba fra la croce degli straccali, andò ad accendere un'altra candela; ma non ci riusciva, tanto gli tremavano le mani.

Confronti

4 **Paesaggi** Quali diverse funzioni e connotazioni hanno i paesaggi che si trovano così frequentemente usati nella poesia di Pascoli ▶ **Percorso 11**] e in quella di d'Annunzio ▶ **Percorso 12**]?

5 **Myricae e Canti di Castelvecchio** Quali elementi accomunano la raccolta *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio* di Giovanni Pascoli? E quali invece sono esclusivi dell'una e dell'altra raccolta?

6 **Simbolismo in d'Annunzio e in Pascoli** In che cosa consiste la componente simbolistica nelle poesie di *Alcyone*? Elenca almeno cinque caratteristiche del Simbolismo dei testi *La sera fiesolana* ▶ **Percorso 12, T7**], *La pioggia nel pineto* ▶ **Percorso 12, T8**], *L'onda* ▶ **Percorso 12, T9**]. Fai la stessa operazione su tre testi di Pascoli, a tua scelta.

Scrivere

7 **Vita da dandy** D'Annunzio amò sempre circondarsi di oggetti raffinati e preziosi isolandosi in una casa-museo; in particolare, nella villa di Gardone Riviera intese ricostruire un ricco ambiente decadente ed esotico. Scrivi un **breve racconto** che abbia come protagonista un esteta di oggi (ad esempio: come sarebbe la casa di un *dandy* moderno? che cosa ci sarebbe dentro?).

8 **Wilde e gli aforismi** Come hai potuto verificare ▶ **Percorso 10, T9**; ma leggi anche la *Prefazione al Ritratto di Dorian Gray*; inoltre ▶ **Percorso 13, T2**], il linguaggio di **Oscar Wilde** è pieno di giochi di parole e soprattutto di **aforismi**: illustra la tecnica dell'aforisma e raccogli alcuni esempi, che confronterai in classe con i tuoi compagni.

9 **Wilde • L'importanza di essere...** Il titolo della commedia di **Oscar Wilde**, *L'importanza di essere onesto* ▶ **Percorso 13, T2**], gioca sull'**assonanza** tra il nome *Ernest* e l'aggettivo *earnest* ("onesto"), la cui traduzione in italiano risulta meno efficace. Qualcuno ha provato con il nome proprio *Franco*, che corrisponde a un aggettivo che si avvicina molto a *earnest*. Quali altri giochi di parole simili si possono immaginare? Individuane alcuni e, assieme ai tuoi compagni, prova ad abbozzare un *plot* che si basi su tale equivoco onomastico (Placido, Gioia...) per una **commedia** inventata da voi stessi.

II

Il primo Novecento



1 La storia

L'Italia della Sinistra

Gli anni di Giolitti (1892-1914) Dal maggio del 1892 il governo fu presieduto dal piemontese **Giovanni Giolitti**, uomo della **Sinistra**. L'Italia stava vivendo una stagione di agitazioni sociali, il numero degli scioperi aumentava e di fronte all'ampiezza della protesta Giolitti elaborò una strategia politica fondata sull'**imparzialità del governo** di fronte alle controversie economiche tra lavoratori e imprenditori, sul **dialogo** con le associazioni dei lavoratori, sulla repressione dei moti di folla solo se non organizzati dai sindacati. Lo Stato, insomma, doveva garantire il **libero svolgimento della lotta sindacale**, limitandosi a reprimere la violenza e gli eccessi. Giolitti considerava fisiologici (cioè naturali) i **conflitti sociali**.

In campo legislativo, Giolitti prestò ascolto a molte rivendicazioni sindacali: tolse ogni restrizione alla libertà di organizzazione e di azione politica e varò una serie di provvedimenti di tutela e di garanzia per il mondo del lavoro (assicurazione contro gli infortuni, età minima per lavorare elevata a 12 anni, riposo festivo per i lavoratori nelle industrie, cassa nazionale di previdenza per la vecchiaia degli operai, cassa per la maternità). Contemporaneamente allargò gli ambiti della partecipazione politica: una legge approvata nel 1912 estese il voto maschile anche ai nullatenenti e agli analfabeti purché avessero compiuto 30 anni e avessero svolto il servizio militare.

La guerra di Libia Come i suoi predecessori, Giolitti continuò l'avventura coloniale con una guerra per la conquista della Libia (1911-1912), tentando anche di usare la spedizione militare per allentare le pressioni dei suoi oppositori. La guerra di Libia terminò con la pace di Losanna (18 ottobre 1912), che riconosceva all'Italia il possesso della Libia e dell'isola di Rodi.



Ma Giolitti non riuscì a conservare il potere: una coalizione tra i cattolici e i nazionalisti di destra mise infatti in minoranza il governo di Giolitti, il quale nel 1914 dovette dimettersi. La forza politica che assunse la guida del paese fu quella dei liberali di destra, guidati da **Sidney Sonnino** (1847-1922) e **Antonio Salandra** (1853-1931).

Venti di guerra in Europa

Le ambizioni della Germania La Germania dell'imperatore **Guglielmo II** (1890-1914) aveva conosciuto uno straordinario sviluppo economico, gestito da un blocco conservatore nel quale, alle forze tradizionali che avevano guidato il processo di **unificazione nazionale** (la monarchia, l'esercito, gli junker, ovvero gli esponenti dell'aristocrazia terriera prussiana), si erano affiancati i settori più dinamici della grande industria. La politica interna era dominata dalla **Destra conservatrice e autoritaria**.

In politica estera, la Germania di Guglielmo II mirava a progetti di conquista legati alla realizzazione di una **"grande Germania"** in cui si volevano unificare tutti i popoli di lingua tedesca sparsi per l'Europa (dai fiamminghi a ovest, ai tedeschi della Boemia a est, fino all'Estonia). La Germania guardava inoltre verso l'**Africa** e verso i **Balcani**, seguendo le rotte dei suoi intraprendenti gruppi finanziari. L'allestimento di una potente flotta da guerra fu il segnale più esplicito della portata mondiale che la Germania attribuiva alle proprie ambizioni. La Germania e la Gran Bretagna erano quindi destinate a scontrarsi a causa dell'aspirazione tedesca di diventare una potenza globale: il controllo degli oceani era infatti una risorsa strategica vitale per la Gran Bretagna. Forti tensioni esistevano anche tra Francia e Germania relativamente al

contenzioso sui territori dell'Alsazia e della Lorena passati ai tedeschi dopo la sconfitta francese del 1871 contro la neonata confederazione a guida prussiana.

Il declino dell'impero asburgico e dell'impero ottomano I due grandi imperi, quello asburgico (che aveva il suo cuore in Austria, a cui era stata annessa l'Ungheria con lo status di "Stato autonomo") e quello ottomano (il cui centro era Istanbul, e che governava l'intera penisola balcanica), si stavano lentamente sbriciolando. All'interno dei loro confini c'erano infatti popolazioni che, diverse per lingua e per cultura, non si riconoscevano più in quegli imperi multinazionali e volevano costruire nazioni indipendenti. Le vecchie strutture imperiali non avrebbero potuto reggere a lungo.

Inoltre, dal 1903 sul trono della Serbia era salito Pietro I Karagjorgjević (1903-1918), nazionalista, sostenitore di un ambizioso progetto di riunificazione di tutti gli Stati slavi della regione (una **"grande Serbia"** costituita da serbi, croati, bosniaci, sloveni), che contava sull'appoggio militare e diplomatico della Russia.

Il 28 giugno 1914, a Sarajevo, lo studente Gavrilo Princip, un indipendentista che non accettava la dominazione asburgica, uccise l'arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono austriaco. Fu l'inizio del primo conflitto mondiale.

■ Nazionalismo

Achille Beltrame, *Assassinio dell'Arciduca Francesco Ferdinando erede al trono d'Austria e di sua moglie a Sarajevo*, da «La Domenica del Corriere», 5 luglio 1914.



IL PARTITO SOCIALISTA

Il Partito socialista italiano nacque nel 1892 e venne sciolto dal governo fascista nel 1926. Aveva due anime: una era quella riformatrice di **Filippo Turati** (1857-1932), l'altra era quella legata al cosiddetto "sindacalismo rivoluzionario", il cui uomo di punta era **Arturo Labriola** (1873-1959). A differenza di Turati, che aveva sostenuto il governo Giolitti e che era convinto che l'alleanza con la borghesia (e una politica di caute riforme) potesse andare nell'interesse di contadini e operai, Labriola riteneva che i socialisti non dovessero modificare dall'interno lo Stato borghese, bensì distruggerlo attraverso la rivoluzione.

La prima guerra mondiale

Una “grande” guerra Il primo conflitto mondiale durò dal 1914 al 1918. Sebbene si fosse acceso in Europa, esso coinvolse non solo le potenze europee ma anche il Giappone e gli Stati Uniti. Era la prima volta nella storia dell’umanità che una guerra assumeva dimensioni davvero mondiali. Oltre all’estensione geografica, fu anche il numero delle persone coinvolte nei combattimenti a non avere precedenti: mai eserciti così grandi erano stati messi in campo (65 milioni di uomini). Senza precedenti fu, inoltre, il loro potenziale distruttivo: in poco più di quattro anni il numero di caduti della “Grande guerra” (circa 10 milioni) superò quello delle vittime delle guerre europee dei due secoli precedenti.

L’inizio del conflitto L’evento scatenante della Grande guerra fu l’assassinio dell’arciduca Francesco Ferdinando. Ottenuto l’appoggio della Germania, l’impero austro-ungarico dichiarò guerra alla Serbia il 28 luglio 1914. La Russia, che sosteneva la Serbia, reagì immediatamente mobilitando le sue truppe. Fulminea fu la controreazione della Germania: dapprima chiese alla Russia di revocare il suo ingresso in guerra e alla Francia di impegnarsi alla neutralità; poi, non avendo ricevuto risposte positive, dichiarò guerra a entrambe. Infine, il 4 agosto la Germania invase il neutrale Belgio, che non intendeva lasciar attraversare il proprio territorio dall’esercito tedesco. Fu a questo punto che, a fianco della Francia e del Belgio, scese

Il fronte dell’Isonzo-Carso nell’agosto del 1916.



in campo anche la Gran Bretagna. L’Italia si era inizialmente dichiarata neutrale, ma nel 1915 anch’essa entrò in guerra accanto alla Francia e all’Inghilterra.

Si erano così delineati **due grandi blocchi**: da un lato Germania e Austria-Ungheria, dall’altro le potenze Alleate, cioè la Francia, il Regno Unito, la Russia e, dal 1915, l’Italia. Negli anni seguenti entrarono in guerra anche il Giappone, gli Stati Uniti, la Romania, la Grecia e la Cina – tutte schierate contro la Germania e l’Austria-Ungheria. A fianco di queste ultime si schierarono l’impero turco e la Bulgaria.

L’Italia in guerra L’Italia entrò in guerra nel 1915. L’anno prima, allo scoppio del conflitto, si era infatti dichiarata neutrale, decisione che fu accolta con favore da un vasto schieramento di forze politiche: i giolittiani, i cattolici, i socialisti. Sul fronte opposto, quello interventista, si trovavano i nazionalisti e i liberali di destra e anche gli **irredentisti**, cioè coloro che erano favorevoli all’estensione dei confini nazionali attraverso l’inclusione delle regioni con popolazione italiana soggette ad altre sovranità, in particolare all’Austria. I **neutralisti** avevano la maggioranza in Parlamento, ma gli **interventisti** erano in grado di mobilitare le piazze e in pochi mesi riuscirono a convincere moltissimi italiani del fatto che l’Italia dovesse entrare in guerra.

Il governo di **Antonio Salandra** avviò, all’insaputa del Parlamento, colloqui segreti con le forze dell’Intesa (Inghilterra, Francia e Russia), che il 26 aprile 1915 portarono alla firma del **trattato di Londra**: l’Italia si impegnavo a entrare in guerra entro un mese in cambio del Trentino, dell’Alto Adige, di Trieste, dell’Istria e della Dalmazia (fatta eccezione per la città di Fiume). Le truppe italiane iniziarono le ostilità contro l’esercito austro-ungarico il 24 maggio 1915 nella zona del **fiume Isonzo** e sull’**altopiano del Carso** (nord-est dell’Italia). Il fronte ben presto si stabilizzò e la (immaginata) **guerra-lampo** si trasformò in una massacrante guerra di posizione e di trincea.

Guerra-lampo

È un calco dell’espressione tedesca *Blitzkrieg* (*Blitz*, “fulmine” e *Krieg*, “guerra”).

Guerra di posizione e di logoramento Anche la Germania immaginava di poter condurre una guerra-lampo contro la Francia. Invece, nonostante alcuni successi iniziali, l'offensiva tedesca non riuscì a conseguire gli effetti sperati e a settembre fu arrestata dagli anglo-francesi sul fiume Marna. Gli schieramenti avversari si ritrovarono bloccati lungo una **lunghissima linea di trincee** e di reticolati; sorte non diversa era toccata agli eserciti coinvolti a est, in Russia. Alla fine del 1914 la guerra era insomma diventata una **guerra di posizione e di logoramento**: i territori conquistati furono pochi e i fronti rimasero per lo più immobili per tutta la durata del conflitto.

Più che sul campo di battaglia le sorti della guerra si giocarono sulla capacità di ciascun paese coinvolto di sostenere uno **sforzo umano, sociale ed economico immane**: mandare al fronte sempre nuove truppe, produrre sempre più velocemente armi, alimentare ed equipaggiare gli eserciti. Così, all'interno di ogni paese la vita fu riorganizzata in funzione di questi obiettivi: gli Stati finanziarono la costruzione di strade e ferrovie oltre alle industrie pesanti, soprattutto quelle impegnate nella produzione di armi e mezzi per la guerra; per alimentare questa spesa pubblica enormemente dilatata, imposero nuove tasse.

Il 1917 Il 1917 fu un anno decisivo per le sorti del conflitto, perché **crollò il regime zarista** in Russia e perché gli Stati Uniti entrarono in guerra contro gli imperi centrali.

La presa del Palazzo d'Inverno di Pietrogrado (oggi San Pietroburgo) il 25 ottobre 1917. Durante la rivoluzione russa il palazzo divenne uno dei simboli più importanti dell'oppressione del regime assolutistico zarista.



Il **tracollo russo** cominciò con una rivolta di operai e soldati, scoppiata a Pietrogrado il 23 febbraio 1917. Lo zar Nicola II (1868-1918) abdicò il 2 marzo. La rivolta era dovuta alla disastrosa condotta della guerra: c'erano stati un milione e mezzo di morti e due milioni di feriti, la rete dei trasporti ferroviari era devastata, le vie di comunicazione del paese erano semiparalizzate, la produzione industriale era bloccata e la disoccupazione era aumentata vertiginosamente.

Nonostante le immense ricchezze naturali di cui la Russia poteva disporre, i livelli della produzione erano bassissimi e l'amministrazione statale era composta da funzionari mediocri e corrotti. L'esercito si sfaldò, moltissimi soldati disertarono – lasciarono cioè le loro divisioni senza il consenso dei superiori – e tornarono in massa ai loro villaggi. Nelle fabbriche, nelle campagne e nell'esercito il potere passò nelle mani dei **soviet**, gruppi di contadini, operai e soldati che prendevano decisioni in aperta opposizione al governo.

In questo clima si affermò il **Partito bolscevico** guidato da **Vladimir Lenin** (1870-1924). Il 24 ottobre 1917 i bolscevichi presero il potere, eleggendo Lenin a capo del Consiglio dei commissari del popolo, l'organo direttivo dello Stato. Furono subito avviate le trattative di pace, che si conclusero il 3 marzo 1918; il grande impero zarista usciva dal conflitto smembrato. La **Polonia**, la **Lettonia**, la **Lituania** e la **Finlandia** avevano scelto di non farne più parte e di dichiararsi **autonome**.

Nello stesso anno in cui in Russia scoppiava la rivoluzione, gli **Stati Uniti d'America** entrarono in guerra a fianco dell'Intesa. Non fu una scelta facile né indolore: il presidente **Thomas Woodrow Wilson** (1856-1924) dovette vincere le resistenze di gran parte dell'opinione pubblica, che era contraria a impegnarsi in un conflitto che non riguardava direttamente gli interessi americani.

La fine del conflitto L'entrata in guerra degli Stati Uniti capovolse tutti gli equilibri: i soldati americani costrinsero i tedeschi a ritirarsi dal Belgio e dalla Francia; poi fu la volta dell'impe-

Soviet Alla lettera, "consiglio". È una forma di organizzazione degli operai all'interno della fabbrica che venne collaudata per la prima volta nel corso della rivoluzione del 1905 e fu poi alla base della rivoluzione bolscevica del 1917.

ro ottomano, che firmò l'armistizio il 31 ottobre 1918, e di quello austro-ungarico. La sconfitta diede il via alla dissoluzione tanto dell'uno quanto dell'altro impero. L'Ungheria proclamò la sua indipendenza dall'Austria; il nuovo Stato della Iugoslavia riunì le popolazioni slave della regione balcanica. L'imperatore Carlo I (il successore di Francesco Giuseppe) lasciò l'Austria e a Vienna fu instaurata la repubblica.

Solo la Germania restava ancora in piedi, ma a costringerla alla resa fu la **guerra per mare**: forte di una superiorità che la flotta tedesca non

era riuscita a scalfire, la Gran Bretagna impedì alla Germania, con un blocco navale, il rifornimento di materie prime e di generi alimentari dall'estero. La Germania fu ridotta alla fame. Il 30 ottobre 1918 si ammutinarono i marinai della flotta di stanza nella base di Kiel e di lì il moto rivoluzionario si propagò a macchia d'olio. Il Kaiser (l'imperatore tedesco) fuggì in Olanda e, il 9 novembre, a Berlino fu proclamata la repubblica. Il nuovo governo, guidato dal Partito socialdemocratico, l'**11 novembre 1918** firmò l'**armistizio**.

2 La società e la cultura

La circolazione delle idee All'inizio del Novecento la cultura europea è molto più della somma delle diverse culture nazionali; la circolazione e la contaminazione delle idee e dei linguaggi espressivi sono ormai un fatto nella vita culturale delle nazioni più avanzate dell'Occidente. Nelle principali capitali d'Europa – Londra, Parigi, Berlino, Vienna – operano e si incontrano intellettuali e artisti di origine e formazione diverse. Come vedremo, la cultura strettamente accademica resta invece più connotata in termini nazionali: in Germania si assiste a una forte ripresa della **filosofia kantiana** e a un ampio dibattito sullo **storicismo**, in Francia emerge lo **spiritualismo** di **Henri Bergson** (1859-1941), in Inghilterra **Bertrand Russell** (1872-1970) avvia una rifondazione dell'epistemologia e della logica, mentre in Italia si afferma la riflessione interna alla tradizione dell'**idealismo** di **Benedetto Croce** (1866-1952) e **Giovanni Gentile** (1875-1944).

In tutti questi indirizzi prevale un **atteggiamento critico verso il Positivismo**; un altro tratto ricorrente è l'impegno teorico sul piano morale e politico, imposto alla cultura dagli incalzanti sviluppi storici che culminano nella prima guerra mondiale (1914-1918) e nella Rivoluzione sovietica (1917).

Marxismo e rivoluzione

I movimenti politici che si ispiravano alle dottrine di Marx ed Engels non avevano mai smesso di discuterne e reinterpretarne alcuni temi controversi. Un conflitto tra una lettura ortodossa (che insisteva sul carattere insieme scientifico e rivoluzionario del marxismo) e una lettura revisionista (che rinunciava alla contrapposizione tra classi, ammettendone la collaborazione pacifica) caratterizzò il periodo della cosiddetta «**Seconda Internazionale**», cioè l'organizzazione dei militanti comunisti nel periodo 1889-1914.

Avversari dell'interpretazione revisionista furono, tra gli altri, **Rosa Luxemburg** (1871-1919) e **Vladimir Lenin** (1870-1924), che peraltro avevano posizioni solo in parte convergenti sulla strategia del movimento comunista. Lenin guidò quello russo fino al rovesciamento dello zar e all'instaurazione di un regime comunista, nel quale il Partito bolscevico assunse un ruolo centralistico e autoritario. Quel modello di partito rivoluzionario organizzato, che non aveva riscontro nel pensiero di Marx e dal quale Rosa Luxemburg aveva preso le distanze, venne poi ulteriormente irrigidito dopo la morte di Lenin nella sintesi del cosiddetto marxismo-leninismo, che avrebbe dominato tutta la Terza Internazionale (1919-1943) e lo stalinismo.

Il dibattito sulla guerra in Italia

Gli interventisti Conflitti non meno aspri caratterizzarono il dibattito a ridosso della prima guerra mondiale. In Italia **interventisti** come **Giovanni Papini** potevano scrivere nel 1913

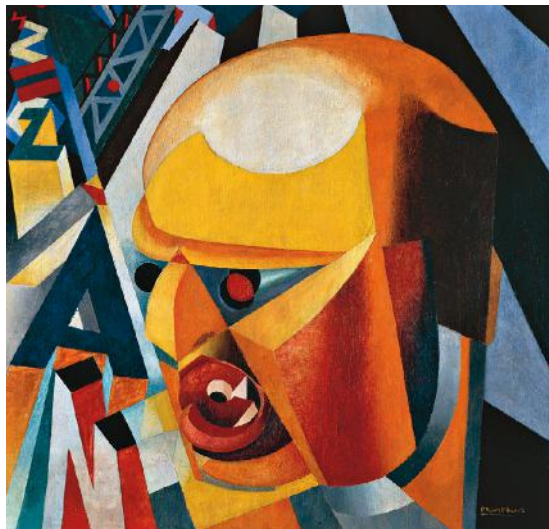
che l'avvenire «ha bisogno di vittime umane, di carneficine»; del resto tra i fautori della necessità della guerra non c'erano solo i nazionalisti, ma anche quei democratici e socialisti rivoluzionari che sentivano il dovere di scendere in campo contro l'ingiustizia e in vista di un'autentica pace sociale. Per questi la guerra poteva avere addirittura una funzione moralizzatrice, rappresentando un momento educativo nella storia del paese: non solo difesa della patria, ma sforzo di rinascita morale.

I neutralisti Nel campo dei **neutralisti** c'erano invece quei socialisti che condannavano la guerra come capitalistica e borghese, dunque estranea all'unica vera lotta, cioè la lotta condotta dal proletariato. Nello schieramento non-interventista stavano poi quanti facevano della neutralità del giovane Stato italiano una questione di opportunità politica e strategica.

Le ragioni del pacifismo non trovarono nella cultura italiana un interprete all'altezza del filosofo inglese Bertrand Russell, che per la sua propaganda contro la guerra finì in carcere e perse la cattedra all'università di Cambridge. Solo **papa Benedetto XV** condannò esplicitamente e ripetutamente il conflitto.

Tendenze della cultura italiana

La guerra come unica cura I diversi atteggiamenti nei confronti della guerra portavano allo scoperto radici politiche e culturali diverse. Che la **guerra** fosse l'**unica cura** per il mondo lo aveva sostenuto il poeta futurista **Filippo Tommaso Marinetti**; sulla stessa lunghezza d'onda erano quanti, come **Gabriele d'Annunzio** e



Benito Mussolini (1876-1944) (per ciò espulso dal Partito socialista nel 1914), ritenevano che le malattie tipiche della società italiana – anzitutto la corruzione e la codardia della sua classe politica – potessero essere curate solo con il patriottismo e l'eroismo richiesti da un conflitto.

Secondo questa prospettiva, i nemici erano non solo le nazioni straniere contro le quali l'esercito italiano avrebbe combattuto a partire dal 1915, ma anche gli italiani che non si riconoscevano negli ideali degli interventisti, anzitutto i socialisti.

Marxismo e cultura conservatrice Il **marxismo** era stato introdotto in Italia a fine Ottocento dal filosofo **Antonio Labriola** (1843-1904), ma subito aveva dovuto fare i conti con le critiche che Benedetto Croce gli aveva rivolto nel volume *Materialismo storico ed economia marxista* (1900). Più che tra i filosofi, le idee di Marx ed Engels trovarono ascolto tra gli storici, a partire dal grande medievista **Gaetano Salvemini** (1873-1957), che sarebbe diventato uno dei più accesi nemici del regime fascista.

Un sostenitore delle tesi del liberalismo all'inglese era l'economista, nonché futuro presidente della repubblica italiana, **Luigi Einaudi** (1874-1961). Ma era soprattutto nell'opera di **Benedetto Croce** che confluirono i diversi rivoli della **cultura conservatrice europea**, a tratti antidemocratica, sempre antipositivista. Contro il naturalismo che pervadeva la cultura positivista, Croce ridimensionò la funzione e la portata delle scienze, respingendo il culto dei fatti che la mentalità positivista aveva imposto e qualificando come pseudoconcetti i concetti scientifici: essi non erano, come per il Positivismo, il modello stesso della conoscenza, ma attività pratiche, tecniche che funzionano per scopi pratici. Per Croce non si dava vera conoscenza al di fuori della filosofia dello spirito: questa conoscenza era anzitutto storica, non scientifica.

Il dibattito religioso

I protestanti e la «teologia della crisi» Nella prima parte del secolo, nel mondo protestante lo svizzero **Karl Barth** (1886-1968) e il tedesco **Rudolf Bultmann** (1884-1976) portarono avanti una «teologia della crisi» che pro-

Enrico Prampolini, *Ritratto di Filippo Marinetti*. *Sintesi plastica*, 1924-1925.

poneva la distinzione tra fede e religione (dove la prima è pura grazia, incontro con il divino, mentre la seconda è una costruzione umana) e la «demitizzazione» del messaggio neotestamentario (leggere le sacre scritture nel loro significato razionale al di là delle forme della narrazione «mitologica» che lo riveste).

Il «modernismo» cattolico Nello stesso periodo, nel mondo cattolico si confrontavano tendenze diverse e difficilmente contenibili dall'autorità. Nel 1907 papa Pio X pubblicava l'enciclica *Pascendi*, nella quale un ampio movimento di rinnovamento teologico ed ecclesiologicalo (ovvero riguardante la struttura e le caratteristiche della Chiesa) denominato «modernismo» veniva condannato come sostanzialmente eretico. Il modernismo tentava una **conciliazione tra le istanze del mondo moderno**, in particolare della scienza e del suo metodo, e la cultura cattolica. A parte l'esigenza di accostarsi alle sacre scritture con metodo storico-filologico, il modernismo non aveva un nucleo teorico fisso e comune, e i suoi esponenti (tra i principali vanno ricordati Alfred Loisy in Francia, George Tyrrell in Inghilterra, ed Ernesto Buonaiuti in Italia) reagirono diversamente alla dura repressione da parte della Chiesa ufficiale.

Il Neotomismo A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, in risposta all'offensiva antimetafisica che aveva contraddistinto il Positivismo, la dottrina cattolica si era orientata verso una **ripresa della grande tradizione metafisica medievale (scolastica)**, rifacendosi in particolare al pensiero del teologo scolastico Tommaso d'Aquino (da cui la definizione di **Neotomismo** o **Neoscolastica**). Proprio in quella fase vennero fondate numerose istituzioni educative e di ricerca, tra le quali vanno ricordate l'Institut Supérieur de Philosophie di Lovanio (Belgio) e l'università Cattolica di Milano.

Altre risposte al Positivismo

Max Weber Oltre a essere attaccato dai filosofi e dai teologi, il modello positivista di scienza fu messo in discussione anche dagli scienziati. Tutta l'opera del maggiore sociologo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il tedesco **Max Weber** (1864-1920), ruota intorno allo

sforzo di non lasciare che le scienze storico-sociali vengano assorbite dalle scienze naturali, distaccandosi allo stesso tempo dal modello storicista per cui la conoscenza dei dati storico-culturali avviene in virtù di una pura intuizione individuale.

Anche se non si occupano di fenomeni naturali ma culturali, le scienze storico-sociali possono rivendicare un grado di **oggettività**: ne è preconditione quella che Weber chiama «**a-valutatività**» **della ricerca scientifica**, cioè la netta distinzione tra l'accertamento dei fatti (che dipende dalle procedure della scienza) e il giudizio sul loro valore (che dipende dalle convinzioni dello scienziato).

Altra condizione fondamentale dell'oggettività è il modello di **spiegazione causale**: anche i fenomeni culturali si spiegano in termini di causa ed effetto, nel senso che sono sempre effetti di cause accertabili, senza per questo essere inquadrabili in leggi generali (come invece accade con i fenomeni fisici).

Sigmund Freud Una visione dei fini e dei metodi della scienza del tutto inconcepibile entro gli orizzonti del Positivismo è quella del medico viennese **Sigmund Freud** (1856-1939). Se la scienza moderna era nata all'insegna della rinuncia alla dimensione qualitativa in nome di ciò che è oggettivamente quantificabile, l'approccio analitico-terapeutico di Freud rimetteva la **soggettività** al centro dell'indagine clinica. Né il corpo né la mente sono meri oggetti, tantomeno la loro vita può essere ridotta a una serie di fatti.

Oggetto della nuova disciplina creata da Freud, la **psicoanalisi**, è proprio quella dimensione dell'esistenza che resta nascosta alla coscienza e della quale si deve purtuttavia riconoscere l'esistenza e l'importanza. Questa dimensione inconscia, che determina i nostri comportamenti sul piano affettivo e sociale, vale non soltanto per comprendere (e possibilmente curare) le malattie mentali, ma per tutti gli esseri umani in generale. Freud finisce per mettere a punto una teoria del soggetto umano come attraversato da pulsioni diverse e opposte, sia di vita (*eros*) sia di morte (*thanatos*); il soggetto è lo spazio dove il conscio e l'inconscio convivono, talvolta dolorosamente, e dove le pulsioni più profonde e primordiali (Es) vengono contenute da un meccanismo di controllo e inibizione (Super-io) che punta a riaffermare il principio di realtà e l'identità personale (Io).

LA CIVILTÀ SECONDO SIGMUND FREUD

Il costo della civiltà *La civiltà ha un costo:* questo è, a volerlo sintetizzare in una frase, uno degli insegnamenti che Freud ci ha lasciato. Che cosa significa? Significa che nel corso del processo di civilizzazione gli esseri umani hanno dovuto rinunciare a una parte della loro libertà, e in cambio hanno avuto la possibilità di vivere in condizioni di maggior sicurezza.

La «repressione delle pulsioni» Freud chiama questo sacrificio di libertà «repressione delle pulsioni».

«Da un punto di vista del tutto generale, la nostra civiltà è edificata sulla repressione delle pulsioni. Ogni individuo ha rinunciato a una parte dei suoi averi, del suo potere assoluto e delle tendenze aggressive e vendicative della sua personalità; da questi apporti ha avuto origine il patrimonio comune di beni materiali e ideali della civiltà. Oltre la necessità vitale, hanno indotto i singoli individui a questa rinuncia i sentimenti, derivati dall'erotismo, per i propri familiari. La rinuncia è stata graduale nel corso dell'evoluzione civile; ogni passo innanzi veniva sanzionato dalla religione; la parte di soddisfacimento pulsionale cui si era rinunciato veniva offerto alla divinità; il bene comune così conquistato veniva dichiarato "sacro". Colui che in virtù della sua costituzione indomita non può adeguarsi a questa repressione pulsionale, diventa un "criminale", un "fuorilegge" di fronte alla società, a meno che la sua posizione sociale e le sue eccezionali capacità non gli permettano di affermarsi all'interno di essa come un grand'uomo, come un "eroe".

(La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno [1908], in *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2003)

Freud dice molte cose interessanti. In primo luogo, che non si ha civiltà senza rinuncia: occorre che ognuno sacrifichi qualcosa di sé (averi, potere, tendenze aggressive), perché una società possa vivere in condizioni di (relativa) tranquillità. In secondo luogo, tale sacrificio non viene compiuto soltanto in vista del proprio personale benessere ma anche in vista di quello dei propri familiari: gli uomini hanno genitori e figli che stanno loro a cuore e per i quali sono pronti a rinunciare a parte della loro libertà. In terzo luogo, in questa somma di rinunce Freud riconosce la genesi del *sacro*: sacro è, a suo avviso, il «bene comune» nel quale una data comunità si identifica, sottraendolo all'arbitrio dei singoli. In quarto luogo, Freud contempla la possibilità che non tutti i membri di una comunità si adeguino al genere di rinunce che la comunità chiede loro e in questo atto di ribellione identifica due profili apparentemente diversi, ma in realtà simili in quanto entrambi mirano al soddisfacimento delle loro tendenze pulsionali, in quanto entrambi rifiutano di reprimersi: il fuorilegge e l'eroe.

Il disagio della civiltà Ogni rinuncia, ogni sacrificio di libertà, comporta, per chi lo fa, una autolimitazione, una frustrazione, e insomma una piccola violenza esercitata su di sé. Per vivere sicuri, per non farci del male a vicenda, accettiamo di reprimerci; ma la repressione può essere (e di fatto è, in società molto civilizzate come la nostra) un fardello molto pesante da portare: di qui appunto il senso di *disagio* che provano molti civili abitanti del mondo moderno.

3 La storia dell'arte

Le avanguardie del primo Novecento

Le sperimentazioni di inizio secolo La produzione artistica della prima metà del Novecento è stata largamente condizionata non solo dal vivace clima culturale di cui è stata parte integrante, ma anche dagli avvenimenti

storici. La prima guerra mondiale, in particolare, ha rappresentato una rottura decisiva che ha segnato le biografie di molti artisti e ha posto le premesse per una nuova stagione creativa che gli studiosi hanno definito «ritorno all'ordine».

Questa definizione acquista senso se messa in relazione con quanto accaduto nel primo quindicennio del secolo, periodo in cui, evidentemente, tale "ordine" era stato messo in discussione dagli artisti. Fu infatti durante il primo scorcio del Novecento che maturarono in maniera dirompente le novità introdotte soprattutto nelle opere di Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat e Vincent Van Gogh. Le sperimentazioni di questi artisti (di colori, forme e composizioni) avevano aperto la strada a una visione personale, soggettiva del mondo e a un'arte che non aderiva più alla realtà oggettiva. Così, anche pittori e scultori diedero il loro



Henri Matisse, *La gioia di vivere*, 1906.

Pablo Picasso, *Ritratto di Ambroise Vollard*, 1909-1910.

contributo al superamento del pensiero positivista, fondato sulla possibilità di offrire risposte certe a tutte le domande dell'uomo, grazie a una fiducia illimitata nella scienza e nel progresso.

A Parigi: Fauvismo e Cubismo I luoghi principali di questo rinnovamento estetico furono la Francia e la Germania.

A Parigi, nel 1905, ci fu la prima esposizione del gruppo dei *fauves* ("belve", in francese), così definiti per il loro modo aggressivo di dipingere, che si discostava dalle regole accademiche. Le novità più evidenti nei lavori di questi artisti, che si possono ben notare in *La gioia di vivere* di **Henri Matisse** (1869-1954), il principale esponente del gruppo, erano l'uso di colori puri e privi di ombreggiature, il rifiuto delle regole prospettiche tradizionali e la rappresentazione della natura come luogo dell'istinto primitivo e della felicità.

La novità del **Cubismo**, la cui nascita si può fissare nel 1907, sempre a Parigi, fu ancora più radicale. **Pablo Picasso** (1881-1973) e **Georges Braque** (1882-1963) portarono alle estreme conseguenze le intuizioni di Cézanne, che aveva cominciato, negli ultimi suoi lavori, a rappresentare gli oggetti violando le regole della prospettiva rinascimentale. I soggetti dipinti nei quadri cubisti erano il frutto della sovrapposizione di più punti di vista: era come se gli oggetti rappresentati nascessero dalla somma di vedute parziali che, unite e organizzate dall'artista, permettevano una visione completa. Dunque, il pittore non si limitava a imitare la realtà, ma la ricostruiva secondo il suo pen-



siero. Si tratta di una svolta decisiva che avrà ripercussioni rilevanti sull'arte del Novecento. Le odierne convenzioni artistiche (anche nel cinema, nei video musicali, nella cartellonistica) si spiegano meglio se si tiene presente che, magari indirettamente, esse derivano da questo superamento del principio dell'imitazione che maturò all'inizio del Novecento.



Umberto Boccioni, *Materia*, 1912.



Ernst Ludwig Kirchner, *Scena di strada berlinese*, 1913.

Il Futurismo Negli anni successivi, durante i quali i cubisti svilupparono il loro linguaggio nelle forme più radicali e si imposero come la prima “**avanguardia**” (termine proveniente dal linguaggio militare, e poi politico, che indica un gruppo di soldati che precede la truppa), Parigi fu anche la culla del **Futurismo italiano**. Il manifesto del movimento, una specie di programma per punti, fu pubblicato, infatti, il 20 febbraio **1909** sul quotidiano parigino «Le Figaro». I punti essenziali del testo, scritto dal poeta **Filippo Tommaso Marinetti**, erano il rifiuto della tradizione, l’elogio della guerra e, soprattutto, la celebrazione della velocità come simbolo della modernità.

Umberto Boccioni (1882-1916) fu l’artista più rappresentativo del gruppo e cercò, negli anni seguenti, un modo per dare forma al movimento in pittura e in scultura, anche in presenza di soggetti immobili, come accadde in *Materia*: le mani intrecciate sul grembo sono l’unico elemento statico presente in questo ritratto della madre; il resto è investito dalla dinamica compenetrazione del corpo seduto con gli elementi dell’ambiente circostante (il balcone della stanza e il paesaggio visibile al di fuori dell’appartamento).

In Germania: Espressionismo e Astrattismo In Germania le città più interessanti per la storia dell’arte furono Dresda, Monaco e Berlino.

A **Dresda**, nel **1905**, si formò il gruppo del *Die Brücke* (“Il ponte”, in tedesco), che presentava alcuni tratti in comune con i *fauves*. Nel nome della libertà di agire e di vivere, anch’essi praticavano una pittura “espressionista” dai colori accesi e antinaturalistici, forzando le leggi prospettiche tradizionali. A differenza dei francesi, tuttavia, nelle loro opere era più evidente il debito verso le **tecniche grafiche**, in particolare la xilografia (stampa da matrice di legno inciso), che suggerivano forme più spigolose e con netti contrasti di luce e ombra. Lo spostamento di questi artisti a **Berlino**, nel **1911**, portò a un rinnovamento nel repertorio dei temi. La natura fu sostituita da soggetti legati alla vita cittadina: quella illustrata per esempio in *Scena di strada berlinese* di **Ernst Ludwig Kirchner**, l’esponente più noto del gruppo.

Il gruppo del *Blaue Reiter* (“Cavaliere azzurro”, in tedesco) si formò invece a **Monaco**, nel **1911**, grazie a **Franz Marc** (1880-1916) e **Vasilij Kandinskij** (1866-1944). Attraverso una graduale semplificazione dei dati naturali, rappresentati con colori puri e antinaturalistici, il russo Kandinskij giunse all’astrazione. *Impressione V (Parco)* mostra un momento decisivo di questo passaggio: i segni neri suggeriscono ancora i profili di un paesaggio (monta-



Il Futurismo, una rivoluzione di tutte le forme artistiche

Vasilij Kandinskij, *Impressione V (Parco)*, 1911.



gne, edifici), ma la preoccupazione dell'artista è ormai di armonizzare tali segni con i colori, senza preoccuparsi di realizzare un dipinto che assomigli al soggetto scelto.

Il Dadaismo L'inizio della prima guerra mondiale interruppe alcune di queste esperienze, mentre creò le condizioni per l'origine e lo sviluppo di altre. Nella neutrale Zurigo maturò, dal 1916, l'esperienza di Dada, che poi si diffuse in varie città europee. La parola "Dada", scelta dal poeta **Tristan Tzara** (1896-1963) e inserita nel primo manifesto Dada del 1916, può significare "cavallo a dondolo" (in francese), "arrivederci" (in tedesco), "sì, certo, hai ragione" (in rumeno). Per i suoi significati diversi (non riconducibili a un unico senso) ed estranei all'arte, Dada era una parola ideale per un gruppo di artisti che



Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917.

rifiutava ideologicamente l'esperienza artistica in quanto tale. Nella pratica, tuttavia, il Dadaismo ebbe anche un ruolo propositivo, introducendo nuove modalità espressive. Tra le tante innovazioni riconducibili al Dadaismo c'è l'invenzione del "ready made" da parte del francese **Marcel Duchamp** (1887-1968) che nel 1917 pubblicò su una rivista statunitense, una fotografia intitolata *Fontana*, un'opera costituita da un orinatoio industriale di ceramica, ruotato di 90° rispetto alla sua posizione consueta e firmato. L'espressione *ready made* indica appunto un oggetto d'uso comune tolto dal suo contesto abituale ed elevato a opera d'arte attraverso un atto di volontà dell'artista.

In Italia: la Metafisica di de Chirico Negli anni della guerra si precisò anche la **Metafisica** dell'italiano **Giorgio de Chirico** (1888-1978), che, mantenendo un linguaggio figurativo, invitava lo spettatore ad addentrarsi in un mondo situato oltre la realtà visibile. Attraverso l'accostamento di oggetti appartenenti a contesti diversi e l'uso libero delle regole prospettiche, i dipinti di de Chirico creano un effetto di mistero e sospensione temporale di rara efficacia.



Giorgio de Chirico, *Apollo*, 1914.

Il primo Novecento

Italia

1901-1905

1892-1914

Governo di Giolitti.

1901

Salgari pubblica
Le tigri di Mompracem.



1903

Esce la raccolta *Alcyone* di d'Annunzio.
Pascoli pubblica i *Canti di Castelvecchio*.

1904

Pirandello pubblica il romanzo
Il fu Mattia Pascal.
Pascoli pubblica i *Poemi conviviali*.

1906-1910

1906

Carducci riceve il premio Nobel per la letteratura.

1908

Esce il saggio *L'umorismo* di Pirandello.
Prezzolini fonda a Firenze la rivista «La Voce».

1908

Disastroso terremoto a Messina.

1909

Marinetti scrive il *Manifesto del Futurismo*.



1910

Palazzeschi pubblica *L'incendiario*.

Europa

1900

Winston Churchill viene eletto nel Parlamento inglese.

1901

Mann pubblica *I Buddenbrook*.

1904

Weber scrive *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*.

1905

A Parigi nasce il movimento pittorico del *Fauvisme*.



1907

Bergson pubblica *L'evoluzione creatrice*.
Picasso e Braque danno vita al movimento artistico del *Cubismo*.

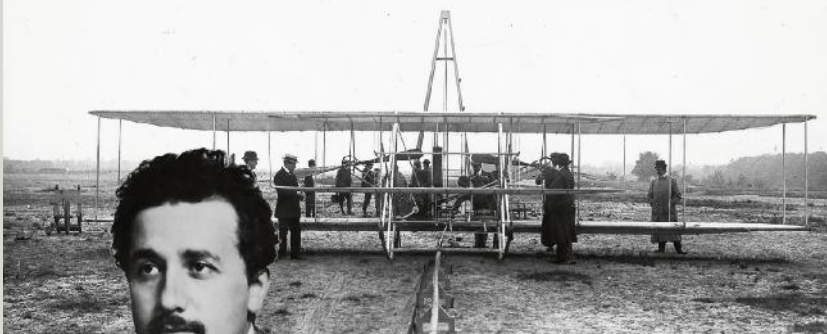
Mondo

1903

I fratelli Wright compiono il primo volo.

1905

Il fisico Albert Einstein pubblica la teoria della relatività ristretta.



1911-1915

1911

Gozzano pubblica la raccolta poetica *I colloqui*. Esordio letterario di Saba con *Poesie*.

1911-1912

L'Italia conquista la Libia.

1912

Suffragio universale maschile.

1913

Boccioni scolpisce *Forme uniche della continuità nello spazio*.

1914

Mussolini viene espulso dal Partito socialista.

1914

Sbarbaro pubblica *Pianissimo*.

1915

L'Italia, inizialmente neutrale, entra in guerra al fianco di Francia, Gran Bretagna e Russia.

1911

Kandinskij pubblica *Lo spirituale nell'arte*.

1912

Mann scrive *La morte a Venezia*.

1913

Proust pubblica il primo volume di *Alla ricerca del tempo perduto*.

1914

Inizia la prima guerra mondiale.

1914

Kafka inizia a scrivere *Il processo*, che rimarrà incompiuto e uscirà postumo nel 1925. Joyce pubblica *Gente di Dublino*.

1913

L'azienda automobilista Ford introduce nelle fabbriche la catena di montaggio.

1914

Assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e scoppio della prima guerra mondiale.

1915

Viene aperto il canale di Panamá.

1915

Edgar Lee Masters pubblica *Lantologia di Spoon River*.

1916-1920

1916

D'Annunzio scrive il *Notturmo*. Ungaretti pubblica *Il porto sepolto*.

1917

Pirandello scrive l'opera teatrale *Così è (se vi pare)*.

1917

Disfatta dell'esercito italiano a Caporetto.

1918

L'esercito italiano sconfigge gli austriaci a Vittorio Veneto, costringendoli all'armistizio (3 novembre).

1919

Mussolini fonda a Milano i Fasci di combattimento. Insieme a un gruppo di volontari d'Annunzio occupa la città di Fiume.

1919

Ungaretti pubblica *Allegria di naufragi*.

1920

Benedetto Croce è nominato ministro della Pubblica istruzione.

1916

Kafka pubblica *La metamorfosi*.

1916

A Zurigo nasce il movimento artistico Dada.

1917

Rivoluzione russa.

1919

Apollinaire pubblica i *Calligrammi*.

1918

Tzara scrive il *Manifesto del Dadaismo*.

1918

L'11 novembre impero tedesco e potenze alleate firmano l'armistizio di Compiègne; termina la prima guerra mondiale.

1919

Dissoluzione dell'impero tedesco e nascita della Repubblica di Weimar.

1916

Einstein pubblica la teoria della relatività generale.

1917

Gli Stati Uniti entrano in guerra contro gli imperi centrali.

1919-1920

Conferenza di pace di Parigi e trattato di Versailles.



Percorso 1

Tamburi di guerra

La prosa italiana nel primo Novecento



Nel 1881, al Teatro alla Scala di Milano il coreografo Luigi Manzotti mise in scena un balletto intitolato *Excelsior*, che celebrava **il progresso umano nella scienza, nella tecnica e nell'industria**. Le varie scene, fastosissime, mostravano le favolose conquiste che erano state fatte in questi campi nei tempi moderni: la scoperta della pila di Volta, la nave a vapore, l'invenzione del telegrafo, la costruzione di meraviglie come il canale di Suez, il ponte di Brooklyn, il traforo del Moncenisio. I ballerini erano più di quattrocento, e in mezzo ai ballerini passeggiavano cavalli e animali esotici come elefanti e leoni! Da Milano, il balletto approdò ai teatri di mezzo mondo.

Il XIX secolo si chiude in un'**atmosfera di ottimismo e di fiducia nel progresso**: è la **belle époque**, l'epoca bella, quella in cui tutto sembra possibile e tutto sembra destinato a migliorare.

Vent'anni dopo, di quel sogno non rimane niente. La prima guerra mondiale ha mostrato che **il progresso è reversibile** e che **la civiltà è una conquista precaria**.

Nel 1919 il poeta irlandese William Butler Yeats scrive una poesia che si intitola *Il secondo avvento* che comincia con dei versi diventati poi celebri:

« Girando e girando nella spirale che si allarga
 Il falco non può udire il falconiere;
 Le cose crollano; il centro non può reggere;
 Mera anarchia è scatenata sul mondo
 La corrente torbida di sangue è scatenata.

Crollo, distruzione, anarchia, sangue. *L'ottimismo è svanito*, una fase della storia europea e mondiale si è conclusa, se ne apre un'altra che, di lì a poco, darà adito a una violenza ancora più spaventosa.

Questi *segni del tempo* si leggono con chiarezza nella *letteratura* dei primi decenni del Novecento. Non solo nei grandi romanzi europei, come quelli di Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf, nei quali la vita degli individui sembra spesso circondata da un alone di tragedia, ma anche nei libri che escono in Italia nella medesima epoca. *L'immagine terribile* che chiude il più bel romanzo italiano della prima parte del secolo, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1923), è un buon simbolo dell'*atmosfera di angoscia* che si respira nelle pagine di molti scrittori di quegli anni, da Federigo Tozzi a Giuseppe Antonio Borgese, da Scipio Slataper a Clemente Rebora: «Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».

«Nell'orrore della guerra l'orrore della natura...»: comincia così *La paura*, forse il più potente racconto che sia stato scritto in Italia sulla vita e sulla morte nelle trincee. La novella narra la giornata di un gruppo di soldati italiani acquartierati sulle montagne al confine fra il Trentino e il Veneto (T4, T5, T6).

PERCORSO nei TESTI

Un'autobiografia

Scipio Slataper

T 1 La casa dell'infanzia (da *Il mio Carso*)

Un diario

Piero Jahier

T 2 Ritratto del soldato Somacal Luigi (da *Con me e con gli alpini*)

Un memoriale

Emilio Lussu

T 3 Il "prigioniero" smarrito (da *Un anno sull'Altipiano*)

Una novella

Federico De Roberto

T 4 Un doppio orrore: la guerra, le montagne (da *La paura*)

T 5 L'Italia disunita (da *La paura*)

T 6 Anche gli eroi hanno paura (da *La paura*)

Un romanzo

Giuseppe Antonio Borgese

T 7 Un giovane di belle speranze (da *Rubè*)

T 8 Il primo giorno di guerra visto nella fantasia (da *Rubè*)

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

1 Frammento, diario, autobiografia

La nuova tendenza: testi brevi Il secondo Ottocento era stato l'epoca dei grandi romanzi e dei grandi cicli di romanzi (come quello realizzato da Émile Zola e quello progettato da Giovanni Verga). Accanto a questo gusto per la narrazione ampia, seriale, aveva cominciato a prendere corpo una tendenza diversa. Un poeta come Charles Baudelaire aveva fatto sua l'idea di Edgar Allan Poe (espressa nel saggio *Il principio poetico*, uscito nel 1850): **l'emozione estetica** può nascere soltanto da **testi abbastanza brevi da poter essere letti in poco tempo**, in modo da destare una forte impressione nell'immaginazione del lettore. «Una poesia lunga non esiste», aveva scritto Poe: «è una contraddizione in termini».

Di fatto, se apriamo *I fiori del male*, il libro che inaugura la poesia moderna, trovia-

LA RIVISTA PIÙ IMPORTANTE DEL PRIMO NOVECENTO: «LA VOCE»

Le riviste letterarie oggi Oggi, in Italia, le riviste letterarie sono poche e vengono lette da pochi specialisti. All'estero ne sopravvivono alcune molto belle e importanti (ad esempio la «New York Review of Books», o il «Times Literary Supplement»), ma in generale il dibattito sulla letteratura e le arti passa soprattutto attraverso internet.

«La Voce» (1908-1916) Le cose stavano diversamente fino a pochi decenni fa: fare una rivista, pubblicare saggi o racconti o brani di romanzi su una rivista letteraria (ed essere pagati per farlo) era una cosa che quasi tutti gli scrit-

tori facevano. «La Voce» è stata la più importante rivista letteraria italiana del primo Novecento. A fondarla fu, nel 1908, **Giuseppe Prezzolini**, che ne fu anche il direttore nei primi sei anni di vita (quando la rivista era settimanale); dopodiché, dal 1914 al 1916 (quando cessò le pubblicazioni) la diresse il letterato **Giuseppe De Robertis**.

Una rivista interdisciplinare Perché «La Voce», che ebbe una vita tutto sommato breve (e che vendeva all'inizio poche centinaia di copie, poi poche migliaia) fu così importante? In primo luogo, perché tra i suoi **collaboratori** vi furono quasi tutti **gli intellettuali più interessanti** dell'epoca: da Salvemini a Croce, da Longhi a Slataper, da Serra a Jahier, da Murri a Soffici, da Gentile a Borgese, da Cecchi a Boine, da Einaudi ad Amendola.

In secondo luogo, perché «La Voce» non si occupò soltanto di letteratura ma di un gran numero di questioni che riguardavano insieme la **vita quotidiana** e la **ricerca intellettuale**: la scuola e l'arte europea d'avanguardia, i mali del Mezzogiorno e la filosofia, l'economia e il rinnovamento del cattolicesimo, il sindacalismo e il nazionalismo. Fu insomma quella che oggi chiameremmo una **rivista interdisciplinare**, all'interno della quale dialogavano persone di cultura, estrazione, fede politica diversa.

Un periodico né progressista né reazionario Quanto appunto alla politica, «La Voce» non fu un periodico che si possa definire progressista. Anzi, molti dei suoi collaboratori **polemizzavano contro la democrazia** italiana, che in quegli anni prendeva forma grazie ai compromessi tra i governi del liberale Giolitti e il socialismo moderato di Turati. Tuttavia «La Voce» non fu neppure un periodico reazionario, nemico delle novità: al contrario, i vociani **volevano svechiare, rinnovare e razionalizzare** le istituzioni e i costumi dell'intera nazione. Prezzolini e la gran parte dei



mo testi per lo più brevi, e questo vale per quasi tutti i poeti che seguiranno l'esempio di Baudelaire nel secondo Ottocento. Anche nel campo della prosa accade qualcosa di simile. Lo stesso Baudelaire scrive un libro che si intitola *Poemetti in prosa* e che contiene non un racconto che abbia un inizio e una fine ma tante pagine separate, tanti frammenti di una "prosa poetica" nella quale l'**eleganza dello stile** sembra essere ancora più importante del contenuto.

Saggio, diario, frammento, poema in prosa Ebbene, questo gusto per il **frammento**, per il **testo breve stilisticamente elaborato**, per l'**illuminazione**, diventa la tendenza dominante nella letteratura italiana dei primi due decenni del Novecento. Questo vale per la **poesia**, e basta paragonare i versi dell'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti (scarni, isolati, mai narrativi) a quelli dei maestri dell'Ottocento come Giosuè Carducci, che usavano la poesia anche per raccontare. E vale per la **prosa**. Come ha

suoi amici non avevano molta simpatia per il socialismo (l'eccezione più rilevante fu Gaetano Salvemini, che nel 1911 fondò il settimanale «l'Unità») ed erano convinti che qualunque società debba essere retta da una ristretta élite; volevano però che questa élite fosse sufficientemente aperta, mobile e aggiornata.

Una rivista politica, non partitica Quello che segue è un estratto dall'articolo di Prezzolini *La politica de «La Voce»*, uscito il 30 novembre 1911. Prezzolini spiega con chiarezza qual è l'**obiettivo della rivista** sin dalla sua fondazione: **abbattere le barriere tra cultura e politica** e realizzare una rivista profondamente politica ma – su questo insiste Prezzolini – assolutamente **non partitica**, cioè non schierata a favore dell'una o dell'altra forza parlamentare.

«*La politica de «La Voce» non consiste in un'azione politica vera e propria: la quale presupporrebbe identità di idee e concordia di fini pratici, che non esistono fra noi, perché noi non costituiamo un "gruppo politico". Se «La Voce» fosse l'organo di un gruppo politico non promuoverebbe discussione d'idee, ma si limiterebbe invece a far "propaganda" delle idee già accettate per buone dai suoi scrittori, di comune accordo. Ma «La Voce» non ha fatto "propaganda" d'idee politiche, e non intende farne nell'avvenire. Essa vuole semplicemente portare la cultura a contatto sempre più intimo con la politica e con la pratica, materiandola¹ così di cose e liberandola dalle chiacchiere vuote che la spadroneggiano² e che, deteriorandola, deteriorano per conseguenza in modo antipatico e dannoso lo stesso carattere nazionale. Ora portare la cultura a contatto con la politica significa praticamente questo: trattare con larghezza³, precisione e competenza, quelle questioni politiche che rispondono a fondamentali interessi della nazione, anche se esse non costituiscono già*

gli argomenti della politica del giorno; trattarle chiamando persone ugualmente capaci, di diverse convinzioni, a far valere tesi opposte in modo da fornire alla «persona colta» che noi invitiamo ad occuparsi di politica tutti gli elementi necessari per la formazione di un giudizio proprio; trattarle, soprattutto, facendo valere quegli argomenti e quelle tesi da cui il sentimento pubblico più indistintamente rifugge; e ciò perché la funzione della cultura, nelle questioni pratiche, consiste appunto nel fortificare la coscienza di fronte agli impulsi del sentimento, o al sottile contagio dei luoghi comuni e delle frasi fatte – fortificazione di cui è speciale bisogno in Italia.

La neutralità politica de «La Voce», così come l'abbiamo chiarita, non porta tuttavia di conseguenza la neutralità politica dei suoi scrittori, e nemmeno degli articoli che essa pubblica. Per esempio rientrava nei fini di cultura de «La Voce» di illuminare la questione del Mezzogiorno in tutti i suoi aspetti, e far valere, di fronte alla maggioranza indifferente del paese, la tesi del suffragio universale⁴ sostenuta da Gaetano Salvemini. Ma Gaetano Salvemini, mentre scriveva su «La Voce» articoli in difesa del suffragio universale, aveva tutto il diritto di ritenere di compiere azione politica, poiché intendeva a diffondere le sue idee, e ad avvicinare, con la persuasione e con la discussione, il giorno del loro trionfo. La stessa cosa può dirsi, in generale, per tutti gli scrittori che han trattato di politica su questo foglio, non escluso lo stesso direttore⁵.

1. **materiandola**: dandole sostanza.

2. **la spadroneggiano**: costruzione transitiva di "spadroneggiare", non usuale; Prezzolini vuol dire che la cultura è invasa dalle chiacchiere, che dominano la scena.

3. **larghezza**: ampiezza.

4. **suffragio universale**: l'estensione del diritto di voto a tutti i cittadini maschi maggiorenni.

5. **lo stesso direttore**: Prezzolini allude a se stesso.

scritto uno dei grandi critici del Novecento, Giacomo Debenedetti, «ci fu un periodo di questa nostra letteratura [allude appunto all'inizio del secolo] che, per esprimersi, non sentì il bisogno di narrare». Naturalmente, ogni volta che si scrive si racconta qualcosa. Ma qui Debenedetti vuol dire che molti scrittori degli anni Dieci, anziché tentare la strada del romanzo, come avevano fatto i più anziani Luigi Pirandello o Italo Svevo, si dedicarono a forme più brevi come il **saggio**, la **pagina di diario**, il **frammento descrittivo o introspettivo**, o appunto – nel solco di Baudelaire e Mallarmé – il **poema in prosa**.

Scrittori «frammentisti» Chi sono questi scrittori (quasi tutti molto giovani, quasi tutti legati alla rivista «La Voce»)? Cediamo di nuovo la parola a Debenedetti: «Sotto il nome di **frammentisti** si sogliono assumere molti giovani scrittori cominciati a fiorire nel secondo decennio del nostro secolo: da **Soffici** a **Jahier**, da **Boine** a certi aspetti di **Slataper**, da **Rebora** a **Sbarbaro**». Non è un elenco completo, ma sono questi i nomi più importanti, a cui vanno aggiunti forse soltanto Giovanni **Papini** e Federigo **Tozzi**.

Proprio una pagina di Tozzi, estratta dal saggio *Come leggo io*, ci fa capire meglio che cos'è e come “funziona” questo gusto per il frammento:



Apro il libro a caso; ma, piuttosto, verso la fine [...] mi decido a leggere un periodo: dalla maiuscola fino al punto. Da com'è fatto questo periodo, giudico se ne debbo leggere un altro. Mi spiego. Se il primo periodo è fatto bene, cioè se lo scrittore l'ha sentito nella sua costruzione stilistica, mi rasserenano. Ma il periodo può esser fatto bene a caso oppure ad arte. Questa differenza la conosco leggendo il secondo periodo; e, per precauzione, leggendone altri, sempre aprendo il libro qua e là. Se questi periodi resistono al mio esame, può darsi ch'io mi convinca a leggere il libro intero. Ma non mai di seguito. Mi piace di gustare qualche particolare, qualche spunto, qualche descrizione, dialogo, eccetera.

Conta lo **stile**, non il contenuto; conta la **bella scrittura**, non la trama; contano i **dettagli**, non l'intero. Questa la posizione di Tozzi, molto simile a quella degli altri scrittori vociani.

Benedetto Croce: “poesia” e “non poesia” In questo nuovo orientamento del gusto ebbe un ruolo centrale **Benedetto Croce**. Nel 1902 era uscita la sua *Estetica* e nel 1912 il suo *Breviario di estetica*, libri che ebbero una duratura influenza su molti intellettuali italiani. Ebbene, una delle idee che Croce introdusse in quei saggi, e poi articolò in studi successivi, è che in qualsiasi opera letteraria, sia essa scritta in versi o in prosa, esistono **parti liriche**, o poetiche, e **parti che servono come connettivi**, come “ponti” tra l'uno e l'altro momento lirico, parti che dunque hanno minore importanza e significato per la riuscita estetica dell'opera.

Vale per i grandissimi poeti come Dante: perché – sostiene Croce – nella *Commedia* esistono parti “poetiche” e parti soltanto “strutturali” (o, detto altrimenti, esistono “**poesia**” e “**non poesia**”).

Ma vale anche per gli scrittori in **prosa**: conta la **pagina bella, intensa, evocativa**, non conta la trama, il senso del racconto; e dunque conta l'introspezione, la psicologia, l'analisi della propria personalità, mentre la realtà esterna e gli altri esseri umani (quelli che stavano a cuore ai grandi scrittori realisti dell'Ottocento come Honoré de Balzac o Lev Tolstòj) scivolano in secondo piano.

I vociani e le idee di Croce Le posizioni dei vociani risentono di queste teorie di Croce, e a dirlo è proprio il fondatore della «Voce», **Giuseppe Prezzolini**:



Molti di noi consideravano l'arte come uno sforzo lirico, e ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo: anzi che non fosse mai durato a lungo, in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato; ci pareva di seguire una delle direttive più chiare e suscitatrici del Croce in questo; e andavamo alla ricerca dei brani o momenti lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza.

Il dirigibile P4 sull'altopiano di Asiago (1915). In queste terre combatté anche Emilio Lussu, che in *Un anno sull'Altipiano* racconta la sua esperienza al fronte.

Raccontare la propria vita Dove cercare questi «brani o momenti lirici» che si aprono all'interno del racconto in prosa? Soprattutto negli **scritti autobiografici**. Scrivere di sé oggi è una cosa che non richiede giustificazioni: ci si confessa, si parla della propria vita. Ma non è sempre stato così. Lo scrittore inglese Martin Amis ha osservato, nella sua autobiografia *Esperienza* (2002):



Lo scrittore autobiografico [...] è un fenomeno tipico di questo secolo. D.H. Lawrence incominciò a scrivere di sé, di gente che conosceva e di cose che gli erano effettivamente successe, e oggi ci ritroviamo circondati dai suoi eredi più o meno consapevoli di esserlo.

David Herbert Lawrence, autore del romanzo *L'amante di Lady Chatterley*, è un contemporaneo di Slataper, così come lo sono – per citare soltanto due autori sommi – Rainer Maria Rilke, che nel 1910 pubblica *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, il cui protagonista è un *alter ego* dell'autore, e Marcel Proust, che scrive un gigantesco romanzo largamente autobiografico,



Alla ricerca del tempo perduto.

In Italia, questo “invito all'autobiografia” è uno dei tratti che unisce tra loro i letterati della «Voce»: lo **Scipio Slataper** di *Il mio Carso*; **Piero Jahier**, che scrive il diario della sua adolescenza, *Ragazzo*; **Giovanni Papini**, che a trent'anni scrive un romanzo autobiografico dal titolo *Un uomo finito*.

La guerra e i diari Ma le vite di questi scrittori incontrano, a metà degli anni Dieci, un **evento tragico** che è anche una grandiosa occasione di scrittura: la **guerra**. E dalla guerra escono non autobiografie ma **pagine di diario**, dei **memoriali** che sono forse il meglio della prosa italiana dell'epoca: è anche per il modo in cui hanno saputo raccontare la prima guerra mondiale che oggi leggiamo scrittori come **Piero Jahier**, **Giani Stuparich**, **Emilio Lussu**, **Carlo Emilio Gadda**, **Federico De Roberto**.

Finita la guerra, le cose, anche nella letteratura, cambiano. All'inizio degli anni Venti – è ancora Debenedetti a parlare – esce un libro che intende «riproporre polemicamente la dignità letteraria del genere “romanzo”, quel prepotente capolavoro di intelligenza» che è *Rubè* di **Giuseppe Antonio Borgese** ▶ **T7, T8**].



▶ Emilio Lussu

T3 ▶ Il “prigioniero” smarrito, da *Un anno sull'Altipiano*



▶ Un racconto italiano sulla prima guerra mondiale: *La paura* di Federico De Roberto

T4 ▶ Un doppio orrore: la guerra, le montagne

T5 ▶ L'Italia disunita

T6 ▶ Anche gli eroi hanno paura

Scipio Slataper

I traumi della giovinezza Scipio Slataper è uno delle migliaia di giovani italiani che morirono combattendo durante la prima guerra mondiale. Nasce nel 1888 a **Trieste**, che allora apparteneva all'impero austro-ungarico. I genitori sono benestanti, ma **gli affari del padre cominciano ad andare male** quando Scipio è piccolo. È questo il primo grave trauma della vita del ragazzo:



Un giorno [mia madre] metteva ad asciugare alcuni panni alla stufa e piangeva. Io le chiesi: «Mamma, cos'hai?». Le chiesi ancora – essa piangeva e negava, cercava di trattenere lo spasimo, ed era stanca – «che hai mamma? Perché piangi?». «Vedi, figliolo, non è niente, gli affari di babbo vanno male». E un giorno babbo tornò da un viaggio, che era stato anch'esso inutile, e non c'era da far più nulla.

Il secondo trauma, ancora più profondo, è il **suicidio di Anna Pulitzer**, la ragazza di cui Slataper è innamorato.

La collaborazione a «La Voce» Trasferitosi a **Firenze** per studiare Lettere, nel 1909 comincia a collaborare alla rivista «**La Voce**» con articoli pesantemente critici su Trieste e sulla sua arretratezza culturale (sono le *Lettere triestine*). Sulla «Voce» escono anche brani del libro che, pubblicato nel 1912, gli vale un posto di rilievo nella letteratura italiana del primo Novecento, *Il mio Carso*. Arruolatosi come volontario nei granatieri, **muore** nel dicembre 1915 **combattendo** sul monte Podgora.

Il mio Carso Il Carso è l'altipiano calcareo che abbraccia la città di Trieste. Possiamo dunque interpretare il titolo del libro come una metonimia per indicare “i miei luoghi d'origine”. È un'**autobiografia** (scritta a poco più di vent'anni!), ma nel libro i luoghi hanno tanta importanza quanta ne ha l'io che li abita.

Il mio Carso si compone di **tre parti**, corrispondenti ciascuna a un'età della vita dell'autore-protagonista. Dopo la prima e la seconda parte ci sono **due “intermezzi”** di poche pagine che narrano l'uno la discesa dal Carso a Trieste, l'altro (simmetricamente) l'ascesa sul monte Secchieta in Toscana. In una lettera a Marcello Labor del 1911, Slataper fissa quella che sarà poi la struttura definitiva del libro: «Sottotitolo: Autobiografia lirica. Tre parti: *Bimbo, Adolescente, Giovane*. Due intermezzi: *La Calata, La Salita*; e una fine: *Tra gli uomini*; circa così».

LA VITALITÀ DI TRIESTE

La Trieste della prima metà del Novecento è una città di scrittori. Ci nascono e vivono, oltre a Slataper, Italo Svevo, Umberto Saba, Gian Stuparich, Carlo Michelstaedter, il poeta Virgilio Giotti. Ci vive per un periodo il grande scrittore irlandese James Joyce.

Come mai tanta vitalità? Bisogna riflettere sulla storia della città. Trieste diventa parte dell'impero degli Asburgo nel 1382. Nel 1719 viene dichiarata “porto franco”, cioè aperto all'importazione di ogni sorta di mercanzie, senza che occorresse pagare dazi doganali (un po' come Hong Kong nel XX secolo). Da villaggio di pescatori, Trieste si trasforma in un

grande centro: ricco, vitale, caotico, pieno di gente che viene da città e nazioni diverse, e comunica liberamente in tedesco, italiano, veneziano, dialetto triestino. Nel 1831 vengono fondate le Assicurazioni Generali, che sono ancor oggi la più grande compagnia di assicurazioni italiana, e negli anni successivi si amplia il porto e si costruisce una ferrovia che unisce Trieste ai principali centri dell'impero austro-ungarico.

Insomma, per ragioni commerciali e politiche Trieste è, all'inizio del Novecento, una città di medie dimensioni, ma ricca e attivissima. Non è sorprendente che questo attivismo si sia manifestato anche in campo culturale.

Più che raccontare una catena di eventi, *Il mio Carso* rievoca **impressioni e sentimenti**, e lo fa attraverso uno **stile frammentato**, una sintassi fatta di periodi brevi, che a volte hanno il tono, la vaghezza e la forza evocativa dei versi, più che della prosa. È insomma quella che Slataper stesso definisce una «**autobiografia lirica**», e in questo riflette perfettamente il gusto dei vociani per il frammento, per la confessione personale e per la commistione tra prosa e poesia.

Scipio Slataper

T

1

La casa dell'infanzia

da *Il mio Carso*

Il mio Carso è, per un buon tratto, la storia di un'infanzia. Per questo non si tratta di ricordi ordinati, messi in successione cronologica, bensì di flash, di isole che affiorano tra le nebbie della memoria, proprio come accade quando cerchiamo di rievocare i nostri primi anni di vita.

Io vidi tutta la guerra abissina¹ su una grande carta geografica che babbo aveva inchiodato nella nostra camera, e ci spiegava, tenendo in mano il «Piccolo»², dove gl'italiani procedevano. Di sotto c'erano, a cavallo, con piume in testa e neri in viso, Menelik, ras Alula³: e io gli bucavo il naso con lo spillo delle bandierine. Ero molto
5 contento che gl'italiani vincessero. Credo d'aver pregato per loro.

Allora credevo in Dio e pregavo ogni sera: «Padre nostro che sei nei cieli», e poi stringevo gli occhi, stavo fermo fermo, pensando soltanto quella persona che desideravo Dio amasse. E questo era pregare. E pregavo per la mia bella Italia, che aveva una grande corazzata, la più forte del mondo, che si chiamava «Duilio»⁴. La nostra
10 patria era di là, oltre il mare. Invece qui mamma chiudeva le persiane alla vigilia della festa dell'imperatore⁵, perché noi non s'illuminava le finestre e si temeva qualche sassata.

Ma l'Italia vincerà e ci verrà a liberare. L'Italia è fortissima. Voi non sapete cos'era per me la parola «bersagliere».

15 La nostra casa era bella e patriarcale. L'atrio era come un grande tempio, arioso, intorno a cui giravan le scale con le balaustre bianche, incorniciate di legno lustro, giallobruno. D'inverno il sole entrando per i finestroni cercava di scaldare i cacti sgonfi⁶ di zio Daghelondai⁷. Era la casa del nonno in cui abitavano i molti figliuoli del nonno, e i molti nipoti.

20 La domenica e le feste il nonno sedeva a capo della tavola parentale, laggiù in fondo. Era alto di torace con un viso largo e indulgente e una gran barba bianchissima.

1. la guerra abissina: la guerra che oppose il popolo dell'Abissinia (una parte dell'attuale Etiopia) alle truppe italiane, che nel 1894 partirono per conquistare quei territori; ne tornarono, sconfitte, nel 1896.

2. il «Piccolo»: il principale giornale di Trieste.

3. Menelik, ras Alula: sono i nomi dell'imperatore abissino e di un suo generale (nell'impero etiope, *ras* era il titolo che veniva conferito ai più alti dirigenti dello Stato).

4. «Duilio»: era il nome della più grande nave corazzata dell'esercito italiano, alla fine dell'Ottocento.

5. festa dell'imperatore: per il compleanno dell'imperatore asburgico Francesco Giuseppe, il 18 agosto, i sudditi mettevano una candela accesa alle finestre.

6. cacti sgonfi: i cactus un po' malandati che lo zio teneva in casa.

7. zio Daghelondai: lo zio un po' tonto, che i nipoti chiamavano con un nomignolo ispirato da un modo di dire che egli adoperava spesso, *daghe londai* ("dai, su").

Guardava contento i suoi figliuoli e le loro donne. Quanti cari parenti erano seduti intorno alla tavola nella gran sala domenicale⁸! Tutti erano seduti al loro posto, e quando altri venivano si aggiungeva un'asse alla tavola e si prendeva una più lunga tovaglia dall'armadio. Perché i nostri parenti erano molti, e arrivavano da Zagabria, da Padova, dall'America e portavano baicoli⁹ e giocattoli.

C'era zio Boto, intorno a quella tavola, che faceva quadri e ci contava le avventure di Saturnino Farandola¹⁰, e zia Tilde con due grandi occhi dolci, color mare, e Biancolina, cuginetta, che stava sempre con mio fratello e io cercavo rabbioso di sapere i loro segreti, e zio Daghelondai che ci diceva sempre con voce burbera: – Turco alla predica! Daghelondai! –, e io ridevo e mio fratello saltava spiritato pestando i piedi, e zio Guido, e zio Feliciano, e zia Mima, e Mario e Bruno, la nonna, zia Bice, papà, Toci, mamma. E zia Ciuta, prosperosa e matronale¹¹. Aveva uno sguardo benefico, e le cose diventavan facili e semplici com'ella ne parlava.

E quando tutti avevano già finito di mangiare e bevevano il caffè fumando i lunghi sigari virginia, la porta si apriva con grande sforzo e tu entravi nel tuo grembiolino candido con alle spalle i bei nastrini rosa, dormiglioso¹² Pipi¹³. Eri bello e sano, coi capelli biondi e le gambocce nude, la giovane carne ancora tiepida di sonno. I tuoi occhi strani, inquieti o estatici, guardavano contenti la bella tovaglia bianca che aspettava ancora te prima d'esser portata via, e i tanti piatti che papà aveva coperti con altri piatti a rovescio per conservarti calde le vivande.

E ti annodavano un tovagliolone odoroso di lavanda, ti mettevano davanti i lunghi, teneri risi nel grasso brodo di pollo; la coscia di pollo e l'ala per i tuoi denti aguzzi; l'ombolo¹⁴ liscio cosparso dalla salsa di capperi; le rosse ciliege carnose, a ciocche¹⁵, con cui t'orecchinavi¹⁶ deliziato del loro fresco; il fettone di torta, la più grande fetta che il nonno tagliava apposta per te. E tu zitto, metodico, grave, sparcchiavi¹⁷ tutto senza domandare cos'era. Ma tutto ti piaceva, e tutto bastava appena per una corsa in giardino. Eri sano e forte; i tuoi compagni ti nominavano subito comandante, poiché li vincevi in corsa, in lotta e in tirar sassi. Eri buono, e tutti ti volevano bene.

8. domenicale: padronale (dal latino *dominus*, "signore, padrone").

9. baicoli: biscotti secchi, caratteristici della pasticceria veneziana.

10. Saturnino Farandola: viaggiatore straordinario creato dallo scrittore e illustratore francese Albert Robida (1848-1926).

11. prosperosa e matronale: grande e grossa, bene in carne.

12. dormiglioso: ancora mezzo addormentato.

13. Pipi: nomignolo dell'autore bambino.

14. ombolo: termine triestino per indicare la lombata di maiale.

15. a ciocche: a mazzetti.

16. t'orecchinavi: ti mettevi le ciliege sulle orecchie, come se fossero orecchini.

17. sparcchiavi: mangiavi, spazzolavi via.

Analisi ATTIVA

► **IRREDENTISMO.** Quando Slataper dice «l'Italia vincerà e ci verrà a liberare» (r. 13), intende "noi cittadini dell'impero austro-ungarico che però ci sentiamo italiani". Il termine che si adoperava era "irredenti".

1 Cerca informazioni sul movimento dell'irredentismo.

2 In quale modo il bambino Slataper condivide le idee e i valori dell'irredentismo? Come ci fa capire che si sente italiano?

► **STORIA E STORIA PERSONALE.** In questo brano tutto – anche i dissensi politici, anche la possibile violenza («si temeva qualche sassata», rr. 11-12) – viene filtrato attraverso lo sguardo del bambino che Slataper è stato, tutto è visto come in sogno, e anche la storia più amara e tragica (gli italiani verranno massacrati, in Africa) diventa leggenda lontana, abitata da uomini con nomi dal suono buffo, come Menelik o ras Alula...

3 Come vengono a contatto la Storia (qui, ad esempio, la guerra d'Abissinia) e la storia personale dell'autore?

► **IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO.** Il bambino ha fiducia, è circondato da persone che gli vogliono bene, si sente al sicuro. Slataper descrive con grande abilità questo momento fatato della vita, che tutti abbiamo conosciuto (e che si ricorda insieme con tenerezza e con amarezza, tanto è lontano dalle ansie della maturità), e per rendere ancora più efficace la sua descrizione non solo adotta *in toto* il punto di vista di se stesso bambino (frasi come «Ma l'Italia vincerà e ci verrà a liberare. L'Italia è fortissima» (r. 13) sono di Slataper bambino, non di Slataper adulto, anche se non sono tra virgolette) ma, nella parte finale del brano, “dà del tu” a quel se stesso bambino, chiamandolo con il vezzeggiativo che usavano i suoi familiari, Pipi, e rendendo l'evocazione di quegli anni felici («Eri buono, e tutti ti volevano bene», r. 49) ancora più suggestiva e struggente.

- 4 L'io lirico si espande a ogni livello della narrazione: descrizioni, commenti, discorso diretto e indiretto, rapporto fra soggettività e oggettività. Quando leggiamo «Ma l'Italia vincerà e ci verrà a liberare» (r. 13), siamo di fronte a un uso molto avanzato e radicale del discorso indiretto libero. Commenta il brano da questo punto di vista.

► **LESSICO VARIEGATO.** Dato che Slataper sta ricordando la sua infanzia, non è strano che il discorso proceda per brevi periodi giustapposti. A questa sintassi semplicissima corrisponde però un lessico variegato, nel quale sono presenti sia termini d'uso locale, o propri dell'italiano popolare, sia termini letterari.

- 5 Individua i termini che appartengono ai diversi registri linguistici. Sono tutti a carico di Slataper bambino? Che effetto produce la giustapposizione dei diversi registri?

Piero Jahier

La vita e le opere Piero Jahier (1884-1966), nato a **Genova** in una famiglia valdese, si impiega giovanissimo come ferroviere (che sarà il suo lavoro per tutta la vita), ma trova anche il tempo per laurearsi in Giurisprudenza e in Letteratura francese, e collabora assiduamente alla rivista «La Voce» e ad altre riviste letterarie del primo Novecento come «Lacerba» e «Riviera Ligure».

Pochi meglio di lui incarnano l'ideale vociano del **frammento lirico** e dell'**autobiografia**: i suoi libri di quegli anni sono infatti un romanzo a sfondo chiaramente autobiografico, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915); una “autobiografia poetica”, mista di prosa e versi, *Ragazzo* (scritto negli anni 1911-1914 e uscito nel 1919); e il diario di guerra *Con me e con gli alpini* (1919).

Con me e con gli alpini Questo è – secondo il giudizio del giornalista e scrittore Giaime Pintor (1919-1943) – il libro di Piero Jahier *Con me e con gli alpini*:



Un libro bellissimo. Quello fra i nostri libri di guerra più nudo e sincero, quello più aderente in ogni pagina alla moralità e alla realtà degli avvenimenti [...]. Forse perché fu anche il nostro scrittore più vicino ai soldati, quello che li guardò con animo meno letterario.

Non il più bel libro italiano sulla guerra, ma il libro «più nudo e sincero», quello in cui è meno grande la distanza tra chi racconta e chi viene raccontato (i soldati italiani schierati contro gli austro-ungarici).

Più che diario di guerra, *Con me e con gli alpini* è un **diario di preparazione alla guerra**: non racconta quasi, infatti, dei combattimenti; racconta dell'incontro tra l'ufficiale Jahier e le truppe di alpini che è chiamato a comandare. È un incontro che, non

è esagerato dirlo, cambia radicalmente la vita e le idee dello scrittore, perché tra quei soldati poveri, spesso analfabeti, che hanno vissuto sempre tra le montagne oppure sono stati costretti a emigrare (e molti proprio in quell'impero austro-ungarico contro i quali ora si trovano a combattere), il borghese Jahier trova un'umanità più grande e più vera di quella che aveva potuto conoscere sino ad allora, nei suoi trent'anni di vita.

«Il nostro scrittore più vicino ai soldati», diceva Pintor di Jahier. Di fatto, non c'è pagina di *Con me e con gli alpini* che non contenga un **elogio della semplicità**, della bontà, della superiore moralità dei soldati più umili. Ma nel libro non c'è solo questo: c'è anche una visione tutto sommato positiva della **guerra come «avventura morale»**, cioè come mezzo per ristabilire valori umani dimenticati come l'obbedienza, l'uguaglianza, il sacrificio, la solidarietà, e anche per recuperare quella salute fisica e spirituale che l'esistenza borghese ha guastato. Suona strano, oggi, alle nostre orecchie; ma non dobbiamo dimenticare che moltissimi soldati italiani (e tra questi Jahier) partirono *volontari* per la prima guerra mondiale: pensavano di liberare, in fretta, Trento e Trieste dagli austro-ungarici, non pensavano di andare al massacro.

La disfatta di Caporetto. La testimonianza di Gadda

Un diario “dalla prima guerra mondiale” Carlo Emilio Gadda è stato uno dei massimi scrittori italiani del Novecento. In questa rassegna di pagine “dalla prima guerra mondiale”, Gadda ci interessa perché anche lui fu uno dei giovani (era nato nel 1893) che partì volontario per il fronte e che raccontò la sua guerra in un **diario**. Questo diario venne pubblicato in parte soltanto nel 1950 (e poi in forma accresciuta nel 1965) con il titolo *Giornale di guerra e di prigionia*; in parte uscì dopo la morte di Gadda, nel 1991, con il titolo *Taccuino di Caporetto*.

Caporetto: la cattura e la prigionia Gadda fu uno dei soldati italiani catturati dall'esercito austro-tedesco il 25 ottobre 1917, nella più grave disfatta della nostra storia militare, a **Caporetto** (oggi in Slovenia, al confine con il Friuli). Pochi giorni dopo la cattura, mentre era internato in un campo di concentramento tedesco, mise su carta il ricordo di quel giorno tragico (un ricordo che vale come testimonianza storica e che non ha bisogno di commento).

🔗 25 ottobre 1917. Lasciammo la linea dopo averla vigilata e mantenuta il 25 ottobre 1917 dopo le tre, essendo venuto l'ordine di ritirata. Portammo con noi tutte le quattro mitragliatrici, dal Krašj¹ all'Isonzo (tra Ternova e Caporetto), a prezzo di estrema fatica. All'Isonzo, mentre invano cercavamo di passarlo, fummo fatti prigionieri.

La fila di soldati sulla strada d'oltre Isonzo: li credo rinforzi italiani. Sono tedeschi!

Gli orrori spirituali della giornata (artiglierie abbandonate, mitragliatrici fracassate ecc.). Io guastai le mie due armi.

A sera la marcia faticosissima fino a Tolmino ed oltre, per luoghi ignoti.

26 ottobre: marcia notturna e diurna per luoghi ignoti. I maltrattamenti: nessun cibo ci è dato [...]. La tragica fine.

27 ottobre. Arriviamo dopo una penosissima marcia a una segheria, e vi dormiamo, in un mucchio di trucioli, la notte tra il 26 e il 27. Il 27 mattina giungiamo a Kircheim. Marcia spietata fino a Kostherinen o Costherina che sia. Ci vien dato il primo cibo alle 18, cioè 53 ore dopo essere stati presi prigionieri [...].

28. Kostherinen-Bischofslawk: marcia dalla mezzanotte alle otto: orrore, estremo sonno e stanchezza. Le condizioni spirituali sono terribili: la mia vita morale è finita: non ne parlerò più: è inutile [...]. Ci danno: 1 pagnotta nera in 5; 1 cucchiaino di marmellata; 1 scatola di carne in 12; orzo cotto in acqua e caffè di ghiande [...].

Le notizie che giungono sull'avanzata tedesca nel Veneto sono sempre più gravi. Pare che i tedeschi siano a Udine e convergano verso il mare. Povera patria!

1. **Krašj**: è il nome di una montagna (in italiano, la cima Crassi), oggi in territorio sloveno.

Ritratto del soldato Somacal Luigi

da *Con me e con gli alpini*

Quello che segue è il ritratto di uno dei soldati che il tenente Jahier ha ai suoi comandi (un soldato apostrofato con il cognome prima del nome: come *non* si deve fare nella vita civile, ma come si faceva e si fa nell'esercito).

Il soldato SOMACAL *Luigi* da Castion – recluta dell'84, terza categoria – era stato cretino dalla nascita e manovale fino alla chiamata.

Cretino vuol dir trascurato da piccolo, denutrito, inselvatichito.

5 Manovale vuol dir servo operaio, mestiere sprezzato. Il suo lavoro consisteva in nulla essere, tutto fare.

Ne porta i segni il corpo presentato alla visita militare.

Somacal ha offerto alla patria un fardello di ossa tribolate in posizione di manovale¹.

10 Sporge in fuori l'osso dell'anca che aiuta a camminar sciancati quando si deve equilibrare la secchia di calcina; gli ingranaggi dei suoi ginocchi pesanti, gonfi di nocciolini reumatici², empiono i pantaloni; il suo busto è una groppa che aspetta in eterno di ricevere pesi; la testa si rannicchia fra le spalle come cosa ingombrante, perché un uomo che porta, la testa gli dà noia³; le sue mani di corame⁴ chiaro stringono sempre il badile⁵; lo sguardo cerca terra: per non inciampare.

Questa è la posizione del manovale in cui Somacal si è presentato.

15 Somacal deve star sulla posizione di attenti, invece.

E che cos'è la posizione di attenti che «dovete prender subito voi, se siete buon militare» se non: *«le calcagna unite sulla stessa linea, le punte dei piedi ugualmente aperte e distanti fra loro quanto è lungo il piede, le ginocchia tese senza sforzo, il busto a piombo, il petto aperto, le spalle alla stessa altezza, le braccia pendenti, le mani naturalmente aperte con le palme rivolte verso le cosce, le dita unite, col pollice lungo la costura laterale dei pantaloni, la testa alta e diritta, lo sguardo diretto in avanti?»*

20 La posizione di attenti è la negazione della sua vita.

Somacal vorrebbe essere buon soldato, perché è un mestiere che consiste nel passeggiar col fucile e vi passano la minestra il pane e il vestito come agli altri tale e quale (lui che non gli toccava che resti quand'era in squadra operaia), ma il suo corpo
25 tutte queste cose non le può fare.

Prova l'attenti; prova il saluto; ma quando gli pare di esser riuscito, la mano non resiste più a mantenersi tesa, le ginocchia cominciano a tremare (*vieni presto, caporale, a verificare*⁶) e quando il caporale arriva a lui, tutto ha ceduto.

30 È tornata la posizione di manovale. Somacal in uniforme è un burattino [...].

Infine Somacal è interrogato e, parlando, scopre l'ultima qualità di burattino: ha anche la lisca⁷ Somacal Luigi. Per essere completo.

Somacal gli hanno impedito di imparar l'operaio perché era così buon manovale.

Ora gli impediranno di imparare il soldato per serbarlo ridicolo⁸.

1. **un fardello ... manovale:** un mucchio di ossa guastate dalla posizione che a Somacal è toccato tenere in fabbrica.

2. **nocciolini reumatici:** piccole deformazioni ossee dovute ai reumatismi (perché Somacal ha sempre vissuto in ambienti umidi e poco salubri).

3. **un uomo ... noia:** notare l'anacoluto, tipico del linguaggio parlato.

4. **corame:** cuoio.

5. **badile:** grossa pala.

6. **vieni ... verificare:** è Somacal, che tra sé e sé – pensa Jahier – si augura che il suo superiore venga presto a verificare come

sta sull'attenti, perché non riesce più a mantenere la posizione corretta.

7. **lisca:** difetto di pronuncia della "s", che viene articolata con un suono vicino alla "f".

8. **per serbarlo ridicolo:** per far sì che resti un uomo ridicolo.

Analisi del testo

► **UN SOLDATO COME TANTI** Così era la gran parte dei soldati che andarono a combattere e a morire nella prima guerra mondiale: poveri, ignoranti, cresciuti male perché costretti a fare lavori manuali sin da piccoli. Un conto, però, è dirlo o verificarlo attraverso le statistiche; un altro è vederne uno davanti, nella splendida descrizione di Jahier. Una descrizione che sta a metà tra la prosa e la poesia, tra il ritratto realistico e la metafora.

► **TONO LAPIDARIO, SENSO DI RASSEGNAZIONE** Il discorso procede per brevi periodi coordinati che, isolati come sono l'uno dall'altro, assumono quasi un tono lapidario, sembrano incisi nel marmo. Ma il contenuto di questi periodi è tutt'altro che marziale o eroico, al contrario. Il soldato Somacal è un «cretino» (r. 2), nel senso di «trascurato da piccolo, denutrito, inselvaticchito» (r. 3); ed è un «manovale» (r. 2), uno che «fa tutto ma non è nulla» («nulla essere, tutto fare», r. 5). Le due qualifiche – «cretino» e «manovale» – sono messe sullo stesso piano, come se riguardassero entrambe l'essenza di Somacal Luigi, come se Somacal Luigi non potesse cambiare. Ora, l'esercito è appunto la grande occasione di cambiamento, ma nell'esercito Somacal incontra una serie di obblighi e regole ai quali il suo corpo non è preparato a far fronte, come stare sull'attenti o parlare ad alta voce in maniera comprensibile. Attenzione: il suo corpo, non la sua mente. Jahier vede benissimo che la povertà non intacca soltanto gli spiriti delle persone, ma rende anche i loro corpi inadatti a quei compiti che persone «normali» (cioè privilegiate) considerano ovvi, scontati.

► **LINGUAGGI CONTRAPPOSTI** Da questo punto di vista è perfetta la contrapposizione tra il linguaggio burocratico, in corsivo, con cui il regolamento spiega la posizione d'attenti, e la «posizione da manovale» che il corpo di Somacal torna subito involontariamente ad assumere; ed

è un ottimo effetto di stile quello che Jahier ottiene affiancando la sintassi del documento suddetto a quella – molto più libera e parlata – del racconto: la frase «Somacal gli hanno impedito di imparar l'operaio» (r. 33) andrebbe scritta correttamente così: «A Somacal hanno impedito di imparare il mestiere di operaio», ma la forma adoperata da Jahier, che imita il linguaggio dei poveri come Somacal (un po' come Verga imitava il linguaggio dei pescatori di Acì Trezza), ci fa sentire la vera voce dei soldati, e insomma ha una forza espressiva molto maggiore.

► **UN BUON SOLDATO, ALLA FINE** Ma il soldato Somacal, alla fine, diventa un buon soldato: perché ha la testa dura e non teme la fatica; e soprattutto perché incontra nel plotone un tenente che lo tratta da amico (e il tenente è Jahier stesso). Il capitolo finisce con queste parole, che sono una buona sintesi di tutto il libro, di tutto l'amore per il popolo che il libro contiene: «Certo, Somacal, soldato stronco, uomo zimbello, sei il mio amico. Ho trovato vicino a te l'onore d'Italia. Dico che è in basso l'onore d'Italia, Somacal Luigi».



Soldati italiani in trincea.

Laboratorio

Somacal Luigi
sregolatezza

destino
dell'Italia

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Chi è Luigi Somacal? Quali tratti ne mette in evidenza lo scrittore?
- 2 Jahier ha una grande capacità di «mimesi» stilistica: se deve raccontare un mondo basso e sregolato (secondo le convenzioni dei borghesi), assume un tono e una lingua altrettanto sregolati. Seleziona e analizza i punti del testo in cui è evidente questo procedimento.
- 3 Quali procedimenti stilistici del testo sono tipici dell'Espressionismo?

► INTERPRETARE

- 4 Il racconto e la descrizione del soldato Somacal hanno anche valori allegorici, in particolare riguardo agli assetti sociali, alla Grande guerra, al destino e alle forze migliori dell'Italia che si dovrebbe rigenerare. Quali messaggi vuole trasmettere l'autore in merito a questi temi?

La grande guerra

Si può **ridere della guerra**, di una delle più sanguinose guerre che l'umanità abbia conosciuto? Certo che si può: il comico nasce spesso, per reazione, in circostanze tragiche, e il cinema migliore ha saputo spesso far ridere di persone e cose che sembrerebbero non tollerare la risata (ad esempio di Adolf Hitler, in un magnifico film del 1942 di Ernst Lubitsch, *Vogliamo vivere!*).

La grande guerra (1959) di **Mario Monicelli** fa molto ridere. Perché racconta la prima guerra mondiale concentrandosi non sulle imprese degli eroi o sulle grandi manovre degli eserciti ma sulla vita di due poveracci. L'uno (un memorabile **Alberto Sordi**) è romano e si chiama Oreste Jacovacci; l'altro (un altrettanto memorabile **Vittorio Gassman**) è milanese e si chiama Giovanni Busacca. Sono due italiani come tanti, due mediocri: ignoranti, spacconi, scansafatiche, un po' vigliacchi. Cercano di imboscarsi per non andare al fronte a combattere, ma ci finiscono lo stesso, come soldati semplici, e da quel momento lo spettatore vede la guerra con i loro occhi e prende parte alle loro avventure e disavventure: il freddo, la fame, la paura degli austriaci, i combattimenti, la vita di guarnigione. Esperienze drammatiche, ma che diventano comiche perché fanno venire a galla tutti gli umanissimi difetti di Jacovacci e Busacca, due poveri cristi che, senza volerlo, sono finiti in mezzo a uno di quegli eventi che cambiano il corso della storia umana: e il contrasto tra la grandezza della catastrofe attorno a loro e la piccolezza dei loro vizi e delle loro passioni genera un irresistibile effetto comico. Ma con un finale a sorpresa (smetta di leggere chi vuole godersi il film!). Catturati dagli austriaci, Jacovacci e Busacca, con un soprassalto di orgoglio, rifiutano di rivelare l'esatta ubicazione di un ponte di barche sul fiume Piave, e per questo vengono fucilati.

Regia Mario Monicelli
Interpreti Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Silvana Mangano
Genere commedia drammatica
Sceneggiatura Mario Monicelli, Age & Scarpelli, Luciano Vincenzoni
Fotografia Leonida Barboni, Roberto Gerardi, Giuseppe Rotunno
Musiche Nino Rota
Produzione Italia, Francia, 1959, b/n
Durata 135 minuti



■ *La grande guerra*, la scena finale, di grande impatto

2 Un romanzo sulla guerra e sul dopoguerra: *Rubè* di Borgese

Un grande intellettuale Giuseppe Antonio Borgese nasce vicino a **Palermo** nel 1882 e, giovanissimo, viene chiamato a insegnare Letteratura tedesca nelle università di **Torino** e poi di **Roma**. Entra però presto in conflitto con le autorità fasciste e decide così di lasciare l'Italia e di trasferirsi negli Stati Uniti. Insegna per più di un decennio Letteratura italiana all'università di **Chicago**. Rientrato in Italia dopo la guerra, muore nel 1952.

Pochi italiani del primo Novecento meritano, tanto quanto Borgese, la qualifica di grande intellettuale. Borgese fece moltissime cose, e tutte bene: fu un critico militante sui giornali (molti dei suoi pezzi sono riuniti nei tre volumi intitolati *La vita e il libro*), uno storico della critica letteraria (*Storia della critica romantica in Italia*, che pubblicò a 23 anni) e della letteratura (*Tempo di edificare*, 1923), un saggista politico (nel 1937 pubblicò, in inglese, uno dei libri più interessanti sul fascismo: *Golia, la marcia del fascismo*) e, soprattutto, un narratore. Il suo capolavoro è il romanzo *Rubè*, uscito nel 1921.

Rubè

Filippo Rubè, un antieroe Nel mondo dei Malavoglia di Verga i figli dei contadini fanno i contadini e i figli dei pescatori fanno i pescatori. “Modernità” significa invece poter cambiare la propria traiettoria di vita, **poter scegliere**: spostarsi da un luogo all’altro, studiare, plasmare liberamente la propria personalità e la propria fortuna. Ma la scelta comporta il **rischio di fallire**, di perdersi, di non trovare il proprio posto nel mondo.

Molti grandi romanzi del primo Novecento ruotano attorno a questo tema: Ulrich, l’eroe dell’*Uomo senza qualità* di Musil è un “uomo della possibilità” che non sa risolversi all’azione, che non vuole chiudere il suo genio in nessuna impresa particolare; Zeno Cosini, il protagonista della *Coscienza di Zeno* di Svevo, è l’uomo al quale tutto accade come per caso, l’uomo che si lascia vivere. E uomini affetti da una malattia dell’anima che li trattiene, li separa dalla vita vera sono o saranno anche al centro delle opere di Pirandello, Tozzi, Moravia. Filippo Rubè, il protagonista del romanzo omonimo di Borgese, rientra in questa famiglia di **antieroi**.

La guerra come «medicina» La **trama del romanzo** è semplice, e coincide con poco più di un quinquennio della vita di Filippo Rubè, dall’anno che precede la prima guerra mondiale agli anni subito successivi. Rubè ha trent’anni, si arrabatta a Roma come praticante di uno studio legale, comincia a conoscere persone importanti che potrebbero essergli utili per la progettata carriera politica. Ma la guerra viene a turbare i piani di tutti, anche i suoi. Filippo è un acceso interventista e nel 1915 decide di partire volontario come ufficiale. L’amor di patria c’entra poco. C’entra piuttosto la volontà di lasciarsi alle spalle un mondo borghese che disprezza, ma nel quale vorrebbe inserirsi; e c’entra l’idea che la guerra sia una medicina (la «sola igiene del mondo», aveva scritto Marinetti nel manifesto del Futurismo) capace di curare la sua malattia spirituale: «l’aria aperta, la fatica, la rinuncia al libero arbitrio, la franchigia dalle cure di denaro e di carriera gli avrebbero restituito freschezza e spontaneità. La guerra risanatrice del mondo sarebbe stata la sua medicina».

T8 ► G. A. Borgese,
Il primo giorno di
guerra visto nella
fantasia, da *Rubè*

Rubè si scopre vigliacco Ma le cose vanno diversamente. Filippo viene ferito, ma non si comporta da eroe, anzi, scopre di essere un vigliacco e, durante una crisi, lo confessa alla promessa sposa Eugenia (e il ricordo di questa vergogna guasterà per sempre il loro rapporto). Filippo trascorre la convalescenza a Roma e qui scopre di non amare Eugenia (che però sposerà, perché ormai la relazione si è spinta troppo avanti), bensì Mary, che nel frattempo ha sposato Federico, un amico che Filippo – incapace di un sentimento puro, disinteressato – insieme stima, invidia e detesta. Guarito, si trasferisce per lavoro per alcuni mesi a Parigi, dove ha una relazione con la moglie di un ufficiale francese, Celestina Lambert. Stabilitosi con Eugenia a Milano, comincia a lavorare in un’azienda, ma la sua carriera non decolla, e il *ménage* familiare (a cui sta per aggiungersi un figlio) lo annoia.

L’intervento del caso A questo punto interviene il caso. Filippo vince una grossa somma al gioco d’azzardo, parte per Parigi, ma si ferma a Stresa dove, “per caso”, ritrova Celestina, da sola. Trascorre con lei un periodo felice. Poi, un giorno, Celestina gli comunica di dover rientrare a Parigi. Fanno un’ultima gita in barca sul lago, ma a causa di una tempesta la barca si capovolge e Celestina muore. Filippo viene assolto dal tribunale ma si sente colpevole per la morte dell’amante, che è solo l’ultima delle persone che ha tradito nella sua vita. Vorrebbe tornare dalla madre, ma non ne ha il coraggio; vorrebbe

tornare dalla moglie, ma non ne ha il coraggio. Il treno lo porta, sempre per caso, a Bologna, dove viene travolto durante una carica della cavalleria contro un gruppo di manifestanti socialisti. Muore pochi giorni dopo, vegliato (e perdonato) dalla moglie Eugenia.

Una vita fallita Che cosa “non va”, in Filippo Rubè? È questo, in sostanza, il **tema del romanzo**. Rubè potrebbe essere un grande avvocato, ma non lo diventerà; potrebbe essere un uomo politico, ma non lo diventerà; potrebbe essere un eroe di guerra, ma non lo diventerà; potrebbe, anche una volta caduti tutti i sogni di realizzazione sociale, essere un buon marito e un buon padre, ma finirà per abbandonare la moglie, per tradirla. *Rubè* è il resoconto di una vita fallita.

Perché questo fallimento? Potremmo dire che Rubè ha tutte le caratteristiche negative dell'intellettuale. È problematico, dubbioso, ripiegato su se stesso, incline all'autoanalisi più che all'osservazione delle cose e delle persone che gli stanno intorno. Pensa solo a sé, e questa smania di esaminarsi lo porta alla nevrosi e all'ipocondria.

Il desiderio di “non esserci” Gli altri esseri umani li vede, ma non gli interessano. Si vergogna della madre e della sorella, rimaste a vivere la loro vita semplice in un piccolo paese della Sicilia. Cerca di approfittare delle persone più importanti e più introdotte di lui. Sposa una donna che non ama soltanto per convenienza sociale. Non vuole bene a nessuno: neppure il figlio che, verso la fine del romanzo, sta per nascergli, riesce a dargli la minima gioia. Ciò che davvero vorrebbe è “non esserci”, non partecipare, essere costretto da un evento esterno a tenersi lontano dalla vita vera. È per questo che la morte arriverà, per lui, quasi come una consolazione, la soluzione di un problema troppo grande per lui.

Giuseppe Antonio Borgese

T

7

Un giovane di belle speranze

da *Rubè*

Leggiamo la prima pagina del romanzo.

La vita di Filippo Rubè prima dei trent'anni non era stata apparentemente diversa da quella di tanti giovani provinciali che calano a Roma con una laurea in legge, un baule di legno e alcune lettere di presentazione a deputati e uomini d'affari. Veramente egli aveva portato qualcos'altro del suo, segnatamente¹ una logica da spaccare il capello in quattro, un fuoco oratorio che consumava l'argomentazione avversaria fino all'osso e una certa fiducia d'essere capace di grandi cose, postagli in cuore dal padre; il quale era segretario comunale a Calinni², e, conoscendo bene l'*Eneide* in latino e la vita di Napoleone in francese, giudicava che tutti, a cominciare da se medesimo, fossero intrusi in questo mondo fuorché i geni e gli eroi. Ma l'essersi messo
5
10
nello studio dell'onorevole Taramanna gli aveva più nociuto che giovato, tanta era l'oppressione di quell'uomo massiccio tutto scuro che lo soverchiava dalla spalla e gli toglieva il sole. Sebbene la sua eloquenza fosse più fine e la sua preparazione più esatta, si sentiva schiacciato da quell'uomo privo di grammatica e di scienza che traversava gli ostacoli, senza neanche guardarli, col passo di un elefante nella boscaglia

1. **segnatamente**: vale a dire, in particolare.

2. **Calinni**: un'immaginaria cittadina siciliana.

15 e, quando il suo discepolo perorava in Tribunale come un Mirabeau³, fabbricava
barchette di carta con una negligenza spontanea non ispirata da invidia. Talvolta, la
sera, Filippo gli esponeva accalorandosi la sua idea per vincere una lite o per decidere
una lotta politica; ma Taramanna, che aveva fretta di giocare a *poker*, lo ascoltava re-
standosene in piedi e, lasciandolo arrivare al più bello, gli piantava la mano sulla spalla
20 e con una risata di negro che non sapeva essere bonaria lo inchiodava concludendo:
«Magnifico! Ma la vita non è fatta così».

Come fosse fatta, e che cosa fosse propriamente la vita, Filippo si domandava la
mattina dopo passando davanti allo specchio, con gli occhi che nella solitudine aveva
un po' cavi e allucinati, ma poi volontariamente ammansiva per apparire normale ai
25 clienti e ai colleghi. La vita non era certo la professione; di cui restava nel cervello,
dopo il sonno popolato d'immagini stracche, né più né meno di ciò che resta dentro
la campana quando ha cessato di battere. Durante il giorno ci si riappassionava e
spesso viveva qualche ora brillante; ma a tarda sera, mettendo la chiave nella serratura
della camera mobiliata, lo poteva cogliere un subitaneo ribrezzo come se stesse per
30 vedere l'anima sua simile a un anfiteatro dopo la rappresentazione del circo equestre:
un infinito sbadiglio con cicche di sigarette e bucce d'arance.

Altre volte la vita di cui avrebbe voluto rendersi ragione gli pesava come un in-
volto che qualcuno gli avesse affidato senza dirgliene il contenuto né ripassasse a
ritirarlo; lo affliggeva come una lettera che ingiallisse reclamando risposta. Ma di
35 rispondere non aveva tempo. Prima di guardare a comodo il panorama e di ricono-
scere i luoghi doveva finire quel pezzo di erta⁴ salita senz'ombra che si chiamava la
conquista del pane e del companatico non meno indispensabile del pane. Il padre
continuava a mandargli puntualmente due fogli da cento ogni mese perforandoli con
uno spago di cui fissava i capi con dei bolli di ceralacca sulla busta dell'assicurata,
40 così austeramente meticolosa che pareva un ammonimento e Filippo non la apriva
finché non ne avesse bisogno. Ma stentava, malgrado tanti elogi dei magistrati e dei
conoscenti, a triplicare quella somma, e se aveva il vestito nuovo il cappello era un
po' unto, e quando la cravatta era fresca le scarpe di coppale⁵ erano un po' sgraffiate,
sicché conveniva non accavallare comodamente le gambe stando a conversare la sera
45 sui canapè forati di casa Taramanna per timore che il lucernario liberty ne illustrasse
in pieno ogni ruga e magagna⁶.

3. Mirabeau: celebre scrittore e diplomatico all'epoca della Rivoluzione francese, le cui doti oratorie erano leggendarie.

4. erta: ripida.

5. scarpe di coppale: sono quelle che oggi si chiamano "scarpe di vernice", laccate e luccicanti (ma

quelle che Rubè ha ai piedi sono un po' vecchiotte, perché non può permettersene di nuove).

6. magagna: difetto, guasto.

Analisi del testo

► **MIRE FRUSTRATE** Poche righe, ma il profilo di Filippo Rubè, il suo atteggiamento conflittuale nei confronti del mondo, emergono già con grande chiarezza. Filippo viene dal basso e mira in alto, ha assorbito dal padre l'idea (balzana) che a questo mondo c'è posto solo per «i geni e gli eroi» (r. 9), ma le prime esperienze romane sono frustranti. Vive in una camera ammobiliata, arriva a stento alla fine del mese grazie ai soldi e ai sacrifici del padre, lavora alle dipendenze di un avvocato rozzo e ignorante. La vita gli sembra un fardello da portare, «un involto che qualcuno gli avesse affidato senza dirgliene il contenuto» (rr. 32-33), ed è un sentimento che non lo abbandonerà più.

► **L'ATTESA TRADITA** L'impressione che si ha più spesso, leggendo il romanzo, è quella dell'enorme fatica che Rubè fa per vivere, ciò che si percepisce è il senso di un'attesa – l'attesa di qualcosa che risolva la situazione di stallo, che indichi una strada – che viene costantemente tradita. Verso la fine del libro Borgese scrive: «Aveva di nuovo il presentimento, tante altre volte ingannevole, che la larga miasmatica palude della sua vita fosse vicino allo sbocco e che fra poco la corrente del suo destino avrebbe rumoreggiato in qualche gola salubre e profonda». La vita è una «palude», e lo «sbocco», la «gola salubre e profonda» nella quale troverà sfogo, sarà soltanto la morte.

Laboratorio

similitudini

particolari

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Qual è il rapporto tra Filippo e il suo lavoro?
- 2 Borgese riesce a essere realistico usando uno stile molto figurato. Ci sono tante metafore, ma la figura che arricchisce di più la prosa è quella accumulativa della similitudine. Trova qualche esempio e analizzalo.
- 3 È di grande impatto anche la frequenza dei particolari (le scarpe, il cappello, il soffitto liberty...): quale funzione hanno?

Mappa di sintesi



TAMBURI DI GUERRA

Si spegne l'ottimismo della *belle époque* e lo scoppio della prima guerra mondiale mette in discussione molte certezze. In Italia, i prosatori (i più importanti sono quelli che collaborano alla rivista «La Voce») si esprimono soprattutto attraverso racconti, frammenti, pagine di diario.

■ SINTESI

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► **Scipio Slataper**
Il mio Carso (1912)

► **Piero Jahier**
Con me e con gli alpini (1919)

► **Giuseppe Antonio Borgese**
Rubè (1921)

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Un'autobiografia fatta di sentimenti ed emozioni, che è anche un affresco dei luoghi d'origine di Slataper, le montagne del Carso.

Un racconto in forma di diario della vita militare al fronte durante la prima guerra mondiale; ma un diario nel quale la guerra è vista attraverso gli occhi della povera gente (come il soldato Somacal, nel quale Jahier vede incarnato «l'onore d'Italia»).

Uno dei più bei romanzi italiani del primo Novecento, è il resoconto delle illusioni e dei fallimenti di un giovane meridionale di belle speranze ma di carattere debole, Filippo Rubè.

Biblio grafia

Edizioni delle opere

I testi antologizzati in questo percorso si leggono nelle seguenti edizioni: F. Tozzi, *Opere*, Mondadori, Milano 1987; S. Slataper, *Il mio Carso*, a cura di D. Zandel, Mursia, Milano 2011; P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, a cura di G. Livio, Mursia, Milano 1974; C. E. Gadda, *Taccuino di Caporetto*, a cura di S. e G. Bonsanti, Garzanti, Milano 1991; E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, Einaudi, Torino 2002; F. De Roberto, *La paura*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984; G. A. Borgese, *Rubè*, Mondadori, Milano 1980. Lo scritto di Prezzolini che dichiara il programma della rivista «La Voce» si legge nella ristampa anastatica della rivista pubblicata dall'editore Forni, Sala Bolognese 1985.

Studi critici

Per approfondire la conoscenza della letteratura italiana del primo Novecento consigliamo di sfogliare i volumi che la casa editrice Einaudi ha dedicato alle riviste culturali di quell'epoca: *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, 5 volumi, Einaudi, Torino 1960-1963 (con pagine tratte dalle riviste «Leonardo»,

«Hermes», «Il Regno», «La Voce», «Lacerba», «l'Unità», «L'Ordine Nuovo»); su «La Voce», in particolare, cfr. G. Prezzolini, «La Voce» 1908-1913. *Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano 1974; e U. Carpi, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, De Donato, Bari 1975. Sui diari e i memoriali relativi alla prima guerra mondiale è stata da poco pubblicata un'eccellente antologia, con ampia introduzione storica: *Il racconto italiano della grande guerra: narrazioni, corrispondenze, prose morali (1914-1921)*, a cura di E. Giammattei e G. Genovese, Ricciardi, Milano-Napoli 2015. Tra i contributi recenti relativi agli autori antologizzati segnaliamo, per un primo orientamento: L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993; E. Saccone, *Allegoria e sospetto: come leggere Tozzi*, Liguori, Napoli 2000; M. Marchi, *Federigo Tozzi: ipotesi e documenti*, Le Lettere, Firenze 2015; AA.VV., *Per «Il mio Carso» di Scipio Slataper*, a cura di I. Caliaro e R. Norbedo, ETS, Pisa 2013; A. Testa, *Piero Jahier*, Mursia, Milano 1970; S. Salvestroni, *Emilio Lussu scrittore*, La Nuova Italia, Firenze 1974; P. M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Laterza, Roma-Bari 1988; A. Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura: Borgese critico scrittore*, Pàtron, Bologna 1994.

Percorso **2**

Il romanzo in Occidente nel primo Novecento

Come raccontare la vita moderna?



La realtà è là fuori, chiara, nitida, e aspetta soltanto di essere descritta, rappresentata dai romanzieri con la stessa *sobria oggettività* con la quale la rappresentano i fotografi. È una semplificazione un po' brutale, ma non è sbagliato dire che è questa l'idea che i *grandi romanzieri dell'Ottocento* hanno della letteratura e della loro missione di letterati.

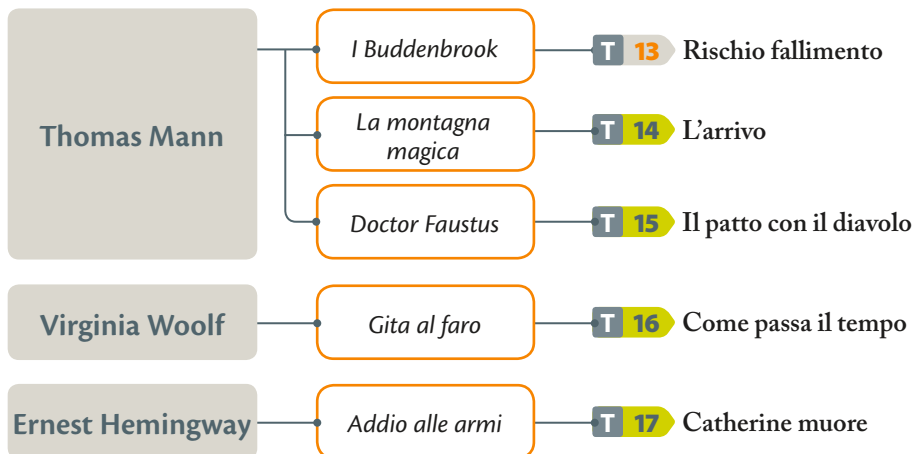
E questo vale tanto per la *realtà esteriore* quanto per la *realtà interiore*. Stendhal, Manzoni, Balzac, Flaubert, Tolstoj vedono dall'alto le azioni dei loro personaggi e non fanno altro che descriverle mettendole in ordine, sistemandole in una successione di cause ed effetti; e allo stesso modo vedono "dentro" i loro personaggi, e con lo stesso intento di "fare chiarezza", di "spiegarli", comunicano al lettore ciò che questi personaggi provano o pensano.

Gli scrittori europei del *primo Novecento* come Marcel *Proust*, James *Joyce*, Robert *Musil*, Franz *Kafka*, Thomas *Mann*, Joseph *Conrad*, Virginia *Woolf*, Ernest *Hemingway* – che i critici chiamano talvolta "*modernisti*" – comprendono che le cose non sono così semplici. Sono cresciuti in un mondo molto diverso rispetto a quello dei loro grandi predecessori. Vivono in città che stanno diventando sempre più grandi, caotiche, ricche e interessanti. Vedono attorno a loro un mondo il cui volto sta cambiando rapidamente grazie all'automazione e ai progressi nei mezzi di comunicazione e nelle tecniche artistiche (un conto è narrare in un mondo in cui esiste soltanto il teatro, un conto è farlo in un mondo in cui c'è anche il cinema). Soprattutto, le esistenze di tutti loro sono segnate dalla tragica *crisi della civiltà occidentale* che è la *prima guerra mondiale*.

Ma sono anche gli *eredi di idee nuove*, che nel giro di pochi decenni hanno cambiato profondamente il modo di intendere l'arte e la vita: vengono dopo che i simbolisti hanno mostrato la necessità di creare un *nuovo linguaggio per la letteratura*, che sia radicalmente diverso da quello della comunicazione quotidiana (e sarà anche grazie all'esempio di poeti come Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé che romanzieri come Joyce e la Woolf potranno proporre la loro rivoluzione del linguaggio della prosa); vengono dopo Friedrich Nietzsche e la sua *critica radicale ai "valori" dell'Occidente cristiano*; vengono dopo la scoperta dell'*inconscio* da parte di Sigmund Freud; vengono dopo che le opere di Karl Marx e Friedrich Engels hanno mostrato quanto le vite umane siano plasmate dalle *dure leggi dell'economia*.

Vengono, soprattutto, dopo che tutta l'Europa intellettuale è stata scossa da un impetuoso processo di *secolarizzazione*: molti dei più grandi scrittori dell'Ottocento erano credenti, mentre ben pochi lo sono nel Novecento, e anche questo – l'idea che non ci sarà nessuna redenzione, nessuna superiore giustizia (quella in cui confidavano, ad esempio, Manzoni e Dostoevskij) – contribuisce a dare a molte delle pagine di questi autori una piega amara, cupa, pessimista: *«un'atmosfera di fine del mondo»*, come ha scritto lo studioso tedesco Erich Auerbach.





ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 H. Arendt, *La burocrazia spiegata da Kafka*

C 2 I. Bachmann, *Il significato della letteratura secondo Musil*

1 Il romanzo tra sperimentazione e rinnovamento

Il narratore inattendibile Le grandi trasformazioni materiali e spirituali che cambiano il volto del mondo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento non possono non avere conseguenze sulla scrittura dei romanzi. La conseguenza più evidente riguarda la **voce del narratore**. La voce che parla nei *Promessi sposi* o in *Guerra e pace* è quella di un narratore onnisciente, che ha il totale controllo delle azioni e dei pensieri dei suoi personaggi. Nei romanzi modernisti, invece, la voce è spesso quella di un **narratore inattendibile**, cioè di qualcuno che racconta una storia e raffigura es-

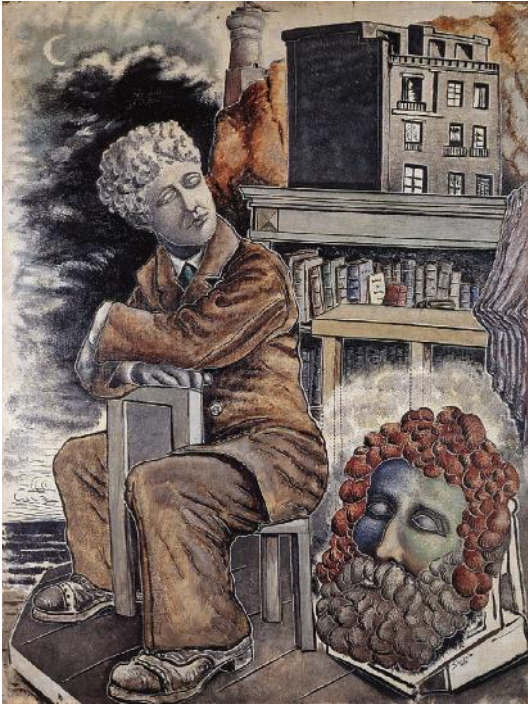
seri umani in azione, ma non sembra avere, su questa storia e su questi esseri umani, una visione più chiara di quella del lettore; un narratore, insomma, che pone domande ma non sembra avere risposte.

Narratore inattendibile

Narratore che talvolta dichiara apertamente di aver manipolato i suoi ricordi non riuscendo a recuperare nella memoria le tracce del passato che vuole raccontare; talvolta dissemina il suo racconto di incongruenze, ad esempio intorno alla cronologia delle vicende che riguardano altri personaggi, lasciando un dubbio sulla verità delle sue parole; talvolta, ancora, lascia il lettore nell'incertezza circa le vere cause dei suoi gesti e del suo comportamento.

La parola ai personaggi Mentre il narratore arretra, facendosi meno autorevole, meno pronto a spiegare al lettore il senso di ciò che sta leggendo, a balzare in primo piano è la coscienza, la **psiche dei personaggi**: è attraverso di loro che noi vediamo le cose, soprattutto nei romanzi di James Joyce e di Virginia Woolf, dove è più frequente l'impiego di tecniche attraverso le quali l'autore "cede la parola" ai suoi personaggi: il **discorso indiretto libero**, il **monologo interiore**, il **flusso di coscienza**.

E dal momento che la psiche ha un suo linguaggio, diverso da quello ordinato e razionale che si adopera nel discorso ordinario, ecco che il caos, il confuso accumularsi delle sensazioni e dei pensieri nella co-



Alberto Savinio,
Il sogno del poeta,
1927.



T17 ► E. Hemingway,
Catherine muore, da
Addio alle armi



► Virginia Woolf
T16 ► Come passa
il tempo, da *Gita
al faro*

scienza dei personaggi viene reso attraverso una prosa che mira non a mettere in ordine quelle sensazioni e quei pensieri, bensì a restituirli nella loro **immediatezza**, per così dire in presa diretta: che è anche la ragione per cui lo stile di questi romanzi è spesso difficile.

Un romanzo di idee D'altra parte, se guardiamo alla struttura e al contenuto anziché alla forma, i grandi romanzi del primo Novecento amplificano una tendenza che aveva cominciato ad affiorare nel secolo precedente: oltre a narrare una storia, gli scrittori *riflettono* su quella storia, cioè alternano la narrazione a **pagine di taglio saggistico** che spesso meritano di essere messe allo stesso livello (se non più in alto) delle migliori pagine scritte dai filosofi contemporanei.

Per fare un esempio, del problema del **tempo** e della "durata" si occupa, nella Parigi di inizio Novecento, il filosofo **Henri Bergson** (1859-1941) in *Materia e memoria* (1896) e *L'evoluzione creatrice* (1907); ma è indubbio che meditazioni ancora più profonde su questo tema si leggono in due grandi romanzi di poco successivi:

Alla ricerca del tempo perduto di Proust e *La montagna magica* di Mann.

Insomma, il romanzo potenzia la sua componente filosofica, diventa sempre più spesso **romanzo di idee** e non più romanzo di fatti e di azioni. «Il romanzo – aveva scritto Stendhal in *Il rosso e il nero* – è come uno specchio che si porta lungo la strada» e che riflette tutto ciò che c'è all'esterno. Ebbene, il **romanzo modernista** è piuttosto una sonda, o se vogliamo una macchina ai raggi X che fa vedere ciò che accade non fuori ma *dentro* gli esseri umani.

Dato questo quadro generale, possiamo indicare ora schematicamente tre aspetti che sono comuni a molti romanzi di quest'epoca.

La focalizzazione interna La **focalizzazione** del racconto è per lo più **interna**, vale a dire che spesso noi vediamo le cose non attraverso gli occhi dell'autore (come accadeva in Manzoni, in Tolstòj) ma **attraverso gli occhi di un personaggio** o di più personaggi che sono coinvolti nella vicenda: la nostra **prospettiva** è dunque **parziale**, orientata; ma è anche, bisogna aggiungere, una prospettiva **più realistica**, perché è proprio in questo modo che le cose si presentano alla nostra attenzione nella vita reale: non viste dall'alto ma mediate da una coscienza.

Il tempo interiore Il tempo non scorre più secondo un'unica direzione e a una sola velocità. In molti romanzi, e in maniera paradigmatica in *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, la "memoria" del narratore – che è spesso una memoria involontaria, attivata da particolari suoni, odori, sapori – incrocia **piani temporali diversi**, si muove capricciosamente tra presente e passato, mentre la "voce" del narratore indugia a volte (la cosa è lampante nell'*Ulisse* di Joyce o in *Gita al faro* della Woolf) per pagine e pagine per raccontare ciò che accade nella coscienza di un personaggio: il **tempo interiore** diventa più importante di quello esteriore. Nelle opere di Kafka la dimensione di attesa porta fuori dal tempo cronologico, in Mann e Musil troviamo molte digressioni e divagazioni filosofiche.

I personaggi Quanto ai personaggi, quelli dei romanzi ottocenteschi erano personaggi interi, dotati di una personalità precisa, descrivibile (anche se contraddittoria, come quella di Julien Sorel protagonista di *Il rosso e il nero* di Stendhal e quella di Raskolnikov di *Delitto e castigo* di Dostoevskij), e che infatti veniva descritta, sviscerata dal romanziere attraverso le azioni che questi personaggi compivano o attraverso le idee che si agitavano nelle loro coscienze.

Nel romanzo di primo Novecento, invece, non è raro che per pagine e pagine non accada niente di significativo, cioè che l'**intreccio** sia estremamente **semplice**, scarno (è il caso di *Alla ricerca del tempo perduto*, un romanzo nel quale il narratore non fa che seguire il filo dei propri ricordi), e che le verità più profonde sui personaggi emergano da **dettagli minimi**, o da quelle che Joyce chiamava «**epifanie**» (*epiphanies*): improvvise illuminazioni che – a partire da un fatto banale, da una scena vista per caso – fanno comprendere qualcosa di molto profondo sulla realtà e sulla vita.

2 Marcel Proust

Una nuova prospettiva Proust pensava che la letteratura fosse l'unico luogo in cui la realtà esterna – gli individui, i fatti, le molteplici cose del mondo – può entrare davvero in relazione con la realtà della coscienza. Per rappresentare questo rapporto, però, Proust non si concentra tanto sul mondo quanto sull'io che lo attraversa e lo percepisce. Questa **particolare prospettiva** è una delle grandi novità della sua opera. Con essa nasce, infatti, una nuova forma di realismo. Tramonta l'idea (che aveva ispirato il romanzo naturalista) secondo cui esiste una realtà data, per tutti gli esseri umani, una volta per tutte. Al contrario, ciò che conta per Proust è **il modo in cui la**

realtà è vista dai diversi individui e si riflette nelle loro coscienze. Il romanzo a cui egli approderà negli ultimi anni della sua esistenza, *Alla ricerca del tempo perduto*, più che essere il ritratto di un mondo (quello della Parigi a cavallo tra Otto e Novecento) è la storia di un'anima, quella del protagonista, e dei segni che la vita e il mondo hanno lasciato su di essa.

I viaggi e gli studi **Marcel Proust** nasce il 10 luglio 1871 a Auteuil, piccolo borgo a ovest di Parigi. Suo padre è un medico rinomato; la madre, Jeanne Weil, discendente da una ricca famiglia ebrea, è una donna intelligente e colta, che svolgerà un ruolo capitale nella formazione e nella vita di Proust. L'infanzia di Proust è agiata e serena, fatta di viaggi in campagna nella casa di Illiers, vicino a Chartres, o sulle spiagge della Normandia, con la madre o con la nonna materna. Assai presto è però anche funestata dall'asma, che per tutta la vita lo costringerà a lunghi periodi di riposo.

Marcel Proust.



Dal 1882 al 1889 Proust studia al liceo Condorcet di Parigi. È un liceo frequentato dai figli dell'alta borghesia e dell'aristocrazia parigina, e le amicizie che stringerà in questi anni gli apriranno le porte dei salotti mondani e letterari della città. Sono anche anni di grandi letture (dai classici ai romanzieri e poeti contemporanei) e della scoperta della filosofia, in particolare Kant, Schopenhauer e Bergson, del quale Proust seguirà le lezioni negli anni dell'università; tanto Schopenhauer quanto Bergson avranno un ruolo determinante nell'elaborazione di *Alla ricerca del tempo perduto*.

Quelli che seguono sono anni di apprendistato mondano e di apparente dispersione. Prende una laurea in Legge e una in Lettere, ottiene un posto come bibliotecario che, a causa della sua malattia, non occuperà mai. Divide le sue giornate tra un'intensa vita sociale, l'attività letteraria e le relazioni amorose, pur cercando, fino alla morte della madre, di tener nascosta la propria omosessualità. Fa alcune grandi e folgoranti scoperte in campo artistico e musicale (Leonardo, Rembrandt, Chardin, Watteau, Beethoven e Wagner) e scrive brevi prose, articoli e cronache per la «Revue Blanche», un'importante rivista a cui collaborano i maggiori artisti e scrittori dell'epoca, e per il «Figaro».

Jean Santeuil Dal 1895 Proust è immerso in un nuovo progetto di scrittura. In qualche anno produce circa un migliaio di pagine, al centro delle quali è la figura di un aspirante scrittore, Jean Santeuil, diviso tra le tentazioni della mondanità, le sofferenze di una vita amorosa inquieta e il richiamo di una vocazione letteraria esaltante ma piuttosto vaga. Proust lavora a questo progetto per alcuni anni, ma l'insieme resta frammentario, privo di un principio direttivo e di un ordine. Il manoscritto resterà incompiuto e Proust lo accantonerà nel 1899. Verrà pubblicato soltanto dopo la sua morte, nel 1952, con il titolo di *Jean Santeuil*. Possiamo considerarlo il “cantiere” dal quale nascerà *Alla ricerca del tempo perduto*.

Alla ricerca del tempo perduto Passa un decennio. Proust perde i genitori, fa vita mondana, ha una storia d'amore con un giovane, Alfred Agostinelli, e intanto medita sulla propria vocazione e sulla forma da dare alla propria opera. Deve essere un saggio o un romanzo?

PERCHÉ È IMPORTANTE VIAGGIARE CON CHI AMIAMO

Il viaggio a Venezia che fece nel 1900 con la madre ispira a Proust alcune delle pagine più belle di *Alla ricerca del tempo perduto*. Ecco un passo in cui Proust spiega, splendidamente, perché è importante viaggiare e vedere le cose in compagnia di persone che amiamo:

«*Quando ero a Balbec con Albertine, credevo che lei rivelasse una di quelle illusioni inconsistenti che riempiono lo spirito di molte persone che non pensano con chiarezza, quando mi parlava del piacere – secondo me privo di fondamento – che lei avrebbe provato nel vedere un certo dipinto insieme a me. Oggi, io sono sicuro almeno del fatto che esiste il piacere, se non di vedere, di aver*

visto una bella cosa insieme a una certa persona. Un'ora è arrivata per me in cui se ricordo il battistero, davanti ai flutti del Giordano dove san Giovanni immerge il Cristo, mentre la gondola ci aspettava davanti alla Piazzetta, non mi è indifferente che accanto a me in quella fresca penombra ci fosse una donna drappeggiata nel suo lutto con il fervore rispettoso ed entusiasta della donna anziana che si vede a Venezia nella Sant'Orsola del Carpaccio, e che questa donna dalle guance rosse, dagli occhi tristi nei suoi veli neri, e che niente potrà mai far uscire per me da quel santuario dolcemente illuminato di San Marco dove sono sicuro di ritrovarla perché ha lì il suo posto riservato e immutabile come un mosaico, sia mia madre.

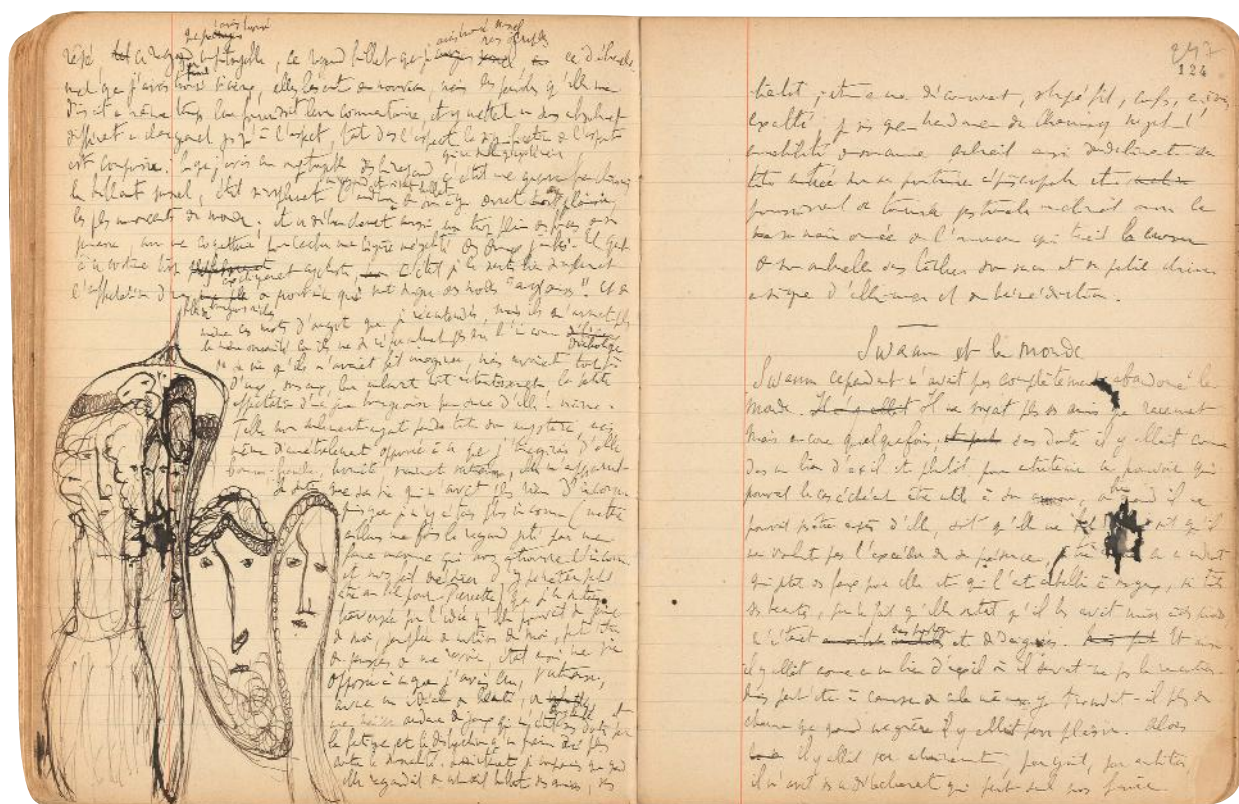
Dall'estate del 1909 Proust lavora febbrilmente al manoscritto di quello che sarebbe diventato *Dalla parte di Swann*, il primo libro della *Ricerca*. Riduce al minimo i contatti con il mondo e l'anno successivo fa foderare di sughero la stanza in cui lavora per proteggersi dai rumori. In questa prigione silenziosa Proust ripescica tra i ricordi, attinge alle cose già scritte, rielabora e crea qualcosa di completamente nuovo. Vive anche, ma con il contagocce e principalmente in funzione del suo libro, che sarà insieme sia un romanzo sia un saggio.

Nel 1912 comincia a pensare alla pubblicazione, ma non riesce a trovare un editore. Alla fine decide di pubblicare per un giovane stampatore parigino, **Grasset**, a proprie spese. Nel 1913 esce finalmente *Dalla parte di Swann* e, nonostante le critiche siano scarse e non tutte positive, **Gallimard**, editore ben più prestigioso, gli propone di pubblicare il resto dell'opera.

L'avvento della guerra rallenta il ritmo delle pubblicazioni ma non quello della scrittura. Sono anni di dolore per le distruzioni causate dai bombardamenti su Parigi, di lutti e di solitudine. Nel 1914 muore il suo amante Alfred Agostinelli in un incidente aereo e, negli anni del conflitto, molti sono gli amici che Proust perde sui campi di battaglia.

Nel 1918 conclude il manoscritto di base dell'intera opera e l'anno successivo esce il secondo volume, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, che riceverà il **premio Goncourt**, il più prestigioso premio letterario francese. Tra il 1920 e il 1922 escono altri quattro volumi, mentre gli ultimi tre, che Proust rimaneggerà fino alla fine, usciranno postumi.

Muore di polmonite il 18 novembre 1922.



Due pagine manoscritte del primo libro di *Alla ricerca del tempo perduto*.

Jean Santeuil

La preparazione alla Ricerca Il capolavoro di Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, non nasce dal nulla. Alle sue spalle stanno due decenni di lavoro durante i quali Proust pubblica poco ma non smette di scrivere: diari, lettere, appunti. *Jean Santeuil* è il più importante e il più ampio di questi “lavori preparatori”. Si tratta di centinaia di pagine che Proust cominciò a scrivere nel 1896, quando aveva venticinque anni, e che avrebbero dovuto diventare un romanzo. Ciò non accadde, e non sappiamo neanche quale sarebbe stato il titolo definitivo (il titolo *Jean Santeuil*, dal nome del giovane protagonista, fu scelto dal suo primo editore nel 1952).

Proust ci lavorò per circa cinque anni, poi lo mise da parte quando cominciò a pensare alla *Ricerca*, nella quale, ritoccate e ampliate, confluirono molte pagine di *Jean Santeuil*: tutti i temi tipicamente proustiani che troveranno sviluppo nella *Ricerca* – la **memoria involontaria**, il lavoro misterioso del **tempo** sulle persone e sugli affetti, l'importanza capitale della **musica** e della **pittura**, le oscure dinamiche dell'**amore**, eterosessuale e omosessuale – sono già contenuti *in nuce* in *Jean Santeuil*.

Il diario della giovinezza di Proust Il manoscritto di *Jean Santeuil* non è dunque un testo compatto bensì una **serie di brani staccati**, tenuti insieme quasi solo dalla presenza di alcuni **personaggi ricorrenti**: i genitori di Jean, i suoi amici, i membri dell'alta società che poi ritroveremo nella *Ricerca* e, su tutti, lui, Jean, che – ancor più di quanto non lo sia il narratore che sta al centro del libro – è una chiara proiezione romanzesca di Marcel, tanto che *Jean Santeuil* può essere definito a giusto titolo un **romanzo a sfondo autobiografico** o, ancora meglio, il **diario della giovinezza** di Proust.

Marcel Proust

T

1

I coniugi Lepic

da *Jean Santeuil*, Infanzia e adolescenza

Fra i tanti personaggi con i quali Jean viene in contatto da bambino ci sono i coniugi Lepic, che appaiono all'inizio del libro per poi non tornare mai più. Questo brano mostra bene alcuni dei tratti più interessanti della visione del mondo e dello stile di Proust.

Tutte le domeniche il signore e la signora Lepic andavano a pranzo dai signori Santeuil. Edmée Lelore, prima di sposare il signor Lepic, era una fanciulla esuberante di bellezza, di allegria, di aspirazioni all'arte e alla felicità. La signora Santeuil l'aveva conosciuta in collegio ed era diventata la sua amica migliore. A ventidue anni [aveva] sposato il signor Lepic. Il signor Lepic era un uomo alto e magro, il cui volto rinsecchito portava i segni smorti delle fiamme intime d'una carità ardente, impotente e infaticabile. Se il signor Lepic, nel corso della giornata, udiva i pianti d'un bambino che qualcuno stava picchiando, non c'era neppur da pensare di poter dormire, quella notte. Continuava a sentire le grida di quel bambino, che gli trapassavano il cuore come chiodi. Impossibile dormire. Siccome cercava continuamente intorno a sé miserie da lenire, la sua immaginazione era costantemente abitata dagli infelici che manteneva nella loro lamentevole esistenza con la metà dei suoi redditi.

Ma quell'ottima persona era un marito terribile. Il giorno dopo il suo matrimonio aveva fatto chiudere a chiave il pianoforte di sua moglie, che non fu riaperto

15 mai più. In seguito, non una sola volta le permise di andare a teatro, al concerto,
al museo, di leggere qualcosa che non fosse *Il tesoro della cucina*, unico libro che,
tra le mani di sua moglie, non gli paresse colmo d'abominio. La signora Lepic
dovette rinunciare a tutte le sue amicizie di ragazza, perché se il signor Lepic
20 non voleva lasciar andar sua moglie in casa d'altri, non per questo consentiva che
[qualcuno andasse da lei]. Fece uno strappo a questa regola in favore dei Santeuil
dopo quel primo anno, ma quella eccezione non fu seguita da nessun'altra. Ogni
volta che la signora Lepic, che accettava quella vita con una sublime rassegnazione,
aveva il coraggio d'essere allegra, il signor Lepic non poteva trattenere un
25 moto di rabbia e la pregava violentemente di tacere. – Ci sono dei disgraziati che
soffrono, delle ingiustizie che vengono commesse, – diceva facendosi pallido, – e
tu hai il coraggio di ridere, miserabile –, e doveva tenersi il braccio per resistere
alla tentazione di picchiarla. Ai primi tempi del suo matrimonio, aspettava di trovarsi
solo con sua moglie per lasciare libero corso alla sua collera, ma ben presto
30 gliene mancarono le forze e prese a minacciarla violentemente in presenza dei
suoi amici. Siccome al mattino dormiva per cercare di riparare la stanchezza della
notte, costringeva moglie e domestici al più assoluto silenzio fino a mezzogiorno.
Dopo colazione, lavorava ad un saggio sulla miseria di Parigi; e, siccome il minimo
rumore lo faceva trasalire e rompeva l'unità del suo lavoro, sua moglie, per
evitare certe furie spaventevoli, non aveva nemmeno il coraggio di alzarsi dalla
35 sedia, perché la obbligava a rimanere nella camera vicina, separata dalla sua solo
da un sottilissimo tramezzo, per essere certo che non ricevesse visite. Ipocondriaco¹
e per di più dispeptico², credeva necessario alla sua digestione pranzare al buio
e camminare per due ore subito dopo pranzo. Tuttavia, durante il pranzo, una
candela rimaneva accesa perché fosse possibile distinguere i piatti, le forchette e i
40 bicchieri; e, proprio quando ci si alzava da tavola, benché la digestione non fosse
nemmeno cominciata, il signor Lepic obbligava sua moglie a seguirlo, facesse
pioggia neve o vento, in una passeggiata di due ore, maledicendola come nemica
della propria salute se essa lo faceva aspettare anche un solo minuto. Dopo tre
anni di matrimonio la signora Lepic era diventata brutta, triste, l'anima le si era
45 quasi ripiegata e richiusa su se stessa. Come quei vecchi giardinieri che non possono
più raddrizzare il corpo continuamente curvato verso il suolo, la sua mente,
forzata a piegarsi sugli interessi casalinghi, non se n'era mai risolleata. Nel quarto
anno venne colpita da una specie di malattia nervosa che ogni giorno le provocava
una crisi di atroci dolori. Il signor Lepic, che amava molto sua moglie, ne soffrì
50 profondamente. Diventò sempre più nervoso, la sua dispepsia ne fu irritata. E
insieme alla pietà verso la moglie crebbe anche la violenza delle sue furie. Le crisi
nervose della signora Lepic divennero sempre più frequenti. Nei brevi intervalli
fra le sue crisi, quando aveva appena la forza di piangere, egli riusciva, contraen-
dole, a fare entrare le furie di tutta la giornata.

55 Da un anno la signora Lepic stava meglio; e ogni domenica, quando arrivava,
la signora Santeuil si rallegrava di trovarla sempre in migliore salute, quando una
mattina, per un aneurisma, il signor Lepic fu trovato morto nel suo letto. Dieci
giorni dopo, si celebrarono i funerali di sua moglie. Non aveva potuto sopravvivere
a quel marito esecrabile ed adorato. Certo quell'atmosfera tempestosa, dopo averla
60 quasi uccisa, la faceva vivere. E come un cormorano, un gabbiano messo in gabbia,
per aver troppo a lungo vissuto e volato gioiosamente sopra le onde furiose, nel fra-

1. **ipocondriaco**: persona che si preoccupa senza motivo per le proprie condizioni di salute e crede di essere sempre malata.

2. **dispeptico**: affetto da disturbi della digestione.

stuong dei tuoni e delle tempeste, così essa non aveva potuto senza morire passare dalle tempeste alla calma.

65 La sola persona verso la quale, nella sua tetra esistenza, il signor Lepic s'era sempre mostrato affettuoso e sorridente, la sola alla quale, senza offendere il proprio marito, la signora Lepic potesse prodigare la propria tenerezza, era stato Jean. Certe esistenze cui sembra vietato entrare in comunione con la felicità umana per le vie abituali, tuttavia vi partecipano qualche volta in un modo tutto proprio e stravolto. La gioia che i coniugi Lepic provavano [a] veder Jean, che amavano come avrebbero amato un loro figlio se la loro triste unione non fosse stata sterile, quella gioia era la triste rivincita delle loro anime vinte, della loro vita tragicamente perduta. Anche Jean voleva loro molto bene. Ma era così giovane, quando morirono, che li dimenticò ben presto. Senza figli, senza amici, i Lepic non lasciarono nulla dopo di loro che permettesse di pensare alla loro esistenza e, nel corso di questo racconto, 75 non avremo più occasione di pronunciare il loro nome. Se Jean avesse pensato a loro più spesso, quando fu grande, certo avrebbe profondamente rimpianto di non averli ancora vicini, invecchiati e di malferma salute, ma ancora vivi. Nessun'altra persona aveva conosciuta la signora Santeuil quanto la signora Lepic e quando Jean era ancora a un'età nella quale non avrebbe potuto prevedere che un giorno il suo maggior rimpianto sarebbe stato quello di non poter udire sulla propria madre parole sincere ed affettuose pronunciate da gente che l'avesse amorevolmente baciata sulle guance, la signora Lepic era stata per la signora Santeuil ciò ch'essa amava di più dopo suo figlio, suo marito e suo padre. A quell'età neppure Jean pensava che le immagini di volti o di cose ch'egli avrebbe vedute con maggior piacere e tenerezza, 85 che avrebbero destato in lui la poesia più rara, sarebbero state quelle accanto alle quali aveva cominciato, senza averne coscienza, a vivere, a comprendere, a sentire, come quei chierichetti che, senza sapere quello che fanno, celebrano il più incomprendibile dei misteri e consumano il massimo dei sacrifici. Un giorno le mani nervose e patite della signora Lepic avrebbero ridato a Jean un po' della dolcezza perduta delle mani di sua madre, fra le quali durante le loro tristi confidenze, s'erano spesso abbandonate.

Le persone che agiscono sulle nostre ambizioni e sulle nostre pene d'uomini non son più quelle che si curvavano sulla nostra culla e deponevano il loro bacio già tremante sulla nostra testa di bimbi. E le braccia ancora vigorose o indebolite che 95 ci sollevavano da terra, gli occhi che nei nostri lineamenti incerti, nei nostri occhi ancora ingenui, cercavano di riconoscere i lineamenti amati del passato e indovinare quelli misteriosi dell'avvenire non son più quelle che si tenderanno verso di noi nell'addio supremo, non son più quelli che incontreranno per l'ultima volta lo sguardo ardente o spento, e sempre incompreso, dei nostri occhi.

Analisi del testo

► **I LEPIC DESCRITTI DALL'AUTORE** Qui finisce la storia dei coniugi Lepic, dei quali, come dice l'autore, il libro non parlerà mai più: la loro vita è condensata in queste poche righe, e val la pena di soffermarsi sul modo mirabile in cui Proust procede. Noi non vediamo i Lepic attraverso gli occhi di Jean, che era ancora piccolo quando entrambi morirono. Li vediamo attraverso la descrizione che ne fa l'autore: un marito nevrotico, una moglie sottomessa, un ma-

trimonio che assomiglia a una tortura; poi il marito muore e succede una cosa inattesa: muore subito dopo anche la moglie, che non riesce a sopportare l'abbandono di «quel marito esecrabile ed adorato» (r. 59).

► **UNA SIMILITUDINE MIRABILE** Rileggiamo la similitudine con la quale Proust commenta la morte della signora Lepic (forse solo Dante e Shakespeare hanno saputo scrive-

re similitudini così belle; come loro, Proust “vede” con l’immaginazione le misteriose analogie che collegano fenomeni all’apparenza tanto distanti: «E come un cormorano, un gabbiano messo in gabbia, per aver troppo a lungo vissuto e volato gioiosamente sopra le onde furiose, nel frastuono dei tuoni e delle tempeste, così essa non aveva potuto senza morire passare dalle tempeste alla calma» (rr. 60-63).

► **IL CAMBIAMENTO DEL PUNTO DI VISTA** Di qui in poi il racconto prende una direzione diversa e cambia il punto di vista. I coniugi Lepic non lasciano figli, nessuno che conservi il loro nome e la loro memoria. Amavano Jean e avrebbero potuto rivivere nel suo ricordo, se Jean non fosse stato troppo piccolo nel momento in cui essi morirono. Ma Jean lo era, perciò «li dimenticò ben presto» (rr. 72-73).

Conclusione molto triste, ma Proust non si ferma qui e scava ancora in questa tristezza, in una pagina straordinaria. Perché, con la morte dei Lepic, Jean non soltanto perde due persone che gli avevano voluto bene, ma perde anche due persone che avevano conosciuto sua madre e che di sua madre giovane avrebbero potuto parlargli con tenerezza, restituendogli «un po’ della dolcezza perduta delle mani di sua madre» (rr. 89-90). Quando un essere umano muore, sembra voler dire Proust, non si spegne soltanto una vita, si spegne anche il ricordo degli altri esseri umani con cui è entrato in contatto durante la sua esistenza: questo tesoro di sentimenti, affetti, esperienze non è più comunicabile, è un capitale perduto per sempre. Un capitale che – aggiunge Proust nell’ultimo paragrafo – anche noi possediamo, e che svanirà anch’esso, incomunicabile, incomprensibile, nel momento della nostra morte.

Laboratorio

metafore
somatiche

ricordo

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Quale rapporto ha Jean Santeuil con i coniugi Lepic?
- 2 Quale rapporto c’è fra il carattere dei coniugi Lepic e le loro caratteristiche fisiche? È il corpo, nel loro caso, che modella lo spirito, o viceversa?

► INTERPRETARE

- 3 Uno dei motivi principali dell’opera di Proust è l’amore per i familiari, anche sotto l’aspetto della permanenza del loro ricordo. In quale modo questo motivo viene sviluppato nel brano?
- 4 Tutta la storia dei Lepic è un paradosso: il marito ama la moglie, ma la tortura con le sue manie; la moglie vive una vita infelicissima, ma non sopravvive alla morte del marito e muore di crepacuore. Ti sembra una descrizione realistica? Si può amare anche chi ci fa del male?

L’AMORE DEI VECCHI PER I GIOVANI

L’amore dei vecchi per i giovani è uno dei motivi costanti dell’opera di Proust. Nella *Ricerca* questo motivo si incarna nella figura della nonna, che più ancora dei genitori sovrintende all’educazione del protagonista. In *Jean Santeuil* il tema si ritrova in una pagina dedicata a Sandré, un vecchio signore che vive di ricordi, e all’amore che egli nutre per i figli:

«Il viso del signor Sandré, per quanto volesse parer duro, era, come quello d’un vecchio, dolce. Le persone vecchie non amano se stesse; amano i propri figli. Li adorano; e li lasceranno. Ne soffrono, non per sé ma perché li vedono non fare quel che dovrebbero e perché la vita dei loro figli è la realizzazione sempre più solida (le abitudini sono infatti fondamenta che, invece di sgretolarsi, si consolidano col tempo) di tutto quel ch’essi biasimavano di più nella loro giovinezza e desideravano estirpare. Ne soffrono e li perdono, ed anche in quel che biasimano li ammirano, perché la loro severità si è smussata, si son rassegnati all’inevitabile, e a forza di esser stati i difetti dei figli quei difetti son loro

divenuti cari. Così un padre o una madre che avevano una grande ambizione per i loro figli e che hanno ora per loro solo un’immensa tenerezza, portano negli occhi, nel gesto, nell’espressione, qualcosa di interamente distaccato da sé, come un fiore acquatico, e qualcosa di puro e di buono fluttua negli occhi come non avesse radice nel corpo, e qualcosa di infinito che si dà e sente che non potrà darsi a lungo.

Sandré vuol essere duro con i figli, perché vorrebbe che essi avessero il meglio dalla vita, e sa che per avere il meglio bisogna resistere e lottare. D’altra parte Sandré, come ogni padre che invecchia, adora i suoi figli e sa che dovrà lasciarli, morire. Ecco allora che la severità si trasforma in tenerezza, e in indulgenza per difetti che in gioventù sono stati anche suoi; ed ecco che anche il fallimento dei figli viene accolto con un superiore distacco. Più vicini al congedo dalla vita, gli anziani sono più lontani dai conflitti della vita sociale (che è il grande tema della *Ricerca*), stanno, per così dire, al di fuori della mischia.

Alla ricerca del tempo perduto

La trama della *Ricerca*

Nel dipinto
Il balcone
(1905-1906)
di René François
Xavier Prinet,
Parigi va in scena:
i personaggi
sul balcone
osservano la città
come se fossero
a teatro.



La storia di una vita Composta di sette volumi e varie migliaia di pagine, *Alla ricerca del tempo perduto* è la **storia di una vita**, dall'infanzia all'età adulta, raccontata **in prima persona** da un **narratore senza nome** (che qualche rara volta viene chiamato Marcel). È soprattutto la storia di una vocazione, una storia circolare che si conclude quando il narratore, divenuto infine scrittore, comincia a scrivere il libro che il lettore ha appena letto.

È un libro difficile da definire perché è molte cose insieme: romanzo di formazione, romanzo di analisi psicologica, romanzo sociale dell'aristocrazia declinante, romanzo poetico e romanzo-saggio. Contiene la storia di un'epoca e insieme quella di una coscienza; inoltre, elabora una teoria dell'arte, ossia spiega quale sia il compito dell'arte e quale valore abbia per la vita degli esseri umani.

Il primo e l'ultimo volume (*Dalla parte di Swann* e *Il tempo ritrovato*) si possono considerare dei pilastri: definiscono il senso dell'opera e ne segnano la struttura.

La «memoria involontaria» Il primo volume, *Dalla parte di Swann*, si apre sul narratore che, insonne, ripensa alla propria infanzia durante le vacanze che passava in campagna, a Combray, e in particolare a certe sere dolorose in cui la presenza di qualche ospite lo privava della presenza della madre e del bacio della buonanotte. Una volta ripercorsa quella scena per lui capitale, egli si sforza invano di ritrovare in sé, attraverso la memoria, la realtà di quel mondo, fino al giorno in cui un evento fortuito, il sapore di un dolcetto intinto nel tè, gli restituisce d'un tratto le sensazioni e i ricordi di quel tempo che credeva dimenticato [▶T2] e che verrà rievocato nel seguito del volume. È la prima esperienza della «memoria involontaria», che è soprattutto una **memoria dei sensi**. Ma quest'esperienza rimane isolata e misteriosa fino all'ultimo volume, quando una serie

di folgorazioni simili alla prima porta il narratore a capire la particolarità del tempo psichico, interiore, e il suo rapporto con l'opera che si propone di scrivere.

Il mistero del tempo Nell'ultimo volume, *Il tempo ritrovato*, il narratore, sempre più scettico sulla propria natura di scrittore, torna a Parigi dopo una serie di soggiorni in casa di cura per gravi disturbi nervosi. Si è appena conclusa la prima guerra mondiale. Viene invitato a un ricevimento dai principi di Guermantes, durante il quale ritrova, quasi irriconoscibili a causa degli anni, i personaggi della sua gioventù, e prende così dolorosamente coscienza del **potere distruttivo del tempo**.

ALLA RICERCA DEL TEMPO PERDUTO, I SETTE VOLUMI

Ecco i titoli dei sette volumi di *Alla ricerca del tempo perduto*:

1. *Dalla parte di Swann* o *La strada di Swann* (1913)
2. *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1919)
3. *I Guermantes* (1920)
4. *Sodoma e Gomorra* (1921-1922)
5. *La prigioniera* (1923)
6. *La fuggitiva* o anche *Albertine scomparsa* (1927)
7. *Il tempo ritrovato* (1927)

■ T4 ▶ Frivolosità, politica e codici sociali,
da *Alla ricerca del tempo perduto*, 4: *Sodoma e Gomorra*

Al contempo, però, alcuni piccoli «incidenti» provocano in lui sensazioni improvvise e gli fanno ritrovare, come se li vivesse in quel momento, alcuni importanti episodi del passato (il viaggio a Venezia e le vacanze trascorse a Balbec, in Normandia, insieme alla nonna). Di fronte al rinnovarsi di quell'esperienza di estasi e di sospensione del tempo, che grazie al sapore del dolce e del tè aveva fatto risorgere la Combray della sua infanzia, il narratore decide di analizzarla per coglierne il senso. Capisce così che la gioia provata in quegli istanti deriva dalla possibilità di ritrovare un'impressione sepolta nel più profondo della coscienza e di interpretarla, di scoprire il senso nascosto che porta in sé.

Nel corso di questa operazione, egli riporta alla luce quelle parti del proprio io che appartengono al passato, abolendo per un momento il flusso del tempo. Il tempo della nostra vita, che corre verso la morte, si trasforma così in **tempo di una rivelazione**: momenti apparentemente dimenticati riemergono dall'oblio e insieme a loro una parte di noi stessi che credevamo sepolta.

Marcel Proust

T

2

Il ricordo

da *Alla ricerca del tempo perduto, 1: Dalla parte di Swann*

Siamo all'inizio della *Ricerca*, nel primo volume (*Dalla parte di Swann*). Nelle prime pagine il narratore, insonne nel suo letto, ha cercato di rievocare il mondo lontano di Combray, il villaggio in cui trascorrevano le vacanze da bambino. Cominciano a delinearsi così alcune delle figure fondamentali che ritroveremo spesso evocate lungo tutto il romanzo: i nonni, e in particolare la nonna, adorata dal narratore, la bizzarra prozia, il padre con la sua severità solo apparente, la madre, colta e sensibile, la cuoca Françoise e il signor Swann, vicino e vecchio amico di famiglia di cui tutti ignorano la brillante vita mondana e le amicizie altolocate. Un solo ricordo riemerge però nitidamente, quello legato alle sere in cui la madre, per rimanere insieme agli ospiti (primo tra tutti Charles Swann), non andava a dargli il bacio della buonanotte: questa privazione e questo distacco rappresentavano, per il narratore bambino, un autentico trauma. Tutto il resto sembra perduto per sempre. Finché un giorno, a distanza di anni, tornando a casa infreddolito, il narratore fa casualmente un'esperienza che gli permette di capire come niente mai muoia davvero.

E così, ogni volta che svegliandomi di notte mi ricordavo di Combray, per molto tempo non ne rividi che quella sorta di lembo luminoso ritagliato nel mezzo di tenebre indistinte, simili a quelli che l'accensione di un bengala o un fascio di luce elettrica rischiarano e isolano in un edificio che resta per le altre parti sprofondata
5 nel buio: abbastanza largo alla base, il salottino, la sala da pranzo, l'imbocco del viale non illuminato dal quale sarebbe comparso il signor Swann, l'ignaro responsabile delle mie tristezze¹, il vestibolo nel quale mi sarei avviato verso il primo gradino della scala, che era così crudele salire e che costituiva da sola il tronco fortemente assottigliato di questa piramide irregolare; e, al vertice, la mia camera da letto con
10 annesso il piccolo corridoio dalla porta a vetri per l'ingresso della mamma; in breve,

1. **responsabile ... tristezze**: quando Swann andava a cena a casa dei genitori del narratore, infatti, la madre non saliva nella sua

stanza a dargli il bacio della buonanotte: e questo bacio mancato era appunto causa di tristezza.

visto sempre alla stessa ora, isolato da tutto ciò che poteva esistere intorno, si stagliava, unica presenza nell'oscurità, lo scenario strettamente indispensabile (come quelli che figurano in testa ai vecchi copioni teatrali per le rappresentazioni in provincia) al dramma della mia svestizione; come se Combray non fosse consistita che di due
15 piani collegati fra loro da un'esile scala e come se non fossero mai state, là, altro che le sette di sera. Per dire la verità, a chi m'avesse interrogato avrei potuto rispondere che Combray comprendeva altre cose ancora ed esisteva anche in altre ore. Ma poiché quello che avrei ricordato sarebbe affiorato soltanto dalla memoria volontaria, dalla
20 memoria dell'intelligenza, e poiché le informazioni che questa fornisce sul passato non ne trattengono nulla di reale, io non avrei mai avuto voglia di pensare a quel resto di Combray. Per me, in effetti, era morto.

Morto per sempre? Poteva darsi.

Il caso ha gran parte in tutto ciò, e spesso un secondo caso, quello della nostra morte, non ci permette di aspettare troppo a lungo i favori del primo.

25 Trovo del tutto ragionevole la credenza celtica secondo la quale le anime di coloro che abbiamo perduti sono imprigionate in qualche essere inferiore, un animale, un vegetale, un oggetto inanimato², perdute davvero per noi fino al giorno, che per molti non arriva mai, nel quale ci troviamo a passare accanto all'albero o a entrare in possesso dell'oggetto che ne costituisce la prigionia. Allora esse sussultano, ci chiamano, e
30 non appena le abbiamo riconosciute, l'incantesimo si spezza. Liberate da noi, hanno vinto la morte, e tornano a vivere con noi.

Così per il nostro passato. È uno sforzo vano cercare di evocarlo, inutili tutti i tentativi della nostra intelligenza. Se ne sta nascosto al di là del suo dominio e della sua portata, in qualche insospettato oggetto materiale (nella sensazione che questo ci
35 darebbe). Questo oggetto, dipende dal caso che noi lo incontriamo prima di morire, oppure che non lo incontriamo mai.

Erano già parecchi anni che tutto quanto di Combray non costituiva il teatro e il dramma del mio andare a letto aveva smesso di esistere per me, quando, un giorno d'inverno, al mio ritorno a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose
40 di bere, contrariamente alla mia abitudine, una tazza di tè. Dapprima rifiutai, poi, non so perché, cambiai idea. Mandò a prendere uno di quei dolci corti e paffuti che chiamano *petites madeleines*³ e che sembrano modellati dentro la valva scanalata di una "cappasanta"⁴. E subito, meccanicamente, oppresso dalla giornata uggiosa e dalla prospettiva di un domani malinconico, mi portai alle labbra un cucchiaino di tè nel
45 quale avevo lasciato che s'ammorbidisse un pezzetto di *madeleine*. Ma nello stesso istante in cui il liquido al quale erano mischiate le briciole del dolce raggiunse il mio palato, io trasalii, attratto da qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me. Una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa. Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi
50 disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell'amore, colmandomi di un'essenza preziosa: o meglio, quell'essenza non era dentro di me, *io* ero quell'essenza. Avevo smesso di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Da dove era potuta giungermi una gioia così potente? Sentivo che era legata al sapore del tè e del dolce,

2. la credenza ... inanimato: la metempsicosi, ossia la credenza secondo cui le anime, dopo la morte, migrano in nuovi corpi o in oggetti inanimati.

3. *petites madeleines*: letteralmente "piccole *madeleines*"; sono dolcetti soffici a forma di conchiglia, molto comuni in Francia.

4. *cappasanta*: detta anche "conchiglia dei pellegrini", perché la valva inferiore, ossia la metà concava del guscio, veniva usata come tazza per l'acqua dai pellegrini che andavano al santuario di San Giacomo di Compostela (Spagna).

55 ma lo superava infinitamente, non doveva dividerne la natura. Da dove veniva? Cosa significava? Dove afferrarla? Bevo una seconda sorsata in cui non trovo nulla di più che nella prima, una terza che mi dà un po' meno della seconda. È tempo che mi fermi, la virtù del filtro⁵ sembra diminuire. È chiaro che la verità che cerco non è lì dentro, ma in me. La bevanda l'ha risvegliata, ma non la conosce, e non può che ripetere indefinitamente, ma con sempre minor forza, la stessa testimonianza che io
60 non riesco a interpretare e che io vorrei almeno poterle chiedere di nuovo ritrovandola subito intatta, a mia disposizione, per un chiarimento decisivo. Poso la tazza e mi volgo verso il mio spirito. Trovare la verità è compito suo. Ma in che modo? Grave incertezza, ogni volta che lo spirito si sente inferiore a se stesso; quando il cercatore fa tutt'uno con il paese ignoto dove la ricerca deve aver luogo e dove tutto
65 il suo bagaglio non gli servirà a nulla⁶. Cercare? Di più: creare. Eccolo faccia a faccia con qualcosa che non esiste ancora e che lui solo può realizzare e far entrare, poi, nel raggio della sua luce.

5. filtro: metaforicamente il tè diventa una bevanda magica.

6. quando ... nulla: l'autoanalisi, la ricerca dentro di sé, è qui associata a un'esplorazione: quando chi cerca (*il cercatore*) è l'ogget-

to stesso della propria ricerca. Il *paese ignoto* è quindi l'interiorità dell'uomo, la sua psiche o anima o comunque la si voglia chiamare, e il *bagaglio* è l'insieme delle sue conoscenze.

Analisi del testo

► **LA MEMORIA DEI SENSI** Il sapore del dolce intinto nel tè, legato a un'esperienza ormai dimenticata, riporta con violenza alla coscienza del narratore le sensazioni del passato. È un'esperienza in fondo comune: i sapori, gli odori, la musica si legano talvolta indissolubilmente ad alcuni momenti della nostra esistenza, un giorno casualmente li riincontriamo e, in modo totalmente indipendente dalla nostra volontà, riviviamo per un attimo qualcosa che, pur accadendo qui e ora, appartiene al nostro passato.

Ma questa memoria dei sensi va "tradotta" in immagini e parole, se vogliamo ritrovare, insieme alle sensazioni, anche i ricordi veri e propri delle persone e degli eventi a cui sono associate.

► **MEMORIA VOLONTARIA E INVOLONTARIA** In questo brano Proust descrive la differenza tra la memoria volontaria e la memoria involontaria: descrive cioè il fallimento della prima e l'esperienza di estasi prodotta dalla seconda, l'esperienza di una felicità interiore che fa dimenticare tutto ciò che circonda chi la prova, che lo porta letteralmente "in un altro mondo" («Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità», rr. 49-50). Solo le sensazioni casuali, accidentali, sono in grado di far rivivere il passato, e a provocarle sono cose banali come un dolcetto e una tazza di tè. Ma il loro ruolo è puramente strumentale: è infatti all'interno della coscienza che tutto accade, è lì che il passato riemerge improvvisamente.

► **IL COMPITO DELLA COSCIENZA** Spetta dunque alla coscienza il compito di decifrare quel che essa scopre dentro di sé: la realtà non è data una volta per tutte ma ha una forma e un senso diversi per ognuno di noi, e quella forma e quel senso vanno trovati. In questo consiste la «ricerca» che dà il titolo all'opera di Proust. Nel saggio *Contro Sainte-Beuve* Proust scrive che «i bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera». Il grande scrittore è, per lui, quello che riesce a tradurre in linguaggio i molteplici elementi che costituiscono la singolarità e la particolarità di una visione: perché nessuno di noi vive e vede le cose nello stesso modo.

► **DESCRIZIONE E RIFLESSIONE** Nella *Ricerca*, che proprio per questo è stata spesso definita un romanzo-saggio, la narrazione non è mai semplice: la descrizione di un evento è sempre accompagnata dalla riflessione, dal tentativo di dare maggiore profondità, di restituire in tutte le sue sfumature una realtà legata alle esperienze, alle percezioni, allo specifico punto di vista di un singolo individuo e che è, di conseguenza, completamente nuova. Per questo la ricerca da compiere viene paragonata, nelle ultime righe del brano, a una creazione: «Cercare? Di più: creare. Eccolo faccia a faccia con qualcosa che non esiste ancora e che lui solo può realizzare e far entrare, poi, nel raggio della sua luce» (rr. 65-67). E in tal senso queste pagine parlano anche di ciò che la creazione, ossia l'arte, è per Proust. La letteratura stessa è questa ricerca, questo sforzo continuo di rendere visibile e intelligibile ciò che ancora non lo è, di tradurre in parole (ma lo stesso vale per la musica, o per la pittura) la percezione delle cose.

Laboratorio

Combray
tecniche della
rivelazione

memoria
creare

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Nel primo paragrafo la scena trattenuta dalla memoria volontaria è descritta nei minimi particolari: riassumila.
- 2 Rifletti sulla tecnica narrativa di Proust, concentrandoti sull'alternanza tra descrizione e analisi di stampo saggistico, sull'uso delle similitudini, sull'effetto di tensione ottenuto attraverso le domande dirette.

INTERPRETARE

- 3 Illustra la distinzione tra memoria volontaria e memoria involontaria.
- 4 Commenta una delle frasi più importanti del brano: « Cercare? Di più: creare. Eccolo faccia a faccia con qualcosa che non esiste ancora e che lui solo può realizzare e far entrare, poi, nel raggio della sua luce » (rr. 65-67).

Marcel Proust

T

3

La memoria involontaria

da *Alla ricerca del tempo perduto*, 1: *Dalla parte di Swann*

Il brano prosegue. L'autore-protagonista continua ad analizzare il meccanismo della memoria involontaria, il ricordo lontanissimo che è riaffiorato grazie al sapore della *madeleine* inzuppata nel tè [▶T2].

Ricomincio a domandarmi che cosa poteva essere questa condizione ignota, che non adduceva alcuna prova logica, bensì l'evidenza della sua felicità, della sua realtà davanti alla quale le altre svanivano. Cercherò di farla riapparire. Retrocedo col pensiero al momento in cui ho sorbito il primo cucchiaino di tè. Ritrovo lo stesso stato senza una chiarezza nuova. Chiedo al mio spirito di fare un ulteriore sforzo, di richiamare ancora una volta la sensazione che sfugge. E perché niente possa spezzare lo slancio con il quale cercherà di riafferrarla, tolgo di mezzo ogni ostacolo, ogni idea estranea, metto al riparo le mie orecchie e la mia attenzione dai rumori della stanza accanto. Ma quando m'accorgo che il mio spirito s'affatica senza successo, lo induco invece a prendersi quella distrazione che gli negavo, a pensare a qualcos'altro, a ritemprarsi prima di un tentativo supremo. Per la seconda volta gli faccio il vuoto davanti, lo rimetto di fronte al sapore ancora recente di quella prima sorsata e dentro di me sento tremare qualcosa che si sposta, che vorrebbe venir su, come se fosse stato disancorato a una grande profondità; non so che cosa sia, ma sale lentamente; avverto la resistenza, percepisco il rumore delle distanze attraversate.

A palpitare così in fondo al mio essere sarà, certo, l'immagine, il ricordo visivo che, legato a quel sapore, si sforza di seguirlo fino a me. Ma troppo lontano, troppo confusamente si dibatte; colgo a stento il riflesso neutro in cui si confonde l'inafferrabile vortice dei colori rimescolati; ma non arrivo a distinguere la forma, unico interprete al quale potrei chiedere di tradurmi la testimonianza del suo contemporaneo, del suo

inseparabile compagno, il sapore, di spiegarmi di quale circostanza particolare, di quale epoca del passato si tratta.

25 Giungerà mai alla superficie della mia coscienza lucida quel ricordo, quell'istante remoto che l'attrazione di un identico istante è venuta così da lontano a sollecitare, a scuotere, a sollevare nel mio io più profondo? Non lo so. Adesso non sento più niente, si è fermato, forse è ridisceso; chi può dire se risalirà mai dalla sua notte? Dieci volte devo ricominciare, sporgermi verso di lui. E ogni volta la viltà che ci distoglie da ogni compito difficile, da ogni impresa importante, mi ha indotto a lasciar perdere, a bere il mio tè pensando semplicemente ai miei fastidi di oggi, ai miei desideri di
30 domani che si lasciano rimasticare senza troppa fatica.

E tutt'a un tratto il ricordo è apparso davanti a me. Il sapore, era quello del pezzetto di *madeleine* che la domenica mattina a Combray (perché nei giorni di festa non uscivo di casa prima dell'ora della messa), quando andavo a dirle buongiorno nella sua camera da letto, zia Léonie mi offriva dopo averlo intinto nel suo infuso
35 di tè o di tiglio. La vista della piccola *madeleine* non m'aveva ricordato nulla prima che ne sentissi il sapore; forse perché spesso dopo di allora ne avevo viste altre, senza mai mangiarle, sui ripiani dei pasticceri, e la loro immagine s'era staccata da quei giorni di Combray per legarsi ad altri più recenti; forse perché, di ricordi abbandonati per così lungo tempo al di fuori della memoria, niente sopravviveva, tutto s'era
40 disgregato; le forme – compresa quella della piccola conchiglia di pasticceria, così grassamente sensuale sotto la sua pieghettatura severa e devota¹ – erano scomparse, oppure, addormentate, avevano perduto la forza d'espansione che avrebbe permesso loro di raggiungere la coscienza. Ma quando di un lontano passato non rimane più nulla, dopo la morte delle creature, dopo la distruzione delle cose, soli e più fragili ma
45 più vivaci, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore permangono ancora a lungo, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto, a sorreggere senza tremare – loro, goccioline quasi impalpabili – l'immenso edificio del ricordo.

E quando ebbi riconosciuto il gusto del pezzetto di *madeleine* che la zia inzuppava
50 per me nel tiglio, subito (benché non sapessi ancora – e dovessi rimandare a ben più tardi il momento della scoperta – perché quel ricordo mi rendesse tanto felice) la vecchia casa grigia verso strada, di cui faceva parte la sua camera, venne come uno scenario di teatro a saldarsi al piccolo padiglione prospiciente il giardino e costruito sul retro per i miei genitori (cioè all'unico isolato lembo da me rivisto fino a quel mo-
55 mento); e, insieme alla sua casa, la città, da mattina a sera e con ogni sorta di tempo, la piazza dove mi mandavano prima di pranzo, le vie dove facevo qualche commissione, le strade percorse quando il tempo era bello. E come in quel gioco, che piace ai giapponesi, di buttare in una ciotola di porcellana piena d'acqua dei pezzettini di carta a tutta prima indefinibili che, non appena immersi, si stirano, assumono con-
60 torni e colori, si differenziano diventando fiori, case, figure consistenti e riconoscibili, così, ora, tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di casa Swann, e le ninfee della Vivonne², e la brava gente del villaggio e le loro piccole abitazioni e la chiesa e tutta Combray e la campagna circostante, tutto questo che sta prendendo forma e solidità è uscito, città e giardini, dalla mia tazza di tè.

1. **devota**: perché legata all'immagine dei pellegrini (si veda la nota 4 in T2).

2. **Vivonne**: si trattava in realtà del fiume Loir, che bagna Illiers.

Analisi del testo

► LE SENSAZIONI CHE DANNO SENSO ALLA REALTÀ

Queste celebri pagine, che descrivono la prima esperienza di un ritorno del passato grazie alla memoria involontaria, introducono alcuni elementi capitali per il successivo sviluppo del romanzo, alcuni mattoni fondamentali della sua architettura. Degli anni dell'infanzia passati a Combray il narratore conserva soltanto i ricordi legati al momento traumatico in cui doveva separarsi dalla madre per andare a letto. Tutto il resto sembra sprofondato nell'oblio, perché la memoria volontaria ci dà un'immagine esteriore, superficiale, del nostro passato, che sembra non appartenerci più. Fino al giorno in cui una sensazione, o più precisamente un sapore, riporta quasi magicamente il narratore a quegli anni lontani. L'universo di Combray risorge allora d'un tratto in tutta la sua realtà, una realtà cui solo le sensazioni di un preciso individuo danno senso e fisionomia compiuta.

► **IL PASSATO IMPRIGIONATO NEI RICORDI** Si oppongono così due momenti: quello della morte del passato perduto e quello della sua rinascita, che – provocata da un evento fortuito e agendo attraverso le sensazioni e l'intuito – deve poi essere definita, chiarita attraverso l'analisi. L'analisi è un aspetto fondamentale della scrittura di Proust, e non solo nel caso della memoria involontaria. Per andare oltre una registrazione superficiale degli eventi, le percezioni vengono sondate nei più minuscoli dettagli, nel tentativo di estrarne una verità e di renderla visibile.

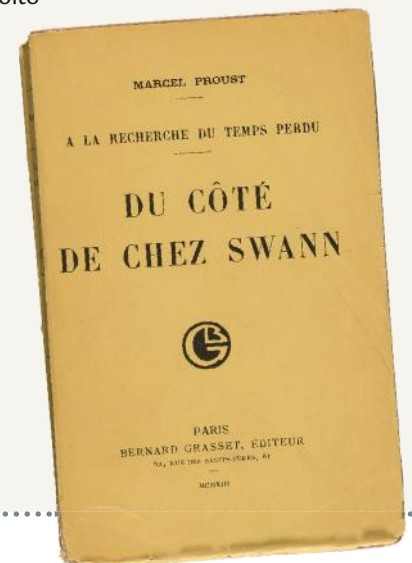
È il caso degli odori e dei sapori che, per analogia, diventano l'anima delle cose: per Proust sono il loro principio vitale e, in una visione quasi religiosa, ciò che le fa sopravvivere alla morte e al tempo riportandole in vita nella nostra memoria: «Trovo del tutto ragionevole la credenza celtica secondo la quale le anime di coloro che abbiamo

perduti sono imprigionate in qualche essere inferiore [...]. Così per il nostro passato» ►T2, rr. 25-32].

Similitudini e metafore sono così un modo per far vedere la realtà in tutta la sua complessità, per creare e imporre al lettore una visione completamente nuova: pensiamo alla "strana" similitudine tra la signora Lepic e il cormorano in *Jean Santeuil* ►T1, rr. 60-63].

► **LA RESURREZIONE DELL'IO DELL'INFANZIA** Anche le frasi lunghissime di cui Proust è maestro, con la loro sintassi complicata e tuttavia ferrea, seguono passo passo questa ricerca minuziosa e sono uno degli strumenti fondamentali dell'analisi. Ma il ritorno del passato, che emerge pian piano nella coscienza, mostra anche un aspetto fondamentale della psicologia proustiana, che è una psicologia dinamica, evolutiva, secondo la quale il nostro io non soltanto muta nel tempo, ma addirittura muore varie volte nello spazio della nostra vita. In questo senso, l'esperienza della memoria involontaria è esperienza di una resurrezione, perché l'io sepolto dell'infanzia si sovrappone per un attimo all'io presente e provoca una sensazione di felicità che deriva dalla sospensione del tempo.

Il primo libro di *Alla ricerca del tempo perduto*, intitolato *Dalla parte di Swann*.



Laboratorio

evidenza

► COMPRENDERE

1 Perché il riemergere del ricordo rappresenta per il narratore un'esperienza felice (r. 2), anche al di là del contesto del ricordo (rr. 49-51)?

similitudine

► ANALIZZARE

2 Illustra la similitudine tra l'esperienza della ricostruzione del ricordo e il gioco giapponese dei foglietti nell'acqua con cui si chiude il brano.

sensazioni

► INTERPRETARE

3 «A palpitare così in fondo al mio essere sarà, certo, l'immagine, il ricordo visivo che, legato a quel sapore, si sforza di seguirlo fino a me» (rr. 16-17). Quale rapporto si instaura fra i sensi (il gusto, l'olfatto, la vista) e i pensieri di Marcel? Che rapporto c'è, in altre parole, tra le sensazioni del corpo e le idee, i sentimenti, le emozioni?

3 Franz Kafka

Kafka e la comicità

Un impiegato delle assicurazioni Un cittadino austro-ungarico che all'inizio del Novecento si fosse recato all'Ufficio assicurazioni contro gli infortuni del Regno di Boemia, a Praga, avrebbe forse a malapena notato, dietro una scrivania colma di carte e grafici, un minuto e grigio impiegato, cortesissimo, che rispondeva al nome di **Franz Kafka**. Laureato in Giurisprudenza, dopo un anno di praticantato alle Assicurazioni generali di Trieste, il giovane Franz aveva trovato un impiego stabile nel vasto apparato della burocrazia imperiale, e solo nei ritagli di tempo riusciva a dedicarsi alla sua principale passione: scrivere. Non che qualcuno lo considerasse un grande scrittore: alcuni suoi racconti erano apparsi su riviste locali, ma senza destare l'interesse del grande pubblico né tantomeno quello dei suoi familiari, che, a cominciare dal padre, non davano alcun peso alla sua attività.

Kafka scrisse per tutta la vita – racconti, diari, aforismi, romanzi, bozzetti incompiuti – e prima di morire lasciò tutti suoi scritti all'amico **Max Brod**, pregandolo di distruggerli. Brod invece li pubblicò: ebbe inizio così, postuma, la fama di Franz Kafka, uno degli scrittori più importanti e influenti del Novecento.

Una vita a Praga Kafka trascorse quasi tutta la sua vita a Praga. Come la Vienna di Musil, anche Praga, capitale del Regno di Boemia, faceva parte dell'impero asburgico ed era una città cosmopolita in cui si fondevano le lingue, le religioni e le tradizioni dell'Europa occidentale e orientale. Kafka visse il momento di transizione dall'impero agli Stati nazionali: nacque cittadino asburgico (1883) e morì cecoslovacco (1924), dopo che la prima guerra mondiale aveva fatto saltare in aria tutti gli imperi europei.

La sua famiglia apparteneva alla **media borghesia ebraica**, di origini ceche da parte di padre e tedesche da parte di madre. Franz frequentò le scuole tedesche, ma pur ricevendo un'educazione occidentale fu sempre attratto dalla cultura dell'ebraismo orientale, da cui la sua famiglia tendeva invece a prendere le distanze.

Fin dall'infanzia fu inoltre tormentato da una salute malferma, che lo costrinse a lasciare incompiute molte delle sue opere e a ritirarsi infine in un sanatorio presso Vienna, dove morì di tubercolosi. Non si sposò mai, pur essendo stato a lungo fidanzato con Felice Bauer e avendo avuto un'intensa relazione con Milena Jesenská, traduttrice delle sue opere in ceco.

I racconti

Tra incubo e farsa Kafka parlava il **ceco** e conosceva lo **yiddish** (la lingua degli ebrei ashkenaziti dell'Europa orientale), ma scrisse sempre e solo in tedesco. Il **tedesco** di Kafka è una lingua singolare, fatta di immagini sottili, talvolta crudelmente ironiche. Accade, ad esempio, che espressioni metaforiche del linguaggio vengano trasformate in situazioni reali, creando quell'**atmosfera a metà tra incubo e farsa** che è la cifra caratterizzante di tutti i suoi numerosi racconti.

Il più noto è il racconto lungo *La metamorfosi* (1915), storia di un commesso viaggiatore che da un giorno all'altro si trasforma in uno scarafaggio [►T5].

Max Ernst,
Oedipus rex, 1922.



T6 ► Il silenzio
delle sirene

Un uomo deve poter dormire

da *La metamorfosi*

«Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto»: il racconto si apre così, senza ulteriori spiegazioni, come se una cosa del genere potesse accadere tutti i giorni. Nemmeno il protagonista se ne stupisce, tanto che il suo primo pensiero, al risveglio, non è chiedersi come o perché sia avvenuta la trasformazione, bensì qualcosa di molto più pratico: come fare ad andare al lavoro in quelle condizioni?

«Buon Dio», pensò, «che mestiere faticoso ho scelto! Dover prendere il treno tutti i santi giorni... Ho molte più preoccupazioni che se lavorassi in proprio a casa, e per di più ho da sobbarcarmi questa tortura dei viaggi, all'affanno delle coincidenze, a pasti irregolari e cattivi, a contatti umani sempre diversi, mai stabili, mai cordiali. All'inferno tutto quanto!». Sentì un lieve pizzicorino sul ventre; lentamente, appoggiandosi sul dorso, si spinse più in su verso il capezzale, per poter sollevare meglio la testa, e scoprì il punto dove prudeva: era coperto di tanti puntolini bianchi, di cui non riusciva a capire la natura; con una delle gambe provò a toccarlo, ma la ritirò subito, perché brividi di freddo lo percorsero tutto.

Si lasciò ricadere supino. «Queste levatacce abbrutiscono¹», pensò. «Un uomo ha da poter dormire quanto gli occorre [...]. Non mi facessi scrupolo per i miei genitori, già da un pezzo mi sarei licenziato, sarei andato dal principale e gli avrei detto chiaro e tondo l'animo mio, roba da farlo cascar giù dallo scrittoio! Curioso poi quel modo di starsene seduto lassù² e di parlare col dipendente dall'alto in basso; per giunta, dato che è duro d'orecchio, bisogna andargli vicinissimo. Be', non è ancora persa ogni speranza; una volta che abbia messo insieme abbastanza soldi da pagare il debito dei miei, mi ci vorranno altri cinque o sei anni, non aspetto neanche un giorno e do il gran taglio. Adesso però bisogna che mi alzi: il treno parte alle cinque».

E volse gli occhi alla sveglia che ticchettava sul cassetto. «Santo cielo!» pensò. Erano le sei e mezzo: le sfere continuavano a girare tranquille, erano anzi già oltre, si avvicinavano ai tre quarti. Che la soneria non avesse funzionato? Dal letto vedeva l'indice ancora fermo sull'ora giusta, le quattro: aveva suonato, non c'era dubbio. E come mai, con quel trillo così potente da far tremare i mobili, lui aveva continuato pacificamente a dormire? Via, pacificamente proprio no; ma forse proprio per questo più profondamente. Che fare, ora? Il prossimo treno partiva alle sette: per arrivare a prenderlo avrebbe dovuto correre a perdifiato, e il campionario era ancora da riavvolgere, e lui stesso non si sentiva troppo fresco e in gamba. Del resto, fosse anche riuscito a prenderlo, i fulmini del principale non glieli cavava più nessuno, perché al treno delle cinque era andato ad aspettarlo il fattorino della ditta; e sicuramente già da un pezzo aveva ormai riferito che lui era mancato alla partenza. Era una creatura del principale, un essere invertebrato³, ottuso. Darsi malato? Sarebbe stato un ripiego sgradevole e sospetto: durante cinque anni d'impiego Gregor non si era mai ammalato una volta. Certamente sarebbe venuto il principale, insieme al medico della cassa

1. abbrutiscono: rendono simili a bruti, tolgono umanità (attenzione: "abbrutire", con una sola "t", non "abbruttire").

2. starsene seduto lassù: gli scrittoi dei capiufficio, ai tempi di Kafka, erano spesso

montati su un predellino, cioè un rialzo che permetteva di controllare dall'alto il lavoro degli altri impiegati.

3. un essere invertebrato: Gregor (che qui Kafka fa parlare in discorso indiretto

libero) si riferisce al fattorino della ditta: ma l'ironia sta nel fatto che in questo momento, trasformato com'è in un gigantesco insetto, l'invertebrato è, alla lettera e non per metafora, lui.

- 35 mutua, avrebbe deplorato coi genitori la svogliatezza del figlio e, tagliando corto ad ogni giustificazione, avrebbe sottoposto il caso al dottore, per il quale non esisteva che gente perfettamente sana ma senza voglia di lavorare. E si poteva poi dire che in questo caso avesse tutti i torti? In realtà Gregor, a parte una sonnolenza veramente fuori luogo dopo tanto dormire, si sentiva benissimo, aveva anzi un appetito particolarmente gagliardo.
- 40 Mentre in gran fretta volgeva tra sé questi pensieri, senza sapersi decidere ad uscire dalle coltri (e la sveglia in quel momento batté le sei e tre quarti), sentì bussare lievemente alla porta dietro il letto. «Gregor», chiamò una voce – quella di sua madre –, «manca un quarto alle sette, non dovevi partire?». Dolcissima voce! All'udire la propria in risposta, Gregor inorridì: era indubbiamente la sua voce di prima, ma vi si mescolava, come salendo dai precordi, un irreprimibile pigolio lamentoso; talché
- 45 solo al primo momento le parole uscivano chiare, ma poi, nella risonanza, suonavano distorte, in modo da dare a chi ascoltava l'impressione di non aver udito bene. Avrebbe voluto rispondere esaurientemente e spiegare ogni cosa, ma, viste le circostanze, si limitò a dire: «Sì sì, grazie mamma, mi alzo subito».

Analisi del testo

► **IL LICENZIAMENTO** Scarafaggio o no, alle sei di mattina Gregor non ha nessuna voglia di uscire nella pioggia, di prendere al volo il treno, di interagire con persone che non gli piacciono: in parole povere non ha nessuna voglia di andare al lavoro. Ma sa bene che, nella ditta di tessuti per cui lavora, il minimo sgarro è sufficiente a farlo licenziare. Ed è ciò che puntualmente accadrà: Gregor perderà il lavoro e lo stipendio con cui mantiene la sua famiglia, la quale, un po' per il disgusto e un po' per la rabbia, comincerà a ignorarlo e a non dargli più da mangiare.

► **LA TRASFORMAZIONE** Non solo Gregor ma anche i suoi familiari, nella *Metamorfosi*, subiscono dunque una trasformazione radicale, che Kafka descrive impietosamente: dopo la paura e la pena dell'inizio, sia nei genitori sia nella sorella subentrano la stanchezza, la fatica, il fastidio di dover accudire Gregor e infine l'odio aperto contro di lui, che si placa soltanto quando Gregor decide di lasciarsi morire di fame.

► **TONO REALISTICO, EVENTO ASSURDO** Benché il tono della narrazione sia sobrio e realistico, tutto muove da un fatto assurdo: un uomo *non può* trasformarsi da un giorno all'altro in uno scarafaggio gigante; e *non può*, se vittima di una simile metamorfosi, rimanere impassibile, calmo, come Gregor nella pagina che abbiamo letto. Essere uno scarafaggio, come "sentirsi un verme", è al massimo un modo di dire: in Kafka, però, le espressioni più comuni del linguaggio vengono spesso prese alla lettera, dando origine a situazioni paradossali.

► **LA LETTERA AL PADRE** L'idea dell'uomo-scarafaggio, in particolare, sembra essere nata nella mente dello scritto-

re da un commento che suo padre, Hermann Kafka, aveva fatto a proposito di un suo amico, un attore di teatro yiddish che Franz aveva visto recitare a Praga e con cui aveva stretto una profonda amicizia. Hermann Kafka non apprezzava le attività e le frequentazioni del figlio e non perdeva occasione di manifestargli il suo disprezzo, almeno secondo quanto quest'ultimo ricorda nella drammatica *Lettera al padre*. Scriveva Franz a suo padre nel 1919:

«Il coraggio, la risolutezza, la fiducia, la gioia per questo o per quell'altro non duravano fino in fondo se tu eri contrario o se la tua ostilità poteva essere anche soltanto percepita; e percepita poteva essere quasi per ogni cosa che facevo. Questo valeva per i pensieri come per le persone. Bastava che io nutrissi un po' d'interesse per qualcuno – data la mia natura non accadeva tanto spesso – che tu, senza riguardo alcuno per i miei sentimenti e senza rispettare il mio giudizio, attaccavi con gli insulti, le calunnie, le umiliazioni. Dovevano pagarne le spese persone innocenti e infantili, come l'attore Jiddish Lowy. Senza conoscerlo, lo paragonasti in un modo orribile, che ho già dimenticato, ad uno scarafaggio.

► **LA FIGURA DEL PADRE** Nel mondo di Kafka le parole sono fatti: un giudizio sferzante può diventare una condanna reale, un paragone astratto può innescare una trasformazione vera e propria, soprattutto quando a pronunciarli è colui che incarna l'autorità per eccellenza, il padre. La figura del padre è centrale non soltanto nella *Metamorfosi* e nella *Lettera*, ma anche nelle altre opere di Kafka; è una presenza che aleggia minacciosa, l'incarnazione di un'autorità assoluta e tirannica che infligge punizioni sempre sproporzionate rispetto alle colpe.

Il padre di Kafka era un commerciante dal carattere energico e impetuoso, aveva una voce tonante che terrorizzava il figlio, incapace di eccellere come lui nel mondo degli affari, nelle attività sportive, nell'abilità oratoria. L'abisso che separa padre e figlio è acuito dall'incomprensione reciproca, un'impossibilità di condividere gli stessi valori che è il dramma di un'intera generazione. Hermann è il solido borghese che "si è fatto da solo", orgoglioso di aver saputo

porre fine, con i propri mezzi, a una condizione di povertà; Franz è il figlio cresciuto nel benessere, che i genitori viziano e contemporaneamente rimproverano di essere viziato.

La trasformazione di Gregor in scarafaggio, e poi il rapido oblio da parte dei familiari di cui è vittima, infine il suo suicidio "per il bene della stessa famiglia" sono le tappe di un dramma che presenta, evidentemente, più di un nesso con la biografia dello scrittore.

Laboratorio

preoccupazioni

tono

la tua metamorfosi

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Riassumi le preoccupazioni di Gregor, sia quelle riguardanti la sua professione, sia quelle legate al suo corpo.
- 2 Perché Gregor non vuole darsi malato?
- 3 Secondo quale punto di vista è narrata la vicenda?
- 4 Riflettendo sulla lingua e sullo stile, ti sembra che prevalga un tono tragico, di fronte a un avvenimento tanto sconvolgente? Oppure prevalgono la sorpresa, l'angoscia, la vergogna della metamorfosi?

INTERPRETARE

- 5 Devi andare a scuola, però sei particolarmente assonnato e agitato, ma anche incredibilmente lucido; poi scopri che... **Riscrivi il brano di Kafka in prima persona:** sarai tu, nella tua stanza, a trasformarti in un animale o in un oggetto a tua scelta.

I romanzi

Kafka scrisse tre romanzi, ma senza portarne a termine nessuno: *America* (composto intorno al 1912 e pubblicato nel 1927), *Il processo* (scritto tra il 1914 e il 1917, pubblicato nel 1925) e *Il castello* (scritto nel 1922 e pubblicato nel 1926).

Il processo Il più celebre dei tre è forse *Il processo*, anche perché ne è stato tratto un film con la regia di Orson Welles. Il protagonista è un giovane onesto, l'impiegato Josef K., che un giorno viene arrestato senza ragione, senza che gli venga notificata l'accusa e, soprattutto, senza che gli sia possibile non solo difendersi dai suoi accusatori, ma anche solo sapere chi siano i suoi accusatori, e quale sarebbe la sua colpa.

L'inizio del romanzo è famoso, perché in poche righe fa entrare il personaggio (e il lettore) in un incubo che non finirà se non con la morte (Josef K. verrà condannato a morte e sgozzato come un cane, e non saprà mai perché):



Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., perché, senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato. La cuoca della signora Grubach, la sua affittacamere, che ogni giorno verso le otto gli portava la colazione, quella volta non venne. Non era mai successo prima. K. aspettò ancora un poco, guardò dal suo cuscino la vecchia che abitava di fronte e lo stava osservando con una curiosità del tutto insolita per lei, ma poi, stupito e affamato insieme, suonò il campanello. Subito bussarono e un uomo, che K. non aveva mai visto prima in quella casa, entrò.

Un fotogramma del film di Orson Welles, *Il processo*, tratto dall'omonimo romanzo di Kafka.



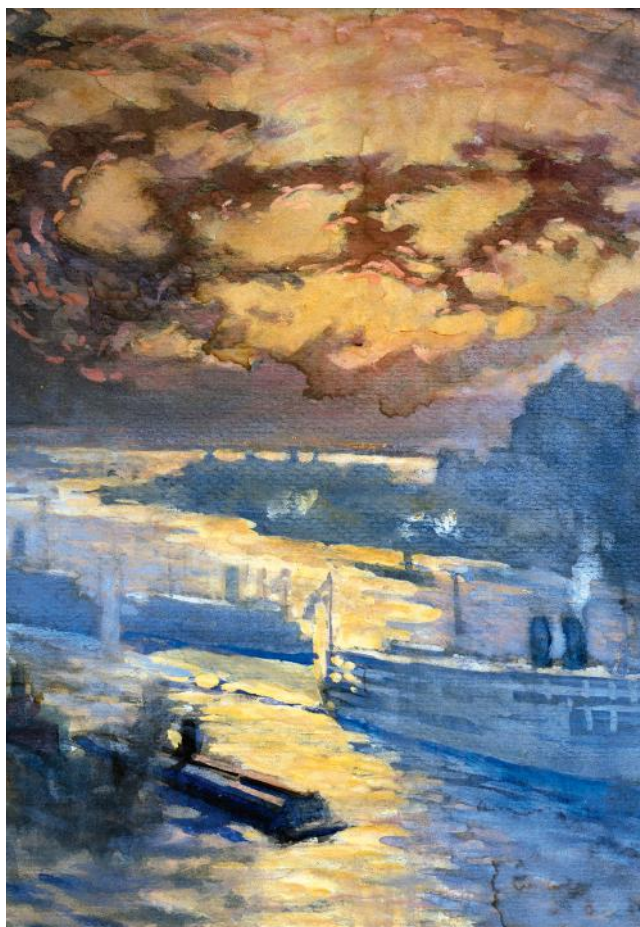
America Di *America*, Kafka pubblicò il primo capitolo (intitolato *Il fochista*), mentre il resto dell'opera venne riordinato da Max Brod, che ne scelse anche il titolo. Secondo quanto è possibile ricostruire dalle lettere e dai diari di Kafka, l'intenzione era quella di scrivere un romanzo di tipo tradizionale, sul modello di quelli di Charles Dickens. Come in un romanzo dickensiano, infatti, il protagonista è un giovane povero e onesto, Karl Rossmann, che viene mandato dai genitori in America e si trova a fare i conti da solo con un mondo senza scrupoli:



Quando il sedicenne Karl Rossmann, mandato in America dai suoi poveri genitori perché una cameriera l'aveva sedotto e aveva avuto un figlio da lui, entrò con la nave a velocità ridotta nel porto di New York, vide la Statua della Libertà, che già stava contemplando da tempo, come immersa in una luce d'un tratto più intensa. Il braccio con la spada sembrava essersi appena alzato, e attorno alla figura spiravano liberi i venti.

«Com'è alta!» disse fra sé, e poiché non si decideva ad andarsene, a poco a poco fu spinto fino al parapetto della nave dalla massa crescente dei facchini che lo oltrepassavano.

Joseph Pennell,
Riflessi sul fiume,
1921 circa.



Subito, nelle prime righe, scopriamo che quello di Karl in America è un **viaggio senza ritorno**: si tratta infatti di una punizione inflittagli dai genitori per essere stato sedotto da una cameriera. Questa cameriera, a cui si allude appena, è solo la prima di una serie di donne volitive e aggressive che Karl incontra nel corso del viaggio e che sembrano preannunciate dalla figura imponente della statua della Libertà.

La statua, fra l'altro, ha qualcosa di strano: anziché stringere in pugno la fiaccola che simboleggia la luce della ragione, nell'immaginazione di Kafka ha in mano una spada. Questo elemento evoca fin dall'inizio la violenza che il protagonista troverà nel nuovo continente: l'America che Karl è costretto ad affrontare è ancora più brutale della Londra di Dickens, dove giovani di belle speranze riuscivano alla fine quasi sempre a costruirsi un futuro. Passando da un lavoro malpagato all'altro, da una frequentazione casuale all'altra, Karl non riesce invece a trovare il suo posto in questa "terra promessa" meccanizzata e inumana, rimanendo ovunque un "disperso" (e proprio *Il disperso* era il titolo con cui Kafka indicava il romanzo nei suoi appunti).

Il castello *Il castello*, l'ultima opera di Kafka, riunisce tutti i temi più cari a questo grande romanziere: la **condanna dell'incolpevole**, l'**irrazionalità delle procedure burocratiche**, la **sottomissione volontaria** dei presunti colpevoli a questo stato di COSE.

T8 ► L'efficienza dei telefoni, da *Il castello*

L'agrimensore K.

da *Il castello*, capitolo I

Il brano che segue è l'inizio del romanzo.

Era sera tarda quando K. arrivò. Il paese era sprofondato nella neve. Il colle non si vedeva, nebbia e tenebre lo circondavano, non il più debole chiarore rivelava il grande castello. K. sostò a lungo sul ponte di legno che dalla strada maestra conduceva al paese e guardò su nel vuoto apparente.

5 Poi andò a cercare un alloggio per la notte; alla locanda erano ancora svegli, l'oste non aveva stanze libere ma, assai stupito e sconcertato da quel cliente tardivo, offrì di farlo dormire nella sala su un pagliericcio¹. K. fu d'accordo. Alcuni contadini sedevano ancora davanti alla loro birra, ma egli non volle parlare con nessuno, andò a prendersi da solo il pagliericcio in solaio e si coricò vicino alla stufa. Faceva caldo, i contadini
10 erano silenziosi, egli li osservò ancora un poco con gli occhi stanchi, poi si addormentò.

Ma non passò molto che fu svegliato. Un giovane in abito cittadino con un viso da attore, occhi sottili, sopracciglia folte, stava accanto a lui insieme all'oste. I contadini erano ancora lì, alcuni avevano girato la sedia per vedere e udire meglio. Il giovane si scusò molto gentilmente di aver svegliato K., si presentò come figlio del custode
15 del castello, poi disse: «Questo paese appartiene al castello, chi vi abita o pernotta in certo modo abita e pernotta nel castello. Nessuno può farlo senza il permesso del conte. Ma lei questo permesso non ce l'ha, o almeno non l'ha esibito».

K., che si era levato a sedere, si raviò i capelli, guardò i due dal basso in alto e disse: «In che paese mi sono perso? C'è un castello qui?».

20 «Certo», disse lentamente il giovane, mentre qualcuno, qua e là, scuoteva la testa all'indirizzo di K., «il castello del conte Westwest».

«E ci vuole il permesso per passare qui la notte?», chiese K. come per convincersi di non aver magari sognato quello che gli era appena stato detto.

25 «Ci vuole il permesso», fu la risposta, e c'era molta presa in giro nei confronti di K. nel modo in cui il giovane tendendo il braccio chiese all'oste e ai clienti: «O forse non ci vuole il permesso?».

«Quand'è così dovrò procurarmelo», disse K. sbadigliando, e scostò la coperta come per alzarsi.

«Già, ma da chi?», chiese il giovane.

30 «Dal signor conte», disse K., «non resta altro da fare».

«Adesso, a mezzanotte, andare dal conte a chiedere il permesso?», esclamò il giovane facendo un passo indietro.

«Non si può?», chiese K. con calma. «Allora perché mi ha svegliato?».

35 Questa volta però il giovane perse il controllo. «Che modi da vagabondo!», esclamò. «Esigo rispetto per le autorità comitali²! L'ho svegliata per comunicarle che deve lasciare immediatamente il territorio del conte».

«Finiamola con questa commedia», disse K. con voce stranamente bassa, si coricò e si tirò addosso la coperta. «Lei sta un po' esagerando, giovanotto, e domani ripar-

1. pagliericcio: saccone pieno di paglia o di foglie secche, che in passato veniva adoperato come letto.

2. autorità comitali: i funzionari di una contea ("comitale" deriva dal latino *comitalis*, che a sua volta viene da *comes*, "conte").

40 leremo del suo comportamento. L'oste e quei signori sono testimoni, se di testimoni
ho bisogno. Ma sappia intanto che sono l'agrimensore³ fatto venire dal signor conte.
I miei aiutanti mi raggiungeranno domani in carrozza con gli strumenti. Io non ho
voluto rinunciare a una passeggiata nella neve, ma purtroppo ho sbagliato strada più
volte, e per questo sono arrivato così tardi. Che fosse troppo tardi per presentarmi
45 al castello lo sapevo già da me senza che lei me lo insegnasse. Ecco perché mi sono
accontentato di questa sistemazione per la notte, dove lei ha avuto la scortesìa – per
non dir peggio – di venirmi a disturbare. Con ciò considero esaurite le mie spiega-
zioni. Buona notte, signori». E K. si voltò verso la stufa.

«Agrimensore?», chiese ancora alle sue spalle una voce esitante, poi fu completo
silenzio.

50 Ma il giovane si riprese presto e disse all'oste, in tono abbastanza smorzato da
parere riguardoso del sonno di K. e abbastanza forte da essere da lui udito: «Mi in-
formerò per telefono».

Come, c'era anche un telefono in quella locanda di paese? Il particolare stupì K.
che però si era aspettato l'insieme. Erano organizzati proprio bene. L'apparecchio
55 risultò installato quasi sopra la sua testa, assonnato com'era egli non l'aveva notato.
Se ora il giovane doveva telefonare, con tutta la buona volontà non poteva evitare
di disturbare il sonno di K., si trattava solo di vedere se K. gli avrebbe consentito
di telefonare: K. decise di lasciarlo fare. Ma allora non aveva alcun senso fingere di
dormire, perciò si rimise in posizione supina. Vide i contadini fare timidamente
60 capannello e consultarsi, l'arrivo di un agrimensore non era cosa da poco.

3. agrimensore: tecnico che misura i campi e ne fissa i confini.

Analisi del testo

► **IL PROTAGONISTA SENZA NOME** Il protagonista del romanzo non ha un vero e proprio nome, viene indicato con una semplice sigla: K. La lettera rimanda in primo luogo al nome di Kafka, come se il protagonista del racconto fosse un suo *alter ego* (il primo schizzo dell'opera era scritto, non a caso, in prima persona); ma rimanda anche ad altri personaggi kafkiani come Josef K., protagonista del *Processo*. L'assenza del nome porta con sé un'idea di personalizzazione, una condizione nella quale l'uomo è ridotto a un segno senza senso, una sigla, una "cosa".

► **DOMANDA SENZA RISPOSTA** K., tuttavia, non è un uomo qualunque: è un agrimensore. Il suo lavoro consiste nel misurare il territorio, tracciarne i confini, realizzarne rappresentazioni cartografiche. Per questo è stato assunto al castello, anche se, come già si intuisce dal battibecco con il figlio del custode, il suo arrivo non è affatto gradito e di fatto nessuno sembra aver bisogno di lui. Perché dunque è stato assunto? La domanda non troverà risposta. Nessuno è in grado di comprendere le decisioni che vengono prese al castello, luogo impenetrabile, misterioso e chiuso a qualsiasi interpretazione.

► **IL CASTELLO, LUOGO CHIUSO** Kafka gioca qui con una forma linguistica che diventa un vero e proprio oggetto:

in tedesco il termine "castello" – *Schloss* – è legato al verbo *schliessen*, "chiudere", e indica non soltanto l'edificio ma anche un oggetto chiuso ermeticamente, come un chiavistello o un lucchetto. Il castello, in altre parole, è un luogo chiuso quasi per natura, che non lascia penetrare nessuno al suo interno.

► **K., INDIVIDUO FUORI POSTO** L'ostilità del giovane «con un viso da attore» (rr. 11-12) e la sorpresa dei clienti dell'osteria sono solo un assaggio del destino a cui K. sta andando incontro. Nel corso del racconto, infatti, continui ostacoli gli impediranno di mettersi al lavoro: prima gli vengono assegnati due aiutanti che non sanno nulla di agrimensura e combinano solo guai; poi è lui che, nel tentativo di raggiungere l'influente funzionario Klamm, seduce la sua amante Frieda, attirandosi ulteriori grattacapi. L'unico in grado di spiegare a K. come stiano le cose è il sindaco del villaggio, che però non ammette la possibilità di difetti all'interno del sistema amministrativo: secondo il sindaco è K. che, in quanto forestiero, non comprende il senso della burocrazia, il cui funzionamento è, in realtà, «perfetto». La macchina funziona a dovere, insomma: a non funzionare, a essere fuori posto, a non meritare un proprio posto nel mondo è l'individuo, il cocciuto agrimensore K.

Laboratorio

agrimensore

ruoli
ambientazione

anonimato
burocrazia

ANALIZZARE

- 1 Descrivi il protagonista: chi è? come viene presentato? quali informazioni abbiamo su di lui?
- 2 Chi sveglia K.? Come viene descritto?
- 3 Chi sono gli altri personaggi che compaiono nell'episodio? Quale ruolo svolgono?
- 4 Descrivi l'ambientazione, sia quella esterna (il paese) sia quella interna (l'alloggio).

INTERPRETARE

- 5 Perché il protagonista non ha un vero nome?
- 6 *Il castello* è anche un romanzo sulla burocrazia: in che senso?

4 Robert Musil

La dissoluzione degli imperi Con la fine della prima guerra mondiale (1918) scompaiono dalle carte geografiche i grandi imperi che per secoli avevano dominato l'Europa. L'impero tedesco, l'impero ottomano e l'impero austro-ungarico si dissolvono in una miriade di piccoli Stati nazionali, seppellendo nel loro crollo la cultura e i valori di una lunga epoca.

Di questo mondo che non esiste più, un mondo aristocratico e raffinato ma anche repressivo e inefficiente, ci offre un ritratto *L'uomo senza qualità* di Musil, monumentale romanzo pubblicato tra il 1930 e il 1942, ma lasciato senza finale dal suo autore.

Moise Kisling,
*Uomo di fronte a
una finestra*, 1915.



L'istruzione e la guerra Robert Musil nasce a Klagenfurt, in Carinzia, nel 1880, ed è ancora bambino quando la sua famiglia si trasferisce a Chotumov, nell'attuale Repubblica Ceca. Riceve una rigida educazione nel collegio militare che descriverà nel suo primo romanzo, *I turbamenti del giovane Törless* (1906). Studia poi al politecnico di Brno, dove si laurea in Ingegneria.

L'interesse per la filosofia lo spinge a proseguire gli studi in Germania (a Stoccarda e a Berlino), finché, durante la prima guerra mondiale, si trova a combattere sul fronte italiano, in Alto Adige e sull'altopiano di Asiago.

La scrittura Dopo la guerra, nonostante le difficoltà economiche, Musil si dedica esclusivamente alla letteratura, scrivendo e riscrivendo, senza arrivare a una stesura definitiva, il suo principale romanzo.

Morirà letteralmente con la penna in mano il 15 aprile 1942, nella sua casa in Svizzera, dove si era trasferito con la moglie dopo l'annessione dell'Austria al Terzo Reich (1938).

L'uomo senza qualità

Un uomo brillante impegnato a non fare nulla Nel romanzo di Musil l'uomo definito «senza qualità» è il protagonista, Ulrich, rampollo trentaduenne di una benestante famiglia della borghesia austro-ungarica, il quale, dopo aver tentato di distinguersi come ufficiale, come ingegnere e infine come matematico, decide di prendersi «un anno di vacanza dalla vita». Incurante delle raccomandazioni paterne e stufo del suo stesso essere “promettente”, all'inizio del romanzo Ulrich è dunque impegnato a **non fare assolutamente nulla**.

T9 ► Vienna moderna, da *L'uomo senza qualità*

La volontaria resistenza all'azione Se da questo punto di vista Musil tratteggia una personalità affine a quella ormai codificata dell'**inetto** – dall'Oblomov del russo Ivan Gončarov (1812-1891), che passa le giornate seduto sul divano, allo Zeno Cosini di Italo Svevo [► **Percorso 4**] –, a ben guardare Ulrich è però **tutt'altro che un uomo inadeguato alla vita**. Brillante e di bell'aspetto, capace in tutte le attività che intraprende pur senza portarle a termine, Ulrich piace alle donne e ottiene senza fatica la stima dei suoi superiori e degli uomini di potere che lo coinvolgeranno nell'Azione Parallela, un pomposo progetto di celebrazione dell'Austria-Ungheria che non porterà ad alcun risultato a causa dello scoppio della guerra. Più che dall'incapacità, l'indolenza di Ulrich deriva dunque da una **volontaria resistenza all'azione**: Ulrich è attratto dall'esattezza della matematica ma anche dall'infinita indeterminatezza del reale, e rifiuta di “definirsi”, di lasciare che le sue qualità si concretizzino in una forma univoca. La realtà appare ai suoi occhi come una nebulosa che ha in sé tutte le possibilità, all'interno della quale anche elementi contraddittori possono coesistere. Scegliersi una professione, impegnarsi in uno studio particolare o in una relazione vorrebbe dire intradare la propria vita lungo un binario predefinito, salire su un treno che corre forsennatamente verso una meta ignota anche ai viaggiatori. «Nel buon tempo antico, quando c'era ancora l'impero austriaco», scrive Musil «si poteva in quel caso scendere dal treno del tempo, salire su un treno comune d'una ferrovia comune e ritornare in patria».

T11 ► L'Azione Parallela, da *L'uomo senza qualità*

Un romanzo di idee e di parole La trama dell'*Uomo senza qualità* è scandita da **pochi fatti significativi**. È un **romanzo di idee e di parole** più che un romanzo di eventi, e l'inconcludenza delle attività intraprese dai personaggi finisce per suscitare nel lettore la stessa **sensazione di impotenza** che attanaglia Ulrich.

Dopo averci descritto i momenti salienti della sua giovinezza e le sue vicende sentimentali, Musil lascia che il giovane Ulrich si perda in una serie infinita di conversazioni, discussioni, visite a personaggi influenti, feste e incontri che non lasciano traccia. Pur partendo sempre con un certo entusiasmo, Ulrich non porta a termine nulla di quanto comincia, né sul piano professionale né su quello umano.

L'assenza di un vero finale A mano a mano che il racconto procede, la trama diventa sempre più inafferrabile, e **il romanzo si conclude senza un vero finale**. Il libro che leggiamo oggi è un libro compatto, ma solo in apparenza: gli studiosi delle carte musiliane non hanno raggiunto un completo accordo su quale debba essere la sua forma definitiva, poiché non sappiamo come Musil desiderasse (e se desiderasse) concluderlo, né quali dei capitoli abbozzati avrebbero visto la pubblicazione definitiva. Il mondo che Musil ci ha raccontato per centinaia di pagine, imponente affresco di quel “mito asburgico” giunto fino ai nostri giorni, si spegne così nel nulla, mentre la minaccia della guerra mondiale incombe sui destini dei suoi inconsapevoli personaggi.

Ulrich nel parco

da *L'uomo senza qualità*, parte II, capitolo 122

Musil maturò piuttosto tardi la decisione di fare lo scrittore e per molti anni fu assorbito dagli studi scientifici e poi filosofici. Dopo aver studiato ingegneria meccanica a Brno, si era laureato in Filosofia a Berlino con una tesi su Ernst Mach, la cui teoria della conoscenza attribuiva un ruolo fondamentale alle sensazioni, a scapito del principio di causalità.

Gli studi giovanili di Musil sono alla base della sua visione della realtà e dei meccanismi che la governano. Il personaggio di Ulrich, che come il suo autore si è dedicato a lungo alla matematica e alla filosofia, si sofferma spesso a riflettere su quali siano le vere forze che spingono l'uomo a compiere una certa azione e non un'altra. Una sera, ad esempio, attraversando un parco immerso nel silenzio, Ulrich si domanda per quale motivo gli uomini si sentano rassicurati quando le cose seguono un andamento narrativo, un principio di causa-effetto, quando hanno insomma un "prima" e un "dopo".

È questo uno dei passi più celebri del romanzo: da esso infatti si sviluppa una riflessione che investe il valore stesso della letteratura, il significato del narrare e il piacere che ne deriva.

Si arrestò un momento davanti a una larga pozzanghera, che gli tagliava la via. Forse fu quella pozza ai suoi piedi, e forse quegli alberi nudi come manici di scope, che in quel momento improvvisamente evocarono il villaggio e la strada campestre, suscitando in lui quello stato di monotonia dell'anima, fra l'avveramento e l'inutilità, che è proprio della campagna e che da quel primo viaggio-fuga della sua giovinezza egli più d'una volta era stato attratto a ripetere. Egli sentì che tutto diventava così semplice! I sentimenti sonnecchiano; i pensieri si staccano l'uno dall'altro come le nuvole dopo il temporale, e a un tratto erompe dall'anima un bel cielo vuoto. Può darsi che con quel cielo davanti agli occhi una vacca risplenda in mezzo alla strada; è un'eloquenza del fatto, come non vi fosse nient'altro al mondo! Una nuvola di passaggio può far lo stesso su tutto il paese: l'erba diventa scura e un istante dopo brilla di pioggia, non è successo altro, eppure è un viaggio come dalla sponda di un mare a quella opposta. Un vecchio perde il suo ultimo dente; e quel piccolo avvenimento è una pagina nella vita di tutti i suoi vicini, alla quale potranno ricollegare i loro ricordi. E così gli uccelli cantano tutte le sere intorno al villaggio e sempre nello stesso modo, quando dietro il sole calante scende la quiete, ma ogni volta è un fatto nuovo, come se il mondo non contasse ancora sette giorni! In campagna gli dèi visitano ancora gli uomini, egli pensò, si è qualcuno e si vive qualcosa, ma in città, dove gli eventi sono mille volte più numerosi, non si è più capaci di trovare il nostro rapporto con essi; e di lì ha origine la famigerata astrattezza della vita. Ma mentre così pensava, sapeva pure che la città amplifica mille volte il potere dell'uomo, e anche se nei particolari lo riduce al decimo, lo ingrandisce cento volte nel complesso; però un ritorno indietro per lui era fuor di questione!

Come uno dei pensieri apparentemente distaccati e astratti che così spesso nella sua vita acquistavano un valore immediato, gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo

che fu successo questo, accadde quest'altro». Quel che ci tranquillizza è la suc-
30 cessione semplice, il ridurre ad una dimensione, come direbbe un matematico,
l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto at-
traverso tutto ciò che è accaduto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può
dire «allorché», «prima che», e «dopo che»! Avrà magari avuto tristi vicende, si
35 sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro
ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco.
Da questo il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio; il viandante ha un bel
camminare per la strada maestra sotto una pioggia torrenziale o gemere coi pie-
di nella neve a venti gradi sotto zero, il lettore non ne ricava che un sentimento
di benessere, e sarebbe difficile capirlo se l'eterno trucco della poesia eroica, col
40 quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli, questo sperimentato «accor-
ciamento prospettico dell'intelligenza» non facesse già parte della vita. Nella
relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori.
Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita
si annoda qualche «perché» o «affinché», essi esecrano ogni riflessione che vada
45 più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia ad una neces-
sità, e grazie all'impressione che la vita abbia un «corso» si sentono in qualche
modo protetti in mezzo al caos. E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica
primitiva a cui la vita privata ancora si tiene salda, benché pubblicamente tutto
sia già diventato non narrativo e non segua più un «filo» ma si allarghi in una
50 superficie sterminata.

Analisi ATTIVA

► **ALLA RICERCA DELLA SEMPLICITÀ...** Il bisogno di una "trama" è connotato all'uomo e accomuna tutti i narratori, dal grande romanziere alla bambinaia che racconta una fiaba. Ma Ulrich intuisce come questa narrazione sia in parte una semplificazione del mondo reale e che, se non ci affidassimo a quel famoso "filo" del racconto, tutto si perderebbe in uno spazio informe e senza confini. In tutto il libro è questo il cruccio ricorrente di Ulrich, che da questo punto di vista è un perfetto rappresentante della consapevole, ipersensibile, angosciata umanità moderna. Da una parte, quindi, Ulrich desidera ardentemente la semplicità, e questo desiderio affiora con chiarezza nella prima parte del brano.

1 Il protagonista «senti che tutto diventava così semplice!» (r. 7). Da che cosa nasce questo suo stato d'animo?

► **... IN UN MONDO COMPLESSO.** Dall'altra parte, però, Ulrich è un uomo ipercivilizzato: il "ritorno alla natura", per lui, non è più un'opzione, perché ormai è troppo tardi: «un ritorno indietro per lui era fuor di questione» (r. 24). Ed è troppo tardi, Ulrich è ormai troppo colto e raffinato, anche per credere a ciò in cui credono gli uomini comuni, e cioè all'ordinata successione delle cose, ai rapporti di causa ed effetto, all'innata razionalità del reale. «Nella relazione fondamentale con se stessi quasi tutti gli uomini sono dei narratori» (rr. 41-42), ovvero quasi tutti gli uomini trattano il "trascorrere del tempo" (prima-adesso-poi) come un facile schema per interpretare e per giustificare la propria vita. Ulrich – che invece è consapevole di come tutto sia terribilmente complicato, tutto «si allarghi in una superficie sterminata» (rr. 49-50) – non crede più a questa «epica primitiva» (né ci crede Musil, che appunto disarticola la forma del romanzo mettendo al posto di una trama ordinata una moltitudine di sotto-trame che s'intrecciano capricciosamente).

2 Uno dei temi affrontati nel brano è quello del rapporto tra campagna e città: esiste una netta contrapposizione tra i due ambienti? E qual è la posizione del protagonista: predilige l'una o l'altra?

► **NARRARE LE IDEE.** Sotto il profilo espressivo, a parte la densità di pensiero della pagina (che potrebbe essere tratta, anziché da un romanzo, da un saggio filosofico), è importante notare il modo in cui i pensieri di Ulrich arrivano a coscienza. Al di là del contenuto dei pensieri, è interessante *come* i pensieri nascono e si sviluppano. In anni molto vicini a quelli in cui Musil stendeva *L'uomo senza qualità*, Marcel Proust rifletteva in *Alla ricerca del tempo perduto* proprio sul modo involontario e pre-logico in cui idee e sensazioni affiorano nella coscienza degli esseri umani: tanto Musil quanto Proust indagano, da romanzieri, quell'universo dell'inconscio che Freud, all'inizio del secolo, aveva cominciato a descrivere nei suoi saggi psicanalitici.

3 Quale rapporto c'è in questo brano tra la narrazione e la riflessione?

5 James Joyce



Jacques-Émile Blanche, *Ritratto di James Joyce*.

Gli studi e i primi scritti James Joyce nasce a Dublino nel 1882, in una famiglia molto povera. Studia da autodidatta, poi presso una scuola di gesuiti, quindi allo University College di Dublino. Ma gli studi accademici non lo interessano: vuole guadagnarsi da vivere scrivendo e comincia con il pubblicare novelle di ambientazione dublinese (formeranno, nel 1914, il suo primo libro, i *Dubliners*, tradotto di solito come *Gente di Dublino*).

Nel 1904, ventiduenne, lascia Dublino insieme alla sua compagna, Nora Barnacle, e si stabilisce prima a Pola, nell'attuale Croazia, poi a Roma, dove lavora in una banca, poi a Trieste (dove entra in relazione con Italo Svevo, lo aiuta nello studio dell'inglese e lo incoraggia a scrivere), quindi – dopo lo scoppio della prima guerra mondiale – a Zurigo e a Parigi.

I capolavori Per vivere, scrive e dà lezioni d'inglese, ma sono anni di grandi difficoltà economiche, anche perché Joyce ha una grave malattia agli occhi che lo costringe a subire, negli anni, un gran numero di interventi chirurgici per lo più inconcludenti. La malattia non gli impedisce però di scrivere e pubblicare, nell'arco di pochi anni, i suoi due capolavori: *Dedalus*, nel 1916 (in originale *A Portrait of the Artist as a Young Man*, “Un ritratto dell'artista da giovane”; il titolo *Dedalus*, dal cognome del protagonista, è quello della prima traduzione italiana, dovuta a Cesare Pavese, nel 1932), e soprattutto *Ulisse* (1922), il romanzo che lo farà conoscere alla critica di tutto il mondo e che si rivelerà, nei decenni seguenti, uno dei libri più influenti del XX secolo.

Nel 1939 Joyce pubblica il suo ultimo libro, un romanzo ancora più sperimentale e impenetrabile dell'*Ulisse*, ancora più estremo nell'impiego del flusso di coscienza, intitolato *Finnegans Wake* (“La veglia di Finnegan”).

Muore nel 1941 a Zurigo.

Ulisse

Una rivoluzione L'*Ulisse* è stato una rivoluzione. Forse nessun libro, nella storia della letteratura universale, si è allontanato con tanta decisione da ciò che era stato fatto nel passato; e pochi libri hanno avuto un'influenza altrettanto grande su ciò che si sarebbe fatto in futuro. Per quale ragione? Per capirlo, basta leggerne poche righe, ad esempio quelle, celeberrime, che chiudono il libro, nelle quali *sentiamo* la voce della moglie del protagonista, Molly Bloom:



Oh e il mare il mare qualche volta cremisi come il fuoco e gli splendidi tramonti e i fichi nei giardini dell'Alameda sì e tutte quelle stradine curiose e le case rosa e azzurre e gialle e i roseti e i gelsomini e i geranii e i cactus e Gibilterra da ragazza dov'ero un Fiore di montagna sì quando mi misi la rosa nei capelli come facevano le ragazze andaluse o ne porterò una rossa sì e come mi baciò sotto il muro moresco e io pensavo beh lui ne vale un altro e poi gli chiesi con gli occhi di chiedere ancora sì e allora mi chiese se io volevo sì dire di sì mio fior di montagna e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che si potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio Sì.

Le mille pagine dell'*Ulisse* sono fatte per buona parte così: il romanzo è scritto in **terza persona**, la voce che racconta è quella di Joyce, ma questa voce registra i pensieri e le sensazioni dei personaggi senza filtrarli, cioè senza metterli in ordine come avevano fatto i grandi scrittori dell'Ottocento. Joyce non scrive "Molly Bloom ripensò al suo viaggio in Spagna e al rapporto con il suo amante"; dà invece la parola a Molly Bloom e trascrive, per così dire, i suoi pensieri (che sono caotici, come spesso i pensieri: ecco la ragione del *sì* ripetuto più volte, a interrompere le frasi).

Il monologo interiore Ora, molti scrittori, prima di Joyce, hanno fatto "pensare ad alta voce" i loro personaggi, attraverso quello che si chiama **monologo interiore** (questa è ad esempio la voce interiore di Elizabeth Bennett in *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen: «Io che andavo fiera del mio discernimento! Io che mi vantavo delle mie capacità! [...] Che scoperta umiliante! Eppure, quant'è giusta questa umiliazione! Non avrei potuto essere più cieca, maledettamente cieca, se fossi stata innamorata»). Ma questa tecnica, che nei romanzi del passato compariva solo eccezionalmente, nell'*Ulisse* di Joyce è usata in continuazione.

Inoltre, Joyce adopera una particolare variante del monologo interiore, che è stata definita **flusso di coscienza** (*stream of consciousness*): una riflessione interiore tradotta in parole nella quale, però, l'autore registra alla rinfusa tutte le impressioni, le sensazioni, le associazioni d'idee, i pensieri formulati a metà e subito interrotti... insomma, tutto ciò che passa per la testa di ciascuno di noi in qualsiasi momento della nostra giornata. Questa **realtà interiore** non era mai stata veramente conquistata dai narratori prima di Joyce; ed è per questo, soprattutto, che l'*Ulisse* è uno dei romanzi più importanti del XX secolo.

La trama e la struttura La trama dell'*Ulisse* è semplice: si tratta della **cronaca di una giornata qualsiasi** – precisamente, dalle otto del mattino alle due di notte del 16 giugno 1904 – nella vita di tre personaggi: Leopold Bloom, sua moglie Molly e il giovane Stephen Dedalus.

Il titolo del libro rinvia all'*Odisea* di Omero: Bloom è il moderno Ulisse che vive le sue quotidiane avventure (molto meno esotiche ed eroiche di quelle del personaggio di Omero) non navigando nel mar Mediterraneo bensì camminando per le strade di Dublino; Stephen è l'equivalente di Telemaco, il figlio di Ulisse (Bloom ha perso un figlio e pensa a Stephen come a una specie di erede spirituale, da amare e da proteggere); Molly è l'equivalente della Penelope omerica, la moglie di Ulisse (che però non aspetta, con devozione, il ritorno dell'eroe, ma tradisce il marito).

In linea con questo gioco intertestuale, il romanzo è diviso in **capitoli** i cui titoli e contenuti rimandano ad altrettanti **episodi dell'*Odisea***: *Telemaco*, *Nestore*, *Proteo*, *Calipso*, *I mangiatori di Loto* ecc.

Nel romanzo non succede niente di memorabile: i tre personaggi mangiano, bevono, parlano del più e del meno, si muovono nella città, li vediamo entrare nei bagni pubblici, in biblioteca, in ospedale, in un bordello. Non c'è **nessun vero intreccio**, solo una lunga, meticolosa cronaca di tutte le piccole cose che capitano in una giornata normale, nella vita delle persone normali.

Ciò che rende straordinario l'*Ulisse* non è il suo contenuto, ma il modo in cui questo contenuto si srotola sotto i nostri occhi: la tecnica del flusso di coscienza ci permette infatti di entrare nella coscienza dei personaggi, di "sentire" i loro pensieri e i loro sentimenti con un **realismo** – cioè con un'aderenza al modo in cui effettivamente gli esseri umani pensano e provano – superiore a quello di qualsiasi altro romanzo precedente.

James Joyce

T

12

Se il piccolo Rudy fosse vissuto...

da *Ulisse*, capitolo IV

Il dolore più grave della vita di Leopold Bloom è stata la morte del figlio Rudy, poco dopo la nascita, circa dieci anni prima del momento in cui si svolge l'azione del romanzo. Nel corso del libro Bloom pensa spesso a Rudy (a un certo punto crede addirittura di vederlo per la strada), e appare chiaro che gli anni trascorsi non hanno in nessun modo medicato la ferita. Nella scena che segue, questo pensiero doloroso affiora nella mente di Bloom non perché egli si metta a pensare alla morte, ma perché l'uomo che lo accompagna, Simone Dedalus, si mette a parlare di *suo* figlio Stephen. Ed ecco che, per associazione d'idee, riemerge dal passato il ricordo di Rudy.

- È passato un suo amico, Dedalus, disse.
- Chi è?
- L'erede e rampollo¹.
- Dov'è? disse Mr Dedalus, sporgendosi in avanti di traverso.

5 La carrozza, passando oltre i tombini aperti e cumuli di massicciata sconvolta davanti alle case popolari, s'inclinò alla curva e, tornando con uno scarto sulla linea tranviaria, seguì a rotolare fragorosa con ruote chiacchierine².

1. **L'erede e rampollo**: Martin Cunningham (il personaggio che sta parlando) allude a Stephen Dedalus.

2. **chiacchierine**: rumorose, cigolanti.

Mr Dedalus si lasciò ricadere indietro, dicendo:

– C'era quel mascalzone di Mulligan³ con lui? Il suo *fidus Achates*⁴?

10 – No, disse Mr Bloom. Era solo.

– È da sua zia Sally, ci scommetto, disse Mr Dedalus, la banda dei Goulding, quell'ubriacone di contabiluccio e Crissie, la zolletta di sterco di papà suo, la figlia saggia che conosce suo padre.

15 Mr Bloom sorrise senza allegria a Ringsend road. Fratelli Wallace fabbrica di bottiglie. Ponte Dodder⁵.

Richie Goulding e la sua borsa d'avvocato. Goulding, Collis e Ward, chiama la ditta. Le sue battute fanno un po' di muffa. Era un gran bel tipo. A ballare il valzer in Stamer street con Ignatius Gallaher una domenica mattina, coi due cappelli della padrona di casa puntati in testa. Fuori a far baldoria tutta la notte. Ora comincia a sentirne le

20 conseguenze: quel suo mal di schiena, temo. La moglie gliela stira la schiena. Crede di guarire con le pillole. Son tutta mollica di pane. Ci guadagnano il seicento per cento.

– S'è imbrancato con dei tipacci, ringhiò Mr Dedalus. Quel Mulligan è un fottuto farabutto pestifero incallito da quel che si dice. In tutta Dublino il suo nome è come la peste. Ma con l'aiuto di Dio e della Sua santa madre uno di questi giorni mi darò

25 la pena di scrivere una lettera a sua madre o a sua zia o all'accidente che sia, che le farà spalancare tanto d'occhi come un portone. Gli titillerò la catastrofe⁶, parola mia.

Urlava per coprire lo strepito delle ruote.

– Non permetterò che quel bastardo di suo nipote mi rovini il figlio. Lui figlio di un commessucolo⁷. Vendeva fettuccia da mio cugino, Peter Paul M'Swiney. Gli piacerebbe.

30 Smise. Mr Bloom spostò lo sguardo dai suoi baffi iracondi al volto mite di Mr Power e agli occhi e alla barba, col suo grave tremito, di Martin Cunningham. Uomo caparbio rumoroso. Pieno di suo figlio. Ha ragione. Qualcosa da lasciare in retaggio. Se il piccolo Rudy fosse vissuto. Vederlo crescere. Sentirne la voce in casa. A passeggio accanto a Molly con la divisa di Eton. Mio figlio. Me nei suoi occhi. Strana sensazione sarebbe. Uscito da me. Un mero caso. Deve essere stato quella mattina a Raymond Terrace che lei era alla finestra, a guardare i due cani che se la facevano sotto il muro della gattabuia. E la guardia che sogghignava. Indossava quella vestaglia color crema con uno sdrucio⁸ che non ha mai rammendato. Dammi una sgrufo-

40 latina⁹, Poldy¹⁰. Dio, muoio dalla voglia.

Così comincia la vita.

Poi mise la pancia. Dovette rinunciare al concerto di Greystones. Mio figlio dentro di lei. Avrei potuto aiutarlo nella vita. Avrei potuto. Renderlo indipendente. Imparare il tedesco anche.

45 – Siamo in ritardo? chiese Mr Power.

– Dieci minuti, disse Martin Cunningham, guardando l'orologio.

Molly. Milly¹¹. Stessa cosa diluita. Le sue imprecazioni da monellaccio. O Giove giulivo! O dèi e pesciolini! Però, è una cara bambina. Tra poco una donna. Mullingar. Carissimo papalino. Studentello. Sì, sì: donna anche lei. Vita. Vita.

3. Mulligan: lo sfacciato, irriverente Buck Mulligan, un compagno di studi e amico di Stephen Dedalus.

4. *fidus Achates*: letteralmente, "fedele Acate": è una citazione dall'*Eneide* di Virgilio (Acate era uno dei più cari amici di Enea).

5. Fratelli ... Dodder: guardando Ringsend road, Bloom legge i cartelli dei negozi, e Joyce li trascrive, per così dire, dai suoi pensieri.

6. titillerò la catastrofe: "titillare" significa, alla lettera, "solleticare"; il senso è che Simon Dedalus conterà Mulligan per le feste.

7. commessucolo: negoziante di poco conto, bottegaio.

8. sdrucio: strappo.

9. sgrufo-latina: termine familiare, e volgare, per indicare l'atto sessuale.

10. Poldy: vezzeggiativo di Leopold.

11. Milly: la figlia quindicenne di Bloom.

Analisi del testo

► **IL LETTORE NELLA MENTE DI BLOOM** Come pensano gli esseri umani? Come abbiamo accennato, i narratori dell'Ottocento (e ancora oggi i narratori "normali") riproducevano i pensieri dei loro personaggi allo stesso modo in cui riproducevano le loro parole: sistemandoli secondo un ordine, una sintassi razionale. Ma la verità è che gli esseri umani non pensano così: idee e sensazioni si affollano nella loro mente succedendosi spesso caoticamente, con bruschi salti logici, magari facilitati non dal senso ma dal suono delle parole. È precisamente ciò che avviene in questa pagina di Joyce. A partire dalla frase «Mr Bloom sorrise senza allegria» (r. 14), entriamo nella mente di Bloom, vediamo le cose che vede (le insegne dei negozi), condividiamo i suoi ricordi («Era un gran bel tipo», r. 17), ascoltiamo i suoi pensieri.

► **I PENSIERI DI BLOOM "IN PRESA DIRETTA"** Ma la cosa più interessante e rivoluzionaria è che tutte queste cose viste, ricordate o pensate ci vengono presentate da Joyce *mentre* emergono nella coscienza di Bloom e *nel modo* in cui esse emergono. E la coscienza, come ognuno di noi sa bene, passa da un'impressione all'altra, da una considerazione all'altra molto rapidamente e – per così

dire – saltando i passaggi. Rileggiamo, ad esempio: «Crede di guarire con le pillole. Son tutta mollica di pane. Ci guadagnano il seicento per cento» (rr. 20-21). Chi sono quelli che «ci guadagnano il seicento per cento»? Evidentemente i produttori di pillole, o i farmacisti. Uno scrittore che avesse voluto "rimettere in ordine" i pensieri di Bloom l'avrebbe esplicitato; ma Joyce vuole darci i pensieri di Bloom "in presa diretta", con la stessa velocità con cui arrivano alla mente, e perciò elide il soggetto della frase. Allo stesso modo, nel paragrafo che inizia con «Smise» (r. 31), Joyce riesce a riprodurre perfettamente le connessioni involontarie, le associazioni di pensieri che s'innescano nella mente di chiunque di noi. Bloom pensa al figlio di Dedalus. Poi pensa al suo Rudy, morto. Poi riflette sulla casualità della nascita, e da questa riflessione ne germoglia subito un'altra sulle circostanze della nascita: «Uscito da me. Un mero caso. Deve essere stato quella mattina a Raymond Terrace che lei era alla finestra» (rr. 36-37). E nel finale il pensiero si semplifica, si atrofizza, cessa di essere riproducibile attraverso verbi, frasi di senso compiuto, si riduce a parole staccate: «Sì, sì: donna anche lei. Vita. Vita» (r. 49). Ma è così, appunto, che funzionano i pensieri umani.

Laboratorio

il figlio
ellissi

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Che cosa pensa Leopold Bloom del figlio Rudy e delle circostanze della nascita?
- 2 Il procedimento di "presa diretta" dei pensieri si basa su forti ellissi: individuane alcune e commentale.

interiorità

► CONTESTUALIZZARE

- 3 Quali differenze e quali somiglianze ci sono, nel modo di rappresentare i pensieri dei personaggi, in Proust e in Joyce?
- 4 Joyce ha raccolto le sue poesie in *Musica da camera* (1909). Da una di queste poesie Syd Barrett, il fondatore dei Pink Floyd, ha tratto spunto per una canzone dell'album *The Madcap Laughs* (1970). La canzone si intitola *Golden Hair*. Cerca in rete il video e il testo (ed eventualmente la traduzione), e la poesia da cui la canzone è nata, e fai un confronto.

Syd Barrett

► INTERPRETARE

stroncature

- 5 Non a tutti è piaciuto l'*Ulisse* di Joyce. Ecco che cosa ne pensava **Virginia Woolf**:

Per me è un libro ignorante, plebeo: il libro di un operaio autodidatta, e sappiamo tutti quanto sono disperanti, quanto egocentrici, assillanti, rozzi, declamatori e in sommo grado nauseanti. Se si può avere la carne cotta, perché mangiarla cruda? [...] Mi è sembrato un colpo mancato. Genio ne ha, direi, ma di una purezza inferiore. Il libro è prolisso. È torbido. È pretenzioso. È plebeo, non solo nel senso ovvio, ma nel senso letterario. Uno scrittore di classe, voglio dire, rispetta troppo la scrittura per ammettere le trovate, le sorprese, le bravure. Mi ricorda in continuazione un collegiale inesperto.

Perché la Woolf non ama *Ulisse*? **Sei d'accordo con il suo giudizio?**

6 Thomas Mann

Per autori come Proust, Musil e Joyce, le trasformazioni della modernità devono essere rappresentate da un nuovo tipo di romanzo, meno narrativo e più saggistico-descrittivo. Lo scrittore tedesco **Thomas Mann**, al contrario, rifiuta ogni rottura netta con il passato, adottando una forma e un linguaggio che risultano, almeno in apparenza, molto vicini al **modello ottocentesco**. Lo si vede con chiarezza nel grande romanzo familiare che segna l'inizio della sua carriera: *I Buddenbrook* (1901).

Mann e Lubeca Thomas Mann nasce nel 1875 a Lubeca, cittadina commerciale affacciata sul mare del Nord, e i suoi familiari, proprietari di una florida ditta di cereali, appartengono all'alta borghesia cittadina. Mann compie gli studi a Lubeca fino alla morte del padre, poi la ditta di famiglia viene venduta e Thomas segue la madre a Monaco insieme agli altri fratelli.

Mann inizia giovanissimo a scrivere racconti e, in seguito all'accoglienza positiva che essi ricevono, viene incoraggiato dall'editore Fischer a scrivere un romanzo. Mann ha vent'anni e si trova per un periodo a Roma insieme al fratello Heinrich, di qualche anno più grande di lui e scrittore a sua volta: i due progettano insieme di scrivere un **racconto basato sulle vicende di famiglia**. La città di Lubeca, e in particolare la sontuosa casa nella Mengstraße che era appartenuta alla famiglia Mann fino alla liquidazione della ditta, diventa così il centro intorno a cui si sviluppano le storie della famiglia Buddenbrook per oltre quattro generazioni, dal capostipite Johann Buddenbrook fino all'ultimogenito Hanno.

La casa, che esiste tuttora e ha preso il nome di **Buddenbrookhaus**, ospita oggi l'archivio dedicato a Thomas e Heinrich Mann: in esso si trovano le lettere che Mann scriveva dall'Italia alla madre e alla sorella per farsi dare informazioni sulla storia della famiglia, gli appunti preparatori del romanzo e anche le lettere preoccupate dell'editore Fischer, che, vedendo il romanzo aumentare a dismisura, pregava il giovane scrittore di tagliarlo un po' perché, «con la frenesia dei tempi che corrono», nessuno avrebbe avuto il tempo di leggerlo.

I capolavori e l'impegno politico Nonostante la mole, invece, il romanzo *I Buddenbrook* è un grandissimo successo (gli varrà il Nobel, nel 1929) e impone Mann all'attenzione dei lettori europei. Un'attenzione che verrà ravvivata continuamente (Mann fu uno scrittore molto prolifico) sia attraverso i **racconti** – ad esempio *Tonio Kröger* (1903), *La morte a Venezia* (1912) – sia, soprattutto, attraverso i **romanzi della maturità** – *La montagna magica* (1924), i quattro volumi di *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1943), il *Doctor Faustus* (1947), le incomplete *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*.

Questa formidabile capacità di scrittura non implica però che Mann sia stato un intellettuale “da tavolino”, un puro artista indifferente alla storia: tutt'altro. Nel corso della prima guerra mondiale prende risolutamente posizione a favore della sua patria, la Germania, contro la Francia e l'Inghilterra, e scrive le *Considerazioni di un impolitico*, un libro ancora oggi fondamentale per capire gli umori dei tedeschi nel secondo decennio del secolo (umori che – come Mann riconoscerà amaramente – avranno il loro peso nell'ascesa di Hitler, di lì a pochi anni).

Nonostante il suo orientamento decisamente conservatore (non alieno da qualche connotazione antisemita), Mann si trova ben presto sul fronte opposto rispetto

■
T14 ► L'arrivo, da *La montagna magica*

T15 ► Il patto con il diavolo, da *Doctor Faustus*

► L'avvocato del diavolo

► La tecnica del leitmotiv

al nascente nazionalsocialismo. Nel 1933 – l'anno in cui Hitler prende il potere – Mann tiene a Monaco una conferenza su Wagner nella quale critica le forzature interpretative che ne facevano gli intellettuali vicini al regime, cosa che lo rende immediatamente in viso al potere.

L'esilio americano Su suggerimento dei figli Erika e Klaus, entrambi antinazisti militanti, Mann lascia la Germania e si stabilisce negli Stati Uniti, dove diventa una sorta di **ambasciatore della cultura tedesca**: tiene conferenze in giro per il Nordamerica, insegna all'università, parla alla radio. Torna definitivamente in Europa soltanto nel 1952, ma si stabilisce in Svizzera, non nella Germania ormai divisa (Lubecca, la sua città natale, cadeva nel territorio della Germania Ovest). Muore a Zurigo nel 1955.

I Buddenbrook

Nel romanzo *I Buddenbrook*, a poco più di vent'anni, Mann riesce a ritrarre con **realismo** e **ironia** la classe dirigente del suo paese, a magnificarne le sorti e a mostrarne allo stesso tempo la decadenza ormai in atto (*Decadenza di una famiglia* era infatti il sottotitolo dell'opera), tratteggiando con finezza degna di un grande narratore ottocentesco **caratteri** e **ambienti**.

I personaggi fondamentali della vicenda sono i fratelli della “terza generazione”: Christian, che vive da libertino e si disinteressa degli affari di famiglia, Thomas, brillante erede della ditta, e Antonia detta Tony. La sorella è forse la figura più complessa del romanzo, quella con cui Mann apre e chiude la narrazione. Tony è una ragazza piena di vita e di amore per la famiglia, verso la quale si prodiga in ogni modo: non avendo alcun senso degli affari («sono un'oca», ripete più volte nel romanzo), il suo contributo al benessere familiare è dato in gran parte dal suo sacrificarsi per gli altri. Per volere del padre, Tony rinuncia così all'amore per Morten Schwarzkopf, un giovane dalle idee progressiste, e acconsente a sposare il commerciante Grünlich, dal quale avrà una bimba, Erika. Un matrimonio poco fortunato, dal momento che ben presto gli affari di Grünlich andranno a rotoli e l'uomo sarà costretto a invocare l'aiuto del suocero.

Thomas Mann

T

13

Rischio fallimento

da *I Buddenbrook*, parte IV, capitolo 7

Nel brano che segue Tony apprende dal padre, il console Johann Buddenbrook, qual è la situazione economica del marito.

Il console Johann Buddenbrook arrivò alla villa alle due del pomeriggio; entrò, in soprabito grigio da viaggio, nel salotto dei Grünlich e abbracciò sua figlia con una certa dolente amorevolezza. Era pallido e appariva invecchiato. [...]

«Non credo, cara figliola, che tu sia al corrente della situazione... di tuo marito».

5 «No, papà», rispose Tony; «devo confessarti che non so proprio niente. Mio Dio,

sono un'oca, lo sai, e non ho nessun discernimento! L'altro giorno sono stata un po' ad orecchiare, mentre Kesselmeyer¹ parlava con Grünlich [...]; da quel giorno Grünlich è stato sempre di cattivo umore... sì, insopportabile, bisogna che lo dica!» [...].

10 «Senti, figliola cara», disse il console, facendole una carezza sui capelli... «Adesso devo chiederti una cosa, una cosa seria! Dimmi un po'... tu ami tuo marito con tutto il cuore?».

«Certo, papà», disse Tony con la stessa faccia infantilmente ipocrita che aveva una volta, quando le chiedevano: Vero, Tony, che non farai mai più i dispetti alla
15 Liese delle bambole²... Il console tacque un momento.

«Lo ami», chiese poi, «tanto che non potresti vivere senza di lui... in nessun caso, vero? anche se per volontà di Dio la sua situazione dovesse mutare, se dovesse trovarsi in condizioni tali da non poterti più circondare di tutte queste cose...?».

E la sua mano accennò con un rapido gesto ai mobili e alle portiere della stanza,
20 alla pendola dorata sull'étagère³ con lo specchio, e infine al vestito di lei.

«Certo, papà», ripeté Tony con quel tono confortante che prendeva quasi sempre quando le si parlava con serietà. Distolse lo sguardo dal viso di suo padre e fissò la finestra, dietro la quale scendeva senza rumore un tranquillo e fitto velo di pioggia. Aveva negli occhi l'espressione che assumono i bambini quando, leggendo loro una
25 fiaba, si è così poco accorti da inserirvi considerazioni generali sui doveri e la morale... un'espressione mista di imbarazzo e di impazienza, di devozione e di stizza.

Il console stette a guardarla per un minuto, muto, penseroso, con le palpebre socchiuse. Era soddisfatto di quella risposta? A casa e durante il viaggio aveva ponderato scrupolosamente ogni cosa...

30 Ognuno capirà che la prima e più spontanea decisione di Johann Buddenbrook era stata di evitare con tutte le sue forze il versamento di qualsiasi somma a suo genero. Ma quando ricordò con quanta insistenza, per usare un eufemismo, aveva caldeggiato quel matrimonio; quando ebbe di nuovo dinanzi lo sguardo con cui la bimba, dopo la cerimonia nuziale, gli aveva detto addio chiedendogli: «Sei
35 contento di me?»; allora fu costretto a cedere ad un senso di colpa piuttosto opprimente, verso sua figlia, ed a dirsi che la questione si doveva decidere soltanto secondo la volontà di lei. Egli sapeva benissimo che lei aveva accettato quel matrimonio non per amore; ma considerava la possibilità che i quattro anni trascorsi, l'abitudine, la nascita della bambina, avessero mutato molte cose: che Tony ora si
40 sentisse legata a suo marito anima e corpo, e per buoni motivi cristiani e profani respingesse ogni idea di separazione. In questo caso, aveva riflettuto il console, lui si sarebbe dovuto adattare a sborsare qualsiasi somma. Certo, il dovere cristiano e la dignità di moglie esigevano che Tony seguisse incondizionatamente il suo sposo anche nella cattiva sorte; ma se avesse veramente manifestato questa decisione,
45 egli non si sarebbe sentito in diritto di farle mancare, non per sua colpa, tutti gli agi e gli abbellimenti della vita cui era abituata fin da bambina... il dovere gli avrebbe imposto di impedire una catastrofe e di salvare «B. Grünlich» a qualsiasi prezzo. Insomma, il risultato delle sue meditazioni era stato il desiderio di riprendersi in casa la figlia con la bambina, e di lasciare che il signor Grünlich andasse
50 per la sua strada. [...]

«Vedo», disse, continuando ad accarezzarle i capelli, «vedo, figliola cara, che sei

1. **Kesselmeyer:** il banchiere con cui Grünlich è in affari.

2. **Liese delle bambole:** una vecchia venditrice di bambole.

3. **étagère:** termine francese che indica uno scaffale a ripiani.

animata da buoni e lodevoli principii. Ma... ho paura che tu non consideri queste cose come, purtroppo, devono essere considerate: come veri fatti. Non ti ho chiesto che cosa forse faresti in questo o in quel caso, ma che cosa vuoi fare adesso, subito, oggi. Non so fino a che punto tu conosca o intuisca la situazione... ho quindi il doloroso dovere di dirti che tuo marito si vede costretto a sospendere i pagamenti, che non può più restare in affari... credo che tu capisca...».

55 «Grünlich fa fallimento...?» chiese Tony piano, alzandosi a metà dal cuscino e afferrando la mano del console...

60 «Sì figliola», egli rispose grave. «Non lo sospettavi?».

«Non sospettavo nulla di preciso...» balbettò lei. [...] Solo in quell'istante le si era affacciato tutto ciò che era racchiuso nella parola «fallimento» tutto ciò che, vago e terribile, aveva sentito in quella parola fin da bambina... «fallimento»... era una cosa più orribile della morte, era trambusto, crollo, rovina, disonore, vergogna, disperazione e miseria... «Fa fallimento!» ripeté. Era talmente colpita, distrutta da quella parola fatale, che non pensava ad alcun possibile aiuto, neppure a quello eventuale di suo padre.

Egli la osservava con le sopracciglia sollevate, con i piccoli occhi infossati, che apparivano tristi e stanchi e tuttavia tradivano una straordinaria tensione. [...]

70 «Credo di indovinare i tuoi pensieri, cara Tony», disse, «e da parte mia non esito a riconoscere che, in quest'ora, mi pento del passo che quattro anni fa mi parve saggio e vantaggioso⁴... mi pento sinceramente. [...] Tutto sta adesso nella domanda che ti ho già posto, ed alla quale non mi hai ancora veramente risposto. Dimmi sinceramente, Tony... in questi anni tu hai imparato ad amare tuo marito?».

75 Tony pianse di nuovo, e mentre con tutt'e due le mani si teneva sugli occhi il fazzolettino di batista⁵, esclamò tra i singhiozzi: «Oh... cosa mi chiedi, papà!... io non l'ho mai amato... mi è sempre stato odioso... non lo sai...? [...] Oh, papà, se vuoi portarmi a casa con Erika... con gioia! Adesso lo sai!».

80 Il console strinse di nuovo le labbra; era soddisfattissimo. Certo, bisognava ancora toccare il punto principale, ma data la risolutezza di Tony il rischio era minimo.

«Con tutto ciò», egli disse, «tu sembri dimenticare completamente, figliola, che potrebbe esserci un aiuto... e cioè, da parte mia. Tuo padre ti ha confessato ora che non può sentirsi del tutto senza colpa verso di te, e nel caso... ecco, nel caso che tu lo speri... che tu te lo aspetti da lui... egli interverrebbe, impedirebbe la bancarotta, coprirebbe bene o male i debiti di tuo marito e terrebbe a galla la sua azienda...».

La scrutava tutto teso, e l'espressione del volto di lei lo riempì di soddisfazione. Rivelava delusione.

«Di quanto si tratta, esattamente?» ella chiese.

90 «Che cosa importa, figliola... di una grossa, grossa somma!». E il console Buddenbrook fece lentamente di sì col capo, più volte, come se il pensiero di quella somma, con il suo peso, lo facesse oscillare. «Inoltre», proseguì, «non posso nasconderti che la ditta, prescindendo da questo fatto, ha subito perdite, e che il versamento di questa somma significherebbe per essa un indebolimento da cui difficilmente... difficilmente potrebbe riprendersi. Non lo dico affatto per...».

95 Non finì la frase. Tony era balzata in piedi, aveva perfino fatto due passi indietro

4. passo ... vantaggioso: il matrimonio di interesse 5. batista: tessuto di lino molto pregiato.
fra Tony e Grünlich, voluto dal console.

e, ancora tenendo in mano il fazzolettino bagnato, aveva esclamato: «Bene! Basta! Mai!».

100 Sembrava quasi un'eroina. Le parole «la ditta» avevano colpito fino in fondo. Molto probabilmente erano state per lei più decisive della sua stessa avversione contro il signor Grünlich.

«Non lo farai, papà!» disse ancora, fuori di sé. «Vuoi far fallimento anche tu? Basta! Mai!».

105 In quel momento la porta del corridoio fu aperta con un po' di esitazione ed entrò il signor Grünlich.

Johann Buddenbrook si alzò con un gesto che voleva dire: È risolto.

Analisi del testo

► **IL MONDO DELLA BORGHESIA PROTESTANTE** Dal dialogo tra Tony e suo padre emerge con forza il sistema di valori su cui si fondava l'alta borghesia tedesca di fine Ottocento. La rispettabilità innanzi tutto: per il buon nome della famiglia, Tony ha anteposto i desideri di suo padre ai propri («Sei contento di me?», gli chiede infatti nel giorno delle nozze), poiché è evidente: un buon matrimonio equivale a un buon affare. Rispettabilità e benessere materiale, però, devono rimanere un'unità inseparabile: Tony è incapace di rinunciare agli agi delle persone del suo ceto, alle quali è permesso anche disperarsi senza pudore finché lo si può fare in un «fazzolettino di batista» (r. 76).

La solidità di questo sistema è sancita dalla religione, che nella Germania protestante ha un valore del tutto diverso rispetto a quanto accade nei paesi cattolici. Per l'etica protestante il successo nella vita (e dunque negli affari) è il segno della benevolenza divina, e di conseguenza anche il fallimento assume una connotazione morale. Per Tony, non a caso, il solo termine «fallimento» ha un significato ben più terrificante della parola «morte» («“fallimento”... era una cosa più orribile della morte, era trambusto, crollo, rovina, disonore, vergogna, disperazione e miseria», rr. 63-65).

È proprio giocando la carta della «ditta» che il console riuscirà infatti a rompere gli indugi di Tony e a farle lasciare il

marito: per lei nulla vale più della salute degli affari di famiglia e l'azienda dei Buddenbrook non deve correre rischi per salvare Grünlich.

► **LA DECADENZA** Nonostante le sue buone intenzioni, tuttavia, Tony non riuscirà a frenare la decadenza dei Buddenbrook. Al primo matrimonio ne segue un secondo ancor più fallimentare, e una sorte analoga toccherà alla figlia Erika. Intanto il fratello Thomas, dopo una serie di successi finanziari che culminano con la sua elezione a senatore e il matrimonio con l'affascinante e algida Gerda, inizia a essere sopraffatto dai suoi avversari e sarà infine costretto a vendere la casa della Mengstraße agli odiati Hagenström, storici avversari dei Buddenbrook ed esponenti della piccola borghesia in ascesa. Annoiato dalla vita e solo per un attimo illuminato dall'intuizione filosofica suscitata in lui dalla lettura di Schopenhauer, Thomas muore in seguito alle complicazioni di un intervento dentistico, cadendo nel fango della strada sotto gli occhi di tutta la città. La decadenza dei Buddenbrook è ormai innegabile: il terzo fratello, Christian, morirà in sanatorio dopo una vita dissoluta; mentre il figlio di Thomas e Gerda, il sensibilissimo Hanno, mostrerà con la sua predilezione per la musica la propria inadeguatezza alla vita borghese, morendo infine, ancora bambino, di tifo.

Laboratorio

rifiuto

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Perché Tony rifiuta l'aiuto economico del padre?
- 2 Che carattere ha Tony? Descrivilo, con opportune citazioni dal brano.

fallimento

► INTERPRETARE

- 3 Nel dialogo con il padre, Tony è sconvolta dalla parola «fallimento». Quali connotazioni sociali e morali assume ai suoi occhi, al di là della questione economica?
- 4 Le generazioni dei Buddenbrook vivono la loro ascesa e decadenza in un sistema familiare patriarcale. Da quali informazioni, fornite dal testo, puoi dedurre che anche la generazione di Tony aderisce allo schema del patriarcato?



IL ROMANZO IN OCCIDENTE NEL PRIMO NOVECENTO

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Marcel Proust

Jean Santeuil (edito postumo nel 1952): è la miniera di appunti e di idee, il "materiale preparatorio" dal quale uscirà *Alla ricerca del tempo perduto*.

Alla ricerca del tempo perduto (pubblicato a partire dal 1913) è la storia di una vita, dall'infanzia all'età adulta, raccontata in prima persona da un narratore senza nome (che talvolta viene chiamato Marcel).

► Franz Kafka

La metamorfosi (1915): è la storia di Gregor Samsa, un commesso viaggiatore che un mattino si sveglia trasformato in uno scarafaggio.

Il castello (1926): è la storia dell'agrimensore K., che cerca, senza riuscirci, di entrare in contatto con le autorità che vivono in un misterioso, inaccessibile castello.

► Robert Musil

L'uomo senza qualità (pubblicato tra il 1930 e il 1942): racconta la vita del giovane Ulrich nella Vienna del primo Novecento.

► James Joyce

Ulisse (1922): cronaca di una giornata qualsiasi nella vita di tre personaggi, Leopold Bloom, sua moglie Molly e il giovane Stephen Dedalus.

► Thomas Mann

I Buddenbrook (1901): storia della decadenza di una famiglia di Lubecca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

La *Ricerca* è un libro che è molti libri insieme: romanzo di formazione, romanzo di analisi psicologica, romanzo sociale dell'aristocrazia declinante, romanzo poetico e romanzo-saggio. Contiene la storia di un'epoca e insieme quella di una coscienza. Inoltre elabora una teoria dell'arte: spiega quale sia il compito dell'arte e che valore abbia per la vita degli esseri umani.

Trovarsi trasformato in un insetto (*La metamorfosi*), essere messo sotto accusa per una colpa che si ignora (*Il processo*), non riuscire a penetrare in un castello nel quale si è stati convocati (*Il castello*): l'aggettivo "kafkiano" è ormai entrato nell'uso per definire situazioni assurde che si presentano sotto l'apparenza della normalità, e nelle quali sembra impossibile trovare una via d'uscita.

Un monumentale romanzo-saggio che descrive l'esistenza di un uomo brillante che non vuole essere nulla di specifico: scegliersi una professione, impegnarsi in uno studio particolare o in una relazione vorrebbe dire intradare la propria vita lungo un binario predefinito, salire su un treno che corre forsennatamente verso una meta. Ulrich vuole invece tenersi le mani libere, restando un "uomo della possibilità".

Uno dei libri più rivoluzionari di ogni tempo. La voce che racconta è quella di Joyce, ma è una voce che, attraverso il monologo interiore e il flusso di coscienza, registra i pensieri e le sensazioni dei personaggi senza filtrarli, cioè senza metterli in ordine come avevano fatto i grandi scrittori dell'Ottocento.

Scritto quando Mann ha poco più di vent'anni, il romanzo ritrae con realismo e ironia la classe dirigente tedesca, ne magnifica le sorti e ne mostra allo stesso tempo la decadenza ormai in atto (*Decadenza di una famiglia* era, infatti, il sottotitolo dell'opera), tratteggiando caratteri e ambienti con finezza degna di un grande narratore ottocentesco.

Biblio
grafia

Edizioni delle opere

Gli autori antologizzati in queste pagine si leggono nelle seguenti edizioni: M. Proust, *Jean Santeuil*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976; Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 2014; F. Kafka, *La metamorfosi*, in *I capolavori*, trad. it. di F. Masini, Garzanti, Milano 2011; Id., *Il castello*, trad. it. di C. Morena, Garzanti, Milano 2011; R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, G. Benedetti e L. Castoldi, Einaudi, Torino 1997; J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Mondadori, Milano 2014; T. Mann, *I Buddenbrook*, trad. it. di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Garzanti, Milano 1983; *La montagna magica*, trad. it. di R. Colorni, Mondadori, Milano 2010; *Doctor Faustus*, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1991.

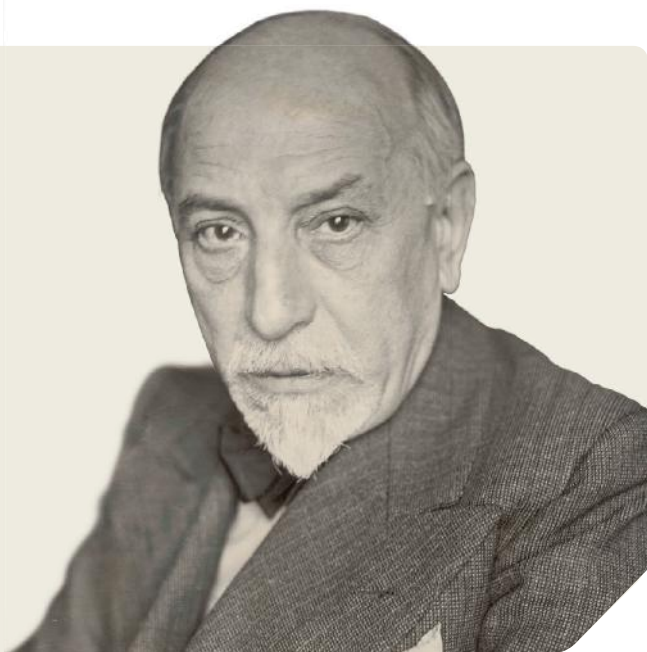
Studi critici

Per approfondire la conoscenza di questi grandi scrittori consigliamo di leggere qualche bel libro sul romanzo e sulla narrativa del primo Novecento, in particolare: le piacevolissime lezioni dello scrittore E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 2011; oppure G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006 (uno dei più acuti libri di teoria letteraria, dedicato in particolare a Proust: di non facile lettura, ma estremamente interessante); G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971 (e ristampe); i capitoli dedicati al Novecento del saggio di E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956 (e ristampe); G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

Percorso **3**

Luigi Pirandello

Un uomo «fuori di chiave»



« La vita era per Bernardo Sopo profondamente oscura; la morte, uno sbuffo di più densa tenebra nell'oscurità. Né al lume della scienza per la vita, né al lume della fede per la morte riusciva a dar credito; e in tanta oscurità non vedeva profilarsi altro, a ogni passo, che le sgradevoli, dure, ispide necessità dell'esistenza, a cui era vano tentar di sottrarsi, e che si dovevano subito perciò affrontare o subire, per levarsene al più presto il pensiero. Ecco, sì, levarsene il pensiero! Tutta la vita non era altro che questo: un pensiero, una sequela di pensieri da levarsi. Ogni indugio era una debolezza. [...] Possibile che non ci fosse da fare altro? che si fosse venuti su la terra e ci si stesse per questo? Oh sì, c'erano i sogni dei poeti, le architetture mentali dei filosofi, le scoperte della scienza. Ma a Bernardo Sopo parevano tutti scherzi, questi, scherzi graziosi o scherzi ingegnosi, illusioni. Che concludevano? »

Queste sono le riflessioni di Bernardo Sopo, protagonista della novella di Pirandello *Leviamoci questo pensiero!* Ma, come spesso accade nei racconti pirandelliani, **la voce del personaggio si mescola con quella del narratore**, in un intreccio indissolubile, e i vari personaggi, pur così ben definiti e caratterizzati, sono per certi aspetti solo tante diverse facce del loro autore.

Anche Pirandello – come Bernardo Sopo – non riesce a credere al lume della fede e a quello della scienza; anche per lui i «sogni dei poeti, le architetture mentali dei filosofi, le scoperte della scienza» sono solo «scherzi graziosi o scherzi ingegnosi»: in una parola, **«illusioni»**. Egli avrebbe voluto nascere nel secolo delle certezze, conservare la fede ingenua provata nell'infanzia o almeno la fiducia ostinata nei miracoli della scienza e del progresso; ma gli è toccato in sorte di vivere nel secolo delle disillusioni, della **crisi d'ogni certezza**. Come Bernardo Sopo, ha trascorso la vita intera a fronteggiare questa o quella necessità (le difficoltà economiche, la malattia mentale della moglie, le vicissitudini della sua compagnia teatrale, la “vita” delle opere da lui create), senza trarre da nessuna esperienza né serenità né tanto meno piacere.

maschera
 metateatro
 inconscio
 erma bifronte
 umorismo
 personaggio
 convenzioni
 borghesi
 crisi di valori
 pessimismo
 riso
Pirandello
 ironia
 identità
 gioco delle parti
 surrealismo
 doppio
 teatro moderno

Né i riconoscimenti a lui tributati dal regime fascista, né il successo internazionale, né la consacrazione del premio Nobel (ricevuto nel 1934) riescono a dargli appagamento e soddisfazione.

Somiglia sempre di più all'**uomo «fuori di chiave»** del quale ha fatto il ritratto nel suo saggio *L'umorismo*:

« Un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir no; e tra il sì e il no lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.

Alla fine persino la **scrittura**, da sempre unica **ancora di salvezza**, perde qualsiasi attrattiva, come lui stesso scrive in una delle ultime lettere (lettera a Marta Abba da Roma, 1° agosto 1936):

« Vorrei fuggire ma non so più dove. Fuggire da me stesso. Non mi trovo più in nulla, né in nessun luogo. La verità è, che dovrei morire. Ho pure ancora tanta, tanta vita dentro! Ma non mi pare che metta più conto viverla, impiegarla in qualche cosa. Scrivere mi fa nausea. Il lavoro è lì pronto, e non m'invita più, né mi ci so accostare.

Consapevole che la vita non conclude mai, che è **impossibile sfuggire** a questo vano e inutile affannarsi, Pirandello aspetta la fine del suo «involontario soggiorno sulla terra»; nel biglietto testamentario chiede di essere cremato e che le sue ceneri siano trasportate nella campagna di Girgenti, là dov'era nato quasi settant'anni prima:

« Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusù, dagli abitanti di Girgenti [...] corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kaos.

PERCORSO nei TESTI

Le novelle

Novelle
per un anno

- T 1 Certi obblighi
- T 2 Il treno ha fischiato
- T 3 C'è qualcuno che ride
- T 4 Ciàula scopre la luna

I romanzi

Il fu Mattia Pascal

- T 5 Adriano Meis entra in scena
- T 6 L'ombra di Adriano Meis

Uno, nessuno
e centomila

- T 7 Tutta colpa del naso
- T 8 La vita non conclude

Quaderni di Serafino
Gubbio operatore

- T 9 Una mano che gira la manovella

Il teatro

Il giuoco delle parti

- T 10 La fine del giuoco

Così è (se vi pare)

- T 11 L'enigma della signora Ponza

Sei personaggi
in cerca d'autore

- T 12 L'apparizione dei personaggi

Enrico IV

- T 13 Verità e follia

I giganti della
montagna

- T 14 Il mago e la contessa

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

Pirandello è stato il più importante autore italiano di teatro del primo Novecento. Le sue opere sono ancora oggi rappresentate su tutti i palcoscenici del mondo. Continua a leggere brani delle sue pièces sull'eBook.

LETTURE CRITICHE

- C 1 G. Macchia, La stanza della tortura
- C 2 R. Luperini, Pirandello e l'allegoria del moderno

1 La vita

Dalla campagna siciliana a Roma Luigi Pirandello nasce il 28 giugno 1867 nelle campagne nei pressi di **Agrigento**, dove la famiglia si era rifugiata a causa di una terribile epidemia di colera che stava imperversando in Sicilia. La madre, Caterina Ricci Gramitto, proveniva da un'agiata famiglia borghese, segnata dalla partecipazione alle lotte risorgimentali: assieme ai genitori e ai fratelli aveva vissuto per alcuni anni in esilio a Malta (a causa di una condanna inflitta al padre per attività cospiratoria) e, al momento della spedizione in Sicilia, due dei fratelli si erano uniti ai volontari garibaldini. Proprio in questa occasione essi conoscono Stefano Pirandello, giovane spavaldo e intraprendente, diciottesimo di ventitré fratelli, attivo nel commercio dello zolfo secondo la tradizione della sua famiglia, il quale chiede quasi subito in sposa Caterina, per quanto non bella e ormai abbastanza anziana per il matrimonio.

Come molti scrittori della sua generazione, Luigi, timido e delicato di costituzione, subisce la personalità prorompente del padre, che gli incute soggezione e timore, e preferisce rifugiarsi nel quieto affetto della madre. Sfidando l'ira paterna, diserta gli studi tecnici e commerciali e frequenta il liceo classico, iscrivendosi poi alla facoltà di Lettere a Roma. A causa di un contrasto con il professore di latino e rettore dell'università, si trasferisce a **Bonn**, in Germania, dove si laurea nel 1891 con una tesi di linguistica sul dialetto di Girgenti (l'odierna Agrigento).

Antonietta Portolano, la moglie di Pirandello scelta per lui dal padre.



Deciso a non ritornare in Sicilia, si stabilisce a **Roma** e accetta ben presto una proposta di matrimonio combinata dal padre: la sposa scelta per lui è **Antonietta Portolano**, unica figlia di un ricco commerciante siciliano, poco incline alle fantasticherie letterarie e dal carattere schivo e umbratile. Sebbene ancora indeciso riguardo al campo d'azione (si è già cimentato in svariate direzioni, dalla poesia al teatro), Pirandello è invece sicuro della sua vocazione ed è determinato a rimanere a Roma per riuscire a metterla in pratica. Del resto, egli rispetterà fino alla fine quella moglie non desiderata e non scelta da lui, rimanendole scrupolosamente fedele anche quando le vicissitudini della vita avrebbero potuto spingerlo a fare proprio il contrario.

Le difficoltà economiche I primi anni della vita di coppia a Roma trascorrono relativamente tranquilli: Pirandello, che insegna all'istituto superiore di Magistero, scrive e pubblica le prime raccolte di novelle (*Amori senza amore*, *Le beffe della morte e della vita*, *Quand'ero matto*) e il primo romanzo, *L'esclusa* (1901); pur senza ottenere grandi

consensi, comincia a essere conosciuto negli ambienti letterari romani.

A breve distanza nascono i tre figli, Stefano, Lietta e Fausto. Ma nel 1903 un'improvvisa catastrofe (il crollo di una miniera di zolfo in cui era investito tutto il patrimonio familiare, compresa la dote di Antonietta) mette in crisi il *ménage* familiare: non solo perché Pirandello, rimasto improvvisamente senza rendita, si trova per la prima volta in vita sua in **seria difficoltà economica**, ma anche perché la perdita della dote mette in crisi il precario equilibrio psichico di Antonietta. Mentre Pirandello lavora a

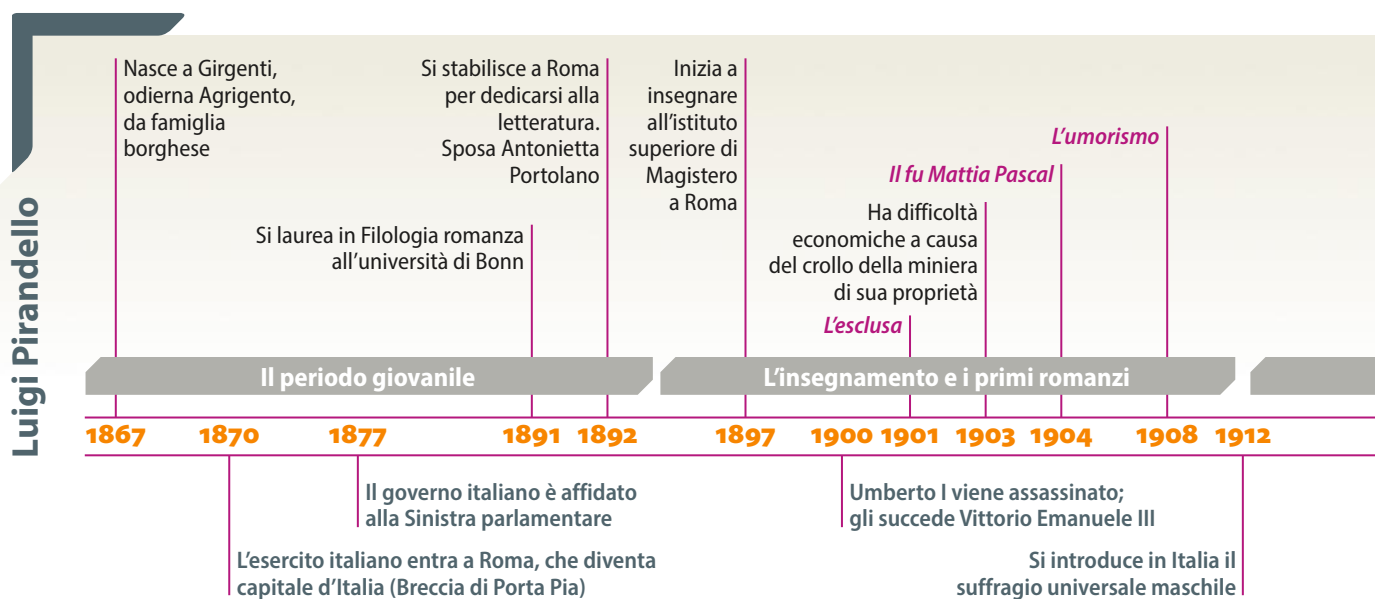
ritmi accelerati – inseguendo i magri compensi legati alla pubblicazione su quotidiani e riviste, impartendo lezioni private di latino e di tedesco, accettando supplenze e incarichi di insegnamento aggiuntivi – Antonietta giace per mesi a letto semiparalizzata, ossessionando marito e figli con continue e infondate scenate di gelosia.

In questo clima tutt'altro che sereno Pirandello pubblica due delle sue opere più importanti: il romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) e il saggio *L'umorismo* (1908). Quasi contemporaneamente esce prima in rivista poi in volume (1913) il romanzo *I vecchi e i giovani*, che segue la storia di una famiglia siciliana su due generazioni, quella dei “vecchi” che hanno partecipato alla stagione eroica del Risorgimento e sopravvivono a se stessi nella meschina realtà postunitaria, e quella dei “giovani”, ai quali è toccato in sorte di vivere nel tempo della disillusione e della caduta degli ideali.

Le opere teatrali e il successo internazionale In questi stessi anni avviene una svolta decisiva: spinto dalla necessità economica e incoraggiato da alcuni amici siciliani (in primo luogo l'irruento Nino Martoglio, che aveva fondato il Teatro Minimo, con il progetto di rilanciare le opere in dialetto siciliano), Pirandello si riaccosta al **teatro** (al quale non pensava più da anni, dopo i primi vani tentativi di affermarsi come drammaturgo), proponendo all'amico Martoglio alcuni **atti unici**, la maggior parte dei quali in **dialetto**. Come diverrà poi prassi consueta, lo spunto di partenza del testo teatrale è quasi sempre costituito da una **novella**, cosicché fin dall'inizio i racconti diventano uno straordinario repertorio di trame e situazioni da rielaborare in chiave teatrale.

Poco interessato alle vicende della prima guerra mondiale (la sua principale preoccupazione è la sorte del figlio Stefano, caduto quasi subito prigioniero degli austriaci), Pirandello continua a scrivere copioni teatrali, e proprio tra il 1916 e il 1917 vanno in scena le sue prime opere di successo: *Pensaci, Giacomino!*, *Il berretto a sonagli* (entrambe in dialetto, poi riproposte in italiano), *Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà*.

Benché ormai cinquantenne, Pirandello è a una svolta decisiva della sua vita e della sua carriera letteraria. Dopo l'ennesima, immotivata scenata, preoccupato per la sorte della figlia Lietta (spinta quasi al suicidio dagli assurdi sospetti materni), nel



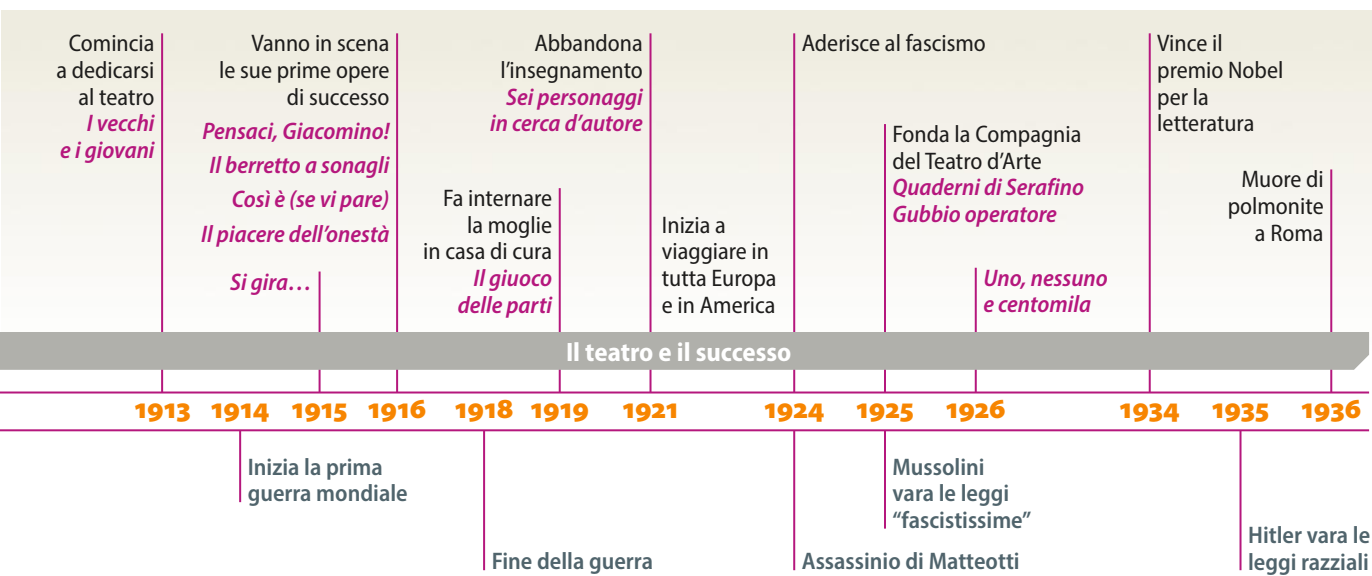
1919 si lascia convincere a internare Antonietta in una casa di cura (nella quale la donna morirà molti anni dopo il marito, che non vorrà più rivedere): è la fine di un lungo incubo, un'amara liberazione.

Appena due anni dopo, il 9 maggio 1921, va in scena al Teatro Valle, a Roma, la prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: un'opera **rivoluzionaria** che viola tutte le consuetudini teatrali dell'epoca, proponendo una "commedia da fare", mettendo a nudo, davanti agli occhi allibiti dei primi spettatori, tutti i segreti del palcoscenico. Anche se la reazione del pubblico romano è feroce (Pirandello deve addirittura fuggire dal teatro per evitare il linciaggio), nel giro di pochi mesi l'opera consacra l'autore al successo internazionale (centotrentasei repliche di fila a New York, record d'incassi a Parigi e a Berlino), a quella gloria che ormai non sperava più di ottenere.

Da questo momento in poi la vita di Pirandello cambia radicalmente: non più vincolato alla cura della moglie malata, con i figli ormai grandi (Stefano e Lietta sposati, quest'ultima trasferitasi in Argentina per seguire il marito), libero dalle preoccupazioni economiche, considerato in tutto il mondo come il più grande autore teatrale vivente, abbandona l'insegnamento e si dedica integralmente all'attività letteraria, viaggiando in tutta Europa (e spesso anche in America) per promuovere la sua opera.

Per quanto impegnato soprattutto con il teatro, continua a scrivere novelle e pubblica altri due romanzi: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925, ma il romanzo era già uscito nel 1915 con il titolo *Si gira...*), primo sguardo "ufficiale" della letteratura sul mondo del cinema e sui suoi risvolti più inquietanti, e *Uno, nessuno e centomila* (1926), dedicato alle grottesche disavventure di Vitangelo Moscarda, ossessionato dall'idea dei ruoli e delle maschere che ciascuno assume, involontariamente o meno, agli occhi degli altri.

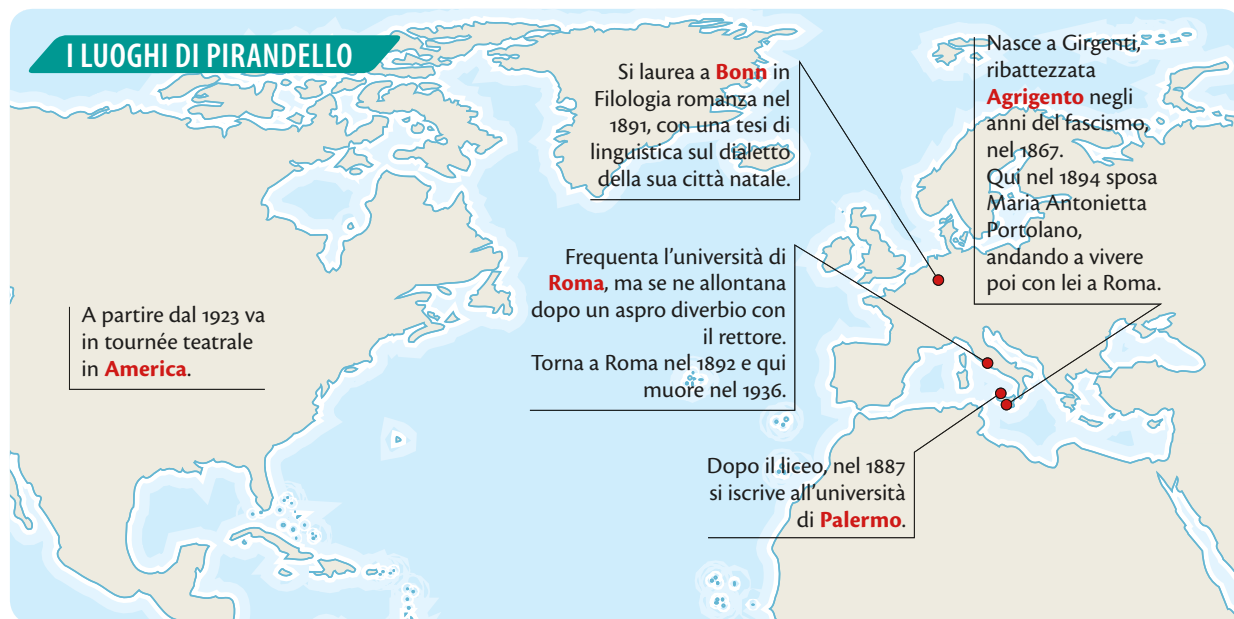
Un sogno realizzato: un teatro tutto suo Nel 1924, con un gesto abbastanza clamoroso, Pirandello dichiara ufficialmente la sua **adesione al fascismo** proprio all'indomani del delitto Matteotti, evento quest'ultimo che segna la fine della "fase legalitaria" e l'inizio vero e proprio del regime. Per quanto consapevole della brutalità e della volgarità di Mussolini, comunque alieno da qualsiasi simpatia per le ideologie rivoluzionarie di sinistra, Pirandello rimane fino alla fine convinto che il fascismo



sia per l'Italia l'unica alternativa alla mediocrità e alla corruzione dominanti nella classe dirigente postunitaria; del resto, bisogna pur considerare che egli non farà in tempo ad assistere all'involuzione conclusiva (l'alleanza con Hitler, l'applicazione anche in Italia delle leggi razziali, il disastro della condotta bellica), che spingerà molti simpatizzanti della prima ora a ricredersi.

Sostenuto e appoggiato economicamente dal governo fascista, Pirandello tenta di realizzare il suo sogno: un piccolo teatro di prosa e una compagnia tutta sua, alla quale affidare – sotto la sua diretta sorveglianza in qualità di regista – la messa in scena delle sue opere, nonché quelle degli autori più interessanti del momento. Proprio in occasione della fondazione della **Compagnia del Teatro d'Arte** (così si chiama la compagnia pirandelliana) nel 1925, viene scritturata una giovane attrice di talento, **Marta Abba**, della quale Pirandello si innamora, sia sul piano artistico (ai suoi occhi è l'attrice perfetta, la sola in grado di rivaleggiare con la mitica Eleonora Duse, grande interprete dannunziana) sia su quello umano. Ormai cinquantottenne, prova infine quella passione che non aveva mai conosciuto prima, senza tuttavia abbandonare resistenze e remore di ogni tipo: dopo quasi cinque anni di intenso sodalizio sentimentale e artistico (molte opere teatrali di questo periodo, centrate su grandi personaggi femminili, sono scritte su misura per la Abba), la giovane – forse stanca dei tentennamenti infiniti del maestro – decide di rompere gli indugi e di tentare la fortuna in America, paese da cui non farà più ritorno.

Pirandello ripiomba nella depressione più cupa (e a nulla varrà l'attribuzione del **premio Nobel** nel 1934): esaurita la breve avventura del Teatro d'Arte (costretto alla chiusura a causa dei costi eccessivi), abbandonato dall'unica donna della sua vita, con i figli lontani, privo del benché minimo slancio vitale, egli continua a viaggiare per promuovere la sua opera, fino al primo infarto (1935) e poi alla morte, che avviene il 10 dicembre 1936 a Roma in seguito a una polmonite. Pochi momenti prima di morire, stava dando al figlio Stefano le ultime indicazioni per il finale dell'opera a cui lavorava da alcuni anni, *I giganti della montagna*, ancora una volta un'opera rivoluzionaria, «Il trionfo della fantasia! Il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno», aveva scritto in una lettera alla Abba.



2 Pirandello e la visione del mondo e della letteratura

Lo «strappo nel cielo di carta»



«Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei».

«Non saprei» risposi, stringendomi ne le spalle.

«Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo».

«E perché?»

«Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta».

Protagonisti di questo dialogo, tratto dal romanzo *Il fu Mattia Pascal*, sono Mattia Pascal (alias Adriano Meis) e Anselmo Paleari, personaggio bizzarro e stravagante, caratterizzato da un'exasperata inclinazione a riflettere e a filosofeggiare su tutto. In questo caso Paleari è stato colpito da un manifestino pubblicitario che annuncia la riduzione a spettacolo di burattini di una celebre tragedia greca, l'*Elettra* di Sofocle, storia terribile di passioni elementari e doveri di sangue in contrasto tra loro (in combutta con l'amante Egisto, Clitemnestra ha assassinato il marito Agamennone, e il figlio Oreste è dilaniato tra il dovere di vendicare il padre e l'obbligo di venerare la madre). Che cosa succederebbe – egli si chiede – se nel bel mezzo dell'azione il cielo di carta del teatrino si strappasse e Oreste capisse di trovarsi su un palcoscenico, percepisse cioè il carattere di finzione di tutta la sua storia? Lo «**strappo nel cielo di carta**» rappresenta insomma il momento della **presa di coscienza**, il sopraggiungere della consapevolezza: il personaggio, invece di vivere, fare e agire, *si vede* vivere e non può più comportarsi allo stesso modo di prima, perde ogni determinazione e certezza.

Proprio questo «strappo nel cielo di carta» è la cifra esistenziale e poetica di Pirandello: non riguarda solo il campo della messa in scena teatrale, ma rappresenta simbolicamente la condizione dell'uomo moderno. Pirandello avrebbe voluto vivere nell'epoca delle certezze, sotto un cielo ancora ben saldo e compatto: invece gli è toccato affrontare il traumatico avvento della modernità, la fine del mondo arcaico e contadino in cui era nato e il trionfo della società di massa, delle macchine, dei nuovi mezzi di comunicazione (radio, cinematografo); avrebbe voluto partecipare alla stagione eroica del Risorgimento e invece gli è toccata la realtà squallida e mediocre dell'Italietta postunitaria, annaspante tra corruzione, scandali bancari e tentazioni autoritarie.

Allo stesso modo, avrebbe voluto essere un uomo dalle forti e travolgenti passioni, capace di dare e ricevere amore assoluto; invece ha trascorso la vita nella più completa castità sentimentale, tutto preso dal dovere di accudire la moglie e i figli,

incapace di cogliere l'unica avventura che sarebbe stata possibile. Perché «quando s'è capito il gioco» (come recita il titolo di una novella e poi di una raccolta di novelle, con un sintagma che ritorna ossessivamente nell'opera pirandelliana), tutto appare un'enorme, inutile buffonata: non si può credere in nulla, non rimane alcuna certezza, niente dà più vera gioia o soddisfazione, ogni cosa lascia intravedere il suo contrario, cosicché qualsiasi azione, qualsiasi progetto rimane monco ed esitante.

L'umorismo

Chi è l'umorista? L'opera in cui queste riflessioni assumono la forma più compiuta è il saggio *L'umorismo*, pubblicato per la prima volta nel 1908. Pirandello si dedica alla stesura di questo saggio spinto da una necessità pratica: aveva bisogno di una pubblicazione scientifica in vista di un concorso universitario, e infatti tutta la prima parte consiste in una lunga ed erudita indagine storico-letteraria. Solo alla fine si passa dalla teoria estetica generale alla definizione «dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo» e il riferimento alla propria poetica da parte dell'autore si fa esplicito.

Secondo Pirandello, l'umorismo nasce da una ben precisa **predisposizione psicologica**, cioè proprio dalla consapevolezza dello «strappo nel cielo di carta», per cui umorista è in primo luogo chi ha perso la capacità di illudersi e non può fare a meno di smontare non solo i grandi ideali del passato (i cosiddetti «lanternoni»), ma anche tutte le piccole finzioni che gli uomini si costruiscono nella coscienza individuale (i «lanternini» che ciascuno insegue nella propria vita: un amore, un progetto, una fede politica, un ideale artistico...). Nell'umorismo l'**elemento riflessivo**, invece di scomparire come avviene di norma, diventa predominante, è una specie di «demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento» per vedere com'è fatto; ma così ne scarica la molla, e tutto il congegno comincia a stridere convulso, non funziona più come prima. Per illustrare questo concetto Pirandello propone il celebre aneddoto della «vecchia signora» tutta imbellettata:



Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre, e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

Il comico si limita a mettere in luce l'aspetto oggettivamente ridicolo della vecchia signora; l'**umorista** va oltre e **comincia a riflettere sulle ragioni** che possono averla indotta a truccarsi in maniera così sguaiata e inappropriata. L'umorista scompone, smonta, svela le magagne di ogni meccanismo, fa vedere di ogni cosa il contrario



Per Pirandello «l'umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione; è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta».

(*Bianche e nere* ed *Erma bifronte* sono i titoli di due raccolte di novelle pubblicate negli stessi anni dell'*Umorismo*): il lato squallido e laido che si nasconde dietro la dignità e la bellezza di facciata, il volto tragico e degno di compassione di ogni bruttezza apparente.

I temi dell'opera pirandelliana

Nonostante il variare delle forme e dei generi, nonostante l'ovvia e innegabile evoluzione diacronica (le prime opere sono di fine Ottocento, le ultime degli anni Trenta del Novecento), la poetica compendiata nell'*Umorismo* rimane una costante imprescindibile e sottende i temi portanti della scrittura pirandelliana.

Il contrasto tra la forma e la vita La **vita** è un «**flusso continuo**»; ogni individuo al momento della nascita si stacca da questo flusso indistinto e assume una forma (un'eredità familiare, un patrimonio genetico, un aspetto fisico, una determinazione temporale e spaziale); ma la forma è sempre un imprigionamento del flusso vitale che continua a scorrere dentro di noi. L'individuo non può esistere senza assumere una **forma contingente** (che è poi la sua coscienza individuale, il suo modo di essere, di pensare, di sentire); allo stesso tempo sente che questa forma è costrizione, limitazione delle infinite possibilità esistenti; aspira, più o meno consapevolmente, a liberarsi dalla forma per tornare a essere parte integrante del flusso vitale.

La maschera che la società impone di portare Alle determinazioni "naturali" che segnano ogni individuo alla nascita per il fatto stesso di essersi staccato dal flusso vitale indistinto si aggiungono i **vincoli legati alle interazioni sociali**: chiunque per vivere deve assumere un ruolo, recitare una parte, o meglio più parti contemporaneamente, perché a seconda del contesto assume funzioni e ruoli differenti.

Gli obblighi sociali, gli impegni affettivi e sentimentali, le necessità storiche ci costringono a essere di volta in volta figli, alunni, padri, amanti, insegnanti, amici, fratelli, sottoposti, dirigenti. Ciascuno di noi si comporta in base alla parte che ricopre; sfuggire alla parte assegnata è impossibile, o quanto meno estremamente rischioso, perché significherebbe autoescludersi da qualsiasi appartenenza sociale, vivere in assoluto isolamento, senza più alcuna identità.

La dissoluzione dell'io L'identità individuale è sempre relativa, in primo luogo in quanto dipende dallo sguardo degli altri: ognuno di noi non ha un solo volto, ma centomila volti, perché tutti gli altri lo vedono in maniera differente, ciascuno a suo modo. Ma se ognuno di noi appare diverso a ciascun altro, come si può arrivare a definire l'essenza di un individuo? C'è qualcosa che persiste al di là degli sguardi incrociati che danno forme diverse, e spesso in contrasto tra loro, allo stesso individuo?

In secondo luogo, anche a prescindere dall'interazione con gli altri, il tentativo di fissare una fisionomia psicologica solida e stabile è sempre precario, perché vorrebbe imprigionare il flusso vitale che è in noi senza tener conto né del corso temporale, per cui il noi di oggi è diverso da quello di ieri («Non soltanto noi, quali ora siamo,

viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente»), né della presenza di pulsioni inconscie (istinto di sopraffazione, desideri), che sfuggono alla coscienza razionale e ci rendono ben diversi da come vorremmo rappresentarci.

L'individuo si illude di avere una consistenza stabile e univoca, ma presto o tardi scopre che questa **consistenza** era **solo apparente**. È il percorso efficacemente sintetizzato dal titolo di uno dei più famosi romanzi pirandelliani, *Uno, nessuno e centomila*: l'individuo pensa di essere *uno* e scopre di essere *centomila*; ma quando prova ad andare fino in fondo, deve arrendersi alla constatazione che dietro i centomila non c'è *nessuno*.

La rinuncia alle passioni, la sfiducia nella morale Insieme al soggetto tradizionale vengono meno anche tutti quei moti interiori di cui quel soggetto era titolare. Le grandi passioni, i grandi moti dell'anima appartengono al passato e alla letteratura del passato, a cominciare dalla passione per eccellenza, l'amore. L'amore è quello sognato in gioventù, spezzato dalla lontananza o dalla morte; è quello degli altri, che si spia di nascosto, dalla finestra dell'altra casa. Non è mai qualcosa che c'è veramente: al presente non rimane che il ricordo, o la messa in scena, o il rimpianto delle passioni di un tempo.

I principi e le convenzioni borghesi appaiono vuote formalità, delle "parti" che ogni individuo è costretto a sostenere, senza alcuna reale convinzione. I grandi imperativi della morale borghese (dalle virtù private – il culto del focolare domestico, il rispetto dei padri, la condanna dell'adulterio, la fedeltà coniugale, la cura della prole – alle passioni civili e politiche, all'amor di patria e all'eroismo) sono solo "obblighi" che non si vorrebbero avere eppure si hanno – così dice Quaquè, protagonista della novella *Certi obblighi* ▶T1 – e che i personaggi pirandelliani a volte subiscono con fredde e consapevole rassegnazione, a volte tentano – per lo più vanamente – di rifiutare.

Togliersi la maschera Il personaggio pirandelliano per eccellenza è colui che ha capito il gioco e non riesce più a parteciparvi con la stessa passiva acquiescenza di prima. A volte prova a liberarsi da tutti i vincoli e le costrizioni per arrivare all'essenza, ma scopre dolorosamente che senza maschera è impossibile vivere. Una volta giunto a questa consapevolezza, gli rimangono solo due alternative: o continuare a indossare la maschera in maniera critica, guardando con scetticismo e distacco il gioco delle parti (magari spingendo il meccanismo fino alle estreme conseguenze), o rifiutare qualsiasi maschera e rimanere quindi senza identità individuale, in una condizione di vita inconsapevole simile a quella degli animali o delle piante (come farà appunto Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*).

Ritratto di Luigi Pirandello in un dipinto del figlio Fausto (1933).



La mediazione fra tradizione e modernità

Pirandello e Schopenhauer Alla base dei temi portanti che abbiamo schematizzato è facile riconoscere una **koiné pessimistica** fondata sul pensiero del filosofo tedesco **Arthur Schopenhauer** (1788-1860) – che Pirandello cita più volte nei racconti e nei romanzi – e dei suoi successivi divulgatori: la teoria del mondo come volontà di vivere cieca e fine a se stessa, e di conseguenza la considerazione negativa della vita individuale, che non ha altro scopo se non quello di permettere alla volontà di continuare a esistere; la denuncia della generale lotta per l'esistenza e il contrapposto ideale della compassione e dell'identificazione con tutti gli esseri viventi; la soppressione completa della volontà di vivere come meta finale del sapiente.

Koiné Aggettivo greco che significa "comune"; generalmente accordato con il sostantivo "lingua", indica la lingua diffusa in un determinato territorio in opposizione alle varianti linguistiche locali. Per estensione, indica anche una base culturale e spirituale comune.

La mediazione fra tradizione e modernità Ma non bisogna dimenticare che Pirandello non è un filosofo, e dunque non è corretto cercare nelle sue opere l'esposizione di un sistema filosofico compiuto o, ancor peggio, giudicarlo in base alla presunta coerenza o originalità di pensiero; troppo spesso la sua opera è stata ridotta a una serie di formule astratte che egli era il primo a contestare («nulla m'era più amaro e soffocante d'una volgare opinione, ch'io fossi un esperto letterato fortunato per aver imboccato un tono adescante e capzioso, quasi un giocoliere d'idee: io che ho consumato la vita, una vita ricca non foss'altro di energie e di sentimenti, solo per certe parole da dire, uomo, agli altri uomini»). Pirandello è innanzitutto un **narratore** e un **drammaturgo** ed è proprio in quanto tale che va considerato all'interno del panorama italiano ed europeo. Su questo piano egli svolge una funzione cruciale di **mediazione tra la tradizione e la modernità**: è consapevole che le forme del passato non sono più riproponibili, ma, invece di fare tabula rasa, le recupera in maniera stravolta, per continuare a proporre un discorso sull'uomo e sulla funzione dell'arte nella modernità.

Nei racconti e nei romanzi la poetica dell'umorismo si traduce in una disarticolazione dell'impianto narrativo tradizionale; i materiali grezzi delle sue storie sono tutti di marca ottocentesca (storie di adulteri, di rovine economiche, di ascese e cadute sociali, di rivalità o beffe familiari), ma rielaborati e scomposti:



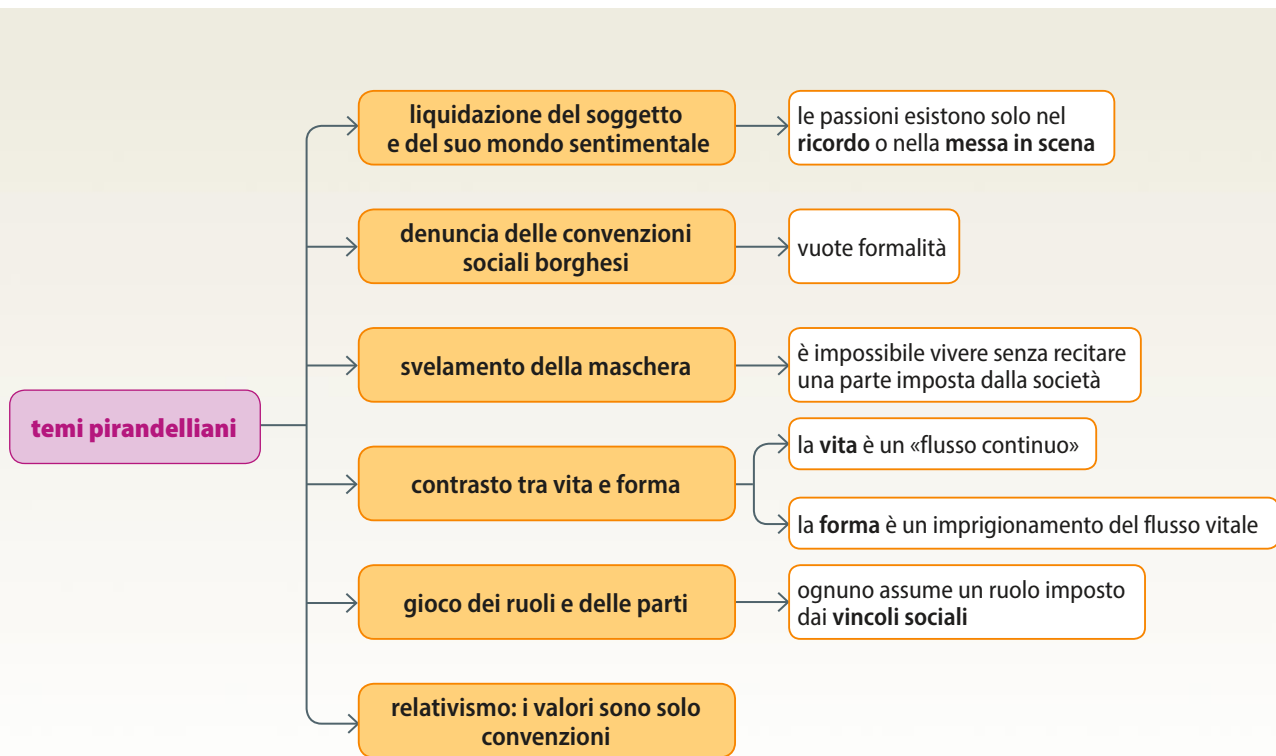
L'oro in natura non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori ordinari buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma ben impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari.

Un'avanguardia ben radicata nella tradizione Allo stesso modo, nel momento in cui la poetica teatrale naturalista entra definitivamente in crisi, Pirandello si trova a fare i conti con la possibilità stessa della sopravvivenza dell'arte teatrale, confrontandosi da una parte con la **crisi del teatro** nella società moderna (forma rituale per eccellenza, il teatro sembra non avere senso in un mondo ormai completamente

desacralizzato, sottoposto in maniera sempre più pressante alla concorrenza di altre forme ben più adatte, a cominciare dal cinema), dall'altra con i **movimenti avanguardistici**, che reagiscono con una spinta fortemente eversiva, demolendo tutte le convenzioni tradizionali, cancellando quasi completamente ogni riferimento a testi scritti, puntando molto sull'*happening* e sul carattere totalitario dell'esperienza teatrale (che ingloba anche la danza, il mimo, qualsiasi tipo di espressione corporea).

Pirandello riprende **generi e forme della tradizione**, ma si comporta da vero **artista d'avanguardia**, conducendo una straordinaria opera di svecchiamento della pratica teatrale, attraverso un «uso spettacoloso della macchina scenica» (Ferdinando Taviani): complica fino all'inverosimile (fino all'assurdo e al surreale) le trame convenzionali del teatro borghese per denunciarne l'ipocrisia e il vacuo formalismo; usa i generi più triviali per esplorare la crisi della coscienza individuale e sondare le profondità della psiche e delle sue dimensioni più segrete (l'inconscio, la follia, il sogno); svela l'inconsistenza della presunta realtà oggettiva e lascia libero gioco al dispiegarsi della molteplicità dei punti di vista e delle interpretazioni; propone trame metariflessive che si interrogano sui limiti dello spazio scenico, sul ruolo degli attori, sull'essenza del «personaggio», sul rapporto tra testo d'autore e performance; rappresenta in maniera esplicita il passaggio dall'ottocentesco teatro d'attore al teatro di regia caratteristico del Novecento.

Tutto questo senza darlo a vedere, alternando la provocazione e lo scandalo (la prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore* si concluderà con una vera e propria rissa) all'arte della seduzione, al tentativo di blandire quanto più possibile le aspettative del pubblico. Fino all'ultima opera rimasta incompiuta, *I giganti della montagna*, in cui Ilse continua a proporre la magia del teatro nella terra dei giganti, senza arretrare di fronte alla morte e al sacrificio di sé.



3 Storie di amori, beffe e follie: le *Novelle per un anno*

Le novelle per... tutta la vita

La narrazione breve: una predilezione duratura La vocazione letteraria di Pirandello è tanto precoce quanto versatile, e fin dall'inizio si muove tra campi diversi, dalla poesia, alla narrativa, al teatro. Dopo un esordio poetico poco entusiasmante (la raccolta *Mal giocondo*, pubblicata nel 1889, passa abbastanza inosservata, così come le raccolte successive), su istigazione dell'amico e compaesano Luigi Capuana si dedica alla narrativa e, dopo una prima novella (*La ricca*, 1892), dà alle stampe una raccolta di racconti, *Amori senza amore* (1894). È l'inizio di una lunga carriera: nel corso di più di quarant'anni – l'ultima novella è del 1936 – Pirandello scrive duecentoquarantatré testi, la maggior parte dei quali tra il 1900 e il 1915. Quasi tutti i racconti vengono pubblicati all'inizio su quotidiani e riviste, spesso dietro lo stimolo dell'assillo economico (per quanto non straordinario, il compenso era pur sempre qualcosa da aggiungere al magro bilancio familiare), e in un secondo tempo riuniti in brevi raccolte.

Anche quando l'impegno dedicato al teatro diventa prioritario, Pirandello continua a scrivere testi brevi, a questo punto senza alcun interesse di tipo economico; inoltre, utilizza i suoi racconti come un repertorio di situazioni narrative da sviluppare in forma drammatica (moltissimi testi teatrali derivano infatti da precedenti novellistici).

Il progetto delle *Novelle* Nel 1922, a conferma dell'importanza assegnata a questo genere apparentemente minore, Pirandello avvia il progetto delle *Novelle per un anno*, pensando all'inizio a un singolo volume, poi, su suggerimento dell'editore, a ventiquattro volumetti (ne verranno pubblicati quindici, di cui l'ultimo postumo nel 1937). Anche se la versione definitiva approntata dall'autore tende a eliminare l'aspetto diacronico della scrittura novellistica (le precedenti raccolte vengono smembrate e i volumetti raccolgono testi anche molto lontani tra loro; tutte le novelle vengono riviste e omologate sul piano stilistico e formale; a volte vengono inseriti in testi più antichi temi e spunti di riflessione elaborati in momenti successivi), nel corso di questo lungo arco temporale l'evoluzione è evidente: si passa dai primi racconti a tema sentimentale (per quanto siano «amori senza amore») agli ultimi testi surrealistici e grotteschi. Eppure, in questa enorme varietà di forme e situazioni narrative è possibile riconoscere alcune costanti, tutte in definitiva riconducibili alla **poetica umoristica**, che rappresentano nel loro insieme il contrassegno distintivo della scrittura novellistica di Pirandello.

Le costanti della scrittura novellistica

La scomposizione del racconto La prima caratteristica è l'inconsueta selezione e disposizione della materia: gli avvenimenti principali, quelli che in genere costituirebbero il centro del racconto (drammatiche vicende d'amore e di gelosia, adulteri, rovine economiche, speculazioni fallite, ascese sociali o disastri familiari), sono po-

sti ai margini del racconto; la narrazione inizia quando tutto è già avvenuto e si concentra su un avvenimento o su un'azione di per sé insignificante rispetto al destino – ormai già compiuto – dei protagonisti. Gli **avvenimenti** che potremmo considerare **decisivi**, quelli che hanno determinato il destino dei personaggi, sono relegati al di fuori del racconto, recuperati poco per volta tramite **veloci analessi** (flashback).

Proprio come dichiara Pirandello nelle ultime pagine del saggio *L'umorismo*, all'umorista non interessa raccogliere gli zecchini d'oro, cioè quelle vicende cruciali che determinano il corso di una vita e verrebbero presentati dal narratore tradizionale secondo lo svolgersi di una logica ferrea, bensì il «**fango**», cioè tutti quegli avvenimenti apparentemente insignificanti che illuminano in forme stravolte o esasperate il senso (o meglio il non-senso) della vita.

L'invenzione del personaggio Una seconda caratteristica riguarda i protagonisti delle novelle. La prima cosa che colpisce è la straordinaria **varietà di ambientazione geografica e collocazione sociale**: si va dall'alta borghesia ai contadini e ai minatori siciliani, dalle umili maestrine ai professionisti e agli artisti di spicco, dalla Sicilia alla Germania.

Inoltre tutti i **personaggi** sono ben **caratterizzati fisicamente**: dai tratti del viso e del corpo, dai gesti, dal modo di comportarsi e di parlare; per arrivare ai nomi, che derivano da accurate ricerche onomastiche e non sono mai banali o scontati (per fare qualche esempio: Simone Lampo, Bernardino Lamis, Carlandrea Sciamamé). Eppure, tutti questi personaggi sono allo stesso

tempo straordinariamente simili: a prescindere dal sesso, dalle condizioni sociali, dall'appartenenza geografica, sono degli **sconfitti**. Tutti hanno un destino già compiuto alle spalle e non possono fare più nulla per cambiarlo, perché il tempo dell'agire si è concluso. La tragedia che ha segnato la loro esistenza è ormai lontana nel tempo, insindacabile e definitiva, si perde nel ricordo e non ha più nulla di eroico o di sublime, perché è stata ormai svilita e ridicolizzata dal trascorrere dei giorni, dalla miseria incalzante della quotidianità.

Oggetto del racconto è uno dei tanti dettagli che ribadisce o, al limite, sancisce in maniera definitiva il fallimento esistenziale del protagonista: perché, come dice Pirandello stesso alla fine di una novella (*Al valor civile*), il destino beffardo non si accontenta di distruggere la vita di un uomo, ma si diverte anche ad apporvi l'ultimo «suggello di scherno».

Il pessimismo e il ridicolo La straordinaria varietà di ambientazione e di motivi (di fatto Pirandello saccheggia e riutilizza tutte le forme della novellistica ottocentesca, dal racconto d'amore a quello fantastico, dal monologo filosofico alla narrativa processuale) si lega alla riaffermazione costante di una precisa concezione dell'esistenza, ben espressa dall'amato filosofo Schopenhauer, maestro per eccellenza del pensiero pessimista: la vita dell'uomo considerata nel complesso è sempre una tra-

T3 ► C'è qualcuno che ride, da *Novelle per un anno*

T4 ► Ciùla scopre la luna, da *Novelle per un anno*

Felice Casorati, *L'attesa*, XX secolo.



gedia, ma nei dettagli assume il carattere di una commedia, come se il destino si fosse divertito a tessere la vita con i dolori della tragedia, negando però agli uomini la dignità di personaggi tragici, condannandoli nei particolari della vita ordinaria alla parte di buffoni cenciosi.

Il carattere apparentemente bizzarro delle vicende narrate (un professore che tiene la sua lezione migliore a una distesa di cappotti messi a sgocciolare sui banchi; un pover'uomo che rischia la vita per salvare l'amante della moglie; un mite impiegato che si ribella improvvisamente, quasi ipnotizzato dal fischio del treno) ammantata di ridicolo la sostanza tragica di uno smacco esistenziale senza possibilità di scampo, unica costante alla quale nessuno può sfuggire. Non esistono legami d'affetto, rapporti sentimentali, solidarietà umana che valgano: ognuno è solo con il suo fardello di miseria.

L'intreccio delle voci Altra caratteristica è la particolarità della voce narrante, basata su un uso sistematico e innovativo del **discorso indiretto libero**. Nei narratori tradizionali (ad esempio Alessandro Manzoni) l'indiretto libero serviva al narratore onnisciente a entrare nell'interiorità dei personaggi, senza escludere però la regia del narratore e mantenendo ben marcata la differenza tra narratore e personaggio.

Nei narratori veristi (Giovanni Verga in primo luogo) l'indiretto libero sia nella versione individuale sia in quella corale dei *Malavoglia* permette all'autore di eclissarsi e di lasciare in scena solo i personaggi, senza l'intervento esplicito dell'autore.

Il caso di Pirandello è diverso, perché **la voce del personaggio e quella del narratore si fondono perfettamente**, e il narratore si identifica completamente con il suo personaggio.

T**1**

Certi obblighi

da *Novelle per un anno*, volume VIII: *Dal naso al cielo*

Protagonista della novella è Quaquè, lampionaio del paese: dal momento che la civiltà è in ritardo e non ha ancora portato l'elettricità in quel remoto paese siciliano, tutte le sere egli si arrampica sulla lunga scala a pioli per accendere uno a uno i lampioni a petrolio. Approfitando del momento in cui si trova inerpicato in cima alla sua scala, molti lo prendono in giro e lo insultano, alludendo ai presunti tradimenti della moglie.

Quaquè, che è portato dalla sua stessa professione a riflettere più del dovuto sulle cose, non prova alcun sentimento a riguardo, ma è consapevole di avere lo stesso «certi obblighi»: sa che non può sottrarsi al suo ruolo di marito e che per questo deve occuparsi della fedeltà della moglie. Non si tratta più né di amore né di passione (concetti che ormai risultano anacronistici, svuotati di effettiva consistenza), ma tutto si riduce a una pura formalità, a una questione di ruoli e di parti sociali: il marito deve sorvegliare la fedeltà della moglie e intervenire in caso di tradimento, anche se amore e adulterio sono parole vuote che non significano nulla. Vengono così liquidati alcuni dei motivi-cardine dell'etica borghese (nonché temi ricorrenti della narrativa ottocentesca): il valore assoluto della fedeltà coniugale, il conflitto tra amore legittimo e amore illegittimo, la condanna morale dell'adulterio.

La novella, pubblicata sul «Corriere della Sera» l'11 marzo 1912, è stata ripresa in volume nel 1914 e infine nell'ottavo volume delle *Novelle per un anno*, *Dal naso al cielo*, nel 1925.

Quando la civiltà, ancora in ritardo, condanna un uomo a portare una lunga scala in collo da un lampione all'altro e a salire e a scendere questa scala a ogni lampione tre volte al giorno, la mattina per spengerlo, il dopo pranzo per rigovernarlo¹, la sera per accenderlo; quest'uomo, per forza, quantunque duro di mente² e dedito al vino, deve
5 contrarre la cattiva abitudine di ragionar con se stesso, assorgendo³ anche a considerazioni alte per lo meno quanto quella sua scala.

Quaquè, lampionajo, è caduto una sera, ubriaco, da quell'altezza. S'è rotta la testa, spezzata una gamba. Vivo per miracolo, dopo due mesi d'ospedale, con una cianca⁴ più corta dell'altra, una sconcia cicatrice su la fronte, s'è rimesso a girare, zazzerruto⁵,
10 barbuto e in camiciotto turchino, di nuovo con la scala in collo, da un lampione all'altro. Arrivato ogni volta su la scala all'altezza da cui è caduto, non può fare a meno di considerare che – è inutile – certi obblighi si hanno. Non si vorrebbero avere, ma si hanno. Un marito può benissimo in cuor suo non curarsi affatto dei torti della propria moglie. Ebbene, nossignori, ha l'obbligo di curarsene. Se non se ne cura, tutti gli
15 altri uomini e finanche i ragazzi glielo rinfacciano e gli danno la baja⁶.

– Il becco, Quaquè! Quando li mettono, Quaquè, questi becchi⁷?

– Muso di cane! – grida Quaquè dall'alto del lampione. – Ora me lo dici? Ora che debbo illuminare la città?

Bella scusa, l'illuminazione della città, per sottrarsi all'obbligo di badare ai torti
20 della moglie. Ma li vede egli forse? Con questi lumetti a petrolio, vede egli forse quando quelli scassinano le porte o si accoltellano per quei sudici vicoli deserti?

– Ladri svergognati e assassini!

Pur non di meno⁸ Quaquè è andato al municipio; s'è presentato all'assessore cavalier Bissi, a cui deve il posto e qualche gratificazione di tanto in tanto per lo
25 zelo con cui attende al suo ufficio; e gli ha esposto il caso: se egli, cioè, nell'atto d'accendere i lampioni non debba essere considerato come un pubblico funzionario nell'esercizio delle sue funzioni.

– Sicuro, – gli ha risposto l'assessore.

– E dunque chi mi insulta, – ha tirato la conseguenza Quaquè, – insulta un pubblico
30 funzionario nell'esercizio delle sue funzioni, va bene?

Pare che non vada bene per il cavalier Bissi. Il quale, sapendo di che genere sono gli insulti di cui Quaquè viene a lagnarsi, vorrebbe dimostrargli, con bella maniera, che questi insulti non si riferiscono propriamente al lampionajo come tale.

– Ah no, *Eccellenza!* – protesta Quaquè. – La prego di credere, *Eccellenza!*

35 E nel dire *Eccellenza* stringe gli occhi Quaquè, come se assaporasse un liquore prelibato. Dà così dell'*Eccellenza*, con tutto il sentimento, a quanti più può; ma in ispecie al cavalier Bissi che, oltre agli obblighi che anche lui, come privato, forse non vorrebbe avere, ma che pure ha, se ne è assunti anche tanti altri, altissimi, inerenti alla sua carica d'assessore. Quaquè di tutti questi obblighi, naturali e sociali, è profondamente compenetrato⁹; e se, alle volte, per qualche gocciolina importuna¹⁰ deve
40 passarsi il dorso della mano sotto il naso, non manca mai di farsi prima riparo della falda del lungo camiciotto turchino.

1. **rigovernarlo**: pulirlo.

2. **quantunque duro di mente**: anche se sciocco.

3. **assorgendo**: sollevandosi.

4. **cianca**: gamba.

5. **zazzerruto**: con i capelli lunghi.

6. **gli danno la baja**: lo prendono in giro.

7. **Il becco ... becchi**: battuta allusiva nei confronti di Quaquè, costruita sul duplice possibile significato

della parola *becco*: parte sporgente che regola l'accensione dei lampioni oppure cornuto, marito tradito.

8. **Pur non di meno**: nonostante ciò.

9. **di tutti questi obblighi ... compenetrato**: crede con grande convinzione a tutti questi obblighi.

10. **qualche gocciolina importuna**: Quaquè suda un po' per la soggezione, parlando con il cavalier Bissi.

45 A sua volta, con bella maniera, ma imbrogliandosi un po', si prova a dimostrare all'assessore, che se l'insulto, di cui è venuto a lagnarsi, ha qualche fondamento di verità, può averlo soltanto nel tempo che egli è nell'esercizio delle sue funzioni di lampionajo; perché quando poi non è più lampionajo ed è soltanto marito, nessuno può dir nulla né di lui né della moglie. La moglie è con lui saggia, sottomessa, irreprensibile; ed egli non ha potuto mai accorgersi di nulla.

50 – M'insultano, Eccellenza, quando illumino la città, quando sto su la scala appoggiata al lampione e sfrego al muro il fiammifero per accendere il lume, cioè, quando sanno che non posso lasciare al bujo la città, per correre a casa a vedere che fa e con chi è mia moglie e, all'occorrenza, fare un macello, signor Cavaliere!

55 Sottolinea le parole *fare un macello* con un sorriso quasi di mesta rassegnazione, perché riconosce che anche quest'obbligo avrebbe, come marito offeso, e proprio non vorrebbe averlo, ma lo ha.

– Ne vuole un'altra prova, Eccellenza? Nelle sere di luna, che i lampioni restano spenti, nessuno mi dice nulla; e perché? perché quelle sere non sono un pubblico funzionario.

60 Quaquèo ragiona bene. Ma ragionar bene non basta. Bisogna venire al fatto. E, venendo al fatto, spesso i migliori ragionamenti cascano, come cascò lui, quella volta, ubriaco fradicio, dalla scala.

65 Che vuole concludere, insomma, con quel ragionamento? Il cavalier Bissi glielo domanda. Se crede che la sua disgrazia coniugale sia inerente alla pubblica funzione di lampionajo, ebbene, rinunzi a questa pubblica funzione; o, se non vuole rinunziare, si stia quieto, e lasci dire la gente.

– Perentorio¹¹? – domanda Quaquèo.

– Perentorio, – risponde il cavalier Bissi.

Quaquèo saluta militarmente:

– Servo di Vostra Eccellenza.

70 La scala gli pesa ogni giorno di più e ogni giorno di più Quaquèo stenta ad arrampicarsi sui pioli logori dal lungo uso, con quella cianca più corta dell'altra.

75 Ora, quando è agli ultimi lampioni nelle viuzze più erte¹² in cima al colle, s'indugia un pezzo su la scala, come affacciato, o piuttosto come appeso per le ascelle al braccio del fanale, le mani penzoloni, il capo appoggiato a una spalla; e in quella positura¹³ d'abbandono, lassù, seguita a pensare e a ragionar con se stesso.

Pensa cose strane e tristi.

Pensa, per esempio, che le stelle, per quanto fitte sieno, certe notti, allargano sì e pungono il cielo, ma non arrivano a far lume in terra.

– Luminaria sprecata!

80 Ma che bella luminaria! E pensa che una notte sognò che toccava a lui d'accenderla, tutta quella luminaria nel cielo, con una scala di cui non vedeva la fine, e che non sapeva dove appoggiare, e i cui staggi¹⁴ gli brandivano¹⁵ tra le mani incapaci di sorreggere un tal peso. E come avrebbe fatto ad arrampicarsi, sù, sù, per quegli infiniti pioli, fino alle stelle? Sogni! Ma che ambascia¹⁶ e che sgomento nel sogno!

11. **Perentorio**: deciso, stabilito una volta per tutte.

12. **erte**: ripide.

13. **positura**: posizione.

14. **staggi**: i due assi verticali in cui sono incastrati i pioli della scala.

15. **brandivano**: vibravano.

16. **ambascia**: angoscia.

- 85 Pensa che è proprio triste quel suo mestiere di lampionajo, almeno per un lampionajo come lui, che abbia contratto la cattiva abitudine di ragionare, accendendo lampioni.
- Ma è mai possibile che anche l'atto materiale di far la luce dove ci sono le tenebre, non desti, a lungo andare, anche nel più duro e oscuro cervello certi guizzi di pensiero?
- 90 Quaquèo certe sere è arrivato finanche a pensare che egli che fa la luce, fa anche le ombre. Già! Perché non si può avere una cosa, senza il suo contrario. Chi nasce, muore. E l'ombra è come la morte che segue un corpo che cammina. Donde la sua frase misteriosa, che sembra una minaccia gridata dall'alto della scala nell'atto di accendere il lampione, e che non è altro, invece, che la conclusione d'un suo ragionamento:
- 95 – Aspetta là, aspetta là, che t'appiccico la morte dietro!
- Infine Quaquèo pensa, che una certa importanza d'ordine davvero superiore la ha, quel suo mestiere, in quanto ripara a una mancanza della natura, e che mancanza! Quella della luce. C'è poco da dire: egli, per il suo paese, è il sostituto del Sole. Sono due i sostituti: egli e la Luna; e si danno il cambio. Quando c'è la Luna, egli riposa. E
- 100 tutta l'importanza del suo mestiere appare manifesta in quelle sere che la Luna dovrebbe esserci, e viceversa poi non c'è, perché le nuvole, nascondendola, la fanno venir meno al suo obbligo di illuminare la Terra; obbligo che la Luna forse non vorrebbe avere, ma che ha; e il paese resta al bujo.
- Quant'è bello vedere da lontano, in mezzo alle tenebre della notte, qua e là, qualche paesello illuminato!
- 105 Quaquèo ne vede parecchi, ogni notte, quando arriva agli ultimi lampioni in cima al colle, e rimane a contemplarli a lungo, con le mani penzoloni dal braccio del fanale e il capo appoggiato a una spalla, e sospira.
- Sì, quei lumini là, come una moltitudine di lucciole a congresso, rischiarano penosamente e rimangono tutta la notte a vegliare, nel lugubre silenzio, vicoletti lerci e scoscesi e tane di miseria, forse peggiori di questi del suo paese; ma è certo che, da lontano, fanno un bel vedere, e spirano un dolce e mesto conforto in mezzo a tanta tenebra. Passa di tanto in tanto nella tenebra qualche folata di vento, e tutti quei lumini là aggruppati esitano e pare che sospirino anch'essi.
- 110 E a guardare così da lontano, si pensa che i poveri uomini, sperduti come sono sulla terra, tra le tenebre, si siano raccolti qua e là per darsi conforto e ajuto tra loro; e invece no, invece non è così: se una casa sorge in un posto, un'altra non le sorge mica accanto, come una buona sorella, ma le si pianta di contro come una nemica, a toglierle la vista e il respiro; e gli uomini non si uniscono qua e là per farsi compagnia, ma si accampano gli uni contro gli altri per farsi la guerra. Ah, lui, Quaquèo, lo sa bene! E dentro ogni singola casa c'è la guerra, tra quegli stessi che dovrebbero amarsi e star d'accordo per difendersi dagli altri. Non è forse sua moglie la sua più acerrima nemica?
- 115 E a guardare così da lontano, si pensa che i poveri uomini, sperduti come sono sulla terra, tra le tenebre, si siano raccolti qua e là per darsi conforto e ajuto tra loro; e invece no, invece non è così: se una casa sorge in un posto, un'altra non le sorge mica accanto, come una buona sorella, ma le si pianta di contro come una nemica, a toglierle la vista e il respiro; e gli uomini non si uniscono qua e là per farsi compagnia, ma si accampano gli uni contro gli altri per farsi la guerra. Ah, lui, Quaquèo, lo sa bene! E dentro ogni singola casa c'è la guerra, tra quegli stessi che dovrebbero amarsi e star d'accordo per difendersi dagli altri. Non è forse sua moglie la sua più acerrima nemica?
- 120 Se Quaquèo beve, beve per questo; beve per non pensare a certe cose che lo farebbero venir meno a tanti di questi obblighi, di cui è così profondamente compenetrato. Ma è vero che se ne hanno poi anche certi altri, che non si vorrebbero avere. Non si vorrebbero avere, ma si hanno.
- Eh, sorcio vecchio?
- 125 Quaquèo si rivolge a un pipistrello. Lo chiama sorcio vecchio, perché è un sorcio che ha messo le ali. Tante altre volte si rivolge o a qualche gatto che striscia rasente al muro e s'arresta d'un tratto, raccolto e obliquo, a guatarlo¹⁷, o a qualche cane
- 130

17. guatarlo: fissarlo.

randagio e malinconico, che si mette a seguirlo da un lampione all'altro, per gli alti vicoli deserti, e gli si accula¹⁸ davanti, sotto ogni lampione, aspettando che egli lo abbia acceso.

135 Ma che deve accendere, se non c'è petrolio?
Il paese questa sera rischia di restare al bujo. L'appaltatore dell'illuminazione è in lite col Comune: da più mesi non gli danno un soldo; ha anticipato circa dodicimila lire; ora non vuole più saperne. Quaquè non ha potuto rigovernare i lumi, dopo mezzogiorno. Venuta la sera, s'è messo in giro con la scala per provare se si accendono con quel po' di petrolio rimasto dalla notte scorsa. Si accendono per poco, poi s'abbassano e appetano¹⁹ la via. I cittadini protestano, se la pigliano con lui, come se fosse colpa sua. I più tristi e i monellacci gli ricantano più sguajatamente la solita canzone:

– Ci vogliono i becchi! Ci vogliono i becchi! I becchi, Quaquè, i becchi!
145 E la gazzarra cresce. Quaquè non ne può più. Per sottrarsi alla ressa degli insultatori, lascia la via principale e, con la scala in collo, si mette a salire per uno dei vicoli. Ma parecchi lo seguono. A un certo punto, come Quaquè, stanco e sfiduciato, s'abbandona secondo il suo solito sul braccio d'un fanale, non si contentano più di dargli la baja a parole, gli strappano la scala sotto i piedi e lo lasciano lì appeso per le ascelle e sgambettante.

150 Ah sì? Dunque vogliono proprio ch'egli faccia l'obbligo suo, di marito offeso, non potendo quella sera per mancanza di petrolio attendere alla sua pubblica funzione di lampionajo? Lo hanno colto al laccio, giusto quella sera che non può gridar la scusa dell'illuminazione della città? Ebbene: gli ridiano la scala, e sia fatta la loro volontà!
155 La scala! La scala! Lo facciano discendere, corpo di Dio, e vedranno ciò che egli saprà fare!

Tre, quattro, ridendo, gli rimettono la scala sotto i piedi, e tutti, pigliandoselo a godere, a coro, lo cimentano²⁰:

– Il coltello ce l'hai?
160 – Ce l'ho. Eccolo!
E Quaquè si tira sù il camiciotto e cava dalla tasca dei calzoni un coltellaccio e lo apre e lo impugna.

– Sangue della Madonna, è buono questo?
– La scanni?
165 – La scanno, e lo scanno, se li trovo insieme! Testimoni tutti! Venitemi dietro!
E si slancia avanti, balzando su la punta della cianca più corta, e tutti lo seguono schiamazzando e affollandoglisi attorno, per i buj vicoli tortuosi in salita.

– La scanni davvero?
Quaquè s'arresta, si volta e agguanta per il petto uno di quei cimentatori.
170 – Ah, ve ne pentite? Ora che m'avete preso, perdio, e sono qua armato per fare l'obbligo mio, dovete starci tutti! Tutti, perdio!

E scuote e scrolla quell'agguantato, e riprende la via. Parecchi allora s'impauriscono, lo seguono ancora per qualche passo sconcertati, perplessi; si tirano per la manica; rimangono indietro; se la svignano. Quattro soltanto e due monelli gli tengono dietro fino a casa, ma costernati²¹ anch'essi e non più cimentosi, anzi pronti a impedire che egli faccia per davvero. Difatti, appena davanti alla porta, lo afferrano

18. si accula: si siede.

19. appetano: riempiono di cattivo odore.

20. cimentano: provocano.

21. costernati: preoccupati.

- per le braccia e a coro, con parole scherzose, cercano di portarselo via, in qualche taverna a bere. Ma Quaquèo, stravolto, ansimante, si divincola e li minaccia col coltello impugnato; avventa calci alla porta, e grida alla moglie:
- 180 – Apri, mala femmina! Apri! Questa è la volta che la paghi per tutte! Lasciatemi, sangue di... lasciatemi! Lasciatemi, o vi spacco la faccia!
- Quelli, alla minaccia, si scostano, e allora egli cava subito dalla tasca del camiciotto, sul petto, la chiave e apre la porta; si ficca dentro e la richiude con fracasso. Quelli si precipitano addosso alla porta e la forzano, gridando ajuto. Si sentono dall'interno
- 185 grida e pianti in alto.
- Carneficina! Carneficina! – urla Quaquèo, col coltello in pugno, dopo aver afferrato per i capelli e buttata a terra la moglie scarmigliata e discinta; e cerca sotto il letto, rovesciando tutto quello che gli capita tra i piedi; cerca nella cassapanca; va a cercare in cucina, sempre gridando:
- 190 – Dov'è? dimmi dov'è! dove l'hai nascosto?
- E la moglie:
- Sei pazzo? Sei ubriaco? Che ti salta in mente, buffone?
- Giù, nel vicolo, a loro volta, gridano quei quattro che lo han seguito, e i monelli, e altri accorsi al fracasso; e si schiudono le finestre qua e là, e tutti domandano: – Chi
- 195 è? Che è stato? – e pugni e calci e spallate alla porta.
- Quaquèo balza addosso alla moglie:
- Dimmi dov'è, o t'ammazzo! Sangue, sangue, voglio sangue, questa sera! Sangue!
- Non sa più dove cercare. Gli occhi a un tratto gli vanno alla finestra della cucina che guarda dalla parte opposta del vicolo, su un precipizio. È una finestra piuttosto
- 200 alta, che sta sempre chiusa, e le cui imposte sono annerite dalla fuliggine.
- Piglia una sedia e apri quella finestra! No? Non vuoi aprirla? Brutta strega, l'aprio io!
- Monta su uno sgabello, la apre... – orrore! Quaquèo arretra, con gli occhi sbarrati, le mani tra i capelli irti. Il coltello gli casca di mano.
- 205 Il cavalier Bissi sta lassù, pericolante, nel vano, sul precipizio.
- Ma se, Dio liberi, Vostra Eccellenza scivola! – esclama Quaquèo, appena può rinvenire dal terrore, portandosi le pugna presso la bocca; e subito accorre, tutto tremante e premuroso, per ajutarlo a discendere:
- Piano... qua, piano, metta qua un piede su la mia spalla, Eccellenza... Ma come
- 210 mai Vostra Eccellenza s'è potuto persuadere a nascondersi lassù? Me lo potevo mai figurare? Lassù, col rischio di rompersi il collo per una donnaccia come questa, lei, un Cavaliere! Ma dice sul serio, Vostra Eccellenza?
- Si volta alla moglie e, appioppandole un pugno in faccia:
- Ma come? – le grida, – lassù, lassù dovevi farlo nascondere? E non c'era un
- 215 posto più pulito? Non hai visto, imbecille, che ho cercato dappertutto tranne che nello stipo a muro, dietro la cortina? Sù, piglia una spazzola per il signor Cavaliere! Abbia la bontà, Vostra Eccellenza; per cinque minuti, dentro a quello stipo! Sente come gridano giù per istrada? Si hanno certi obblighi, Eccellenza, creda pure. Non si vorrebbero avere, ma si hanno. Cinque minuti soli: abbia la bontà; li mando via.
- 220 E, condotto il Cavaliere entro lo stipo a muro, va a spalancare la finestra sul vicolo, per gridare alla folla accorsa:
- Non c'è nessuno! Apro la porta... Chi vuol salire, salga; se volete accertarvene. Ma non c'è nessuno!

Analisi del testo

► **LA VACUITÀ DI «CERTI OBBLIGHI» CONIUGALI** Il tema dell'infedeltà coniugale e delle relative "vendette" coniugali è una delle ossessioni dell'immaginario ottocentesco. Il marito ha l'obbligo di vegliare sulla fedeltà della moglie e di intervenire personalmente nel caso di vero o presunto tradimento, tanto che il famigerato "delitto d'onore" gode praticamente dell'immunità penale nell'Italia tra Otto e Novecento. In molti racconti Pirandello scardina questo assioma, mostrandone la vacuità e il formalismo: a spingere l'uomo alla vendetta non è la sofferenza per l'amore tradito, la gelosia, la passione, la rabbia, bensì la necessità imposta dalle convenzioni sociali, la consapevolezza che «certi obblighi» si hanno anche se si preferirebbe non averli. Quaquè ne è perfettamente consapevole, perché come quasi tutti i personaggi pirandelliani ha il vizio di pensare troppo.

► **IL VIZIO DI PENSARE TROPPO** Per quanto sia una persona semplice e poco istruita, incline tra l'altro al vizio del bere, la solitudine a cui lo costringe il suo lavoro, così come la contemplazione quotidiana dello spettacolo del cielo stellato, l'ha abituato a riflettere più del dovuto. Così Quaquè si interroga sul legame indissolubile tra la vita e la morte (simile a quello che esiste tra luce e ombra), perché ogni individuo nel momento in cui nasce ha iniziato a morire, è già destinato alla morte; contempla gli altri paesi illuminati nella notte e sa che tutti, a dispetto dell'apparenza pacifica e serena, sono animati da una guerra intermina-

bile, perché gli uomini, per quanto sperduti sulla terra tra le tenebre dell'esistenza, invece di aiutarsi e confortarsi reciprocamente preferiscono farsi la guerra: «se una casa sorge in un posto, un'altra non le sorge mica accanto, come una buona sorella, ma le si pianta di contro come una nemica, a toglierle la vista e il respiro; e gli uomini non si uniscono qua e là per farsi compagnia, ma si accampano gli uni contro gli altri per farsi la guerra» (rr. 117-20).

► **SALVARE LE APPARENZE** Dopo la lunga parte iniziale dedicata alla descrizione del personaggio di Quaquè, l'azione si concentra nella parte finale della novella: a causa delle sfortunate circostanze, Quaquè è costretto a vestire i panni del marito vendicatore, ma riesce a farlo a suo modo: recitando. Dal momento che si tratta di una meschina formalità, Quaquè la riduce a una pura e semplice messa in scena, perché l'importante è salvare le apparenze, rispettare la forma esteriore. Non importa scoprire se la moglie abbia veramente tradito Quaquè o meno, basta far credere agli altri che Quaquè abbia tutelato il suo buon nome. Da qui l'esilarante parte conclusiva, parodia del *topos* sanguinolento del delitto d'onore: invece di punire la moglie e l'amante, Quaquè si preoccupa solo della messa in scena, con una trovata degna di una commedia brillante. L'importante è far credere alla gente che lui abbia rispettato i suoi "obblighi" di marito, la verità (il cavaliere colto in flagrante adulterio con la moglie) non ha alcuna importanza.

Laboratorio

obblighi sociali
turning point

società

delitto
d'onore

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Perché i compaesani prendono in giro Quaquè?
- 2 La solitudine porta il lampionaio alla meditazione: individua i passi che illustrano i pensieri del protagonista e sintetizza le sue considerazioni.
- 3 Quale episodio stimola nella mente di Quaquè la riflessione sugli obblighi sociali?
- 4 Quando Quaquè si decide a correre a casa per scoprire se realmente la moglie lo tradisce, quale rivelazione muta completamente il suo atteggiamento? Come cambia la scena?
- 5 Quale giudizio sulla società emerge dalla novella?

► CONTESTUALIZZARE

- 6 Recupera tutti i dati relativi alla fisionomia del protagonista e fanne un ritratto. Lo possiamo considerare un tipico personaggio pirandelliano?

► INTERPRETARE

- 7 Il **delitto d'onore** nell'Italia dell'Otto e Novecento veniva punito con pene molto lievi: documentati sull'argomento. Rifletti poi sui seguenti punti:
 - a come vanno le cose oggi in Italia? Esistono ancora i delitti d'onore?
 - b ci sono paesi nel mondo in cui il delitto d'onore è ancora socialmente accettato? Guarda il film *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1961), ambientato negli anni Cinquanta. È cambiato qualcosa rispetto agli anni di Pirandello? **Scrivi** o **presenta a voce** i frutti della tua ricerca e delle tue considerazioni.

da *Novelle per un anno*, volume IV: *L'uomo solo*

Un misero impiegato, costretto in condizioni di vita disumana (deve mantenere con il suo solo lavoro tre cieche – la moglie, la suocera e la sorella della suocera, due figlie vedove e sette nipoti), all'improvviso esplose in una crisi irrefrenabile di violenza. Tutti gridano alla pazzia, mentre il narratore (che conosce lo stato del protagonista) sostiene al contrario che quello che appare come un raptus incomprensibile è invece la naturale conseguenza di un tenore di vita insostenibile. Un particolare apparentemente insignificante, il fischio del treno che si ode in lontananza, è la miccia che fa esplodere la frustrazione troppo a lungo trattenuta, evocando altri mondi possibili, altre prospettive di fuga, quanto meno immaginarie.

La novella, pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 22 febbraio 1914, è stata ripresa in volume nel 1915 e poi nel 1922 nel quarto volume delle *Novelle per un anno*, *L'uomo solo*.

Farneticava¹. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano a due, a tre, dall'ospizio, ov'erano stati a visitarlo.

5 Pareva provassero un gusto particolare a darne l'annuncio coi termini scientifici, appresi or ora dai medici, a qualche collega ritardatario che incontravano per via:

- Frenesia², frenesia.
- Encefalite.
- Infiammazione della membrana.
- Febbre cerebrale.

10 E volevan sembrare afflitti; ma erano in fondo così contenti, anche per quel dovere compiuto; nella pienezza della salute, usciti da quel triste ospizio al gajo azzurro della mattinata invernale.

- Morrà? Impazzirà?
- Mah!

15 – Morire, pare di no...
 – Ma che dice? che dice?
 – Sempre la stessa cosa. Farnetica...
 – Povero Belluca!

20 E a nessuno passava per il capo che, date le specialissime condizioni in cui quell'infelice viveva da tant'anni, il suo caso poteva anche essere naturalissimo; e che tutto ciò che Belluca diceva e che pareva a tutti delirio, sintomo della frenesia, poteva anche essere la spiegazione più semplice di quel suo naturalissimo caso.

Veramente, il fatto che Belluca, la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capo-ufficio, e che poi, all'aspra riprensione³ di questo, per poco non gli s'era scagliato addosso, dava un serio argomento alla supposizione che si trattasse d'una vera e propria alienazione mentale.

Perché uomo più mansueto e sottomesso, più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare.

1. Farneticava: delirava.

2. Frenesia: delirio, pazzia.

3. riprensione: rimprovero.

30 *Circoscritto*... sì, chi l'aveva definito così? Uno dei suoi compagni d'ufficio. Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista⁴, senz'altra memoria che non fosse di partite aperte, di partite semplici o doppie o di storno, e di defalchi e prelevamenti e impostazioni; note, libri mastri, partitarii, stracciafogli⁵ e via dicendo. Casellario ambulante⁶: o piuttosto, vecchio somaro, che tirava zitto zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi.

35 Orbene, cento volte questo vecchio somaro era stato frustato, fustigato senza pietà, così per ridere, per il gusto di vedere se si riusciva a farlo imbizzare un po', a fargli almeno almeno drizzare un po' le orecchie abbattute, se non a dar segno che volesse levare un piede per sparar qualche calcio. Niente! S'era prese le frustate ingiuste e le crudeli punture in santa pace, sempre, senza neppur fiatare, come se gli toccassero⁷, o meglio, come se non le sentisse più, avvezzo com'era da anni e anni alle continue solenni bastonature della sorte.

Inconcepibile, dunque, veramente, quella ribellione in lui, se non come effetto d'una improvvisa alienazione mentale.

45 Tanto più che, la sera avanti, proprio gli toccava la riprensione; proprio aveva il diritto di fargliela, il capo-ufficio. Già s'era presentato, la mattina, con un'aria insolita, nuova; e – cosa veramente enorme, paragonabile, che so? al crollo d'una montagna – era venuto con più di mezz'ora di ritardo.

50 Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutt'a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai.

Così ilare⁸, d'una ilarità vaga e piena di stordimento, s'era presentato all'ufficio. E, tutto il giorno, non aveva combinato niente.

55 La sera, il capo-ufficio, entrando nella stanza di lui, esaminati i registri, le carte:
– E come mai? Che hai combinato tutt'oggi?

Belluca lo aveva guardato sorridente, quasi con un'aria d'impudenza⁹, aprendo le mani.

60 – Che significa? – aveva allora esclamato il capo-ufficio, accostandogli e prendendolo per una spalla e scrollandolo. – Ohé, Belluca!

– Niente, – aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra. – Il treno, signor Cavaliere.

– Il treno? Che treno?

– Ha fischiato.

65 – Ma che diavolo dici?

– Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare...

– Il treno?

– Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia... oppure... nelle foreste del Congo... Si fa in un attimo, signor Cavaliere!

70 Gli altri impiegati, alle grida del capo-ufficio imbestialito, erano entrati nella stanza e, sentendo parlare così Belluca, giù risate da pazzi.

4. **computista**: contabile (sarebbe il nostro ragioniere, colui che tiene in ordine i conti dell'ufficio).

5. **partite aperte ... stracciafogli**: sono tutte pratiche o oggetti relativi alla mansione del ragioniere.

6. **Casellario ambulante**: un uomo ridotto a essere una specie di scaffale semovente (il casellario è un

mobile da ufficio nel quale si conservano le pratiche).

7. **come se gli toccassero**: come se se le meritasse, come se fosse una cosa normale.

8. **ilare**: allegro.

9. **aria d'impudenza**: espressione sfacciata, sfrontata.

Allora il capo-ufficio – che quella sera doveva essere di malumore – urtato da quelle risate, era montato su tutte le furie e aveva malmenato la mansueta vittima di tanti suoi scherzi crudeli.

75 Se non che, questa volta, la vittima, con stupore e quasi con terrore di tutti, s'era ribellata, aveva inveito, gridando sempre quella stramberia del treno che aveva fischiato, e che, perdio, ora non più, ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più esser trattato a quel modo.

Lo avevano a viva forza preso, imbracato e trascinato all'ospizio dei matti.

80 Seguitava ancora, qua, a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio. Oh, un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte; accorato. E, subito dopo, soggiungeva:

– Si parte, si parte... Signori, per dove? per dove?

E guardava tutti con occhi che non erano più i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o
85 d'un uomo felice; e frasi senza costrutto gli uscivano dalle labbra. Cose inaudite, espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui, cioè a uno che finora non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, rimanendo come cieco e sordo alla vita: macchinetta di computisteria.
90 Ora parlava di *azzurre fronti* di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidetti cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda *facevan la virgola*. Cose, ripeto, inaudite.

Chi venne a riferirmele insieme con la notizia dell'improvvisa alienazione mentale rimase però sconcertato, non notando in me, non che meraviglia, ma neppur una
95 lieve sorpresa.

Difatti io accolsi in silenzio la notizia.

E il mio silenzio era pieno di dolore. Tentennai il capo, con gli angoli della bocca contratti in giù, amaramente, e dissi:

– Belluca, signori, non è impazzito. State sicuri che non è impazzito. Qualche cosa
100 dev'essergli accaduta; ma naturalissima. Nessuno se la può spiegare, perché nessuno sa bene come quest'uomo ha vissuto finora. Io che lo so, son sicuro che mi spiegherò tutto naturalissimamente, appena l'avrò veduto e avrò parlato con lui.

Cammin facendo verso l'ospizio ove il poverino era stato ricoverato, seguitai a riflettere per conto mio:

105 «A un uomo che viva come Belluca finora ha vissuto, cioè una vita “impossibile”, la cosa più ovvia, l'incidente più comune, un qualunque lievissimo inciampo impreveduto, che so io, d'un ciottolo¹⁰ per via, possono produrre effetti straordinari, di cui nessuno si può dar la spiegazione, se non pensa appunto che la vita di quell'uomo è “impossibile”. Bisogna condurre la spiegazione là, riattaccandola a quelle condizioni
110 di vita impossibili, ed essa apparirà allora semplice e chiara. Chi veda soltanto una coda, facendo astrazione dal mostro a cui essa appartiene, potrà stimarla per se stessa mostruosa. Bisognerà riattaccarla al mostro; e allora non sembrerà più tale; ma *quale dev'essere*, appartenendo a quel mostro.

«Una coda naturalissima».

115 Non avevo veduto mai un uomo vivere come Belluca.

10. ciottolo: sasso.

Ero suo vicino di casa, e non io soltanto, ma tutti gli altri inquilini della casa si domandavano con me come mai quell'uomo potesse resistere in quelle condizioni di vita.

120 Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra, la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate.

Tutt'è tre volevano esser servite. Strillavano dalla mattina alla sera perché nessuno le serviva. Le due figliuole vedove, raccolte in casa dopo la morte dei mariti, l'una con quattro, l'altra con tre figliuoli, non avevano mai né tempo né voglia da badare
125 ad esse; se mai, porgevano qualche ajuto alla madre soltanto.

Con lo scarso provento¹¹ del suo impieguccio di computista poteva Belluca dar da mangiare a tutte quelle bocche? Si procurava altro lavoro per la sera, in casa: carte da ricopiare. E ricopiava tra gli strilli indiatolati di quelle cinque donne e di quei sette ragazzi finché essi, tutt'è dodici, non trovavan posto nei tre soli letti della casa.

130 Letti ampii, matrimoniali; ma tre.

Zuffe furibonde, inseguimenti, mobili rovesciati, stoviglie rotte, pianti, urli, tonfi, perché qualcuno dei ragazzi, al bujo, scappava e andava a cacciarsi fra le tre vecchie cieche, che dormivano in un letto a parte, e che ogni sera litigavano anch'esse tra loro, perché nessuna delle tre voleva stare in mezzo e si ribellava quando veniva la sua volta.

135 Alla fine, si faceva silenzio, e Belluca seguitava a ricopiare fino a tarda notte, finché la penna non gli cadeva di mano e gli occhi non gli si chiudevano da sé.

Andava allora a buttarsi, spesso vestito, su un divanaccio sgangherato, e subito sprofondava in un sonno di piombo, da cui ogni mattina si levava a stento, più intontito che mai.

140 Ebbene, signori: a Belluca, in queste condizioni, era accaduto un fatto naturalissimo.

Quando andai a trovarlo all'ospizio, me lo raccontò lui stesso, per filo e per segno. Era, sì, ancora esaltato un po', ma *naturalissimamente*, per ciò che gli era accaduto. Rideva dei medici e degli infermieri e di tutti i suoi colleghi, che lo credevano impazzito.

– Magari! – diceva. – Magari!

145 Signori, Belluca, s'era dimenticato da tanti e tanti anni – ma proprio dimenticato – che il mondo esisteva.

Assorto nel continuo tormento di quella sua sciagurata esistenza, assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio, senza mai un momento di respiro, come una bestia bendata, aggogata alla stanga d'una nòria¹² o d'un molino, sissignori, s'era dimenticato da anni e anni – ma proprio dimenticato – che il mondo esisteva.

150 Due sere avanti, buttandosi a dormire stremato su quel divanaccio, forse per l'eccessiva stanchezza, insolitamente, non gli era riuscito d'addormentarsi subito. E, d'improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno.

155 Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati.

Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno.

160 S'era tenuto istintivamente alle coperte che ogni sera si buttava addosso, ed era corso col pensiero dietro a quel treno che s'allontanava nella notte.

11. **provento**: introito, guadagno.

12. **aggogata ... nòria**: legata alla stanga di uno di quei macchinari (la *noria*, appunto) formati da una

serie di secchi fissati su una catena che raccolgono in basso acqua o sabbia e la versano in alto dentro un recipiente più capace.

C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava... Firenze, Bologna, Torino, Venezia... tante città, in cui egli da giovine era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra. Sì, sapeva la vita che vi si viveva! La vita che
165 un tempo vi aveva vissuto anche lui! E seguiva, quella vita; aveva sempre seguito, mentr'egli qua, come una bestia bendata, girava la stanga del molino. Non ci aveva pensato più! Il mondo s'era chiuso per lui, nel tormento della sua casa, nell'arida, ispi-
170 da angustia della sua computisteria... Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso¹³ violento, nello spirito. L'attimo, che scoccava per lui, qua, in questa sua prigione, scor-
175 soffiava, c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le *azzurre fronti*... Sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva così... c'erano gli oceani... le foreste...

E, dunque, lui – ora che il mondo gli era rientrato nello spirito – poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l'im-
180 maginazione una boccata d'aria nel mondo.

Gli bastava!

Naturalmente, il primo giorno, aveva ecceduto. S'era ubriacato. Tutto il mondo, dentro d'un tratto: un cataclisma. A poco a poco, si sarebbe ricomposto. Era ancora
185 ebro¹⁴ della troppa troppa aria, lo sentiva.

Sarebbe andato, appena ricomposto del tutto, a chiedere scusa al capo-ufficio, e
185 avrebbe ripreso come prima la sua computisteria. Soltanto il capo-ufficio ormai non doveva pretendere troppo da lui come per il passato: doveva concedergli che di tanto in tanto, tra una partita e l'altra da registrare, egli facesse una capatina, sì, in Siberia... oppure oppure... nelle foreste del Congo:

– Si fa in un attimo, signor Cavaliere mio. Ora che il treno ha fischiato...

13. **travaso**: emorragia.

14. **ebro**: ubriaco.

Analisi del testo

► **LA TRAMA DISARTICOLATA** La novella rappresenta esemplarmente la disarticolazione della trama caratteristica della scrittura pirandelliana. La narrazione inizia infatti all'improvviso, *in medias res* («Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici», r. 1), e recupera successivamente gli avvenimenti precedenti, procedendo a ritroso nel tempo: prima il momento dell'esplosione della follia e della ribellione inconsueta di Belluca, poi la condizione normale di vita del disgraziato protagonista. Dopodiché si ritorna al punto iniziale, con lo scioglimento della vicenda: il narratore incontra Belluca e scopre la chiave della vicenda, legata appunto al fischio del treno udito nella notte e alla sua funzione liberatrice, anche se si tratta di una liberazione "virtuale", che consiste esclusivamente

nella libertà di immaginare un altro mondo possibile, fatto di viaggi, di escursioni, di scoperte.

► **UN «CASELLARIO AMBULANTE» CON IL DESTINO SEGNATO** Pirandello estremizza il tipo naturalistico dell'impiegato povero e sfortunato (tre cieche, due figlie vedove e sette nipoti sono veramente troppi): costretto dalla necessità, Belluca non fa altro che lavorare, in ufficio e a casa; non è più un uomo ma un «casellario ambulante» (r. 33), oppresso da tutti, dai colleghi così come dai familiari. Come tutti i personaggi più tipici delle novelle pirandelliane, quando entra in scena, Belluca ha già un destino segnato e concluso alle sue spalle: la sua vicenda esistenziale si è svolta e risulta ormai imm modificabile.

► **IL FISCHIO DEL TRENO** Il fischio del treno gli ricorda all'improvviso che al di fuori della sua prigione esiste un mondo sterminato, una natura meravigliosa («*azzurre fronti* di montagne nevose, levate al cielo», r. 90; «viscidi cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda *facevan la virgola*», rr. 90-91). All'inizio questa inattesa scoperta gli rende insopportabile la condizione di vita "normale": inebriato dalla quantità di cose che si possono immaginare, Belluca manda all'aria tutto, rifiuta le costrizioni e le vessazioni a cui di solito si sottometteva senza protestare. Ma subito dopo si dichiara pronto

a rientrare nei ranghi, conservando però il privilegio di continuare a seguire ogni tanto con la fantasia il fischio del treno.

Si tratta tuttavia di una conclusione ambivalente: se da una parte il fischio del treno rappresenta la forza dell'immaginazione, in grado di sfidare i limiti del reale e di offrire quanto meno una liberazione mentale rispetto alle costrizioni insormontabili della realtà, dall'altra non fa che ribadire una condizione di vita alienata e invivibile, condannando Belluca a un'esistenza schizoide, a una "follia fredda" lucidamente perseguita.

Laboratorio

scarti
temporali

► COMPRENDERE

1 Che lavoro fa Belluca? Quali termini impiega Pirandello per descriverlo?

ANALIZZARE

- 2 È tipico di Pirandello scomporre il racconto attraverso salti temporali: a partire dall'intreccio, ricostruisci la *fabula*, identifica gli scarti temporali e rifletti sulle motivazioni di questa modalità di organizzazione del racconto.
- 3 Individua la voce del narratore. Dove emerge con più evidenza, dove interviene direttamente? Chi è?
- 4 Sottolinea tutte le espressioni che appartengono al campo semantico della follia.
- 5 Tutta la novella è giocata sull'opposizione tra cecità e vista, tra inconsapevolezza e illuminazione: trova le espressioni relative a questi due poli e rifletti per iscritto su tale dicotomia.
- 6 Le varie voci presenti nella novella corrispondono ai diversi punti di vista della gente. Quali immagini della realtà emergono? Quali considerazioni circa la pazzia di Belluca?

follia
opposizioni

► CONTESTUALIZZARE

7 Raccogli tutte le informazioni che definiscono l'ambiente familiare di Belluca e fanne una descrizione. Quale giudizio affiora circa le convenzioni sociali?

famiglia

► INTERPRETARE

8 Il booktrailer è un videoclip realizzato per pubblicizzare un libro. Attraverso l'uso di immagini, suoni e parole presenta il libro cercando di catturare l'attenzione e l'interesse di nuovi lettori. Ha perciò un linguaggio simile a quello del trailer cinematografico e circola soprattutto in rete. Realizza, con l'aiuto di uno o più compagni, il **booktrailer di questa novella**.

booktrailer



Dopo aver compreso e analizzato il testo, individuate gli snodi principali della novella, magari sintetizzandoli in una mappa e/o tag-cloud. Costruite quindi una sceneggiatura (o storyboard) del booktrailer indicando: la traccia del testo, le immagini e i filmati utilizzati, la colonna sonora, le soluzioni visive...

4 Alla ricerca di nuove possibilità narrative: Pirandello romanziere

Romanzi diversi per trama e impostazione Nell'arco della sua carriera Pirandello ha scritto sette romanzi, molto diversi tra loro per impostazione e trama: *L'esclusa* (1901), *Il turno* (1902) e *I vecchi e i giovani* (1913), narrati in terza persona, sono di ambientazione siciliana; *Suo marito* (1911) è scritto in terza persona ma è ambientato nel mondo dell'arte (protagonista è una scrittrice di successo, la cui carriera viene seguita attraverso gli occhi del marito); *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno e centomila* (1926) sono narrati in prima persona e sono centrati sulle inconsuete vicende del protagonista-narratore; i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925; già uscito nel 1915 con il titolo *Si gira...*), in forma di diario, sono dedicati alla nascente industria del cinema. Come si può intuire anche da questo rapido elenco, si tratta di opere eterogenee, che è difficile considerare complessivamente, ma che vanno presentate ciascuna per sé – come faremo, concentrandoci su *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*.

► I *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: Pirandello e il cinema

T9 ► Una mano che gira la manovella

I caratteri della scrittura romanzesca... Possiamo comunque provare a individuare alcuni elementi che caratterizzano la scrittura romanzesca pirandelliana.

... sul piano tematico Dal punto di vista dei temi, individuiamo due elementi caratteristici.

- **La considerazione negativa dei rapporti e dei legami sociali.** Qualsiasi forma di aggregazione sociale, dalla più elementare alla più complessa, dalla famiglia alle istituzioni politiche, si traduce in una macchina vessatoria, che schiaccia l'individuo e ne mortifica l'autenticità. I «lanternoni» che per secoli hanno guidato l'uomo nel suo cammino (valori civili e morali: amor di patria, senso civico, affetti familiari, fede religiosa) hanno perso la loro credibilità e non costituiscono più un orizzonte di riferimento né per la vita individuale né per quella pubblica, ma sono pura e vuota retorica.
- **La crisi dell'identità individuale.** Su questa constatazione si innesta l'idea che l'identità individuale sia di per sé problematica e incompiuta. Se le relazioni affettive e i ruoli sociali costringono l'individuo a una serie di compromessi e di finzioni, i protagonisti pirandelliani scoprono prima o poi che dietro questa «enorme pupazzata» non c'è nulla, che non esiste un'autenticità primigenia a cui poter aspirare (se non nella forma della pazzia e della perdita di consapevolezza di sé). Alla crisi dei «lanternoni» si aggiunge così la crisi dei «lanternini», cioè delle ambizioni e delle aspirazioni individuali: amori e passioni di ogni tipo, legami affettivi e familiari, progetti, vocazioni artistiche e lavorative, tutto appare vuoto e inconsistente.

... sul piano formale Dal punto di vista della forma, la scrittura di Pirandello è caratterizzata da due elementi.

- **La critica e la corrosione del genere romanzesco.** Nei primi decenni del Novecento si consuma la crisi delle grandi forme narrative ottocentesche: dopo quasi un secolo e mezzo di grande vitalità il romanzo, nella sua infinita varietà di generi, non risulta più praticabile e i grandi autori **modernisti** sperimentano soluzioni radicalmente alternative (romanzo saggio, romanzo lirico e così via). Pirandello

Modernisti
Si definiscono modernisti gli autori che propongono un rinnovamento radicale della forma romanzo nei primi decenni del Novecento, a cominciare da Marcel Proust e James Joyce.

è consapevole di questa crisi (all'inizio del *Fu Mattia Pascal* il protagonista narratore fa una lunga divagazione sulla difficoltà di trovare una forma narrativa adeguata ai tempi e rimpiange la tranquilla sicurezza del narratore tradizionale), ma sceglie di rimanere ancorato alle forme canoniche, erodendole e facendole implodere dall'interno, tanto che a volte i suoi romanzi sembrano quasi **romanzi ottocenteschi "falliti"**.

- **La narrazione umoristica.** Il grimaldello utilizzato da Pirandello per scardinare le forme tradizionali è la **poetica dell'umorismo**, alla quale sono riconducibili molti dei caratteri ricorrenti nei romanzi pirandelliani (anche se non sempre compresenti): la disarticolazione della trama; la predilezione per i finali paradossali o inconcludenti; la scelta di situazioni bizzarre o grottesche; la preponderanza assegnata all'elemento riflessivo e autoriflessivo.

L'esclusa L'esordio di Pirandello come romanziere avviene con *L'esclusa*, scritto nel 1893 e pubblicato nel 1901. Composto su incoraggiamento dello scrittore Luigi Capuana (1839-1915) e a lui dedicato, il romanzo parte proprio dalla ripresa di un racconto di Capuana, *Ribrezzo*: una donna ingiustamente accusata di adulterio e scacciata per questo dal marito finisce con il commettere veramente l'adulterio di cui tutti la ritengono colpevole. Ma mentre nel racconto di Capuana il centro nevralgico

Roderic O'Connor,
*Una quieta
lettura*, 1912 circa.



è costituito dall'aspetto psicologico-sentimentale (il contrasto tra il quieto amore coniugale e l'amore passionale adultero, l'invincibile repulsione della donna al contatto fisico con l'amante, dopo la consumazione dell'adulterio), nella trama pirandelliana i sentimenti si sono rarefatti (la protagonista, Marta Ajala, non ama né il marito né il presunto amante; nessuno dei protagonisti è travolto da grandi passioni) e in primo piano emerge il **meccanismo di esclusione sociale** che condanna la donna sulla base di una supposizione, condizionandone così l'esistenza.

Il cambiamento di prospettiva è esplicito nella conclusione: al finale melodrammatico di Capuana (la protagonista muore abbandonata da tutti, invocando per l'ultima volta il perdono del marito) corrisponde l'ambigua chiusura pirandelliana (Marta accarezza l'idea del suicidio, ma quando confessa al marito il tradimento infine compiuto, quest'ultimo decide di riprenderla con sé). Quello che conta non è il fatto in sé, ma il discorso sul fatto, **il discorso** (opinione, diceria, calunnia) che **si sostituisce al fatto stesso**. È il primo passo nell'elaborazione di una poetica romanzesca all'insegna dell'umorismo.

«Uno scrittore di cose» Bisogna però fin dall'inizio sgombrare il campo da un pregiudizio duro a morire: Pirandello come romanziere non nasce dal superamento della poetica naturalista, bensì dal suo approfondimento, perché non rifiuta la concezione dell'arte come strumento di rappresentazione e di indagine del reale, ma propone un modello più complesso di **rappresentazione** che sia più **aderente alla paradossalità e inconcludenza della vita stessa**.

Per tutta la vita Pirandello ha ribadito la sua vicinanza a Verga, «scrittore di cose», e la sua ostilità nei confronti degli «scrittori di parole» (d'Annunzio *in primis*), per i quali il virtuosismo dello stile vale più della fedeltà all'oggetto della rappresentazione. Al di là di ogni definizione e di ogni raggruppamento di scuola (più volte egli ribadirà la sua avversione per gli «-ismi contemporanei»), Pirandello aspira incessantemente a essere «uno scrittore di cose»: il naturalismo – inteso non come poetica ufficiale, ma come sguardo sul mondo – non è una “barriera da superare”, bensì il punto di partenza per proseguire l'inventario di una realtà che sfugge sempre più a ogni tentativo di ordine e di razionalizzazione.

Il fu Mattia Pascal

La trama del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato a puntate sulla rivista «Nuova Antologia» tra l'aprile e il giugno del 1904 e poi in volume nello stesso anno, è la **narrazione in prima persona** dell'incredibile vicenda di Mattia Pascal.

Rimasto orfano di padre, Mattia ha vissuto un'infanzia e un'adolescenza spensierate, dando libero sfogo al suo spirito burlone e prendendosi gioco di tutto (anomalia caratteriale che si rispecchia nell'anomalia fisica: lo strabismo e la capigliatura rosso fuoco), mentre l'astuto Malagna, amministratore dei beni di famiglia, si impadronisce poco per volta di tutte le loro proprietà. Pur essendo ormai anziano, Malagna corteggia e alla fine sposa Oliva, la giovane di cui è invaghito anche Mattia; ma il figlio tanto desiderato non arriva, e Malagna, attribuendone la responsabilità alla moglie, si rivolge a Romilda, figlia di Marianna Dondi, vedova Pescatore, amata anche da Gerolamo Pomino, inseparabile compagno di Mattia.

Alberto Ruggieri,
Segreti.



Spinto dal suo carattere burlone, Mattia cerca di favorire il legame tra Pomino e Romilda, ma finisce con l'invaghirsi della ragazza e con il possederla, senza accorgersi che si tratta di un tranello architettato dalla vedova per dare al Malagna il desiderato figliolo. Amareggiato, Mattia rivela tutto a Oliva e la convince a fare l'amore con lui, lasciando incinta anche lei; cosicché il Malagna, avuto finalmente il sospirato erede legittimo (poco importa che il padre non sia lui), lascia Romilda e di fatto costringe Mattia a sposarsela, condannandolo all'odio eterno della vedova Pescatore, le cui trame matrimoniali sono miseramente fallite.

Esasperato dalle liti continue, distrutto dall'ennesima tragedia (la morte della madre e della figlia nella stessa notte), Mattia decide di fuggire e, senza sapere come, si ritrova a Montecarlo, dove vince al gioco una somma considerevole. Mentre si appresta a tornare a casa, legge per caso un annuncio della sua morte presunta e decide di approfittare della

straordinaria circostanza: taglia i ponti con il passato, assume una nuova identità (Adriano Meis) e comincia a girare per l'Europa. Ma quando si stanca di questa esistenza nomade e solitaria e affitta una stanza a Roma, rispuntano i guai: si innamora di Adriana, figlia del bislacco Anselmo Paleari, tenutario della pensione, ed entra in conflitto con Terenzio Papiano, ambiguo personaggio che ha delle mire su Adriana.

Messo con le spalle al muro (Terenzio Papiano gli ruba buona parte dei soldi e lui non può né denunciare il furto né tantomeno chiedere in sposa Adriana), Mattia-Adriano esce nuovamente di scena fingendo il suicidio e, riassunta la sua vecchia identità, torna al paese. Dopo essersi divertito a spaventare la moglie, felicemente risposatasi con Pomino, si chiude nella biblioteca a scrivere le sue memorie, in una sorta di volontario esilio dal mondo dei vivi.

Una trama "ottocentesca" trasfigurata dall'umorismo La trama rivela già di per sé la varietà degli elementi che s'intrecciano nel romanzo: la formazione adolescenziale, l'ascesa sociale del nuovo ricco ai danni dei vecchi possidenti, l'intrigo sentimentale con il doppio adulterio e la doppia paternità, l'affresco tetro della vita coniugale, il *romance* della fuga e della vittoria al gioco, il nuovo intrigo sentimentale nella pensione del Paleari, lo scambio di identità e la falsa attribuzione di morte. Si tratta di ingredienti tradizionali nella narrativa ottocentesca, alcuni tipici del romanzo realista, altri invece più fantastici. Ma la vera novità è la rielaborazione di tutti questi ingredienti all'insegna della poetica umorista, di cui possiamo riassumere le emergenze.

- **La mescolanza di comico e tragico.** Come abbiamo visto nel saggio *L'umorismo* a proposito del brano sulla vecchia signora imbellettata, la messa in scena di situazioni oggettivamente comiche è sempre accompagnata dall'insorgere dell'elemento riflessivo, che invita a considerare le stesse cose sotto **un altro punto di vista**. Molti episodi del *Fu Mattia Pascal* sono esilaranti, e varrebbe la pena leggerli anche solo per questo, sia pure con la consapevolezza che la comicità è solo un lato della medaglia, che dietro il ridicolo si cela un contenuto spesso straziante, di miseria umana, di frustrazione, di sconfitta esistenziale.
- **La tendenza riflessiva e metanarrativa.** Anche se l'azione ricopre nel romanzo un ruolo considerevole (è una storia ricca di eventi), l'elemento essenziale è quello riflessivo: Mattia Pascal si interroga in continuazione sul senso della sua vicenda, avviando una tormentata indagine sulla consistenza dell'identità individuale. Il centro nevralgico dell'opera è proprio questo, la scoperta della **fragilità della coscienza individuale**: Mattia Pascal è il primo personaggio pirandelliano che tenta di sfuggire ai ruoli e alle maschere che la società gli impone, per arrivare a scoprire che dietro quei connotati imposti non c'è altro.
- **Il relativismo filosofico ed esistenziale.** La condizione essenziale della modernità è la perdita di ogni certezza, la condanna al relativismo. A partire dal momento in cui Copernico ha confutato la centralità della Terra e della specie umana («maledetto sia Copernico!», esclama Mattia Pascal all'inizio della premessa), l'individuo è stato costretto a fare i conti con la sua infinita piccolezza. Questa nuova consapevolezza si riflette anche sull'atto del narrare. Se la narrazione di stampo tradizionale presupponeva la fiducia nella centralità dell'individuo, la scoperta del relativismo inficia alla base la possibilità stessa dell'atto narrativo: «Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo». Che senso ha continuare a narrare vicende prive di importanza, che non significano nulla e non hanno alcuna utilità per nessuno? Ma per fortuna, come gli fa notare il suo amico e protettore, don Eligio Pellegrinotto, «l'uomo si distrae facilmente», e proprio in virtù di questa «distrazione provvidenziale» Mattia Pascal potrà parlare di sé: l'atto narrativo è sempre, in età moderna, una scommessa basata sul nulla, su una momentanea distrazione della coscienza.

da *Il fu Mattia Pascal*, capitolo VIII

Deciso a sfruttare la straordinaria e imprevista opportunità (si trova in mano una considerevole somma di denaro vinta al gioco ed è da tutti ritenuto morto), Mattia si dedica alla creazione della sua nuova identità: vuole diventare un'altra persona, sia fisicamente sia interiormente, senza alcun legame con il passato. All'inizio l'idea di questa metamorfosi gli procura una sensazione di incontenibile euforia, ed egli si dedica con entusiasmo alla creazione di un nuovo "io", al quale darà il nome di Adriano Meis. Ben presto si accorge però che l'operazione non è così semplice e indolore come gli era apparsa all'inizio.

Subito, non tanto per ingannare gli altri, che avevano voluto ingannarsi da sé, con una leggerezza non deplorabile forse nel caso mio, ma certamente non degna d'encômio, quanto per obbedire alla Fortuna e soddisfare a un mio proprio bisogno, mi posi a far di me un altr'uomo.

5 Poco o nulla avevo da lodarmi¹ di quel disgraziato che per forza avevano voluto far finire miseramente nella gora d'un molino². Dopo tante sciocchezze commesse, egli non meritava forse sorte migliore.

Ora mi sarebbe piaciuto che, non solo esteriormente, ma anche nell'intimo, non rimanesse più in me alcuna traccia di lui.

10 Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio.

Ah, un pajo d'ali! Come mi sentivo leggero!

15 Il sentimento che le passate vicende mi avevano dato della vita non doveva aver più per me, ormai, ragion d'essere. Io dovevo acquistare un nuovo sentimento della vita, senza avvalermi neppur minimamente della sciagurata esperienza del fu Mattia Pascal.

20 Stava a me: potevo e dovevo esser l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi.

«E innanzi tutto,» dicevo a me stesso, «avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa. Chiuderò gli occhi e passerò oltre appena lo spettacolo della vita in qualche

Fu A partire dal Cinquecento, la parola "fu" si trova nell'italiano scritto per indicare il nome del padre defunto: «Mario Rossi, del fu Carlo» (Mario Rossi, figlio del defunto Carlo Rossi). Attenzione, però: benché possa sembrare il contrario, questo "fu" non è il passato remoto del verbo "essere", bensì di un prestito dal francese *feu*, "defunto", che deriva dal latino volgare *fatutum*, "che ha avuto il suo fato, il suo destino". È interessante aggiungere che, nei documenti anagrafici, in luogo di "fu" si è a lungo adoperata la parola latina *quondam*, "una volta": «Mario Rossi del *quondam* Carlo». L'uso è scomparso, ma se si sfogliano gli elenchi telefonici si trovano ancora oggi parecchie persone che hanno cognomi come Quondam (Amedeo Quondam è un insigne storico della letteratura italiana), Quondamcarlo, Quondampaolo e simili. Che cos'è successo? Che l'impiegato dell'anagrafe non ha capito il senso della parola latina *quondam* e l'ha trasformata in cognome (Quondam) oppure l'ha scritta di seguito al nome di battesimo (Quondamcarlo).

1. **Iodarmi**: compiacermi, vantarmi.

2. **quel disgraziato ... molino**: quel poveretto che avevano voluto per forza che fosse morto nel canale

che porta l'acqua al mulino. Il disgraziato è lui stesso, Mattia Pascal: in un canale di mulino, infatti, era stato recuperato il cadavere che tutti pensavano fosse il suo.

25 punto mi si presenterà sgradevole. Procurerò di farmela più tosto con le cose che si
sogliono chiamare inanimate, e andrò in cerca di belle vedute, di ameni luoghi tran-
quilli. Mi darò a poco a poco una nuova educazione; mi trasformerò con amoroso e
paziente studio, sicché, alla fine, io possa dire non solo di aver vissuto due vite, ma
d'essere stato due uomini».

30 Già ad Alenga³, per cominciare, ero entrato, poche ore prima di partire, da un
barbiere, per farmi accorciar la barba: avrei voluto levarmela tutta, lì stesso, insieme
coi baffi; ma il timore di far nascere qualche sospetto in quel paesello mi aveva trat-
tenuto.

35 Il barbiere era anche sartore⁴, vecchio, con le reni quasi ingommate⁵ dalla lunga
abitudine di star curvo, sempre in una stessa positura⁶, e portava gli occhiali su la
punta del naso. Più che barbiere doveva esser sartore. Calò come un flagello di Dio
su quella barbaccia che non m'apparteneva più, armato di certi forbicioni da maestro
di lana⁷, che avevan bisogno d'esser sorretti in punta con l'altra mano. Non m'arri-
schiai neppure a fiatare: chiusi gli occhi, e non li riaprii, se non quando mi sentii
scuotere pian piano.

40 Il brav'uomo, tutto sudato, mi porgeva uno specchietto perché gli sapessi dire se
era stato bravo.

Mi parve troppo!

– No, grazie, – mi schermii. – Lo riponga. Non vorrei fargli paura.

Sbarrò tanto d'occhi, e:

45 – A chi? – domandò.

– Ma a codesto specchietto. Bellino! Dev'essere antico...

Era tondo, col manico d'osso intarsiato: chi sa che storia aveva e donde e come era
capitato lì, in quella sarto-barbieria. Ma infine, per non dar dispiacere al padrone, che
seguitava a guardarmi stupito, me lo posi sotto gli occhi.

50 Se era stato bravo!

Intravidi da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori
dalla necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! Ed ecco una
nuova ragione d'odio per lui⁸! Il mento piccolissimo, puntato e rientrato, ch'egli ave-
va nascosto per tanti e tanti anni sotto quel barbone, mi parve un tradimento. Ora
55 avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo! E che naso mi aveva lasciato in
eredità! E quell'occhio!

«Ah, quest'occhio,» pensai, «così in estasi da un lato⁹, rimarrà sempre suo nella
mia nuova faccia! Io non potrò far altro che nascondere alla meglio dietro un pajo
d'occhiali colorati, che coopereranno, figuriamoci, a rendermi più amabile l'aspetto.

60 Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto
raso, sembrerò un filosofo tedesco. Finanziera¹⁰ e cappellaccio a larghe tese».

Stesso L'aggettivo "stesso", posposto a un qualsiasi elemento della frase, ha spesso una funzione rafforzativa, con un significato che si avvicina a quello di "proprio, addirittura": può rafforzare ad esempio un pronome personale («Tu stesso ti fai grosso / col falso immaginar»: Dante, *Paradiso*, I, vv. 88-89: "proprio tu"), un sostantivo («L'esistenza stessa dell'Italia è minacciata»: "addirittura l'esistenza"), o – come in questo caso – un avverbio di luogo («lì stesso»: "proprio lì").

3. Alenga: paese (immaginario) della Liguria dove Mattia era rimasto, anziché tornare a casa.

4. sartore: sarto.

5. le reni quasi ingommate: i fianchi quasi irrigiditi.

6. positura: posizione.

7. maestro di lana: locuzione che indica il tagliatore di abiti, il sarto.

8. per lui: per Mattia Pascal, l'io che il protagonista si è lasciato alle spalle.

9. così ... lato: è probabile che qui Pirandello usi la parola *estasi* nel suo senso etimologico di "mettere fuori" (dal

verbo greco *existemi*), quindi "sporgente da un lato" (Mattia è strabico da un occhio).

10. Finanziera: abito maschile elegante, solenne, con giacca lunga (corrisponde a quello che si chiamava anche redingote).

Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto. Ebbene, pazienza: mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi
65 pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicola e meschina.

Dopo aver completato la trasformazione fisica, sotto il nuovo nome di Adriano Meis (ricavato da una conversazione orecchiata casualmente in treno), il protagonista decide di dedicarsi ai viaggi.

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
70 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. Ah, ricordo un tramonto, a Torino, nei primi mesi di quella mia nuova vita, sul Lungo Po, presso al ponte che ritiene¹¹ per una pescaja¹² l'impeto delle acque che vi fremono irose¹³: l'aria era d'una trasparenza meravigliosa; tutte le cose in ombra
75 parevano smaltate in quella limpidezza; e io, guardando, mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo.

Avevo già effettuato da capo a piedi la mia trasformazione esteriore: tutto sbarbato, con un pajo di occhiali azzurri chiari e coi capelli lunghi, scomposti artisticamente: parevo proprio un altro! Mi fermavo qualche volta a conversar con me stesso
80 innanzi a uno specchio e mi mettevo a ridere.

«Adriano Meis! Uomo felice! Peccato che debba esser conciato così... Ma, via, che te n'importa? Va benone! Se non fosse per quest'occhio *di lui*, di quell'imbecille, non saresti poi, alla fin fine, tanto brutto, nella stranezza un po' spavalda della tua figura. Fai un po' ridere le donne, ecco. Ma la colpa, in fondo, non è tua. Se quell'altro non
85 avesse portato i capelli così corti, tu non saresti ora obbligato a portarli così lunghi: e non certo per tuo gusto, lo so, vai ora sbarbato come un prete. Pazienza! Quando le donne ridono... ridi anche tu: è il meglio che possa fare».

Vivevo, per altro, con me e di me, quasi esclusivamente. Scambiavo appena qualche parola con gli albergatori, coi camerieri, coi vicini di tavola, ma non mai per voglia d'attaccar discorso. Dal ritegno¹⁴ anzi che ne provavo, mi accorsi ch'io non avevo affatto il gusto della menzogna. Del resto, anche gli altri mostravan poca voglia di parlare con me: forse a causa del mio aspetto, mi prendevano per uno straniero. Ricordo che, visitando Venezia, non ci fu verso di levar dal capo a un vecchio gondoliere ch'io fossi tedesco, austriaco. Ero nato, sì, nell'Argentina ma da genitori italiani.

Tramonto Dal verbo "tramontare", che alla lettera indica il "passare (del sole) al di là dei monti" (salvo che la coscienza etimologica della parola si è attenuata, e oggi possiamo dire tranquillamente che il sole tramonta sul mare, anche se è chiaro che sul mare di monti non ce ne sono). Frequente l'uso figurato del termine, inteso come "declino, decadenza": il tramonto delle illusioni, il tramonto delle speranze; e un celebre film del 1950, *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*), che prende il nome da una strada di Los Angeles, ha reso quasi proverbiale quest'uso metaforico: la protagonista del film, Gloria Swanson, è appunto una vecchia star che abita in Viale del tramonto ma che è anche "al tramonto" della sua un tempo luminosa carriera.

11. ritiene: trattiene.

12. pescaja: tratto di fiume chiuso per facilitare la pesca o permettere l'allevamento delle trote.

13. vi fremono irose: vi si agitano, violente.

14. ritegno: senso di riserbo, di riservatezza.

95 La mia vera, diciamo così «estraneità» era ben altra e la conoscevo io solo: non ero più niente io; nessuno stato civile mi registrava, tranne quello di Miragno, ma come morto, con l'altro nome.

Non me n'affliggevo; tuttavia per austriaco, no, per austriaco non mi piaceva di passare. Non avevo avuto mai occasione di fissar la mente su la parola «patria». Avevo
100 da pensare a ben altro, un tempo! Ora, nell'ozio cominciavo a prender l'abitudine di riflettere su tante cose che non avrei mai creduto potessero anche per poco interessarmi. Veramente, ci cascavo senza volerlo, e spesso mi avveniva di scollar le spalle, seccato. Ma di qualche cosa bisognava pure che mi occupassi, quando mi sentivo stanco di girare, di vedere. Per sottrarmi alle riflessioni fastidiose e inutili, mi mettevo talvolta a riempire interi fogli di carta della mia nuova firma, provandomi a
105 scrivere con altra grafia, tenendo la penna diversamente di come la tenevo prima. A un certo punto però stracciavo la carta e buttavo via la penna. Io potevo benissimo essere anche analfabeta! A chi dovevo scrivere? Non ricevevo né potevo più ricever lettere da nessuno.

110 Questo pensiero, come tanti altri del resto, mi faceva dare un tuffo nel passato. Rivedevo allora la casa, la biblioteca, le vie di Miragno, la spiaggia; e mi domandavo: «Sarà ancora vestita di nero Romilda? Forse sì per gli occhi del mondo. Che farà?». E me la immaginavo, come tante volte e tante l'avevo veduta là per casa; e m'immaginavo anche la vedova Pescatore, che imprecava certo alla mia memoria.

115 «Nessuna delle due,» pensavo, «si sarà recata neppure una volta a visitar nel cimitero quel pover'uomo, che pure è morto così barbaramente. Chi sa dove mi hanno seppellito! Forse la zia Scolastica non avrà voluto fare per me la spesa che fece per la mamma; Roberto, tanto meno; avrà detto: – Chi gliel'ha fatto fare? Poteva vivere infine con due lire al giorno, bibliotecario –. Giacerò come un cane, nel campo dei
120 poveri... Via, via, non ci pensiamo! Me ne dispiace per quel pover'uomo, il quale forse avrà avuto parenti più umani de' miei che lo avrebbero trattato meglio. – Ma, del resto, anche a lui, ormai, che glien'importa? S'è levato il pensiero!»

Seguitai ancora per qualche tempo a viaggiare. Volli spingermi oltre l'Italia; visitai le belle contrade del Reno, fino a Colonia, seguendo il fiume a bordo d'un piroscampo;
125 mi trattenni nelle città principali: a Mannheim, a Worms, a Magonza, a Bingen, a Coblenza... Avrei voluto andar più sù di Colonia, più sù della Germania, almeno in Norvegia; ma poi pensai che io dovevo imporre un certo freno alla mia libertà. Il denaro che avevo meco doveva servirmi per tutta la vita, e non era molto. Avrei potuto vivere ancora una trentina d'anni; e così fuori d'ogni legge, senza alcun documento
130 tra le mani che comprovasse, non dico altro, la mia esistenza reale, ero nell'impossibilità di procacciarmi un qualche impiego; se non volevo dunque ridurmi a mal partito, bisognava che mi restringessi a vivere con poco. Fatti i conti, non avrei dovuto spendere più di duecento lire al mese: pochine; ma già per ben due anni avevo anche vissuto con meno, e non io solo. Mi sarei dunque adattato.

135 In fondo, ero già un po' stanco di quell'andar girovagando sempre solo e muto. Istantivamente cominciavo a sentir il bisogno di un po' di compagnia. Me ne accorsi in una triste giornata di novembre, a Milano, tornato da poco dal mio giretto in Germania.

140 Faceva freddo, ed era imminente la pioggia, con la sera. Sotto un fanale scorsi un vecchio cerinajo¹⁵, a cui la cassetta, che teneva dinanzi con una cinta a tracolla, impediva di ravvolgersi bene in un logoro mantelletto che aveva su le spalle. Gli pendeva

15. cerinajo: venditore di fiammiferi.

- dalle pugna strette sul mento un cordoncino, fino ai piedi. Mi chinai a guardare e gli scoprii tra le scarpacce rotte un cucciolotto minuscolo, di pochi giorni, che tremava tutto di freddo e gemeva continuamente, lì rincantucciato. Povera bestiolina! Do-
- 145 mandai al vecchio se la vendesse. Mi rispose di sì e che me l'avrebbe venduta anche per poco, benché valesse molto: ah, si sarebbe fatto un bel cane, un gran cane, quella bestiola:
- Venticinque lire...
- 150 Seguitò a tremare il povero cucciolo, senza inorgogliersi punto di quella stima: sapeva di certo che il padrone con quel prezzo non aveva affatto stimato i suoi futuri meriti, ma la imbecillità che aveva creduto di leggermi in faccia.
- Io intanto, avevo avuto il tempo di riflettere che, comprando quel cane, mi sarei fatto sì, un amico fedele e discreto, il quale per amarmi e tenermi in pregio non mi avrebbe mai domandato chi fossi veramente e donde venissi e se le mie carte fossero
- 155 in regola; ma avrei dovuto anche mettermi a pagare una tassa: io che non ne pagavo più! Mi parve come una prima compromissione della mia libertà, un lieve intacco ch'io stessi per farle.
- Venticinque lire? Ti saluto! – dissi al vecchio cerinajo.
- 160 Mi calcai il cappellaccio su gli occhi e, sotto la pioggerella fina fina che già il cielo cominciava a mandare, m'allontanai, considerando però, per la prima volta, che era bella, sì, senza dubbio, quella mia libertà così sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino.

Analisi del testo

► LA RICOSTRUZIONE DEL PROPRIO SÉ AUTENTICO

Il caso ha offerto a Mattia Pascal un'opportunità eccezionale: cancellare tutto il passato e ricominciare da capo, in condizioni di assoluta verginità, che dovrebbero consentirgli di diventare esattamente ciò che vuole essere. Non senza una punta di sadismo egli liquida la sua precedente identità (in fondo, commenta sarcastico, Mattia Pascal nella sua vita non ha combinato nulla di buono e merita di finire annegato in un fosso), cercando di cancellarne tutte le tracce fisiche e morali.

Ormai completamente solo, privo di obblighi e di legami, ha la possibilità di ricostruirsi in assoluta libertà, senza subire alcuna costrizione esterna: «Stava a me: potevo e dovevo esser l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi» (rr. 19-20). La trasformazione fisica, sancita simbolicamente dal taglio della barba, deve accompagnarsi a quella interiore, cioè all'acquisizione di «un nuovo sentimento della vita» (rr. 16-17), sganciato dalle precedenti esperienze. Al contrario di quanto avvenuto nella sua vita passata, questo nuovo sentimento dovrà essere leggero, privo di «alcuna veste gravosa» (rr. 22-23): per questo Mattia Pascal è intenzionato a tenersi lontano da qualsiasi coinvolgimento che possa risultare sgradevole e a rimanere alla superficie delle cose, andando in cerca «di belle vedute, di ameni luoghi tranquilli» (rr. 25-26), insomma di esperienze che non procurino alcun turbamento.

► DALL'EUFORIA ALL'ANGOSCIA

All'inizio tenendo fede a questi propositi, Mattia Pascal (sbarbato e con un taglio tutto nuovo, nelle vesti inedite di Adriano Meis) si dedica ai viaggi e gira per tutta l'Europa godendo della sua libertà, così ebbro di felicità da temere di impazzire per eccesso di gioia. Poco per volta, tuttavia, un senso di fastidio comincia a insinuarsi in questa gioia incontenibile: evitare il coinvolgimento emotivo e rimanere alle superficie delle cose significa non vivere, camminare come un'ombra in mezzo agli altri uomini senza avere contatti reali, se non poche frasi di pura formalità. La vita felice e spensierata immaginata all'inizio si trasforma così in un girovagare inutile e senza meta, e riemerge prepotentemente la voglia di stabilire relazioni con altri esseri viventi. In questo nuovo stato d'animo Adriano Meis arriva a desiderare la compagnia di un cagnolino, così da alleviare almeno in parte la sua solitudine; ma quando si accorge che anche questa possibilità gli è preclusa, capisce che la tanto agognata libertà è in effetti una prigione ancora più terribile della sua sconclusionata vita precedente. Si affaccia così per la prima volta l'amara consapevolezza che senza passato, senza legami, senza emozioni è inutile vivere. L'inesprimibile euforia dell'inizio si trasforma in un sentimento di angosciosa inquietudine, che spingerà il protagonista a lasciarsi di nuovo riprendere dalle multiformi occorrenze della vita.

Laboratorio

inganni

COMPRENDERE

- 1 Il brano si apre con una considerazione sull'inganno. Il protagonista sostiene che il suo agire non ha per primo scopo la menzogna, dato che chi lo circonda si è ingannato da solo: che cosa intende?
- 2 Ripercorri la trama del romanzo e sintetizza le «sciocchezze» cui fa riferimento Mattia/Adriano nelle prime righe.
- 3 Che cosa significa l'espressione «discreta filosofia sorridente» (r. 63)?

sciocchezze

«filosofia
sorridente»

ANALIZZARE

un altr'uomo

4 «Mi posi a far di me un altr'uomo». Individua e riassume le tappe della metamorfosi di Mattia in Adriano: in che modo procede?

delusione

5 L'entusiasmo iniziale scema a poco a poco nel corso del brano: Mattia è libero, ma deve comportarsi sempre con grandissima prudenza. Quale episodio fa capire al protagonista che la sua libertà è, in realtà, «un tantino tiranna» (rr. 161-62)?

CONTESTUALIZZARE

la fortuna

6 Mattia si sente sciolto dagli obblighi della vita precedente: in che senso? A quali idee pirandelliane che hai già trovato in altre opere (le *Novelle per un anno* in particolare) si collegano le riflessioni di Mattia?

la vita è uno
spettacolo

7 In questo brano la fortuna viene nominata spesso: quale ruolo gioca il caso nella vita del protagonista?

8 La vita, per Mattia/Adriano, e per lo stesso Pirandello, è uno «spettacolo»: spiega questa affermazione.

T

6

L'ombra di Adriano Meis

da *Il fu Mattia Pascal*, capitolo XV

Stanco di viaggiare, Adriano Meis ha preso alloggio a Roma nella pensione di Anselmo Paleari e molto velocemente si lascia coinvolgere dai legami tanto temuti: si innamora, ricambiato, di Adriana, figlia del Paleari, ed è oggetto dell'ostilità di Terenzio Papiano, che aspira per mero interesse economico alla mano di Adriana. Approfittando della confusione scatenata da una burrascosa seduta spiritica, Papiano lo deruba di una somma considerevole, lasciandolo nello sconforto: come può reagire e far valere i suoi diritti, lui che non esiste nemmeno?

Di nuovo il pensiero della mia assoluta impotenza, della mia nullità, mi assalì, mi schiacciò. Il caso che potessero rubarmi¹ e che io fossi costretto a restar zitto e finanche con la paura che il furto fosse scoperto, come se l'avessi commesso io e non un ladro a mio danno, non mi s'era davvero affacciato alla mente.

- 5 Dodici mila lire? Ma poche! poche! Possono rubarmi tutto, levarmi fin la camicia di dosso; e io, zitto! Che diritto ho io di parlare? La prima cosa che mi domanderebbero, sarebbe questa: «E voi chi siete? Donde vi era venuto quel denaro?». Ma senza denunciarlo... vediamo un po'! se questa sera io lo afferro per il collo e gli grido:

1. rubarmi: derubarmi.

10 «Qua subito il denaro che hai tolto di là, dallo stipetto², pezzo di ladro!». Egli strilla; nega; può forse dirmi: «Sissignore, eccolo qua, l'ho preso per isbaglio...»? E allora? Ma c'è il caso che mi dia anche querela per diffamazione. Zitto, dunque, zitto! M'è sembrata una fortuna l'esser creduto morto? Ebbene, e sono morto davvero. Morto? Peggio che morto; me l'ha ricordato il signor Anselmo: i morti non debbono più morire, e io sì: io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita. Che vita infatti
15 può esser più la mia? La noja di prima, la solitudine, la compagnia di me stesso?

Mi nascosi il volto con le mani; caddi a sedere su la poltrona.

Ah, fossi stato almeno un mascalzone! avrei potuto forse adattarmi a restar così, sospeso nell'incertezza della sorte, abbandonato al caso, esposto a un rischio continuo, senza base, senza consistenza. Ma io? Io, no. E che fare, dunque? Andarmene
20 via? E dove? E Adriana? Ma che potevo fare per lei? Nulla... nulla... Come andarmene però così, senz'alcuna spiegazione, dopo quanto era accaduto? Ella ne avrebbe cercato la causa in quel furto; avrebbe detto: «E perché ha voluto salvare il reo, e punir me innocente?». Ah no, no, povera Adriana! Ma, d'altra parte, non potendo far nulla come sperare di rendere men trista la mia parte verso di lei? Per forza do-
25 vevo dimostrarmi inconsequente e crudele. L'inconsequenza, la crudeltà erano della mia stessa sorte, e io per il primo ne soffrivo. Fin Papiano, il ladro, commettendo il furto, era stato più conseguente e men crudele di quel che pur troppo avrei dovuto dimostrarmi io.

Egli voleva Adriana, per non restituire al suocero la dote della prima moglie: io
30 avevo voluto togliergli Adriana? e dunque la dote bisognava che la restituissi io, al Paleari.

Per ladro, consequentissimo³!

Ladro? Ma neanche ladro: perché la sottrazione, in fondo, sarebbe stata più appa-
35 rente che reale: infatti, conoscendo egli l'onestà di Adriana, non poteva pensare ch'io volessi farne la mia amante: volevo certo farla mia moglie: ebbene allora avrei riavuto il mio denaro sotto forma di dote d'Adriana, e per di più avrei avuto una mogliettina saggia e buona: che cercavo di più?

Oh, io ero sicuro che, potendo aspettare, e se Adriana avesse avuto la forza di serbare il segreto, avremmo veduto Papiano attener⁴ la promessa di restituire, anche
40 prima dell'anno di comporta⁵, la dote della defunta moglie.

Quel denaro, è vero, non poteva più venire a me, perché Adriana non poteva esser
mia: ma sarebbe andato a lei, se ella ora avesse saputo tacere, seguendo il mio consiglio, e se io mi fossi potuto trattenere ancora per qualche po' di tempo lì. Molta arte, molta arte avrei dovuto adoperare, e allora Adriana, se non altro, ci avrebbe forse
45 guadagnato questo: la restituzione della sua dote.

M'acquietai un po', almeno per lei, pensando così. Ah, non per me! Per me rimaneva la crudezza della frode scoperta, quella de la mia illusione, di fronte a cui era nulla il furto delle dodici mila lire, era anzi un bene, se poteva risolversi in un vantaggio per Adriana.

50 Io mi vidi escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarvi. Con quel lutto nel cuore, con quell'esperienza fatta, me ne sarei andato via, ora, da quella casa, a cui mi ero già abituato, in cui avevo trovato un po' di requie, in cui mi ero fatto quasi il nido; e di nuovo per le strade, senza meta, senza scopo, nel vuoto. La paura

2. stipetto: armadietto.

3. Per ladro, consequentissimo: come ladro, del tutto conseguente, cioè ragionevolissimo nelle sue azioni.

4. attener: mantenere.

5. anno di comporta: il lasso di tempo accordato per compiere un determinato atto (qui la restituzione della dote della moglie).

55 di ricader nei lacci della vita, mi avrebbe fatto tenere più lontano che mai dagli uomini, solo, solo, affatto solo, diffidente, ombroso; e il supplizio di Tantalo si sarebbe rinnovato per me.

Uscii di casa, come un matto. Mi ritrovai dopo un pezzo per la via Flaminia, vicino a Ponte Molle. Che ero andato a far lì? Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s'affisarono⁶ su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai
60 un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.

Chi era più ombra di noi due? io o lei?

Due ombre!

Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta.

65 L'ombra d'un morto: ecco la mia vita...

Passò un carro: rimasi lì fermo, apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro.

– Là, così! forte, sul collo! Oh, oh, anche tu, cagnolino? Sù, da bravo, sì: alza un'anca! alza un'anca!

70 Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala⁷ mi aveva preso, quasi adunghiandomi⁸ il ventre; alla fine non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma
75 ecco; la avevo dietro, ora.

«E se mi metto a correre,» pensai, «mi seguirà!»

80 Mi stropicciai forte la fronte, per paura che stessi per ammattire, per farmene una fissazione. Ma sì! così era! il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla *Stia*⁹: la sua ombra per le vie di Roma.

Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra d'una testa. Proprio così!

85 Allora la sentii come cosa viva, e sentii dolore per essa, come il cavallo e le ruote del carro e i piedi de' viandanti ne avessero veramente fatto strazio. E non volli lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram, e vi montai.

Rientrando in casa...

6. **mi s'affisarono**: mi si fissarono, si concentrarono.

7. **mala**: maligna.

8. **adunghiandomi**: afferrandomi con le unghie.

9. **Stia**: il podere in cui era stato trovato il cadavere che si credeva essere quello di Mattia Pascal.

Analisi del testo

► **LA VITA CONTEMPLATA E NON GODUTA** Il furto subito costringe Adriano Meis a una penosa riflessione. Dopo aver tentato invano di rimanere estraneo alla vita, egli si accorge infatti che, anche se volesse ricominciare a vivere, non potrebbe farlo: per l'anagrafe non esiste, e dunque non ha doveri, ma neanche diritti. Chiunque può calpestarlo, insultarlo, derubarlo, persino ucciderlo, senza temere alcunché, dal momento che nelle vesti di Mattia

Pascal è morto e in quelle di Adriano Meis non esiste. Di conseguenza non può denunciare Papiano, né tantomeno arrivare a uno scontro aperto con lui; parimenti, non può nutrire aspirazioni serie nei confronti di Adriana, in quanto legalmente già sposato con un'altra donna.

La possibilità intravista all'inizio della sua straordinaria avventura (ripartire da zero, rifarsi una vita senza il fardello del passato da sostenere) si rivela così miseramente falli-

mentare: Adriano Meis ha scoperto che al di fuori delle relazioni e del coinvolgimento non c'è vita, e che per avere legami di qualsiasi tipo c'è bisogno di un'identità sociale ufficialmente riconosciuta. La condizione che all'inizio gli aveva suscitato tanta euforia gli appare ora come un vero e proprio «supplizio di Tantalò» (r. 55): egli è costretto a osservare la vita senza poterne godere, così come Tantalò è condannato ad avere perennemente fame e sete per quanto collocato in mezzo al cibo e alle bevande.

► **L'IMPORTANZA DELL'OMBRA** In preda a questi tristi pensieri Adriano Meis esce di casa e comincia a girovagare senza meta, fin quando quasi per caso nota la sua ombra designata per terra. Nell'episodio è evidente il ricordo del famoso racconto *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* dello scrittore tedesco di primo Ottocento Adalbert von Chamisso (1781-1838), citato da Pirandello stesso nel saggio sull'umorismo come esempio di quell'attenzione ai dettagli che è tipica dell'umorista: si tratta infatti della storia di un uomo che vende la sua ombra al diavolo e troppo tardi si

accorge dell'importanza di ciò che egli aveva ritenuto insignificante (la mancanza dell'ombra lo rende diverso e lo condanna all'esclusione dal consorzio civile). In questo caso l'ombra ha la funzione di un doppio perturbante: Adriano Meis vede rispecchiata nell'ombra la sua inconsistenza, perché anche lui si aggira come un'ombra nella vita e anche lui è condannato a essere alla mercé di chiunque, senza potersi difendere in alcun modo. Se in un primo momento l'ombra gli provoca uno scatto di rabbia (egli vorrebbe straziare l'ombra così come vorrebbe straziare se stesso, e gode nel vederla calpestata e offesa), subito dopo prevale invece un moto di compassione, per l'ombra ma anche, ovviamente, per se stesso, dato che l'ombra non è che il suo doppio, la sua immagine speculare.

Cosicché egli fa salire l'ombra sul tram (ultimo accenno ironico all'ombra-doppio: di fatto è lui a salire sul tram), deciso a trovare un rimedio per uscire dalla situazione incresciosa in cui si è ficcato: di lì a poco infatti inscenerà il finto suicidio, in modo da eliminare dalla scena Adriano Meis e porre fine alle sue sofferenze.

Laboratorio

escluso

► COMPRENDERE

- 1 Qual è l'episodio centrale attorno a cui si sviluppa il racconto?
- 2 Spiega la frase «escluso per sempre dalla vita» (r. 50).

monologo

► ANALIZZARE

- 3 Come puoi ben vedere rifacendoti anche al brano precedente ►T5, lo spazio dedicato all'azione, all'interno di questo brano (ma in realtà in tutto il romanzo), è limitato. Le vicende sono immerse nel flusso dei pensieri di Adriano: in che modo Pirandello ricrea il soliloquio del protagonista? Riporta degli esempi da entrambi i brani.
- 4 Pirandello parla spesso della solitudine: «Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra», ►T5, r. 10; «Solo! solo! solo! padrone di me!», ►T5, rr. 69-70; «solo, solo, affatto solo» (r. 55). Confronta queste espressioni. Il senso letterale è analogo, ma si può dire lo stesso dello spirito che anima il protagonista nell'enunciarle?

solitudine

umorismo

► CONTESTUALIZZARE

- 5 Illustra, alla luce di questo brano, la poetica dell'umorismo.

doppio

► INTERPRETARE

- 6 Lo specchio nel brano *Adriano Meis entra in scena* ►T5 e l'ombra in questo rappresentano una sorta di doppio del protagonista e dicono molto del rapporto che egli ha con se stesso. Aiutandoti con internet e con le risorse bibliografiche, chiarisci il concetto di "doppio" in Pirandello. Conosci altre opere, letterarie o cinematografiche, che si basano sullo schema o archetipo del "doppio"?

Uno, nessuno e centomila

Un altro antieroe: Vitangelo Moscarda Anche se la prima ideazione risale al 1909, *Uno, nessuno e centomila* è l'ultimo romanzo di Pirandello, rielaborato a lungo e infine pubblicato a puntate sulla rivista «La Fiera letteraria» tra il 1925 e il 1926. Molti sono i punti di contatto con *Il fu Mattia Pascal*, a cominciare dal fatto che è un **racconto in prima persona** dal protagonista, Vitangelo Moscarda. In un certo senso, potremmo dire che Vitangelo Moscarda prosegue l'indagine di Mattia Pascal, portandola alle estreme conseguenze. Del resto, molte sono le caratteristiche che accomunano i due personaggi: l'inclinazione alla beffa, lo spirito sarcastico, l'attitudine riflessiva e l'inettitudine pratica, la superficialità del legame coniugale, la tendenza a lasciare ad altri – amministratori più o meno senza scrupoli – la gestione degli affari.

Moses Soyer,
Apprensione No. 2,
studio, XX secolo.

L'inizio della fine Però, a differenza di quanto accade a Mattia Pascal, la vita di Moscarda scorre tranquilla fin quando un'osservazione della moglie lo fa trasecolare: il naso gli pende leggermente a destra. È l'inizio della fine. Moscarda scopre che gli altri lo vedono in maniera diversa rispetto a come lui si vede, e che queste visioni sono per di più diverse tra loro. Se all'inizio l'indagine riguarda solo l'aspetto fisico, ben presto il tormento si estende alla definizione complessiva di sé. Il protagonista scopre così con raccapriccio che per tutto il paese egli non è altro che un «buon figliuolo feroce», capace solo di vivere di rendita grazie a quanto ha accumulato il padre praticando l'usura, senza avere né l'ardimento né la tracotanza del padre.

Per confutare questa immagine, decide di risarcire e beneficiare le vittime della sua banca, a cominciare da Marco di Dio, un povero disgraziato, che ha subito in gioventù un'ignominiosa condanna per molestie sessuali ai danni di un fanciullo e che vive con la moglie Diamante in una catapecchia di sua proprietà. Moscarda decide di donare la casa al pover'uomo, inscenando prima un finto sfratto, per rendere ancora più eclatante il suo gesto; ma l'azione non ottiene l'effetto sperato, perché la gente del paese si limita a pensare che sia impazzito.



Finalmente in pace con se stesso Quando Moscarda si intestardisce su questa strada ordinando a Quantorzo di liquidare la banca, la comunità interviene a bloccare il povero folle; anche la moglie lo abbandona e intenta contro di lui una causa di interdizione. Moscarda, sempre più solo, si rifugia nell'affetto di Anna Rosa, una giovane amica della moglie, per la quale tutti gli hanno sempre attribuito un debole. Ma quando l'intimità si fa più stringente, anche Anna Rosa si ritrae spaventata, ferendolo gravemente, senza ragione apparente, a un minimo cenno di avvicinamento da parte sua. Dopo una lunga convalescenza, Moscarda decide di abbandonare tutto

e di ritirarsi a vivere nell'ospizio che lui stesso ha fondato donando tutti i suoi averi. Finalmente in pace con se stesso, Moscarda rinuncia a tutto, persino al suo nome, per immergersi completamente nel flusso vitale, cancellando ogni consapevolezza di sé, così come ogni altro elemento della natura.

L'identificazione dell'io con la natura In questa conclusione molti critici hanno visto il **passaggio dalla poetica umorista al surrealismo**: se l'umorista è caratterizzato da un eccesso di razionalità, la rinuncia alla ragione e lo smarrimento di sé sperimentato da Moscarda sono infatti indice di un atteggiamento di segno quasi opposto, che va nella direzione dell'irrazionalità e del mito. Moscarda vuole vivere senza vedersi vivere, senza alcuna coscienza di sé: vuole smarrire il suo io identificandosi con tutto ciò che lo circonda: l'erba, gli alberi, il cielo, gli animali. La **natura** assume connotati mitici e diventa un'alternativa alla vita associata, alla città, alla civiltà.

Mentre l'umorismo si ferma al momento critico e distruttivo, senza avanzare alcuna proposta, e senza concedere alcuna via di fuga, la vicenda di Moscarda si conclude con una diversa acquisizione: per liberarsi dalla costrizione della forma, bisogna fuggire dalla storia e ritornare nel mito; nel nostro caso, una natura che potrebbe anche raffigurare, in maniera allegorica, la rivincita della creazione artistica, della bellezza formale. Questo estremo approdo della riflessione pirandelliana è stato giudicato in maniera divergente: secondo alcuni è un tentativo di rinnovamento della poetica umorista ormai esaurita verso nuove direzioni; secondo altri è una rinuncia, una fuga verso l'irrazionale che nega tutto il percorso precedente, che si svolgeva invece all'insegna della più spietata e intransigente razionalità.

T**7**

Tutta colpa del naso

da *Uno, nessuno e centomila*, libro I, capitoli I-II

Vitangelo Moscarda ha avuto una vita tranquilla: felicemente sposato e senza alcuna preoccupazione economica (il padre gli ha lasciato un'attività ben avviata, una banca, gestita in maniera oculata da due amministratori), si è sempre crogiolato nell'ozio e nelle riflessioni stravaganti, finché un giorno una banale osservazione della moglie gli fa crollare il mondo addosso e dà inizio all'avventura che ne sconvolgerà interamente l'esistenza.

I. Mia moglie e il mio naso

«Che fai?» mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio.

«Niente,» le risposi, «mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino». Mia moglie sorrise e disse: «Credevo ti guardassi da che parte ti pende». Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda: «Mi pende? A me? Il naso?» E mia moglie, placidamente: «Ma sì, caro. Guardatelo bene: ti pende verso destra». Avevo ventotto anni e sempre ho allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire¹ un corpo deforme: che in altre parole sia da sciocchi invanire² per le proprie fattezze.

1. **sortire**: avere in sorte.

2. **invanire**: diventare vanitoso, darsi delle arie.

La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì³ come un immeritato castigo. Vide forse mia moglie molto più addentro di me in quella mia stizza e
15 aggiunse subito che, se riposavo nella certezza d'essere in tutto senza mende⁴, me ne levassi pure, perché, come il naso mi pendeva verso destra, così... «Che altro?» Eh, altro! Altro! Le mie sopracciglia parevano sugli occhi due accenti circonflessi, le mie orecchie erano attaccate male, una più sporgente dell'altra; e altri difetti...

«Ancora?»

20 Eh sì, ancora: nelle mani, al dito mignolo; e nelle gambe (no, storte no!), la destra, un pochino più arcuata dell'altra, verso il ginocchio, un pochino. Dopo un attento esame dovetti riconoscere veri tutti questi difetti. E solo allora, scambiando certo per dolore e avvilitamento, la meraviglia che ne provai subito dopo la stizza, mia moglie per consolarmi m'esortò a non affliggermene poi tanto, ché anche con essi, tutto
25 sommato, rimanevo un bell'uomo. Sfido a non irritarsi, ricevendo come generosa concessione ciò che come diritto c'è stato prima negato. Schizzai un velenosissimo "grazie" e, sicuro di non aver motivo né d'addolorarmi né d'avvilirmi, non diedi alcuna importanza a quei lievi difetti, ma una grandissima e straordinaria al fatto che tant'anni ero vissuto senza mai cambiar di naso, sempre con quello, e con quelle
30 sopracciglia e quelle orecchie, quelle mani e quelle gambe; e dovevo aspettare di prender moglie per aver conto che li avevo difettosi.

«Uh che meraviglia! E non si sa, le mogli? Fatte apposta per scoprire i difetti del marito».

35 Ecco, già – le mogli, non nego. Ma anch'io, se permettete, di quei tempi ero fatto per sprofondare, ad ogni parola che mi fosse detta, o mosca che vedessi volare, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano giù per torto e su per traverso lo spirito⁵, come una tana di talpa; senza che di fuori ne paresse nulla.

40 «Si vede», voi dite, «che avevate molto tempo da perdere». No, ecco. Per l'animo in cui mi trovavo. Ma del resto sì, anche per l'ozio, non nego. Ricco, due fidati amici, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo, badavano ai miei affari dopo la morte di mio padre; il quale, per quanto ci si fosse adoperato con le buone e con le cattive, non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì, giovanissimo; forse con la speranza che almeno avessi presto un figliuolo che non mi
45 somigliasse punto; e, pover'uomo, neppur questo aveva potuto ottenere da me.

E non già, badiamo, ch'io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m'incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo. Mi fermavo ad ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre più da vicino a girare attorno ad ogni sassolino che incontravo, e mi meravigliavo assai che gli altri potessero passarmi avanti senza fare alcun caso di quel sassolino che per me intanto
50 aveva assunto le proporzioni d'una montagna insormontabile, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi. Ero rimasto così, fermo ai primi passi di tante vie, con lo spirito pieno di mondi, o di sassolini, che fa lo stesso. Ma non mi pareva affatto che quelli che m'erano passati avanti e avevano percorso tutta la via,

3. **stizzì**: irritò.

4. **mende**: difetti.

5. **bucheravano ... spirito**: facevano buchi a zig-zag dentro l'anima (come appunto i tunnel scavati da una talpa).

Stizza Moto di rabbia, da collegare a "stizzo" (tizzone ardente) e "stizzare" (attizzare il fuoco). È un passaggio metaforico molto consueto; spesso, infatti, per definire uno stato di irritazione o di collera si ricorre al campo semantico del calore o del fuoco: da locuzioni letterarie come "accendersi d'ira" a formule più quotidiane come "prender subito fuoco", "scaldarsi troppo" e simili.

- 55 ne sapessero in sostanza più di me. M'erano passati avanti, non si mette in dubbio, e tutti braveggiando⁶ come tanti cavallini; ma poi, in fondo alla via, avevano trovato un carro: il loro carro; vi erano stati attaccati con molta pazienza, e ora se lo tiravano dietro. Non tiravo nessun carro, io; e non avevo perciò né briglie né paraocchi; vedevo certamente più di loro; ma andare, non sapevo dove andare.
- 60 Ora, ritornando alla scoperta di quei lievi difetti, sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose mie che più intimamente m'appartenevano: il naso, le orecchie, le mani, le gambe. E tornavo a guardarme per rifarne l'esame. Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così
- 65 misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo⁷ non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.

II. E il vostro naso?

- Già subito mi figurai che tutti, avendone fatta mia moglie la scoperta, dovessero accorgersi di quei miei difetti corporali e altro non notare in me.
- 70 «Mi guardi il naso?» domandai tutt'ad un tratto quel giorno stesso ad un amico che mi s'era accostato per parlarmi di non so che affare che forse gli stava a cuore.
- «No, perché?» mi disse quello. E io, sorridendo nervosamente: «Mi pende verso destra, non vedi?»
- E glielo imposi ad una ferma e attenta osservazione, come quel difetto del mio
- 75 naso fosse un irreparabile guasto sopravvenuto al congelamento dell'universo.
- L'amico mi guardò in prima un po' stordito; poi, certo sospettando che avessi così all'improvviso e fuor di luogo cacciato fuori il discorso del mio naso perché non stimavo degno né d'attenzione, né di risposta l'affare di cui mi parlava, diede una spallata e si mosse per lasciarmi in asso. Lo acchiappai per un braccio, e:
- 80 «No, sai,» gli dissi, «sono disposto a trattare con te codest'affare. Ma in questo momento tu devi scusarmi».
- «Pensi al tuo naso?»
- «Non m'ero mai accorto che mi pendesse verso destra. Me n'ha fatto accorgere, questa mattina, mia moglie».
- 85 «Ah, davvero?» mi domandò allora l'amico; e gli occhi gli risero d'una incredulità ch'era anche derisione. Restai a guardarlo come già mia moglie la mattina, cioè con un misto d'avvilimento, di stizza e di meraviglia. Anche lui dunque da un pezzo se n'era accorto? E chi sa quant'altri con lui! E io non lo sapevo e, non sapendolo, credevo d'essere per tutti un Moscarda col naso dritto, mentr'ero invece per tutti un
- 90 Moscarda col naso storto; e chi sa quante volte m'era avvenuto di parlare, senz'alcun sospetto, del naso difettoso di Tizio o di Caio e quante volte perciò non avevo fatto ridere di me e pensare:
- «Ma guarda un po' questo pover'uomo che parla dei difetti del naso altrui!»
- Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e
- 95 comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri. Ma il primo germe del male aveva cominciato a metter radice nel mio spirito e non potei consolarmi con questa riflessione.

6. **braveggiando**: facendo i "bravi", i gradassi.

7. **ove in esso medesimo**: se in quello stesso male

(l'avverbio di luogo *ove* può anche essere impiegato, come qui, per introdurre una frase ipotetica).

100 Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere. Per il momento pensai al corpo soltanto e, siccome quel mio amico seguìtava a starmi davanti con quell'aria d'incredulità derisoria, per vendicarmi gli domandai se egli, dal canto suo, sapesse d'aver nel mento una fossetta che glielo divideva in due parti non del tutto eguali: una più rilevata⁸ di qua, una più scempia⁹ di là.

105 «Io? Ma che!» esclamò l'amico. «Ci ho la fossetta, lo so, ma non come tu dici». «Entriamo là da quel barbiere, e vedrai», gli proposi subito.

Quando l'amico, entrato dal barbiere, s'accorse con meraviglia del difetto e riconobbe ch'era vero, non volle mostrarne stizza; disse che, in fin dei conti, era una piccolezza.

110 Eh sì, senza dubbio, una piccolezza; vidi però, seguendolo da lontano, che si fermò una prima volta a una vetrina di bottega, e poi una seconda volta, più là, davanti a un'altra; e più là ancora e più a lungo, una terza volta, allo specchio d'uno sporto¹⁰ per osservarsi il mento; e son sicuro che, appena rincasato, sarà corso all'armadio per far con più agio a quell'altro specchio la nuova conoscenza di sé con quel difetto. E non ho il minimo dubbio che, per vendicarsi a sua volta, o per seguire uno scherzo che
115 gli parve meritasse una larga diffusione in paese, dopo aver domandato a qualche suo amico (come già io a lui) se mai avesse notato quel suo difetto al mento, qualche altro difetto avrà scoperto lui o nella fronte o nella bocca di questo suo amico, il quale, a sua volta... – ma sì! Ma sì! – potrei giurare che per parecchi giorni di fila nella nobile città di Richieri io vidi (se non fu proprio tutta mia immaginazione) un numero
120 considerevolissimo di miei concittadini passare da una vetrina di bottega all'altra e fermarsi davanti a ciascuna a osservarsi nella faccia chi uno zigomo e chi la coda d'un occhio, chi un lobo d'orecchio e chi una pinna di naso¹¹. E ancora dopo una settimana un certo tale mi s'accostò con aria smarrita per domandarmi se era vero che, ogni qual volta si metteva a parlare, contraeva inavvertitamente la palpebra dell'occhio sinistro.

125 «Sì, caro,» gli dissi a precipizio. «E io, vedi? Il naso mi pende verso destra; ma lo so da me; non c'è bisogno che me lo dica tu; e le sopracciglia? Ad accento circonflesso! Le orecchie, qua, guarda, una più sporgente dell'altra; e qua, le mani: piatte, eh? E la giuntura storpiata di questo mignolo; e le gambe? Qua, questa qua, ti pare che sia come quest'altra? No, eh? Ma lo so da me e non c'è bisogno che me lo dica tu. Statti bene».

130 Lo piantai lì, e via. Fatti pochi passi, mi sentii richiamare. «Ps!»

Placido placido¹², col dito, colui m'attirava a sé per domandarmi: «Scusa, dopo di te, tua madre non partorì altri figliuoli?»

«No: né prima né dopo,» gli risposi. «Figlio unico. Perché?»

135 «Perché,» mi disse, «se tua madre avesse partorito un'altra volta, avrebbe avuto di certo un'altro maschio».

«Ah sì? Come lo sai?»

«Ecco: dicono le donne del popolo che quando a un nato i capelli terminano sulla nuca in un codiniccio¹³ come codesto che tu hai costì¹⁴, sarà maschio il nato appresso».

Mi portai una mano alla nuca e con un sogghignetto frigido¹⁵ gli domandai:

140 «Ah, ci ho un... com'hai detto?» E lui: «Codiniccio, caro, lo chiamano a Richieri».

«Oh, ma quest'è niente!» esclamai. «Me lo posso ritagliare». Negò prima col dito, poi disse: «Ti resta sempre il segno, caro, anche se te lo fai radere!» E questa volta mi piantò lui.

8. **rilevata**: in rilievo, convessa.

9. **scempia**: liscia.

10. **sporto**: muretto sporgente, sul quale evidentemente era appeso

uno specchio.

11. **pinna di naso**: la faccia laterale del naso.

12. **Placido placido**: calmo calmo.

13. **codiniccio**: piccolo codino.

14. **costì**: lì.

15. **frigido**: freddo.

Analisi del testo

► COME CI VEDIAMO NOI, COME CI VEDONO GLI ALTRI

Come già *Il fu Mattia Pascal*, anche *Uno, nessuno e centomila* è narrato in prima persona dal protagonista, che racconta a posteriori la sua vicenda. Molteplici sono le analogie tra i due personaggi: la perdita precoce del padre, l'inettitudine pratica, l'inclinazione alla riflessione, l'interesse per i dettagli più insignificanti e trascurati da tutti, lo spirito burlesco. Ma Moscarda, grazie alla previdenza paterna, può godere di una rendita sicura e vivere senza troppe preoccupazioni, a fianco della moglie che il padre ha scelto per lui. Questa condizione di apparente serenità è sconvolta dall'osservazione della moglie, che di punto in bianco gli fa notare che il naso gli pende leggermente a destra. Ma non è finita, perché subito dopo la moglie gli trova tante altre piccole imperfezioni: le sopracciglia troppo arcuate, una gamba leggermente più curva dell'altra, le orecchie attaccate male. Come osserva Moscarda stesso, è l'inizio della fine («Cominciò da questo il mio male», rr. 63-64): non tanto perché tali osservazioni mettono in dubbio la perfezione della sua forma fisica, quanto perché lo costringono a riflettere sul divario tra la nostra autorappresentazione e il modo in cui gli altri ci vedono.

► **ALLA RICERCA DEI DIFETTI DEGLI ALTRI** Nella seconda parte del brano Moscarda si sofferma sulle conseguenze della sua scoperta. Piccato per l'accaduto, percorre

il paese alla ricerca dei difetti altrui, fino a provocare una sorta di vera e propria epidemia: nel giro di poco, tutti gli abitanti di Richieri si aggirano per le vie specchiandosi furtivamente nelle vetrine, per osservare meglio questo o quel difetto. Finché tutto si ritorce nuovamente contro di lui e Moscarda arriva a una seconda acquisizione, ancora più terribile della precedente: l'ultimo dei conoscenti gli fa infatti notare un dettaglio che nessun altro aveva ancora rilevato, il *codiniccio* (r. 138) con cui terminano i suoi capelli sulla nuca, ed egli scopre così che non solo gli altri vedono in noi cose che a noi sfuggono, ma per di più ognuno vede qualcosa di diverso da tutti gli altri.

► **UNO O CENTOMILA? NESSUNO** Moscarda pensava di essere uno e invece scopre di essere centomila persone diverse contemporaneamente. Questa paradossale scoperta è solo l'inizio dell'avventura che lo porterà a mettere in discussione la sua identità, perché ciò che vale per l'aspetto esteriore vale anche per tutto il resto (il ruolo sociale e lavorativo, il carattere, le relazioni sentimentali).

Disperato, comincia a cercare in questa foresta di apparenze mutevoli l'unico volto autentico, quello che rappresenta il vero Moscarda, si accanisce a distruggere tutte le rappresentazioni per arrivare a capire chi sia lui veramente, ma sarà costretto ad accettare come unica possibilità di scampo quella di essere nessuno.

Laboratorio

braveggiare

► COMPRENDERE

- 1 Che cosa intende il narratore con «Cominciò da questo il mio male» (rr. 63-64)?
- 2 Cerca l'etimologia e i vari significati della parola *braveggiando* (r. 56).

destinatari

► ANALIZZARE

- 3 In che modo l'episodio appena letto rispecchia il titolo del romanzo? Spiega perché Pirandello ha scelto questo titolo.
- 4 «Lo spirito pieno di mondi, o di sassolini, che fa lo stesso» (r. 53): che cosa vuol dire, Vitangelo Moscarda, con questo «che fa lo stesso»?

difetti

► INTERPRETARE

- 5 Tra le varie considerazioni di Vitangelo emerge questa: «notiamo facilmente i **difetti altrui** e non ci accorgiamo dei **nostri**» (r. 96). Sei d'accordo con questa affermazione? O è vero il contrario? Come giudichiamo, ad esempio, le fotografie che ci ritraggono rispetto a quelle che ritraggono gli altri? **Rifletti per iscritto** riferendoti alla tua esperienza.

da *Uno, nessuno e centomila*, libro VIII, capitoli II, IV

Vitangelo Moscarda è stato gravemente ferito da Anna Rosa, che gli ha sparato un colpo di pistola in preda a una sorta di raptus, quasi per sfuggire al suo stesso desiderio (l'attrazione che prova nei confronti di Moscarda). Ma durante l'istruttoria e il processo Moscarda decide di rifiutare ogni tentativo di spiegazione razionale di quanto accaduto e sceglie consapevolmente di rinunciare a tutto quello che lui è stato: si ritira a vivere nell'ospizio fondato grazie alla sua donazione, immergendosi completamente nella natura circostante, deciso a vivere attimo per attimo, senza più alcun pensiero riguardo al passato e al futuro.

II. La coperta di lana verde

Ero stato ricondotto dall'ospedale a casa in barella; e, già entrato in convalescenza, avevo lasciato il letto e me ne stavo in quei giorni adagiato beatamente su una poltrona vicino alla finestra, con una coperta di lana verde sulle gambe.

5 Mi sentivo come inebriato vaneggiare in un vuoto tranquillo, soave, di sogno. Era ritornata la primavera, e i primi tepori del sole mi davano un languore d'ineffabile delizia. Avevo quasi timore di sentirmi ferire dalla tenerezza dell'aria limpida e nuova ch'entrava dalla finestra semichiusa, e me ne tenevo riparato; ma alzavo di tanto in tanto gli occhi a mirare quell'azzurro vivace di marzo corso da allegre nuvole
10 luminose. Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con la punta delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una
15 dolcissima angoscia.

Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!

Poteva, domando io, capitare più inopportuno quel giudice?

20 Mi duole, a ripensarci, se egli quel giorno se n'andò da casa mia con l'impressione ch'io volessi burlarmi di lui. Aveva della talpa¹, con quelle due manine sempre alzate vicino alla bocca, e i piccoli occhi plumbei² quasi senza vista, socchiusi; scontorto in tutta la magra personcina mal vestita, con una spalla più alta dell'altra. Per via, andava di traverso, come i cani; benché poi tutti dicessero che, moralmente, nessuno sapeva rigare più diritto di lui. Le mie considerazioni sulla vita?

25 «Ah signor giudice,» gli dissi, «non è possibile, creda, ch'io glielie ripeta. Guardi qua! Guardi qua!» E gli mostrai la coperta di lana verde, passandoci sopra delicatamente la mano.

30 «Lei ha l'ufficio³ di raccogliere e preparare gli elementi di cui la giustizia domani si servirà per emanare le sue sentenze? E viene a domandare a me le mie considerazioni sulla vita, quelle che per l'imputata sono state la cagione d'uccidermi? Ma se io glielie ripetessi, signor giudice, ho gran paura che lei non ucciderebbe più me, ma sé stesso, per il rimorso d'aver per tanti anni esercitato codesto suo ufficio. No, no: io non glielie dirò, signor giudice! È bene che lei anzi si turi gli orecchi per non udire il terribile fragore d'una certa rapina sotto gli argini, oltre i limiti che lei, da buon giu-

1. **Aveva della talpa**: somigliava a una talpa.

2. **plumbei**: grigi, color del piombo.

3. **l'ufficio**: il compito.

35 dice, s'è tracciati e imposti per comporre la sua scrupolosissima coscienza. Possono
crollare, sa, in un momento di tempesta come quello che ha avuto la signorina Anna
Rosa. Che rapina? Eh, quella della gran fiumana, signor giudice! Lei l'ha incanalata
bene nei suoi affetti, nei doveri che s'è imposti, nelle abitudini che s'è tracciate; ma
40 poi vengono i momenti di piena, signor giudice, e la fiumana straripa, straripa e
sconvolge tutto. Io lo so. Tutto sommerso, per me, signor giudice! Mi ci sono buttato
e ora ci nuoto, ci nuoto. E sono, se sapesse, già tanto lontano! Quasi non la vedo più.
Si stia bene, signor giudice, si stia bene!»

Restò lì, stordito, a guardarmi come si guarda un malato incurabile. Sperando di
scomporlo da quel penoso atteggiamento, gli sorrisi; sollevai dalle gambe con tutt'e
45 due le mani la coperta e gliela mostrai ancora una volta, domandandogli con grazia:
«Ma davvero, scusi non le sembra bella, così verde, questa coperta di lana?»
[...]

IV. Non conclude

Anna Rosa doveva essere assolta; ma io credo che in parte la sua assoluzione fu an-
che dovuta all'ilarità che si diffuse in tutta la sala del tribunale, allorché, chiamato a
50 fare la mia deposizione, mi videro comparire col berretto, gli zoccoli e il camiciotto
turchino dell'ospizio. Non mi sono più guardato in uno specchio, e non mi passa
neppure per il capo di voler sapere che cosa sia avvenuto della mia faccia e di tut-
to il mio aspetto. Quello che avevo per gli altri dovette apparir molto mutato e in
un modo assai buffo, a giudicare dalla meraviglia e dalle risate con cui fui accolto.
55 Eppure mi vollero tutti chiamare ancora Moscarda, benché il dire Moscarda avesse
ormai certo per ciascuno un significato così diverso da quello di prima, che avrebbero
potuto risparmiare a quel povero svanito là, barbuto e sorridente, con gli zoccoli e
il camiciotto turchino, la pena d'obbligarlo a voltarsi ancora a quel nome, come se
realmente gli appartenesse.

60 Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome d'oggi, domani. Se il
nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza
nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non defini-
ta; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla
65 fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace non ne parli più. Non
è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso.
Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'al-
bero, respiro trèmulo⁴ di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro
o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. L'ospizio sorge in
70 campagna, in un luogo amenissimo⁵. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio
serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono che
sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le
abbagli. Quelle nubi d'acqua là pese plumbee⁶ ammassate sui monti lividi⁷, che fanno
parere più larga e chiara nella grana d'ombra ancora notturna, quella verde piaga di
cielo. E qua questi fili d'erba, teneri d'acqua anch'essi, freschezza viva delle prode⁸. E
75 quell'asinello rimasto al sereno⁹ tutta la notte, che ora guarda con occhi appannati e
sbruffa in questo silenzio che gli è tanto vicino e a mano a mano pare gli s'allontani
cominciando, ma senza stupore a schiarirglisi attorno, con la luce che dilaga appena

4. trèmulo: tremante.

5. amenissimo: bellissimo.

6. pese plumbee: pesanti e di colore plumbeo.

7. lividi: scuri.

8. prode: rive.

9. al sereno: all'aria aperta.

sulle campagne deserte e attonite¹⁰. E queste carraie¹¹ qua, tra siepi nere e muricce¹² screpolate, che su lo strazio dei loro solchi ancora stanno e non vanno. E l'aria è nuova.

80 E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro¹³, il suono delle

85 campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioia nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridìo delle rondini o nel vento nuvoloso, pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muoio ogni attimo,

90 io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.

10. attonite: come incantate, sospese.

11. carraie: strade per i carri, non asfaltate (di qui i solchi nel terreno di cui si dice subito dopo).

12. muricce: muriccioli a secco che delimitano i campi.

13. vespro: tramonto.

Analisi del testo

► LA ROTTURA DEGLI ARGINI DELLA COSCIENZA

Scampato miracolosamente alla morte, Vitangelo Moscarda è ancora convalescente quando il giudice si reca a trovarlo alla ricerca di una spiegazione logica di quanto è accaduto. Ma Moscarda questa spiegazione non può darla: perché significherebbe mettere in discussione tutti quei sani principi su cui il giudice ha costruito la sua identità e su cui si fonda la società stessa. Per il giudice ogni azione ha una causa ed è sempre possibile distinguere il bene dal male, individuare colpe e responsabilità. Moscarda invece ha capito che quei principi servono solo a tenere sotto controllo quanto più possibile la tempesta degli impulsi primordiali che preme in ognuno di noi e che da un momento all'altro può rompere gli argini della coscienza e spingere alle azioni più efferate (uccidere, violentare, possedere con la forza). Non è questione di bene o di male: succede, come è successo ad Anna Rosa, e nessuno può farci niente. Per questo Moscarda decide di non dire nulla al giudice: sa che costui non potrebbe capire, o che capire sarebbe troppo pericoloso per la sua integrità.

► **LA RINUNCIA ALLA RAGIONE** Del resto Moscarda è ormai del tutto estraneo alle pratiche consuete della società civile. La sua apparizione al processo, nella tenuta dell'ospizio, è solo la manifestazione evidente della sua trasformazione interiore. Per pura e semplice formalità egli continua a rispondere a un nome che non gli appartiene più, perché ha deciso di non essere più nessuno: il nome è solo una «epigrafe funeraria» (rr. 63, 65) che vorrebbe fissare in una forma specifica il flusso inarrestabile della vita. Invece Moscarda ha deciso di liberarsi dalla limitazione dell'identità individuale e di vivere immerso nella natura: è albero, foglia, nuvola, filo d'erba. Vita e morte individuali non contano più nulla,

perché egli muore e rinasce in continuazione, in ogni cosa al di fuori di lui. L'importante è non far ripartire il pensiero, impedire cioè alla coscienza razionale di riprendere il sopravvento: questo vuol dire che non c'è salvezza nella razionalità e nella ragione, ma solo al di fuori di essa, nella rinuncia alla ragione e alla coscienza, in definitiva nella rinuncia a ciò che ci fa uomini e ci distingue da ogni altra specie vivente.

► **LA SERENITÀ NELLO SMARRIMENTO DI SÉ** A distanza di anni, il finale di *Uno, nessuno e centomila* sembra rispondere a quello del *Fu Mattia Pascal*, invertendone la rotta. Mattia Pascal alla fine delle sue avventure cerca di riprendersi la sua identità iniziale: torna a casa e si presenta alla moglie e a tutti come Mattia Pascal redivivo; nel momento in cui scopre che non c'è più posto per lui (tra l'altro la moglie si è felicemente risposata con il suo migliore amico), accetta di rimanere ancorato a un'identità contraddittoria ma comunque ben contrassegnata: non potendo più essere Mattia Pascal, sarà il fu Mattia Pascal.

Vitangelo Moscarda, dopo aver inutilmente tentato di togliersi di dosso tutte le maschere e giungere all'essenza della sua identità, capisce che questa identità primigenia non esiste e sceglie di non essere più nessuno: il nome non gli si addice più ed egli lo rifiuta integralmente, così da non lasciarsi più identificare in alcun modo.

La riflessione sulla consistenza dell'individuo trova così il suo estremo punto di arrivo: se Mattia Pascal decide alla fine di non rinunciare alla sua identità individuale (sia pure paradossalmente e nella consapevolezza di tutte le costrizioni che essa implica), Vitangelo Moscarda ne fa beatamente a meno, riconquistando la serenità nello smarrimento di sé, rinunciando allo sguardo lucido e ostinatamente razionale di Mattia Pascal per accedere a una dimensione mitica e surreale.

Laboratorio

- COMPRENDERE E ANALIZZARE**
- fiumana** ► **1** Perché il protagonista definisce il nome un'«epigrafe funeraria» (rr. 63, 65)?
- metamorfosi** ► **2** Il dialogo che Vitangelo ha con il giudice è confuso ed ellittico. Prova a riprenderlo e a spiegarne il senso con particolare attenzione alla *fiumana* (rr. 37, 39) da cui il protagonista mette in guardia.
- **3** Al processo, il protagonista subisce una metamorfosi: il suo corpo è cambiato, ed egli nega la propria identità attraverso il ripudio del nome: spiega quest'evoluzione e il nuovo stato di coscienza di Vitangelo.
- CONTESTUALIZZARE**
- naufragare** ► **4** Rifletti sull'espressione «facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria» (r. 17): può trattarsi del ricordo del verso leopardiano? Trova analogie e differenze con il finale dell'*Infinito*.
- alternative** ► **5** Nel commento si parla della ricerca, da parte di Vitangelo Moscarda, di un'alternativa alla vita associata: quale scelta compie il protagonista di questo romanzo? Quali altre possibilità si prospettano ai protagonisti delle storie di Pirandello?

I vecchi e i giovani e il romanzo antistorico

AUTORI A CONFRONTO

Tre «romanzi antistorici» *I vecchi e i giovani* (1913) di Pirandello, *I viceré* (1894) di Federico De Roberto e *Il gattopardo* (1957) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa compongono una sorta di trilogia ideale, identificata dal critico Vittorio Spinazzola con la definizione di «romanzo antistorico». Le tre opere, scritte in epoche diverse (relativamente vicine le prime due, di molti anni posteriore l'ultima), sono accomunate dal fatto di essere ambientate in Sicilia negli anni a cavallo delle lotte risorgimentali e di raccontare le vicende di una famiglia nobile alle prese con i turbinosi avvenimenti in corso. Mentre *I viceré* segue l'intero percorso, dagli anni quaranta dell'Ottocento alla fine del secolo, le vicende principali del *Gattopardo* e di *I vecchi e i giovani* si svolgono dopo l'unificazione e recuperano per accenni e flashback gli avvenimenti precedenti.

La contrapposizione tra i «vecchi» e i «giovani» Il romanzo di Pirandello *I vecchi e i giovani* ha per protagonista la famiglia Laurentano, i cui membri hanno partecipato su fronti diversi al Risorgimento: Caterina ha seguito il marito garibaldino, Ferdinando si è fissato in un'anacronistica fedeltà ai Borboni (anche dopo la loro definitiva caduta), Cosimo ha partecipato solo di sfuggita, rimanendo chiuso nel mondo delle sue astratte speculazioni. Ma il vero nucleo del romanzo è enunciato dal titolo e consiste appunto nella contrapposizione tra i *vecchi*, cioè coloro che hanno partecipato in prima persona al momento cruciale della lotta, e i *giovani*, cioè coloro che sono stati condannati a vivere l'età del "ri-flusso", legata alla fine delle illusioni risorgimentali.

L'inutilità delle azioni umane Comune alle tre opere è anche la **prospettiva ideologica**, che è appunto enunciata dalla definizione di «romanzo antistorico»: per quanto siano impostati seguendo il modello del romanzo storico tradizionale, tutte e tre finiscono con il **negare la validità dell'azione storica** e dell'azione *tout court*. Di conseguenza anche la trama romanzesca perde significato e finisce con il ripiegarsi su se stessa: l'azione si svolge sempre fuori dall'orizzonte narrativo e a essere oggetto della narrazione sono spesso vicende di per sé insignificanti o lunghi discorsi di commento da parte dei personaggi.

La forma del romanzo storico è dunque ripresa per essere negata, per rappresentare non un movimento ma la **"negazione" del movimento** in atto. Al centro del racconto è la denuncia del fallimento del Risorgimento, che non ha portato alcuna trasformazione reale e si è limitato a riconfermare sotto altre spoglie gli stessi rapporti di forza e le stesse ingiustizie dei regimi precedenti.

A questa considerazione negativa del processo risorgimentale si lega infine una **visione pessimistica** della storia in generale: considerata nell'insieme, la storia non si traduce in un movimento di progressiva liberazione, bensì in una perenne riconferma della legge del più forte, che sancisce l'inutilità di qualsiasi azione umana volta a migliorare l'esistente.

Il fallimento del Risorgimento è dunque solo una delle tante manifestazioni di questa condanna metafisica, dalla quale non c'è via di fuga.

5 **Maschere nude: il lungo percorso del teatro pirandelliano**

La passione per il teatro La passione di Pirandello per il teatro è precocissima. In una lettera del 1887, ventenne, così scrive ai familiari:



Io non posso penetrarvi [in un teatro] senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, m'ubriaca; e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. È la vecchia passione che mi vi trascina, e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione non ancora formato, uomini e donne da dramma o da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico. Spesso mi accade di non vedere e di non ascoltare quello che veramente si rappresenta, ma di vedere e ascoltare le scene che sono nella mia mente: è una strana allucinazione che svanisce ad ogni scoppio di applausi, e che potrebbe farmi ammattire dietro uno scoppio di fischi.

Il teatro è un posto quasi magico, che provoca sempre una specie di inebriamento e sembra evocare l'idea del personaggio come creatura autonoma dotata di vita propria: la «febbre» provocata dalla rappresentazione in atto risveglia infatti i «fantasmi» presenti nella sua fantasia, che assumono concretezza materiale ed esigono quasi di essere catapultati in scena.

L'inizio della carriera teatrale Nonostante i numerosi progetti e tentativi (cerca persino di contattare personalmente Eleonora Duse, l'attrice più celebre dell'epoca, per farle leggere un suo copione), Pirandello non riesce a entrare nel giro dell'ambiente teatrale e accantona la sua passione originaria per dedicarsi prima alla poesia (ma sarà un'esperienza di breve durata) e poi alla prosa.

Fino a quando, nel 1910, avviene l'imprevedibile: Nino Martoglio, irruento compaesano e accanito promotore del teatro in dialetto, dà avvio all'esperienza del **Teatro Minimo** (il cui programma si basava sulla rappresentazione di più atti unici in una stessa serata) e si rivolge a Pirandello, alla caccia di copioni sempre nuovi. Dal canto suo, Pirandello è alla ricerca disperata di soldi e accetta l'offerta, anche se ormai guardava al teatro come un amante tradito e ormai disilluso: recupera vecchi progetti e utilizzando come base i suoi racconti appronta per la messa in scena le prime opere, *L'epilogo* e *Lumière di Sicilia*. Per quanto si tratti di opere ancora immature, tagliate su misura per Angelo Musco, grande attore-istrione della compagnia di Martoglio, esse segnano comunque l'inizio di una carriera straordinaria, che proseguirà ininterrotta per un quarto di secolo (in punto di morte Pirandello sarà ancora intento a dettare al figlio Stefano la conclusione dell'ultima opera in cantiere, *I giganti della montagna*) e che cambierà la storia del teatro occidentale.

La situazione del teatro all'inizio del Novecento Nel momento in cui Pirandello comincia ufficialmente la sua attività, la scena teatrale è dominata da due tendenze opposte: da una parte, la **sperimentazione estremistica** delle avanguardie del primo Novecento, che demoliscono tutte le convenzioni e puntano all'abolizione del testo

scritto e alla valorizzazione della performance; dall'altra, la prosecuzione dei modelli e delle trame tipiche del **dramma borghese** di fine Ottocento.

Il panorama italiano è particolarmente desolato: mancano i soldi, le sale, una cultura teatrale aggiornata; i copioni sono fiaccamente ripetitivi (storie drammatiche o comiche di adulteri, di ascese e rovine economiche) e spesso lo spettacolo teatrale è ridotto a una forma di puro e semplice intrattenimento.

Una rivoluzione soft Affacciandosi su questo panorama, Pirandello porta avanti un'operazione di radicale **rinnovamento**, senza compiere gesti smaccatamente eversivi, ma agendo gradualmente e in profondità. Egli è consapevole che la sopravvivenza del teatro nella modernità non è né scontata né banale: come può resistere il miracolo del teatro in un mondo desacralizzato? Come credere ancora alla magia della scena (personaggi che prendono vita davanti agli spettatori, si presentano in carne e ossa come se fossero reali!), quando nella realtà non c'è posto per nessuna forma di magia? Come difendere il teatro rispetto alla concorrenza del nascente cinematografo, dotato di mezzi e possibilità di gran lunga più efficaci? Per Pirandello il lavoro teatrale non è mai qualcosa di scontato (anzi, egli ne sottolinea spesso, e impietosamente, tutte le contraddizioni: il passaggio dal copione scritto alla messa in scena, il ruolo degli attori nel dare vita ai personaggi, la funzione del regista, il confronto con i gusti e le aspettative del pubblico, i condizionamenti economici), ma è una sfida da accettare di volta in volta con piena consapevolezza, magari portandola allo scoperto, e facendola diventare l'oggetto stesso dello spettacolo.

Come osserva il critico Ferdinando Taviani, Pirandello riesce a vincere questa scommessa in maniera quasi miracolosa, «restituendo alla scena quella “vitalità aggressiva” che aveva incantato gli spettatori nel lontano passato, alle origini del mo-

Johann
Berthelsen,
I posti migliori,
XX secolo.



derno teatro europeo», restaurandone l'incanto e la magia, nel momento in cui esso appariva destinato a un lento e inesorabile estenuarsi: «sembrò un filosofo o un filosofante, fu invece un mago, un Prospero [il celebre protagonista della *Tempesta* di Shakespeare, che con i suoi poteri determina gli eventi fantastici della trama] o un Cotrone [personaggio dell'ultima opera pirandelliana, *I giganti della montagna*, capace di dare vita a incredibili incantesimi]». La sua pratica si svolge non “contro la tradizione” (come facevano le avanguardie) ma “attraverso la tradizione”.

La prassi teatrale pirandelliana Schematicamente, possiamo così individuare gli elementi essenziali della prassi teatrale pirandelliana:

- La ripresa di **generi teatrali tradizionali** (il dramma borghese, ma anche la commedia dell'arte, l'opera buffa), **esasperati** nelle loro caratteristiche o “**smontati**” e mostrati agli spettatori dall'interno, così da farne vedere il funzionamento; che è comunque un modo per continuare a usarli, dichiarando però allo stesso tempo che è una ripresa consapevole, non ingenua.
- La **complicazione delle trame convenzionali del teatro borghese** (triangoli, adulteri, scambi di coppie, intrighi economici, scandali familiari), spesso con l'intento di demistificare le convenzioni della morale ufficiale, dei valori riconosciuti dalla comunità.
- La **tendenza riflessiva e l'espansione dei dialoghi**: nelle opere di Pirandello c'è pochissima azione e tanto “parlato”; inoltre, questi dialoghi sono imbevuti di suggestioni filosofiche, alcune legate alla poetica umorista (il contrasto vita/forma, il concetto di maschera e di rappresentazione, la rigidità dei ruoli e delle convenzioni sociali), altre riecheggianti idee e speculazioni in voga (dalla teoria freudiana a Nietzsche e Bergson).
- La **messa in discussione dell'oggettività del reale**: niente è come appare, non esiste mai una sola prospettiva e una sola possibilità di giudizio, e non è possibile individuare al di sotto delle differenti visioni parziali “una” realtà oggettiva e universalmente valida.
- La ripresa di **elementi triviali e melodrammatici**, spesso desunti anche dalla cronaca contemporanea (incesti, omicidi, scambi di persona), usati per **sondare le profondità della psiche** e delle sue dimensioni nascoste (l'inconscio, la follia, il sogno). Nel corso degli anni, aumenta in Pirandello la consapevolezza che la coscienza è solo una parte minuscola dell'io, al di sotto della quale si celano istinti e impulsi irrazionali che faticosamente teniamo sotto controllo, ma che a volte riemergono e ci spingono ad azioni di cui non siamo neanche consapevoli.
- Il **teatro sul teatro**, ovvero la scrittura di copioni nei quali si riflette sui limiti dello spazio scenico, sul ruolo degli attori, sull'essenza del «personaggio», sul rapporto tra testo d'autore e performance, sul ruolo del regista, sulla funzione del teatro stesso nella società moderna. Al centro di questa riflessione si trova la **teoria del personaggio**. Pirandello riprende un'idea di origine antichissima secondo cui l'arte prosegue l'opera creatrice della natura, mettendo però in primo piano non l'opera d'arte nel suo complesso, bensì un singolo elemento: il personaggio, una volta emerso dalla fantasia di un autore, assume vita propria, si stacca dal contesto in cui era stato concepito e diventa autonomo, come qualsiasi altro essere presente in natura (è in grado di dialogare con l'autore, decide se rimanere o no in una data opera, si mette alla ricerca dell'opera che meglio lo rappresenti).

A differenza di molti autori teatrali, Pirandello è stato un vero uomo di teatro: le sue opere nascono sul palcoscenico, spesso tagliate appositamente per gli attori e le attrici reali, danno grande spazio (o fingono di darne) alla dimensione della performance. Ma altrettanto importante è la dimensione testuale, che spinge fin dall'inizio Pirandello alla pubblicazione delle opere teatrali e lo porta quindi al progetto di una silloge complessiva. La prima idea è del 1918, del 1935 l'edizione definitiva con il titolo *Maschere nude*, che comprende trentanove drammi. Il titolo è un ossimoro molto eloquente (ossia un accostamento di due termini incongrui: le «maschere», che servono a coprire la nudità del viso, non possono essere a loro volta «nude») che allude alla poetica umoristica: maschere smascherate, vestiti denudati.

Le quattro fasi del teatro pirandelliano

A seconda dell'intensità con cui gli elementi della prassi teatrale pirandelliana si presentano, possiamo individuare quattro fasi, che solo parzialmente coincidono con un preciso percorso cronologico, perché è comunque molto forte la continuità ed è impossibile tracciare cesure nette: una fase trascolora nell'altra senza soluzione di continuità, e gli stessi elementi possono riemergere con identica intensità a distanza di anni, anche quando il percorso principale sembra procedere in tutt'altra direzione. Si tratta dunque di una suddivisione puramente indicativa, che non è da intendere come una successione lineare, bensì come il sovrapporsi di aeree con centro focale variabile.

Prima fase: il teatro grottesco Nelle prime opere prevale la ripresa – e l'esasperazione – delle trame tipiche del dramma borghese, con una particolare predilezione per le **trame triangolari**. Il **tema dell'adulterio** viene declinato in tutte le sue possibili varianti, con una contestazione sempre più esplicita dei valori e dei ruoli previsti dalla morale borghese (che in teoria condanna senza appello gli amori illegittimi in nome della difesa a oltranza dei legami familiari e coniugali, e nella sostanza impone in primo luogo il rispetto della forma esteriore, secondo la legge non scritta del “si fa ma non si dice”): in *Pensaci, Giacomino!* un anziano professore ha sposato una ragazza più giovane che è già incinta di un altro uomo, pronto a svolgere il suo ruolo di marito “di facciata” per non sprecare la reversibilità della pensione e aiutare una giovane in difficoltà, sfidando il perbenismo dei compaesani indignati; Ciampa (*Il berretto a sonagli*) accetta in silenzio i tradimenti della moglie, fin quando avvengono senza infrangere le apparenze e senza che nessuno possa dargli in faccia del “cornuto”; Leone Gala (*Il giuoco delle parti*) vive separato dalla moglie lasciandola libera di accompagnarsi con chi vuole, ma esasperando la logica dei ruoli e dei relativi compiti riesce a far sì che sia l'amante – e non lui – ad affrontare un mortale duello in nome dell'onore della moglie.

La punta estrema in questa direzione è rappresentata da *Così è (se vi pare)* (1917), in cui la demistificazione dei ruoli e delle convenzioni sfocia in una **messaggio in discussione dell'oggettività del reale e dell'identità individuale**: la comunità borghese è in questo caso impegnata con accanimento sadico a determinare l'identità della signora Ponza, che secondo il marito è la sua seconda moglie e non ha nulla a che vedere con la signora Frola, madre della prima moglie, mentre secondo la signora Frola è sua figlia, nonché prima e unica moglie del signor Ponza. Ma quando la signora Ponza viene costretta a entrare in scena e a rivelare la verità, sfugge provocatoriamente alle costrizioni della logica inquisitoria borghese e rifiuta di definire in

maniera univoca la sua identità, chiudendo con una battuta rimasta celebre: «io non sono nessuno, sono colei che mi si crede».

Londra,
rappresentazione
di *Sei personaggi
in cerca d'autore*
nel 1954.

Seconda fase: il metateatro I *Sei personaggi in cerca d'autore* (prima messa in scena a Roma nel 1921) inaugurano la fase del metateatro, rappresentata da una serie di opere in cui prevale la **dimensione autoriflessiva**, l'indagine sui meccanismi costitutivi del teatro stesso (metateatro significa appunto "teatro che parla di se stesso"). Lo spettacolo teatrale viene smontato, mostrato nel suo stesso farsi:

nessun sipario a indicare la demarcazione tra attori e pubblico, nessun segnale di soglia che individui nettamente l'inizio della rappresentazione, nessuna conclusione rassicurante che distingua lo spazio della finzione da quello della realtà.

Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* sei «personaggi» compaiono letteralmente dal nulla (in alcuni allestimenti sbucano tra nuvole di fumo, in altre scendono da un montacarichi nascosto, in altre ancora si limitano a entrare silenziosamente sul palco), dichiarandosi frutto della fantasia di un autore che non li ha collocati poi in alcuna opera e implorando la compagnia (intenta alle prove del *Gioco delle parti*) affinché venga rappresentato il loro caso miserevole.

Gli elementi fondamentali del teatro vengono sottoposti a un'indagine impietosa:

il rapporto tra i personaggi inventati con le loro precise caratteristiche e la fisicità concreta degli attori che devono interpretarli (come può una persona "trasformarsi" in un personaggio?), e più in generale la controversa e quasi magica essenza dello spettacolo teatrale, che assume vita propria a partire dalla fisicità del copione, degli attori, del palcoscenico, del regista.

La riflessione prosegue con *Ciascuno a suo modo* (1924), che inizia nel foyer del teatro, con gli attori mescolati tra il pubblico, e alterna le parti in palcoscenico con i dialoghi tra attori e spettatori (per quanto anche gli spettatori siano attori con copione prestabilito...), e con *Questa sera si recita a soggetto* (prima nel 1930, in Germania), in cui compare di nuovo una commedia da fare: la compagnia di attori guidata dal regista Hinkfuss si appresta a rappresentare improvvisando la vicenda narrata nella novella *Leonora, Addio!*, storia esemplare di gelosia retrospettiva (Rico Verri tiene segregata in casa la moglie Mommina, rinfacciandole continuamente il passato spensierato e frivolo dei suoi anni giovanili, che nessuno potrà più cancellare).

Con quest'ultima opera, Pirandello passa a riflettere su una svolta decisiva nella storia del teatro, ossia il **passaggio dal teatro d'attore al teatro di regia**: il capocomico diventa regista e non si limita più a orchestrare il lavoro degli attori, ma crea egli stesso lo spettacolo – trasformazione che Pirandello, autore e regista allo stesso tempo, segue con passione ma anche con una certa diffidenza.

Terza fase: il teatro della "follia" Con *Enrico IV* (messo in scena subito dopo i *Sei personaggi in cerca d'autore*, nel 1922) Pirandello declina in chiave introspettiva il



tema del rapporto tra recitazione e realtà, per cui oggetto della riflessione non è più la dimensione teatrale di per sé, ma l'**estensione metaforica del concetto di teatro**: tutta la vita è un'enorme messa in scena, più o meno cosciente e volontaria, a volte lucidamente controllata, a volte sfociante nella follia vera e propria, anche se spesso risulta impossibile identificare il confine tra normalità e follia.

È quanto dimostra la trama dell'*Enrico IV*: il protagonista, caduto da cavallo durante una festa in maschera, rimane fissato alla realtà fittizia della farsa in costume e vive per anni rinchiuso in una villa isolata, come se fosse veramente Enrico IV. Ma lo crede davvero o finge di essere pazzo per ripicca e delusione nei confronti della donna amata che l'ha tradito (e l'ha fatto cadere durante la cavalcata)? E, fra tutti, chi è veramente pazzo? Lui, o coloro che pensano stoltamente di guarirlo?

Gli stessi temi (invenzione di una realtà sostitutiva da parte del personaggio protagonista, difficoltà di stabilire il confine tra realtà e messa in scena, contestazione della nozione stessa di normalità e di follia, messa a nudo delle ambiguità e delle dimensioni nascoste dell'io) si ritrovano in altre opere, tra le quali ricordiamo *Vestire gli ignudi* (Ersilia Drei tenta vanamente di coprire le sue misere vicissitudini, nonché la morte accidentale di una bambina a lei affidata, inventandosi una parte da eroina melodrammatica); *La vita che ti diedi* (Anna Luna rifiuta la morte del figlio e cerca di tenerlo in vita attraverso le lettere che continua a scrivere alla moglie in vece sua); *Come tu mi vuoi* (giocato sul mistero che ruota attorno a una donna affascinante – nominata nel testo come «L'ignota» – che vive da anni in Germania e di cui non si arriva a conoscere fino alla fine la reale identità).



Una rappresentazione di *Enrico IV* andata in scena a Parigi nel 1950.

Quarta fase: i «miti» L'ultima fase della produzione teatrale pirandelliana è costituita da una serie di opere (per la precisione tre) che egli stesso definisce «miti»: opere che si svolgono in uno spazio e in un tempo indeterminato e propongono **eventi meravigliosi** (cataclismi, resurrezioni, fenomeni magici), che assumono un carattere di **sacralità**.

Il primo è *La nuova colonia* (prima rappresentazione nel 1928): un gruppo di disperati guidati dalla Spera, prostituta e madre di un bimbo di pochi mesi, si trasferisce sull'isola della Penitenza per fondare una nuova società più equa, ma anche qui riemergono screzi e soprusi e l'isola si inabissa inghiottendo tutti, tranne la Spera e suo figlio.

In *Lazzaro* (1929) la fede bigotta di Diego Spina, che tiene segregati con sé i due figli, Lazzaro e Lia, è contrapposta alla sana naturalezza della moglie Sara, che ha abbandonato il marito per andare a vivere in campagna con Arcadipane, con tanto di miracolo conclusivo: Lazzaro riesce a far camminare la sorella da tempo paralizzata.

Infine *I giganti della montagna*, ultima opera a cui Pirandello lavora, rimasta incompiuta: la contessa Ilse ha consacrato la sua vita alla messa in scena della *Favola del figlio cambiato* (il cui giovane autore si è suicidato per lei) e, ormai priva di mezzi e in

miseria, arriva con la sua compagnia alla villa di Cotrone, una specie di mago-incantatore che ha deciso di ritirarsi dalla vita assieme a un gruppo di «scalognati»; ma Ilse, invece di accettare l'invito e rimanere con Cotrone, sceglie di tentare ancora una volta e di proporre la sua opera ai giganti, popolo grezzo e bestiale che vive intento solo ai traffici e alle opere materiali, votandosi così al sacrificio (nelle indicazioni di Pirandello sarà dilaniata e uccisa nella rissa che si scatena durante lo spettacolo). La riflessione pirandelliana sul valore e sulla funzione del teatro nella società moderna si conclude su questa nota terribile: anche se nel mondo dei giganti (vale a dire nella società dove contano solo i beni materiali e il profitto) l'arte è disprezzata e osteggiata, il dovere del vero artista è continuare a proporla nonostante tutto, anche a costo della vita.

T**10**

La fine del gioco

da *Il giuoco delle parti*

Leone Gala vive da tempo in una specie di volontario esilio, dedicandosi con il suo cameriere-discepolo alla riflessione e alla cucina. Quando la moglie (separata di fatto da lui) lo provoca intimandogli di assumere le sue difese (un gruppo di ubriachi è entrato in casa sua dopo un festino e l'ha oltraggiata con proposte oscene, scambiandola per una prostituta), egli sembra accettare di buon grado, stabilendo per di più condizioni terribili per il duello, pur sapendo che lo sfidante (uno dei giovani aggressori) è un abilissimo spadaccino. Ma quando arriva il momento dello scontro, ecco il colpo di scena.

SCENA TERZA

Detti, Leone, poi Silia

Leone si presenta, placidissimo, ancora un po' insonnolito, in pijama¹ e pantofole.

LEONE Buon giorno.

GUIDO Come! Ancora così? Ma vai subito a vestirti, perdio! Non c'è un minuto da perdere, ti dico!

5 LEONE Scusa, perché?

GUIDO Come perché?

BARELLI Non ricordi più che hai da fare il duello?

LEONE Io?

SPIGA Dorme ancora!

10 GUIDO Il duello! Il duello! alle sette!

BARELLI Ci mancano appena dieci minuti!

LEONE Ho capito. Ho inteso. E vi prego di credere che sono sveglissimo.

GUIDO (*al colmo dello stupore, quasi atterrito*) Come!

BARELLI (*c.s.*) Che vuoi dire?

15 LEONE (*placidissimo*) Ma io lo domando a voi.

SPIGA (*quasi tra sé*) Che sia impazzito?

LEONE No, caro dottore, *compos mei*², perfettamente.

1. **pijama**: "pigjama" è un termine che viene dall'hindi passando attraverso l'inglese (*pyjamas*); Pirandello adotta qui la grafia più diffusa all'epoca.

2. **compos mei**: espressione latina che vuol dire "padrone di me stesso", cioè in pieno possesso delle mie facoltà mentali.

- GUIDO Tu devi batterti!
- LEONE Anche?
- 20 BARELLI Come, anche?
- LEONE Ma no, amici miei! Voi siete in errore!
- GUIDO Vorresti tirarti indietro?
- BARELLI Non vuoi più batterti?
- LEONE Io? tirarmi indietro? Ma tu sai bene ch'io sto sempre fermissimo al mio
- 25 posto.
- GUIDO Ti trovo così...
- BARELLI E se dici...
- LEONE Come mi trovi? Che dico? Dico che tu e mia moglie mi avete scombussolato jeri tutta la giornata, per farmi fare ciò che realmente ho riconosciuto che toccava
- 30 a me di fare.
- GUIDO E dunque –
- BARELLI – ti batti!
- LEONE Questo non tocca a me.
- BARELLI E a chi tocca?
- 35 LEONE A lui.
- Indica Guido.*
- BARELLI Come, a lui?
- LEONE A lui, a lui.
- S'appressa a Guido, rimasto allibito, con le mani sul volto, e gliene stacca una per guardarlo negli occhi.*
- 40 E tu lo sai!
- A Barelli:*
- Egli lo sa! Io, marito, ho sfidato, perché non poteva lui per mia moglie. Ma quanto a battermi, no. Quanto a battermi, scusa,
- 45 *a Guido, piano, scrollandogli un'ala del bavero e pigiando su ogni parola:*
tu lo sai bene, è vero? che io non c'entro, perché via, non mi batto io, ti batti tu!
- GUIDO (*trema, suda freddo, si passa le mani convulse sulle tempie.*)
- BARELLI Questo è enorme³!
- LEONE No, normalissimo, caro; perfettamente secondo il giuoco delle parti. Io, la
- 50 mia: lui, la sua. Dal mio pernio⁴ io non mi muovo. E come me ragiona anche il suo avversario: lo hai detto tu stesso, Barelli, che ce l'ha con lui difatti, il suo avversario, non ce l'ha mica con me. Perché tutti lo sanno, e tu meglio di tutti, che cosa si voleva fare di me. Ah, volevate davvero portarmi al macello?
- GUIDO (*protestando con forza*) Io, no! io, no!
- 55 LEONE Ma va' là, che tra te e mia moglie qua, jeri, pareva che faceste all'altalena, e su, e giù, e io nel mezzo ad aggiustarmi e ad aggiustarvi a punto. Ah! avete creduto di giocarvi me, la mia vita? Avete fallito il colpo, cari miei! Io ho giocato voi.
- GUIDO No! Tu mi sei testimonio che io, jeri... e fin da principio...
- LEONE Ah, sì, tu hai cercato di essere prudente. Molto prudente.
- 60 GUIDO Come lo dici? Che intendi dire?
- LEONE Eh, caro; ma prudente fino all'ultimo, no, non sei stato, devi riconoscerlo!
A un certo punto, per ragioni che io intendo benissimo, bada (e ti compiangio!),

3. enorme: assurdo.

4. pernio: cardine.

- la prudenza è venuta a mancarti, e ora, mi dispiace, ne piangerai le conseguenze.
- GUIDO Perché tu non ti batti?
- 65 LEONE Non tocca a me.
- GUIDO Sta bene! Tocca a me?
- BARELLI (*insorgendo*) Ma come, sta bene?
- GUIDO (*a Barelli*) Sta bene! Aspetta!
- A Leone:*
- 70 E tu?
- LEONE Io farò colazione.
- GUIDO No, dico... non capisci che se io ora vado a prendere il tuo posto...
- LEONE Ma no, caro: non il mio: il tuo!
- GUIDO Il mio, sta bene. Ma tu sarai squalificato⁵!
- 75 BARELLI Squalificato! Dovremo per forza squalificarti!
- LEONE (*ride forte*) Ah! ah! ah! ah!
- BARELLI Ridi? Squalificato! Squalificato!
- LEONE Ma ho inteso, cari miei! Rido. E non vedete come vivo? Dove vivo? E che volete che m'importi di tutte le vostre... qualità?
- 80 GUIDO Non perdiamo più tempo, via! Andiamo! andiamo!
- BARELLI Ma vai a batterti tu, davvero?
- GUIDO Io, sì! Non hai inteso?
- BARELLI Ma no!
- LEONE Sì, credi, tocca a lui, Barelli.
- 85 BARELLI Questo è cinismo!
- LEONE No, caro: è la ragione, quando uno s'è votato⁶ d'ogni passione, e...
- GUIDO (*interrompendo e afferrando Barelli per un braccio*) Vieni, Barelli! Inutile discutere, ormai! Lei, dottore, venga giù con me!
- SPIGA Eccomi, eccomi!
- 90 *Entra a questo punto dall'uscio a destra Silia Gala. Si fa un breve silenzio, nel quale ella resta come sospesa e smarrita.*
- GUIDO (*facendosi avanti pallidissimo e stringendole la mano*) Addio, signora!
- Poi, volgendosi a Leone:*
- Addio!
- 95 *Esce precipitosamente seguito da Barelli e da Spiga.*

SCENA QUARTA

Leone, Silia, poi il dottor Spiga, Filippo

- SILIA Che significa?
- LEONE Ti avevo detto, cara, ch'era proprio inutile che tu venissi qua. Sei voluta venire...
- SILIA Ma tu... come sei qua tu?
- 100 LEONE Sono a casa mia.
- SILIA E lui? Ma come? Non si farà il duello?
- LEONE Ah, si farà, suppongo. Forse si sta facendo.

5. **squalificato**: considerato in maniera negativa nell'opinione dei più.

6. **votato**: svuotato.

- SILIA Ma come? Se tu sei qua?...
 LEONE Ah, io sì, sono qua. Ma lui, hai visto? è andato.
- 105 SILIA Oh Dio! Ma allora? È andato lui? E andato lui a battersi per te?
 LEONE Non per me, cara, per te!
 SILIA Per me? Oh Dio! Per me, dici? Ah! Tu hai fatto questo? Tu hai fatto questo?
 LEONE (*venendole sopra con l'aria e l'impero e lo sdegno di fierissimo giudice*) Io, ho fatto questo? Tu hai l'impudenza di dirmi che l'ho fatto io?
- 110 SILIA Ma tu te ne sei approfittato!
 LEONE (*a gran voce*) Io vi ho puniti!
 SILIA (*quasi mordendolo*) Svergognandoti però!
 LEONE (*che l'ha presa per un braccio, respingendola lontano*) Ma se la mia vergogna sei tu!
 SILIA (*farneticando, andando di qua e di là per la stanza*) Oh Dio! intanto... Ah Dio,
 115 che cosa... È orribile... Si batte qua sotto? A quelle condizioni... E le ha volute lui!... Ah, è perfetto!... E lui,
indica il marito
 gli dava ragione... Sfido! Non ci si doveva battere lui... Tu sei il demonio! Dov'è andato a battersi? dov'è andato a battersi? Qua sotto?
- 120 *Cerca una finestra.*
- LEONE Sai, è inutile: non ci sono finestre che danno sugli orti. O scendi giù, o te ne sali sui tetti... da questa parte...
Indica di su l'uscio comune.
A questo punto sopravviene pallido come un morto e tutto stravolto il dottor Spiga, entra a precipizio con grottesca scompostezza; si avventa su i suoi strumenti chirurgici preparati sul tavolino; li arrotola in gran furia dentro la tovaglia stesa, e scappa via a gambe levate, senza dir nulla.
- 125 SILIA Ah, dottore... lei?... Dica... dica... che è stato?
Con un gran grido:
 130 Ah!
Non credendo a se stessa:
 Morto?
Gli corre appresso:
 Morto?... Morto?...
- 135 LEONE (*resta assorto in una cupa gravità, e non si muove. Lunga pausa.*)
 FILIPPO (*entra dall'uscio a sinistra col **vassojo** della colazione e va a deporlo su la tavola apparecchiata. Poi, nel silenzio tragico, lo chiama con voce cupa*) Oh!
Come Leone si volta appena, gl'indica con un gesto incerto la colazione:
 È ora.
- 140 *Leone, come se non udisse, non si muove.*

Vassojo Grafie come *vassojo, noja, pajo* sono frequenti, nell'italiano scritto, fino alla prima metà del Novecento, e Pirandello le usa spessissimo. Il grafema "j" rappresenta la cosiddetta "i semiconsonantica", cioè la "i" quando

si trova davanti ad altra vocale, sia in corpo di parola (*notajo*) sia all'inizio (*jeri*). Oggi questa consuetudine grafica si è spenta: si conserva però in alcuni toponimi (*Jesi, Jesolo*) o in alcuni nomi di persona (*Jacopo*).

Analisi del testo

► **LA LOGICA DEL «GIUOCO DELLE PARTI»** Al momento in cui tutto è pronto per il duello, Leone Gala si sottrae, non violando bensì portando alle estreme conseguenze la logica del «giuoco delle parti»: se lui è il marito solo pro forma e Guido gode invece dei benefici reali dello stato coniugale (essendo l'amante della moglie), è del tutto ovvio che sia Leone a definire formalmente le condizioni del duello e che sia invece Guido a battersi di fatto. Inutile tutti i presenti agitano davanti a Leone lo spettro della pubblica opinione, facendogli notare che con il suo comportamento si screditerà agli occhi di tutti: egli con la sua scelta di vita si è già tirato fuori dal sentire comune, ed è già stato classificato come folle, poiché ha permesso alla moglie di convivere con l'amante, rinunciando ai diritti e ai doveri di marito tradito. Come può la moglie, che ha approfittato fin quando le faceva comodo della sua originale scelta di vita, venire ora a invocare il decoro e la rispettabilità, essendo stata la prima a farsene beffa? Con assoluta freddezza Leone dichiara di rimanere semplicemente centrato sul suo *pernio* («Dal mio pernio io non mi muovo», r. 50), di seguire con assoluta coerenza la sua logica.

► **LE PASSIONI CELATE** Tuttavia, il finale lascia intravedere anche altro, qualcosa che dà spessore tragico al personaggio e alla situazione. Non si tratta solo di portare alle estreme conseguenze un giochetto logico e astratto, perché al di sotto della logica si celano passioni ben altrimenti

violente. Per quanto Leone si descriva come un "guscio d'uovo" svuotato dal suo contenuto (r. 86), una pura forma priva di passioni, trapela più volte l'affetto e il rancore nei confronti della moglie, a cui corrisponde una sorta di sadico attaccamento della moglie stessa nei suoi confronti (Silia avrebbe preferito un comportamento "normale", un marito geloso e vendicativo, perché così si sente a sua volta trascurata e umiliata, e non riesce a godere dei benefici della sua condizione, della libertà che il marito le ha concesso). Il duello è l'occasione che riporta in superficie questo grumo di passioni celate: il rancore della donna che vuole punire il marito per il suo apparente disinteresse, costringendolo a uscire dal suo guscio di freddezza; la gelosia e il desiderio di vendetta del marito tradito; l'imbarazzo dell'amante nei confronti di un marito apparentemente così disponibile che si tramuta a sua volta in desiderio omicida.

► **LA DENUNCIA DEL DECORO BORGHESE** Se Silia e l'amante hanno pensato di approfittare del duello per normalizzare la loro situazione e liberarsi del marito, Leone ha abilmente rigirato il piano contro di loro: il trionfo della logica del «giuoco delle parti» è dunque anche l'ultimo atto di una battaglia di ferocia omicida, in cui alla fine vince il più astuto e consapevole. In questa maniera, l'ossessione borghese per il decoro e il rispetto delle forme esteriori viene prima svuotata e ridotta a pura parvenza, poi denunciata nella sua oggettiva, impietosa crudeltà.

Laboratorio

inganni
multipli

► **COMPRENDERE**

- 1 Leone sostiene di aver giocato coloro che volevano a loro volta ingannarlo: quali erano i piani dei due amanti?
- 2 Qual è la "logica" secondo cui agisce il protagonista?

► **ANALIZZARE**

- 3 Evidenzia pronomi personali e aggettivi/pronomi possessivi: che cosa rivela la loro insistita frequenza?
- 4 Analizza la lingua di Pirandello: registri, procedimenti retorici e stilistici rilevanti.
- 5 In questo brano trovi l'espressione che dà il titolo alla *pièce* teatrale: spiega che cosa intende Leone e, di riflesso, Pirandello.

titolo

► **CONTESTUALIZZARE**

grottesco

- 6 Si parla di teatro del grottesco: trova nelle scene le caratteristiche di questa fase del teatro pirandelliano.

L'enigma della signora Ponza

da *Così è (se vi pare)*, atto III, scene 6-9

Questa «parabola in tre atti» (così la definisce Pirandello stesso) è ambientata in un piccolo paese di provincia, dove si è da poco trasferito il signor Ponza, affittando un appartamento per sé e la moglie, e un altro per la suocera. Mentre la moglie vive segregata in casa senza vedere mai nessuno (neanche la madre, con la quale comunica solo da lontano, attraverso un paniere calato che scende dalla finestra), egli si reca spesso a trovare la suocera, intrattenendosi a lungo con lei.

L'intero paese entra in agitazione per lo strano caso e inizia una vera e propria inquisizione nei confronti del povero signor Ponza, con l'unica eccezione di Lamberto Laudisi (fratello di Amalia e *alter ego* di Pirandello), che cerca inutilmente di convincere gli altri a rispettare ciò che non capiscono.

Messo alle strette, il signor Ponza rivela che sua moglie non è la figlia della signora Frola (da lui sposata in precedenti nozze e prematuramente scomparsa), bensì la sua seconda moglie, che si presta a fingersi figlia della signora Frola solo per pietà, perché la povera vecchia ha rischiato di morire dal dolore. A sua volta, la signora Frola dichiara che è il signor Ponza a essere pazzo e a credere che la moglie non sia sua figlia (per sottrarla ai suoi furenti attacchi di gelosia la moglie gli è stata infatti sottratta e poi riproposta come se fosse un'altra persona).

Stupito e incredulo, il consigliere Agazzi tenta di prendere informazioni sul conto degli strani personaggi. Inutilmente, perché i documenti essenziali sono andati distrutti nel corso del terribile terremoto che ha raso al suolo il paese d'origine.

Le scene antologizzate costituiscono la conclusione dell'opera. Gli improvvisati investigatori, stanchi di brancolare nel buio senza arrivare a una spiegazione certa dei fatti, decidono di interpellare colei che rappresenta la quintessenza del mistero stesso, ossia la signora Ponza: sarà lei a rivelare finalmente la verità, a dire se è la prima moglie e la figlia della signora Frola, o la seconda moglie del signor Ponza.

SCENA SESTA

*Detti*¹, meno il signor Ponza.

IL PREFETTO Vi confesso che non m'aspettavo da parte sua questa opposizione.

AGAZZI E vedrai che andrà a imporre alla moglie di dire ciò che vuol lui!

IL PREFETTO Ah no! Di questo state tranquilli. Interrogherò io la signora!

SIRELLI Quest'exasperazione continua, scusi...

5 IL PREFETTO È la prima volta – che! che! – è la prima volta che lo vedo così... –
Forse l'idea di portare qua la moglie...

SIRELLI Di scarcerarla...

IL PREFETTO Oh, questo, scusi, non c'è bisogno di spiegarlo con la pazzia...

AGAZZI Già... Dice che la tiene così per paura della suocera...

10 IL PREFETTO Ma anche se non fosse per questo... Senz'esser pazzo, scusate, potrebbe esserne geloso!

SIRELLI Fino al punto, di non tenere neppure una donna di servizio? Costringe la moglie a fare in casa tutto da sé...

1. *Detti*: il prefetto, Agazzi, Sirelli, Centuri, Laudisi.

- AGAZZI E va a farsi lui la spesa, ogni mattina...
- 15 CENTURI Sissignore, è vero: l'ho visto io! Se la porta in casa con un ragazzotto...
- SIRELLI Che fa restare sempre fuori la porta!
- IL PREFETTO Oh Dio, signori, via... l'ha deplorato lui stesso, questo, parlandome-
ne...
- LAUDISI Servizio d'informazione inappuntabile!
- 20 IL PREFETTO Lo fa per risparmio, Laudisi! Deve tener due case...
- SIRELLI Ma no, non diciamo per questo, noi! Scusi, signor Prefetto, crede lei che
questa seconda moglie, come lui dice, si sobbarcherebbe a tanto...
- AGAZZI (*incalzando*) Ai più umili **servizii** di casa!
- SIRELLI (*seguitando*) ... per una *che fu* suocera di suo marito, e che sarebbe un'estra-
25 nea per lei?
- AGAZZI Via! Via! Non ti par troppo?
- IL PREFETTO Troppo, sì...
- LAUDISI (*interrompendo*) Per una seconda moglie *qualunque!*
- IL PREFETTO (*subito*) Ammettiamolo. Troppo, sì. – Ma anche questo però, scusate
30 – se non con la generosità – può spiegarsi ancora benissimo con la gelosia. E che
sia geloso – pazzo o non pazzo – mi pare che non si possa mettere neppure in
discussione...
- Si ode a questo punto dal salotto un clamore di voci confuse.*
- AGAZZI Oh... – e che avviene di là?

SCENA SETTIMA

Detti, la signora Amalia

- 35 AMALIA (*entra di furia, costernatissima, dall'uscio a sinistra, annunciando*) La signora
Frola! La signora Frola è qua!
- AGAZZI No! Perdio, chi l'ha chiamata?
- AMALIA Nessuno! È venuta da sé!
- IL PREFETTO No! Per carità! Ora? No! La faccia andar via, signora!
- 40 AGAZZI Subito via! Non la fate entrare! Bisogna assolutamente impedirglielo!

SCENA OTTAVA

Detti, la signora Frola, tutti gli altri

*La signora Frola s'introduce tremante, piangente, supplicante, con un fazzoletto in
mano, in mezzo alla ressa degli altri, tutti esagitati.*

Servizii Nell'italiano scritto dei secoli scorsi è frequente trovare forme simili di plurali dei nomi con desinenza in “-io”. Pirandello le adopera spesso: *partitarii, ampii, straordinarii, lampadarii*. In alternativa, si trovano anche grafie con l'accento circonflesso: *straordinariî, ampî*; oppure con il grafema “j”, che indica la

“i” semiconsonantica: *principj, notaj, varj*. Sono tutte forme che oggi si usano molto di rado, e sanno di libresco. Si adoperano però talvolta per distinguere parole omografe (che presentano cioè la stessa grafia) che hanno significato e accentazione differenti: *arbitri* (plurale di *arbitro*, con l'accento sulla “a”) e

arbitrii (plurale di *arbitrio*, con l'accento sulla prima “i”), *principi* (plurale di *principe*, con l'accento sulla prima “i”) e *principii* (plurale di *principio* con l'accento sulla seconda “i”), anche se si tende a distinguere segnando semmai l'accento tonico: *arbitri / arbitri, principi / principii* ecc.

- SIGNORA FROLA Signori miei, per pietà! per pietà! Lo dica lei a tutti, signor Consigliere!
- 45 AGAZZI Io le dico, signora, di andar via subito! Perché qua lei, per ora, non può stare!
- SIGNORA FROLA (*smarrita*) E perché? perché?
Alla signora Amalia.
Mi rivolgo a lei, mia buona signora...
- 50 AMALIA Ma guardi... guardi, c'è qua il Prefetto.
- SIGNORA FROLA Oh! lei, signor Prefetto! Per pietà! Io volevo venire da lei!
- IL PREFETTO No, abbia pazienza, signora! Per ora io non posso darle ascolto. Bisogna che lei vada!
- SIGNORA FROLA Sì, me ne vado! Me ne vado oggi stesso! Me ne parto, signor Prefetto!
- 55 prefetto! per sempre me ne parto!
- AGAZZI Ma no, in questo momento, sia buona, basta che lei si ritiri. Mi faccia la grazia! Poi parlerà col signor Prefetto!
- SIGNORA FROLA Ma perché?... Che cos'è? Che cos'è?
- AGAZZI Deve tornare subito qua suo genero, ecco! Ha capito?
- 60 SIGNORA FROLA Ah! Sì?... E allora, sì... sì, mi ritiro... mi ritiro subito! Volevo dir loro questo soltanto: che per pietà, la finiscano! Loro credono di farmi un bene, così, e mi fanno tanto male! Io sono costretta ad andarmene, così, a partirmene oggi stesso! perché lui sia lasciato in pace! – Ma che vogliono, che vogliono ora qua da lui? Che deve venire a fare qua lui?... – Oh, signor Prefetto!
- 65 IL PREFETTO Niente, signora, stia tranquilla! Stia tranquilla, e se ne vada, per piacere...
- AMALIA Via, signora, sì! sia buona!
- SIGNORA FROLA Ah Dio, signora mia, loro mi priveranno dell'unico bene, dell'unico conforto che mi restava: vederla almeno da lontano la mia figliuola!
- 70 *Si mette a piangere.*
- IL PREFETTO Ma chi glielo dice? Perché? Lei non ha bisogno di partirsene! Le diciamo di ritirarsi ora per un momento. Stia tranquilla!
- SIGNORA FROLA Ma è per lui! per lui, signor Prefetto! Io sono venuta qua a pregare tutti per lui, non per me!
- 75 IL PREFETTO Sì, va bene... E lei può star tranquilla anche per lui, gliel'assicuro io. Vedrà che ora si accomoderà tutto...
- SIGNORA FROLA E come? E come? Li vedo qua tutti accaniti addosso a lui!
- IL PREFETTO No, signora! Non è vero! Ci sono qua io per lui! Stia tranquilla!
- SIGNORA FROLA Ah! Lei lo crede? Ah, grazie! Vuol dire che lei ha compreso...
- 80 IL PREFETTO Sì, sì, signora, io ho compreso...
- SIGNORA FROLA E io l'ho detto qua, a tutti questi signori... È una disgrazia già superata... veda! su cui non bisogna più ritornare...
- IL PREFETTO Sì, va bene, signora... Se le dico che io ho compreso!
- SIGNORA FROLA Ecco, sì, signor Prefetto! Se ci costringe a vivere così – non importa! Non ci fa niente! Perché noi siamo contente... La mia figliuola è contenta così, e questo mi basta!... – Ci pensi lei, ci pensi lei... perché, se no, non mi resta altro che andarmene, proprio! e non vederla più, neanche così da lontano... Lo lascino in pace, per carità!
- 90 *A questo punto, tra la ressa si fa un movimento d'ansia e di sgomento, tutti fanno cenni, alcuni guardano verso l'uscio; qualche voce repressa si fa sentire.*

VOCI Oh Dio... Eccola... Oh Dio...

SIGNORA FROLA (*notando lo sgomento, lo scompiglio, geme perplessa, tremante*) Che cos'è?... Che cos'è?

SCENA NONA

Detti, la signora Ponza, poi il signor Ponza

95 *Tutti si scostano da una parte e dall'altra per dar passo alla signora Ponza che si fa avanti rigida, in gramaglie², col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile.*

SIGNORA FROLA (*cacciando un grido straziante di frenetica gioja*) Ah! Lina... Lina... Lina...

100 *E si precipita e s'avvinghia alla donna velata, con l'arsura³ d'una madre che da anni e anni non abbraccia più la sua figliuola. Ma contemporaneamente, dall'interno, si odono le grida del signor Ponza che si precipita sulla scena.*

PONZA Giulia!... Giulia!... Giulia!...

La signora Ponza, alle grida di lui, s'irrigidisce tra le braccia della signora Frola che la cingono. Il signor Ponza s'accorge della suocera così perdutoamente abbracciata alla moglie, e inveisce, furente.

105 Ah! Questo hanno fatto! L'avevo detto io! Si sono approfittati così, vigliaccamente, della mia buona fede?

SIGNORA PONZA (*volgendo il capo velato, quasi con austera solennità, verso il marito*) Non temere! – Non temere! Conducila via... – Andate, andate...

110 SIGNORA FROLA (*si stacca subito, da sé, tutta tremante, umile, dall'abbraccio, e accorre, premurosa, a lui*) Sì, sì... andiamo, caro, andiamo... andiamo...

E tutti e due abbracciati, carezzandosi a vicenda, tra due diversi pianti, si ritirano. Silenzio. Dopo aver seguito con gli occhi fino all'ultimo i due, tutti si rivolgono ora sbigottiti e commossi alla signora velata.

115 SIGNORA PONZA Che altro possono voler da me, dopo questo, lor signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato.

IL PREFETTO (*commosso*) Ma noi vogliamo, vogliamo rispettar la pietà, signora... Vorremmo però che lei ci dicesse...

120 SIGNORA PONZA Che cosa? la verità: è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola, – e la seconda moglie del signor Ponza; sì, e per me nessuna! nessuna!

IL PREFETTO Ah, no, per sé, lei, signora, sarà l'una o l'altra!

SIGNORA PONZA Nossignori. – Per me, io sono colei che mi si crede!

Guarda, attraverso il velo, tutti, fieramente, e si ritira. Un silenzio.

125 LAUDISI Ecco, o signori, come parla la verità!

Volge attorno uno sguardo di sfida derisoria.

Siete contenti?

Scoppia a ridere.

Ah! ah! ah! ah!

2. in gramaglie: vestita di lutto.

3. arsura: sete, cioè, metaforicamente, foga, trasporto.

Analisi del testo

► **UNA SCENA DRAMMATICA** L'arrivo della signora Ponza è anticipato da una scena (l'ottava) dal sapore melodrammatico: la signora Frola si presenta implorando pietà e dichiarandosi disposta al sacrificio pur di salvaguardare il genero. Ma non fa in tempo a concludere la sua perorazione, perché nello stesso momento entrano il signor Ponza e sua moglie. Per la prima volta i tre personaggi si trovano tutti contemporaneamente in scena in un crescendo di intensità drammatica: prima la disperazione della signora Frola, poi l'ira del signor Ponza, infine la triplice invocazione incrociata (« Lina... Lina... Lina », rr. 96-97; « Giulia!... Giulia!... Giulia! », r. 101) che segna il culmine del pathos mettendo allo scoperto il nodo cruciale dell'identità contrastata.

► **L'APPARIZIONE DELLA SIGNORA PONZA** Rispetto alla concitazione patetica della scena precedente, l'ingresso della signora Ponza porta un tocco di *austera solennità* (r. 107), sembra quasi un'apparizione soprannaturale: la donna si presenta velata di nero e si muove lentamente, senza lasciarsi avvicinare dagli altri personaggi, in apparenza imperturbabile tra il caos delle urla, dei pianti, delle invocazioni. Con pacata risolutezza spinge il signor Ponza e la signora Frola a uscire di scena, e infatti i due se ne escono abbracciati, dichiarando ancora una volta nei fatti quel legame di affetto e di pietà reciproca incomprensibile agli altri. Il loro rapporto è tutto riassunto nell'abbraccio conclusivo, e non ci sarebbe da aggiungere altro, se non fosse per l'otuso perbenismo della piccola comunità che invece vuole capire a tutti i costi: non per comprendere e compatire, ma per classificare e giudicare. È quanto sottolinea la signora Ponza: « Qui c'è una sventura, come vedono, che deve

restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato » (rr. 114-16). Così dicendo la signora Ponza denuncia il cinismo impietoso del tribunale borghese, ipocritamente mascherato da desiderio di conoscere la verità, e mette in discussione la linearità semplicistica del principio di non-contraddizione: non esiste un'identità individuale oggettiva e universalmente valida, perché ognuno assume un'identità diversa a seconda delle persone con cui entra in contatto. Al di là della consistenza che gli altri ci danno con il loro sguardo, non siamo niente e nessuno: « la verità: è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola, – e la seconda moglie del signor Ponza; sì, e per me nessuna! nessuna! » (rr. 119-20).

► **UNA PARABOLA FILOSOFICA** La risata conclusiva di Laudisi, che sottolinea in chiusura le parole della signora Ponza, liquida definitivamente sia il perbenismo borghese (che in nome di un astratto principio di verità calpesta sentimenti e compassione), sia la certezza che esista un'identità individuale oggettiva.

La messa a nudo della sottile e implacabile violenza della società nei confronti di chi appare diverso o non si adegua alla norma sfocia alla fine dell'opera in una ben diversa acquisizione, di carattere ontologico: l'identità individuale (e più in generale quello che definiamo "realtà") è un prodotto sociale, non ha consistenza oggettiva. Il materiale grezzo di un potenziale dramma borghese (scambi di identità, morbosi e misteriosi legami familiari, traumi legati alla perdita e alla scomparsa di persone amate, scontri tra norma sociale e comportamento individuale) viene utilizzato così da Pirandello per costruire una parabola di natura filosofica.

Laboratorio

sventura
rapporti
familiari

velo
riso

identità

► COMPRENDERE

- 1 Quali sono le ipotesi avanzate dai personaggi circa il comportamento del signor Ponza?
- 2 A quale « sventura [...] che deve restar nascosta » (r. 115) si fa riferimento?
- 3 Com'è possibile che la signora Ponza sia al tempo stesso la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza?

► ANALIZZARE

- 4 Perché la signora Ponza è velata?
- 5 Quale significato ha la risata finale?

► INTERPRETARE

- 6 Cerca, nella storia o nella cronaca, casi in cui l'identità di una persona sia rimasta a lungo o per sempre misteriosa. Parti ad esempio dal caso Bruneri-Canella o da quello di Kaspar Hauser. **Scrivi una relazione** in cui esponi quanto hai scoperto.

L'apparizione dei personaggi

da *Sei personaggi in cerca d'autore*, atto I

L'opera inizia a sipario sollevato, mostrando gli attori intenti a provare per mettere in scena *Il giuoco delle parti*. All'improvviso compaiono sei personaggi – la Madre, il Padre, il Figlio, la Figliastro, il Giovinetto e la Bambina – che si fanno avanti con un'inconsueta proposta: chiedono agli attori di impegnarsi per rappresentare la loro terribile vicenda, il loro «dramma doloroso». Anche se all'inizio la reazione degli attori è di incredula meraviglia e di diffidenza, poco per volta il racconto-recitato dei personaggi suscita l'attenzione e l'interesse degli astanti.

IL PRIMO ATTORE Ma è ridicolo, scusi!

IL CAPOCOMICO (*balzando in piedi sulle furie*) “Ridicolo! ridicolo!” Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti?

5

Gli Attori rideranno. E allora egli, alzandosi e venendo presso il Primo Attore, griderà: Il berretto da cuoco, sissignore! E sbatta le uova! Lei crede, con codeste uova che sbatte, di non aver poi altro per le mani? Sta fresco! Ha da rappresentare il guscio delle uova che sbatte!

10

Gli Attori torneranno a ridere e si metteranno a far commenti tra loro ironicamente.

Silenzio! E prestino ascolto quando spiego!

Rivolgendosi di nuovo al Primo Attore:

Sissignore, il guscio: vale a dire la vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto: in un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantoccio di se stesso. Ha capito?

15

IL PRIMO ATTORE (*aprendo le braccia*) Io no!

IL CAPOCOMICO (*tornandosene al suo posto*) E io nemmeno! Andiamo avanti, che poi mi loderete la fine!

20

In tono confidenziale:

Mi raccomando, si metta di tre quarti, perché se no, tra le astruserie¹ del dialogo e lei che non si farà sentire dal pubblico, addio ogni cosa!

Battendo di nuovo le mani:

Attenzione, attenzione! Attacchiamo!

25

IL SUGGERITORE Scusi, signor Direttore, permette che mi ripari col cupolino? Tira una cert'aria!

IL CAPOCOMICO Ma sì, faccia, faccia!

30

L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col berretto gallonato in capo e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi Sei Personaggi non si confondano

1. **astruserie:** difficoltà concettuali.

35 con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle
didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una
diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace
e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere
40 espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia
lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli
occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I
Personaggi non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create",
45 costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile na-
turalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costru-
ita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento
fondamentale, che è il "rimorso" per il Padre, la "vendetta" per la Figliastro, lo "sdegno"
per il Figlio, il "dolore" per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e
50 lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa²
nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganze, con
pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia
fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e
cucito in una qualsiasi sartoria.

Il Padre sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo³ di pelo, con baffetti fol-
ti quasi acchiocciolati⁴ attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto
e vano. Pallido, segnatamente⁵ nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati⁶, lucidissimi e
55 arguti; vestirà calzoni chiari e giacca scura: a volte sarà mellifluo⁷, a volte avrà scatti
aspri e duri.

La Madre sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'av-
vilimento. Velata da un fitto crespo⁸ vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando sol-
60 leverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.
La Figliastro, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a
lutto anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e
quasi smarrita del fratellino, squallido Giovinetto di quattordici anni, vestito anch'egli
di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, Bambina di circa quattro anni,
65 vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

Il Figlio, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e
in un'accigliata indifferenza per la Madre, porterà un soprabito viola e una lunga fascia
verde girata attorno al collo.

L'USCERE (col berretto in mano) Scusi, signor Commendatore.

70 IL CAPOCOMICO (di scatto, sgarbato) Che altro c'è?

L'USCERE (timidamente) Ci sono qua certi signori, che chiedono di lei.

Il Capocomico e gli Attori si volteranno stupiti a guardare dal palcoscenico giù nella sala.

IL CAPOCOMICO (di nuovo sulle furie) Ma io qua provo! E sapete bene che durante
la prova non deve passar nessuno!

75 *Rivolgendosi in fondo:*

Chi sono lor signori? Che cosa vogliono?

2. **Mater dolorosa:** la madre di Cristo, cioè la Madonna, nell'atteggiamento di dolore in cui viene rappresentata al cospetto di Cristo in croce.

3. **fulvo:** rosso.

4. **acchiocciolati:** ritorti a giro come il guscio di una chiocciola.

5. **segnatamente:** soprattutto.

6. **ovati:** di forma ovale.

7. **mellifluo:** con il tono di chi vuol piacere e ottenere il consenso altrui.

8. **crespo:** velo.

- IL PADRE (*facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette*) Siamo qua in cerca d'un autore.
- IL CAPOCOMICO (*fra stordito e irato*) D'un autore? Che autore?
- 80 IL PADRE D'uno qualunque, signore.
- IL CAPOCOMICO Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova.
- LA FIGLIASTRA (*con gaja vivacità, salendo di furia la scaletta*) Tanto meglio, tanto meglio, allora, signore! Potremmo esser noi la loro commedia nuova.
- 85 QUALCUNO DEGLI ATTORI (*fra i vivaci commenti e le risate degli altri*) Oh, senti, senti!
- IL PADRE (*seguendo sul palcoscenico la Figliastro*) Già, ma se non c'è l'autore!
Al Capocomico:
Tranne che non voglia esser lei...
- 90 *La Madre, con la Bambina per mano, e il Giovinetto saliranno i primi scalini della scaletta e resteranno lì in attesa. Il Figlio resterà sotto, scontroso.*
- IL CAPOCOMICO Lor signori vogliono scherzare?
- IL PADRE No, che dice mai, signore! Le portiamo al contrario un dramma doloroso.
- LA FIGLIASTRA E potremmo essere la sua fortuna!
- 95 IL CAPOCOMICO Ma mi facciano il piacere d'andar via, che non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!
- IL PADRE (*ferito e mellifluo*) Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.
- 100 IL CAPOCOMICO Ma che diavolo dice?
- IL PADRE Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere.
- Gli Attori si agiteranno, sdegnati.*
- 105 IL CAPOCOMICO (*alzandosi e squadrandolo*) Ah sì? Le sembra un mestiere da pazzi, il nostro?
- IL PADRE Eh, far parer vero quello che non è; senza bisogno, signore: per giuoco... Non è loro ufficio⁹ dar vita sulla scena a personaggi fantasticati?
- IL CAPOCOMICO (*subito facendosi voce dello sdegno crescente dei suoi Attori*) Ma io la prego di credere che la professione del comico, caro signore, è una nobilissima professione! Se oggi come oggi i signori commediografi nuovi ci danno da rappresentare stolide¹⁰ commedie e fantocci invece di uomini, sappia che è nostro vanto aver dato vita – qua, su queste tavole – a opere immortali!
- Gli Attori, soddisfatti, approveranno e applaudiranno il loro Capocomico.*
- 115 IL PADRE (*interrompendo e incalzando con foga*) Ecco! benissimo! a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere!
- Gli Attori si guardano tra loro, sbalorditi.*
- IL DIRETTORE Ma come! Se prima diceva...

9. ufficio: compito.

10. stolide: stupide.

- 120 IL PADRE No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non aver tempo da perdere coi pazzi, mentre nessuno meglio di lei può sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione.
- IL CAPOCOMICO Sta bene, sta bene. Ma che cosa vuol concludere con questo?
- IL PADRE Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante
- 125 forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!
- IL CAPOCOMICO (*con finto ironico stupore*) E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?
- IL PADRE Appunto, signore. E vivi, come ci vede.
- Il Capocomico e gli Attori scoppieranno a ridere, come per una burla.*
- 130 IL PADRE (*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero.
- Così dicendo porgerà la mano alla Madre per aiutarla a salire gli ultimi scalini e, seguitando a tenerla per mano, la condurrà con una certa tragica solennità dall'altra parte del palcoscenico, che s'illuminerà subito di una fantastica luce. La Bambina e il Giovinetto seguiranno la Madre; poi il Figlio, che si terrà discosto, in fondo; poi la Figliastro, che s'apparterà anche lei sul davanti, appoggiata all'arcoscenico. Gli Attori, prima stupefatti, poi ammirati di questa evoluzione, scoppieranno in applausi come per uno spettacolo che sia stato loro offerto.*
- 135
- 140 IL CAPOCOMICO (*prima sbalordito, poi sdegnato*) Ma via! Facciano silenzio!
 Poi, rivolgendosi ai Personaggi:
 E loro si levino! Sgombrino di qua!
 Al Direttore di scena:
 Perdio, faccia sgombrare!
- 145 IL DIRETTORE DI SCENA (*facendosi avanti, ma poi fermandosi, come trattenuto da uno strano sgomento*) Via! Via!
- IL PADRE (*al Capocomico*) Ma no, veda, noi...
- IL CAPOCOMICO (*gridando*) Insomma, noi qua dobbiamo lavorare!
- IL PRIMO ATTORE Non è lecito farsi beffe così...
- 150 IL PADRE (*risoluto, facendosi avanti*) Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi quassù, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là
- indicherà la buca del Suggestore*
 un copione che ci contenga?
- 155 LA FIGLIASTRA (*facendosi avanti al Capocomico, sorridente, lusingatrice*) Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti.
- IL PADRE (*scartandola*) Sì, sperduti, va bene!
- Al Capocomico subito:*
 Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio?¹¹ Eppure vivono
- 160

11. **Sancho Panza ... don Abbondio:** esempio di personaggi celebri, divenuti immortali (il primo appartenente al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, il secondo ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni).

- 165 eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!
- IL CAPOCOMICO Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?
- IL PADRE Vogliamo vivere, signore!
- IL CAPOCOMICO (*ironico*) Per l'eternità?
- 170 IL PADRE No, signore: almeno per un momento, in loro.
- UN ATTORE Oh, guarda, guarda!
- LA PRIMA ATTRICE Vogliono vivere in noi!
- L'ATTORE GIOVANE (*indicando la Figliastro*) Eh, per me volentieri, se mi toccasse quella lì!
- 175 IL PADRE Guardino, guardino: la commedia è da fare;
al Capocomico:
ma se lei vuole e i suoi attori vogliono, la concerteremo subito tra noi!
- IL CAPOCOMICO (*seccato*) Ma che vuol concertare! Qua non si fanno di questi concerti! Qua si recitano drammi e commedie!
- 180 IL PADRE E va bene! Siamo venuti appunto per questo qua da lei!
- IL CAPOCOMICO E dov'è il copione?
- IL PADRE È in noi, signore.
- Gli attori rideranno.*
- IL PADRE Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così
- 185 come dentro ci urge¹² la passione!
- LA FIGLIASTRA (*schernevole, con perfida grazia di caricata impudenza*) La passione mia, se lei sapesse, signore! La passione mia... per lui!
- Indicherà il Padre e farà quasi per abbracciarlo; ma scoppierà poi in una stridula risata.*
- IL PADRE (*con scatto iroso*) Tu statti a posto, per ora! E ti prego di non ridere così!
- 190 LA FIGLIASTRA No? E allora mi permettano: benché orfana da appena due mesi, stiano a vedere lor signori come canto e come danzo!
- Accennerà con malizia il "Prends garde ... Tchou-Thin-Tchou" di Dave Stamper ridotto a Fox-trot o One-Step lento da Francis Salabert¹³: la prima strofa, accompagnandola con passo di danza.*
- 195 Les chinois sont un peuple malin,
De Shangai... Pekin,
Ils ont mis des criteaux partout:
Prenez garde... Tchou-Thin-Tchou!
- Gli Attori, segnatamente i giovani, mentre ella canterà e ballerà, come attratti da un fascino strano, si muoveranno verso lei e leveranno appena le mani quasi a ghermirla. Ella sfuggirà e, quando gli Attori scoppieranno in applausi, resterà, alla riprensione del Capocomico, come astratta e lontana.*
- 200
- GLI ATTORI E LE ATTRICI (*ridendo e applaudendo*) Bene! Brava! Benissimo!
- IL CAPOCOMICO (*irato*) Silenzio! Si credono forse in un caffè-concerto?
- 205 *Tirandosi un po' in disparte il Padre, con una certa costernazione:*
Ma dica un po', è pazza?

¹². **ci urge**: preme per manifestarsi.

¹³. **Prends ... Salabert**: la canzone di Francis Salabert (scritta nel 1917) riprende un successo dell'epoca, del

cantante Dave Stamper, che a sua volta si rifaceva a un motivo presente nell'operetta d'ambientazione orientale *Chu-Chin-Chow*, messa in scena a Londra nel 1916.

IL PADRE No, che pazza! È peggio!

LA FIGLIASTRA (*subito accorrendo al Capocomico*) Peggio! Peggio! Eh altro, signore!

210 Peggio! Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto, io – quando questo amorino qua prenderà per mano la Bambina che se ne starà presso la Madre e la porterà davanti al Capocomico vede com'è bellina? la prenderà in braccio e la bacerà

215 cara! cara!
La rimetterà a terra e aggiungerà, quasi senza volere, commossa:
 ebbene, quando quest'amorino qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manina sgarbatamente

220 farà la più grossa delle corbellerie¹⁴, proprio da quello stupido che è lo ricaccerà con una spinta verso la Madre allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! prenderò il volo! il volo! E non mi par l'ora, creda, non mi par l'ora! Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra me e lui

225 indicherà il Padre con un orribile ammiccamento¹⁵
 non posso più vedermi in questa compagnia, ad assistere allo strazio di quella madre per quel tomo là indicherà il Figlio lo guardi! lo guardi! indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là,

230 indicherà il Giovinetto per quella creaturina; ché siamo bastardi – ha capito? bastardi.
Si avvicinerà alla Madre e l'abbraccerà.

235 E questa povera madre – lui – che è la madre comune di noi tutti – non la vuol riconoscere per madre anche sua – e la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi – vile!

14. **corbellerie:** sciocchezze.

15. **ammiccamento:** gesto d'intesa.

Analisi del testo

► **IL METATEATRO** La scena riportata presenta il momento cruciale, ossia l'ingresso dei sei personaggi. Nelle prime battute vediamo gli attori intenti a provare *Il giuoco delle parti*. Si tratta di un esempio lampante, diremmo quasi da manuale, di metateatro: sia perché viene presentata la preparazione di un'opera (gli attori che provano la recitazione, l'allestimento della scena, le indicazioni di regia del capocomico sull'azione da svolgere), sia perché quest'opera esiste veramente (e dunque mostrarla al pubblico nel suo farsi significa riflettere sull'opera stessa). In questo modo Pirandello, con un tocco geniale di ironia e autoironia, rappresenta le reazioni che le sue opere suscitavano: incomprensibili, dense di astruserie filosofiche, indigeste agli attori (costretti a ruoli e azioni inconsuete – come presentarsi

sbattendo delle uova in una ciotola...) e agli spettatori, frastornati e annoiati dagli interminabili dialoghi.

► **I SEI PERSONAGGI "SENZA AUTORE"** Mentre la compagnia è intenta con scarso entusiasmo alle prove, intervengono a chiedere udienza i sei misteriosi personaggi. Secondo la didascalia introduttiva, dovrebbero essere ben distinti dagli altri attori, magari attraverso maschere che ne fissino il sentimento fondamentale (il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, il dolore per la Madre), perché a differenza delle persone in carne e ossa i personaggi contengono già in sé tutto il loro destino perfettamente compiuto, e dunque è possibile individuarne il nucleo essenziale. La genialità della trovata pirandelliana consiste proprio nel-

la “normalità” di questa apparizione, per cui i personaggi si presentano agli attori come creature fantastiche ma dotate di una loro concretezza reale: «si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!» (rr. 124-25). Il personaggio è vivo (più vivo di coloro che respirano, magari meno reale ma più vivo, afferma il Padre), proprio come qualsiasi altro essere esistente in natura, ma a differenza degli altri esseri, una volta emerso dalla fantasia dell'autore, non muore più, è destinato a vivere in eterno. Per loro sventura i sei personaggi sono nati tali, ma sono rimasti sperduti, “senza autore”, perché chi li ha creati si è poi rifiutato di carlarli in un'opera: per questo sono alla ricerca del loro autore, di un copione in cui realizzarsi, almeno per un momento.

► **IL “DRAMMA DOLOROSO” DEI SEI PERSONAGGI**
 Inizia da qui il confronto tra i personaggi e gli attori: poco per volta la compagnia si lascia prendere dal fascino del “dramma doloroso” che i personaggi contengono in sé, e che poco per volta si dipana sulla scena: la Madre è stata abbandonata

anni addietro dal Padre, che ha tenuto con sé il Figlio; dopo la morte del compagno è rimasta sola con i tre figli avuti da lui, la Figliastro, il Giovinetto e la Bambina, in grandi difficoltà economiche, cosicché la Figliastro ha cominciato a prestare la sua opera presso l'ambiguo atelier di Madame Pace, dove ha incontrato, tra i clienti, lo stesso Padre.

Lo svolgersi della trama (con i consueti ingredienti morbosi e passionali e la conseguente messa a nudo dell'ipocrisia del perbenismo borghese – in nome della moralità il Padre ha distrutto la Madre, ma è il primo a cercare amori a basso costo in una casa equivoca) procede di pari passo con la riflessione sui modi della rappresentazione, soprattutto sul difficile passaggio di consegne tra il personaggio (così com'è stato immaginato, perfettamente compiuto sia fisicamente sia psicologicamente, dalla fantasia dell'autore) e l'attore (persona fisica, concreta, dotata di una sua specifica personalità). Ancora una volta gli ingredienti *larmoyant* (pron. *larmuaiàn*, “lacrimevoli”) sono utilizzati da Pirandello come materiale grezzo su cui costruire la sua riflessione sull'essenza dello spettacolo teatrale.

Laboratorio

sperduti

► COMPRENDERE

- 1 Perché i sei personaggi si sentono sperduti?
- 2 Recupera il riferimento preciso alla commedia che la compagnia sta mettendo in scena (si tratta della prima scena del secondo atto) e spiega il commento che il capocomico fa a proposito del cuoco rispondendo al primo attore.
- 3 Rifacendoti a quanto appreso in merito alla commedia che si sta inscenando a partire dal brano già analizzato, spiega in che senso il primo attore ha una parte in cui risulta essere il *fantoccio di se stesso* (rr. 15-16).
- 4 I personaggi (in particolare la Figliastro) accennano a dettagli del dramma doloroso che vorrebbero mettere in scena: mettili in evidenza e riconducili alla trama.

«fantoccio di se stesso»

autoironia

► ANALIZZARE

- 5 Che cosa nasconde l'autoironia con cui Pirandello costruisce il “dietro-le-quinte” della sua commedia *Il giuoco delle parti*?
- 6 Pirandello cura molto l'ingresso in scena dei sei personaggi e dà suggerimenti precisi nelle lunghe note di regia: quali aspetti della loro natura vuole accertarsi che emergano?

note di regia

quarta parete

► CONTESTUALIZZARE

- 7 La deliberata rottura da parte di Pirandello della “quarta parete” e la conseguente integrazione tra la finzione scenica e la realtà quotidiana rientra perfettamente nella poetica umoristica dell'autore. Dopo esserti documentato relativamente al concetto di “quarta parete”, rifletti per iscritto su quest'affermazione citando esempi dal teatro pirandelliano.

► INTERPRETARE

- 8 Immagina di gestire una compagnia teatrale e di dover mettere in scena oggi *Sei personaggi in cerca d'autore*: quali accorgimenti adotteresti per l'entrata in scena e la caratterizzazione dei sei personaggi?

Il mago e la contessa

da *I giganti della montagna*

La compagnia della contessa Ilse (composta da Diamante, Cromo, Spizzi, Battaglia, Lumachi e accompagnata dal marito di Ilse) ha vagato per mesi proponendo un unico spettacolo: *La favola del figlio cambiato*, in memoria del giovane autore che si è suicidato per amore della contessa, la quale si era rifiutata di recitarvi. Ormai allo stremo delle forze e senza più mezzi di sostentamento, la compagnia arriva alla villa di Cotrone, una sorta di mago-incantatore che si trova a capo di una strana combriccola, gli «scalognati», composta dal nano Quaquè, Duccio Doccia, la Sgricia, Milordino, Mara-Mara, Maddalena e Fantocci. Dopo aver inutilmente tentato di mantenere a distanza gli intrusi con diavolerie e apparizioni, gli scalognati accolgono la compagnia della contessa e ne apprendono la triste storia. Cotrone propone alla contessa di rimanere alla villa e condividere il volontario esilio degli scalognati.

5 *Appare sulla soglia della villa Spizzi che s'è camuffato da giovane poeta, a somiglianza di quello che s'uccise per la Contessa, servendosi del vestiario trovato nello strambo guardaroba della villa per le apparizioni: sulle spalle un mantello nero, di quelli che un tempo si portavano sul frak; attorno al collo una sciarpa bianca, di seta; in capo, il gibus¹. Tiene nascosta nelle mani che reggono da dentro con elegante rigonfio i due lembi del mantello, una lanterna elettrica che gl'illumina il volto da sotto in su, spettralmente.*

La Contessa, appena lo vede, dà un grido e si rovescia sulla panca, nascondendo la faccia.
 SPIZZI (accorrendo a lei) Ma no, Ilse... Dio mio... Ho voluto fare uno scherzo...

IL CONTE Ah, tu! Spizzi! È Spizzi, Ilse...

10 COTRONE Uscito da sé, per farsi vedere come una fantasma!

IL CONTE (adirato) Ma che dice lei ancora?

COTRONE La verità!

SPIZZI Io ho scherzato!

15 COTRONE E io ho sempre inventate le verità, caro signore! e alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la s'inventa. Ecco la prova! (Indica Spizzi) Scherzato? Lei ha obbedito! Le maschere non si scelgono a caso. Ed ecco altre prove... altre prove...

20 *Rientrano in scena dalla porta della villa camuffati e ciascuno variamente illuminato dalla propria lanterna colorata nascosta in mano, Diamante, il Battaglia, il Lumachi e Cromo, secondo la presentazione che ne farà Cotrone. Tutti gli altri li seguiranno.*

COTRONE Lei (prendendo per mano Diamante) si intende, parata da Contessa... (Al Conte) Copriva lei forse signor Conte, qualche carica a corte?

IL CONTE (stonato) Io no, perché?

25 COTRONE (indicando l'abito di Diamante) Perché è propriamente un abito di Dama di Corte...

(Volgendosi a Battaglia) E lei, come una tartaruga nella scaglia², s'è trovato a casa in quest'abito di vecchia bacchettona.

(Indicando ora il Lumachi, che s'è messa addosso una pelle d'asino con la testa di cartone) E lei ha pensato all'asino che le manca... (Poi, andando a stringere la mano a

1. **gibus**: cappello a cilindro (dal cognome del cappellaio parigino che lo perfezionò). 2. **nella scaglia**: nella sua corazza.

- 30 *Cromo*) E lei s'è camuffato da Pascià, mi congratulo: si vede che ha buon cuore...
 IL CONTE Ma ch'è questa carnevalata?
 CROMO C'è là dentro (*indica la villa*) tutto un arsenale per le apparizioni!
 LUMACHI Bisogna vedere che costumi! Non ne ha di più un vestiarista³!
 COTRONE E ciascuno è andato a prendersi la maschera che più gli s'addiceva!
- 35 SPIZZI Ma no, io l'ho fatto...
 IL CONTE (*irritato*) Per uno scherzo?
 (*Indicando l'abito che ha indossato*) Ti pare il modo di scherzare travestito così?
 ILSE Ha obbedito...
 IL CONTE A chi?
- 40 ILSE (*indicando Cotrone*) A lui che fa il mago, non hai inteso?
 COTRONE No, Contessa...
 ILSE Stia zitto, lo so! – Lei, inventa la verità?
 COTRONE Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle
 45 verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna.
- 50 CROMO Come un fuoco d'artificio?
 COTRONE Ma senza spari. Incanti silenziosi. La gente sciocca n'ha paura e si tiene lontana; e così noi restiamo qua padroni. Padroni di niente e di tutto.
 CROMO E di che vivete?
 COTRONE Così. Di niente e di tutto.
- 55 DOCCIA Non si può aver tutto, se non quando non si ha più niente.
 CROMO (*al Conte*) Ah, senti? Quest'è proprio il caso nostro! Dunque noi abbiamo tutto?
 COTRONE Eh, no, perché vorreste avere ancora qualche cosa. Quando davvero non vorrete avere più niente allora sì.
- 60 MARA-MARA Senza letto si può dormire...
 CROMO ... male...
 MARA-MARA ... ma si dorme!
 DOCCIA Chi ti può impedire il sonno, quando Dio che ti vuol sano te lo manda, come una grazia, con la stanchezza? Allora dormi, anche senza letto!
- 65 COTRONE E ci vuol la fame, eh Quaquèò? perché un tozzo di pane ti dia la gioia del mangiare, come non te la potranno mai dare, sazio o disappetente, tutti i cibi più prelibati.
- Quaquèò sorridendo e assentendo col capo, fa con la mano sul petto il gesto dei bambini quando vogliono mostrare che gustano qualcosa.*
- 70 DOCCIA E solo quando non hai più casa, tutto il mondo diventa tuo. Vai e vai, poi t'abbandoni tra l'erba al silenzio dei cieli; e sei tutto e sei niente... e sei niente e sei tutto.
 COTRONE Ecco come parlano i mendicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari, che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendi-

3. **vestiarista**: colui che, in teatro, si occupa dei costumi di scena degli attori.

- 75 città. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri son tutti sennati⁴ e risparmiatori. Doccia è il nostro banchiere. Accumulò per trent'anni quel soldo di più con cui gli uomini importanti si pagano il lusso della carità, ed è venuto qua ad offrirlo alla libertà dei sogni. Paga tutto lui.
- DOCCIA Eh, ma se non ci andate piano...
- COTRONE Fa l'avaro, perché duri di più.
- 80 GLI ALTRI SCALOGNATI (*ridendo*) È vero! È vero!
- COTRONE Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i
- 85 lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da
- 90 dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone... e lui, di Doccia... e lui, di Quaquèo... Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente. Alcuni sono obbligati. Ecco, per esempio quello della Scozzese con l'ombrellino.
- (*Indica Mara-Mara*) O quello del Nano con la cappa turchina
- 95 *Quaquèo fa cenno che è suo attributo particolare.*
- Specialità della villa. Gli altri son tutti di nostra fantasia. Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un
- 100 gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza. Ebbene, signori, vi dico come si diceva un tempo ai pellegrini: sciogliete i calzari e deponete il bordone⁵. Siete arrivati alla vostra mèta. Da anni aspettavo qua gente come voi per far vivere altri fantasmi che ho in mente. Ma rappresenteremo anche la vostra «Favola del figlio cambiato», come un prodigio che s'appaghi di sé, senza più chiedere niente a nessuno.
- 105 ILSE Qua?
- COTRONE Solo per noi.
- CROMO C'invita a restare qua per sempre, non senti?
- COTRONE Ma sì! Che andate più cercando in mezzo agli uomini? Non vedete che n'avete avuto?
- 110 QUAQUÈO E MILORDINO Restate, sì! Qua con noi! Qua con noi!
- DOCCIA Oh! Son otto!
- LUMACHI Io per me ci sto!
- BATTAGLIA Il posto è bello...
- ILSE Vuol dire che andrò io sola, a leggere, se non più a rappresentare la Favola.
- 115 SPIZZI Ma no, Ilse – resti chi vuole – io ti seguirò sempre!
- DIAMANTE Anch'io!
- al Conte:*
- Puoi sempre contare su me!
- COTRONE Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione.

4. **sennati**: saggi, assennati.

5. **sciogliete ... bordone**: slacciate le scarpe (ovvero: toglietevi le scarpe) e appoggiate il bastone (il *bordo-*

ne è il grosso bastone che usavano i pellegrini, e i viandanti in generale).

- 120 ILSE Fino all'ultimo.
 COTRONE Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto qua.
 ILSE Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini!
 COTRONE Povera opera! Come il poeta non ebbe da lei l'amore, così l'opera non
 125 avrà dagli uomini la gloria. Ma basta. Ora è tardi e sarà bene andare a riposare. Poiché la Contessa rifiuta, ho un'idea; ve la proporrò domani all'alba.
 IL CONTE Che idea?
 COTRONE Domani all'alba, signor Conte. Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini. L'alba, per l'avvenire; il
 130 tramonto, per il passato.
Alza un braccio per indicare l'entrata della villa.
 A domani!

Analisi del testo

► **ILSE E COTRONE** Siamo nel momento del primo confronto tra Cotrone e Ilse. I due personaggi, per quanto diversissimi, possono essere considerati due controfigure di Pirandello stesso: Ilse ne rappresenta lo spirito poetico ancora indomito (per quanto allo stremo delle forze, si ostina a portare avanti il compito che si è imposta), Cotrone l'animo disilluso e dimissionario (egli si è ritirato nella villa perché oltraggiato e vilipeso, rinunciando così alla sua personale battaglia). Nel corso della sua vita, Cotrone (come Pirandello) non ha fatto altro che "inventare verità": attraverso la finzione (cioè attraverso la creazione artistica) ha cercato di far emergere le verità nascoste, ossia quei desideri e quegli istinti che la coscienza rifiuta; ma per questo è stato perseguitato e costretto alla fuga, perché nessuno vuole vedere i mostri che abitano l'inconscio e che si celano sotto il fragile velo della razionalità.

► **LA MAGIA DELLA RECITAZIONE** Stanco e disilluso, Cotrone si è dimesso dalla vita, ha rinunciato a tutto (alla possibile gloria, alle soddisfazioni mondane) per vivere in volontario esilio, al di fuori della società e delle sue convenzioni. Gli «scalognati» vivono di tutto e di niente, proprio come i mendicanti, perché a chi abbandona tutto basta molto poco per sopravvivere; come già accadeva a Vitangelo Moscarda alla fine di *Uno, nessuno e centomila*, la loro anima è ormai diffusa in tutto ciò che li circonda (nuvole, aria, vento, sole), non si identifica più in un nome o in un corpo, ma in una condizione di alienazione mentale (letteralmente: di smarrimento di sé) simile alla follia. Nel mondo degli scalognati la magia della recitazione si è sciolta da qualsiasi vincolo e regna sovrana: grazie all'arsenale di costumi e di macchinari meravigliosi conservati nella villa

essi possono dare libero sfogo ai sogni, alle fantasie, all'immaginazione, con la stessa «divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi» (rr. 96-97). Tuttavia, dietro qualsiasi travestimento si cela sempre un nucleo di verità: come mostra all'inizio la sortita di Spizzi, che ha scelto non a caso la maschera che poteva evocare il giovane poeta suicida.



James Ensor, *Vecchia signora con maschera*, 1889.

► **L'ARTE DEVE VIVERE TRA GLI UOMINI** Cotrone propone a Ilse di rimanere nella villa e condividere la sua scelta di vita: il mondo fuori è popolato da gente ostile, incapace di comprendere la magia dell'arte; molto meglio sarebbe far rivivere *La favola del figlio cambiato* nello spazio incantato della villa, unico luogo in cui l'arte ha ancora una possibilità di sopravvivenza. Si tratta di un'alternativa fondamentale, che esula lo spazio dell'ultima opera pirandelliana e si rivolge ancora a noi tutti: bisogna continuare a proporre il tea-

tro (e più in generale qualsiasi forma artistica) in un mondo interessato a tutt'altro (i soldi, il successo, il prestigio sociale) o rifugiarsi in una dimensione alternativa, al di fuori del mondo e delle sue leggi? Ilse non ha dubbi e dichiara subito il suo rifiuto a Cotrone (anche se pagherà con la vita la sua scelta): l'arte deve vivere in mezzo agli uomini, non può rimanere al comodo riparo offerto dagli incantesimi. Rinchiusa nel suo recinto, tra i pochi che sono in grado di apprezzarla, è inutile che sopravviva.

Laboratorio

gli scalognati

fuga

missione

maschere

► **COMPNDERE**

- 1 Rileggi l'introduzione al brano: perché la combriccola che si nasconde nella villa di Cotrone è chiamata degli « scalognati »? Riconosci il nome di qualche suo componente? Da dove viene e perché viene ripreso? Che cosa significa che sono in volontario esilio?
- 2 Perché Cotrone è dovuto fuggire dal suo paese?

► **ANALIZZARE**

- 3 « Lei ha obbedito! Le maschere non si scelgono a caso. Ed ecco altre prove... altre prove... ». Che cosa intende Cotrone con questa affermazione?
- 4 Cotrone dice che gli « scalognati » vivono di tutto e di niente: che cosa significa? Quale paragone fa per chiarire il suo pensiero?
- 5 Qual è la missione della contessa e perché non vuole rinunciarvi? In che modo essa rappresenta il Pirandello non ancora disilluso e dimissionario?

► **INTERPRETARE**

- 6 « E ciascuno è andato a prendersi la maschera che più gli s'addiceva! ». Se dovessi attribuire una maschera a chi ti circonda (amici, parenti, personaggi famosi...), quale sarebbe? Per quali motivi?

Giovanni Macchia

La stanza della tortura

Giovanni Macchia (1912-2001) si è formato come specialista di letteratura francese. A lungo direttore dell'Istituto del teatro e dello spettacolo di Roma, ha studiato tutta l'opera pirandelliana e in particolare la drammaturgia (è il curatore dell'edizione nella collana «i Meridiani»), sintetizzandone l'essenza nell'espressione «stanza della tortura». Vediamo nel brano che segue che cosa intende Macchia con questa definizione.

La stanza della tortura (questa stanza simbolica della condizione dell'uomo nella civiltà moderna, luogo ove ha sede un'infelicità stagnante che non produce né terrore né purificazione¹) è il suo [di Pirandello] teatro. Anche se è un salotto borghese, una camera da letto, una sala di prove o il salone di un castello ov'è rinchiuso un pazzo, somiglia molto ad un'aula di tribunale, in cui qualcuno prende la figura di un medico che insegue nuovi metodi di cura, o di un giudice che instaura e celebra processi, ove c'è una vittima e c'è un colpevole, ma non si riesce a volte a sapere chi è la vittima e chi è il colpevole.

[...] Il teatro verista aveva tentato di allontanare due presenze che diventavano sempre più invadenti: l'autore e il pubblico. Il concetto dell'impersonalità induceva a vedere l'opera d'arte, e in misura maggiore l'opera di teatro, quale un prodotto della natura, ove restasse invisibile la mano di chi la creò, come nella creazione è invisibile la mano di Dio e, trascinato nella sua fiducia nel reale e nella sua «rappresentabilità», lo scrittore verista riconosceva nel dialetto il più diretto e autentico mezzo d'espressione, verità cui nemmeno Pirandello seppe sottrarsi². Dinanzi all'evidente brutalità degli avvenimenti che ci espongono al contatto agghiacciante con le cose, c'era poco posto per la fantasia e per i problemi dell'essere.

Pirandello utilizzò e trasformò a poco a poco questo mondo fino ad abbandonarlo del tutto. Vedrà sempre più chiaramente nel teatro, con le sue vittorie e le sue sconfitte, un continuo processo dialettico tra l'autore e il pubblico. [...] Pirandello non ha mai preteso d'altra parte di concorrere alla grande illusione verista: credere che il pubblico non esista.

Il pubblico invece per lui esisteva: anzi, non doveva esser lasciato mai tranquillo. Esso non era solo una massa inerte, incomprensibile e incommensurabile, che si risvegliava soltanto alla fine del dramma. Bisognava svegliarlo durante la rappresentazione, coinvolgerlo nello spettacolo. Non era soltanto il palcoscenico ma anche la platea ad avere la sua parte nel dramma. E sulla platea l'autore sfogava senza mezzi termini la sua passione, quella di apparire, di discutere, d'irritare, di lanciare dubbi e ironie, e a volte riusciva a identificarsi con un personaggio, a volte diventava il capocomico, il regista.

Perciò è da valutare quasi necessario l'accento inquisitorio, l'andamento del tutto processuale di cotesto teatro. Alcuni lavori di Pirandello hanno davvero l'impianto di un dramma giallo, ove il palcoscenico si trasforma in un poliziesco luogo di tortura (quanto mai attuale!) in cui gli uni sono i carnefici degli altri. È del tutto conseguente che lo spettatore assista più di una volta ad intense e alte espressioni del «personaggio murato», del «personaggio sequestrato».

Ma di solito, in un palcoscenico diviso tra martiri e persecutori, tra *detectives* e indiziati, come accade nei grandi testi polizieschi, la vicenda si chiude con la vittoria degli uni sugli altri. E solo allora lo spettatore sa chi è il responsabile, il colpevole. Egli ha finalmente in mano la chiave dell'enigma, la soluzione del caso clamoroso.

1. né terrore né purificazione: Macchia si riferisce al concetto di «catarsi tragica», fondamentale per il teatro classico: attraverso l'identificazione emotiva con i personaggi protagonisti gli spettatori si liberano dalle passioni

negative e si purificano («catarsi» significa appunto purificazione).

2. verità ... sottrarsi: infatti anche Pirandello ha scritto alcune opere teatrali in dialetto.

Pirandello rovescia le situazioni. In una massa così arruffata egli non interviene come un *Deus ex machina*³, per rintracciare e mostrare al pubblico il filo principale. L'enigma deve rimanere enigma. E l'autore ne sa meno dello spettatore. Anche lui, l'autore del *Così è (se vi pare)*⁴, non riesce a capire la verità, la famosa verità, da che parte si trovi. [...] Alla fine non ci sarà come nelle tragedie il punto fermo, ma il punto interrogativo.

Ecco perché Pirandello, come dicevo, non ci lascia mai andare a letto tranquilli. Egli non richiede allo spettatore né il consenso, né l'ammirazione, né l'entusiasmo retorico e rassicurante. Richiede invece che il dubbio installi in noi le sue profonde radici, fino al punto ch'esso scoppi nel dissenso o nel rifiuto. Lo spettatore del più nero teatro tragico, in cui chi peccò è inesorabilmente colpito dal destino che ha meritato, ritorna a casa come pacificato. Lo spettatore pirandelliano è visitato da un malessere vago, irritato. Direi che è quasi impossibile *amare* Pirandello. Ma il destino dell'artista oggi non sarà quello di farsi amare. Sarà quello di opprimere, di torturare... e tra i tanti torturati non viene risparmiato lo spettatore.

(G. Macchia, *Premessa* a L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1986, vol. I, pp. XVII-XXII)

Macchia coglie in maniera efficace la novità sostanziale del teatro pirandelliano, a partire dal confronto con la tradizione scenica verista, da cui lo stesso Pirandello prende le mosse. Nel teatro verista elemento fondamentale è l'illusione di realtà, sulla base del principio della "quarta parete": il pubblico che assiste allo spettacolo viene catapultato in una situazione che *deve essere* percepita come assolutamente reale, come se il pubblico osservasse, non visto, attraverso una parete invisibile, ciò che avviene all'interno di un ambiente; niente e nessuno deve intervenire a mettere in dubbio questa convenzione, svelando il carattere fittizio della rappresentazione. Pirandello procede nella direzione opposta: denuncia la natura artificiosa dello spettacolo teatrale, portando in primo piano i due protagonisti "invisibili", l'autore e il pubblico, che il teatro verista tentava di occultare. La divisione tra palcoscenico e platea viene erosa e alla fine cancellata del tutto, cosicché autore e pubblico si trovano a confrontarsi faccia a faccia.

L'essenza di questo confronto – secondo Macchia – è sempre di natura «processuale». Gli spettatori sono chiamati a partecipare in qualità di giurati a una inchiesta giudiziaria, con tanto di imputati e di avvocati d'accusa: a prescindere dal contesto e dalle vicende, i personaggi sembrano collocati in una stanza della tortura, nella quale vengono inquisiti senza pietà, sulle tracce di qualche misterioso crimine da loro commesso, anche se spesso non è ben chiara neanche la natura di tale crimine sospeso: violenza psicologica inferta o subita, beffe del destino di cui si è complici involontari, legami sentimentali e affettivi costringenti e oppressivi, conflitti interiori dirompenti e insolubili. Ma – ed è questa la seconda caratteristica su cui Macchia insiste – questa inchiesta rimane sistematicamente incompiuta: la conclusione non è mai lo scioglimento della trama e la scoperta della verità, perché la verità non esiste, o non è possibile arrivarci, o risulta intrinsecamente contraddittoria.

Si spiega così l'effetto di insoddisfazione e di amarezza che spesso si prova nell'assistere a una rappresentazione pirandelliana: mentre lo spettatore di una tragedia classica lascia il teatro soddisfatto e "purificato" – per quanto abbia assistito a vicende efferate e atroci –, il dramma pirandelliano non concede requie, lascia solo dubbi irrisolti, chiede di rinunciare a ogni certezza. Come a dire che dalla stanza della tortura è impossibile uscire, sia per gli attori, sia per il pubblico.

3. *Deus ex machina*: si definisce così la convenzione teatrale in base alla quale lo scioglimento della vicenda è dovuto all'intervento di un fattore esterno o di una potenza superiore (così come nel teatro antico il dio compariva dall'alto, trasportato da un marchingegno meccanico).

4. *Così è (se vi pare)*: una delle opere pirandelliane più

celebri, che ruota attorno alla misteriosa identità della signora Ponza: figlia della signora Frola e prima moglie del signor Ponza, o seconda moglie del signor Ponza e dunque estranea alla signora Frola che la ritiene invece sua figlia? Attorno a questo mistero la comunità di paese allestisce una vera e propria indagine inquisitoria.



LUIGI PIRANDELLO
(1867-1936)

IL PERCORSO DELLE OPERE

► **L'umorismo**

Pubblicato nel 1908, è un saggio che tratta «dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo».

► **Le novelle**

Novelle per un anno (per la maggior parte scritte tra il 1900 e il 1915): è la grande raccolta delle novelle pirandelliane (in tutto ne scriverà 243), progettata nel 1922, pubblicata in volumi successivi fino al 1937.

► **I romanzi**

Il fu Mattia Pascal (1904): è il racconto in prima persona dell'incredibile vicenda di Mattia Pascal, che tenta – senza veramente riuscirci – di sfuggire al ruolo, alla maschera che la società gli ha assegnato.

Uno, nessuno e centomila (1925-1926): il naso di Vitangelo Moscarda «pende leggermente a destra», gli fa notare un giorno la moglie. Da questa constatazione ha origine il dramma del personaggio pirandelliano: il modo in cui lui si è sempre visto non è il modo in cui lo hanno sempre visto gli altri.

► **Il teatro**

Così è (se vi pare) (1917): da un'indagine sull'identità di uno dei personaggi – chi è veramente la signora Ponzà? – nasce uno dei più profondi drammi di Pirandello.

Sei personaggi in cerca d'autore (1921) inaugura la fase del metateatro: sei personaggi teatrali spuntano dal nulla e chiedono al drammaturgo che venga messa in scena la loro miserevole vicenda.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

Chi è l'umorista? Chi è capace di smontare, di irridere i grandi ideali del passato (i cosiddetti «lanternoni») ma anche tutte le piccole finzioni che gli uomini si costruiscono nella loro coscienza (i «lanternini») che ciascuno insegue nella propria vita: un amore, un progetto, una fede politica, un ideale artistico...).

Nell'arco di più di trent'anni si passa dai primi racconti sentimentali agli ultimi testi, surrealistici e grotteschi. Ma in questa varietà prevale un motivo, uno schema: il narratore mostra come eventi insignificanti illuminino il non-senso della vita, il fallimento esistenziale e la solitudine senza scampo dei personaggi.

Temi ricorrenti dei romanzi pirandelliani sono (1) la **visione negativa della vita associata**: qualsiasi forma di aggregazione sociale, infatti, dalla famiglia alle istituzioni politiche, diventa una macchina vessatoria, che schiaccia e mortifica l'individuo; (2) la **crisi dell'identità individuale**: se le relazioni affettive e i ruoli sociali costringono l'individuo a una serie di compromessi e di finzioni, i personaggi pirandelliani scoprono prima o poi che dietro questa «enorme pupazzata» non c'è nulla, che non esiste un'autenticità primigenia a cui poter aspirare, se non nella forma della pazzia e della perdita di consapevolezza di sé.

Ciò che accomuna i più grandi drammi pirandelliani è la messa in discussione dell'oggettività del reale, travolta dall'emergere della molteplicità dei punti di vista e delle interpretazioni: niente è come appare, non esistono una sola prospettiva e una sola possibilità di giudizio, e non è possibile individuare al di sotto delle differenti visioni parziali una realtà oggettiva e universalmente valida.

Biblio grafia

Edizioni delle opere

Tutte le opere pirandelliane (a eccezione delle poesie) sono state pubblicate nella collana «i Meridiani» Mondadori: i romanzi (due tomi a cura di G. Macchia, 1973, 2010), le novelle (*Novelle per un anno*, tre volumi di due tomi ciascuno, a cura di M. Costanzo, 1985, 1987, 1990), il teatro (*Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, in tre volumi, 1986, 1993, 2004; il quarto volume, in cui rientrano anche le opere in dialetto a cura di A. Varvaro, è uscito nel 2007). A queste va aggiunto il volume *Saggi e interventi*, curato da F. Taviani (Milano 2006), che raccoglie scritti di varia natura.

Studi critici

Relativamente alla biografia, ai testi classici (F. V. Nardelli, *L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1932; E. Lauretta, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Mursia, Milano 1980) si possono proficuamente affiancare due opere più romanzate: E. Gioanola, *Pirandello's Story. La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano 2007; A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000. Tra le monografie dedicate all'intera opera pirandelliana restano fondamentali R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999; L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989; L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli 1986; G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1977.

Italo Svevo

Tra menzogna e verità: il racconto dell'inetto



« È vero che la Coscienza è tutt'altra cosa dai romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova.

Il brano è tratto da una lettera che Italo Svevo scrisse a Eugenio Montale nel 1926. Svevo accenna al suo terzo e più famoso romanzo: *La coscienza di Zeno*, pubblicato nel 1923. A differenza dei due romanzi precedenti – *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898) – all'epoca ignorati dai lettori e dalla maggior parte dei critici, *La coscienza di Zeno* ebbe un **grande successo**.

Quando scrive a Montale, Svevo è dunque un narratore già affermato, che può **riflettere sulla natura del suo romanzo** e permettersi di **spiegarla agli altri**. Senonché, la spiegazione che dà nella lettera suona un po' paradossale: «un'autobiografia e non la mia». Com'è possibile? Un'autobiografia non è forse, per definizione, il racconto, più o meno fedele alla realtà, della vita di chi lo scrive?

Il punto è che Svevo forza le caratteristiche del genere, **rovesciando** anche **i rapporti consueti** tra l'autore in carne e ossa e il suo personaggio: non è Zeno, il protagonista del romanzo, a essere stato creato a immagine e somiglianza dello scrittore (come di solito accade), ma è l'autore che cerca di adeguarsi al personaggio così come l'ha concepito, e che finge letteralmente di essere lui.

inetto sogno prima guerra mondiale
 Trieste Una vita lapsus romanzo
 narratore Svevo Mitteleuropa
 inattendibile Senilità La coscienza di Zeno
 malattia psicanalisi atto mancato inconscio
 borghesia

Difficile dire quanto siano attendibili le frasi che Svevo scrive in quella lettera; di certo, l'incrocio tra l'esistenza reale e la vita immaginaria di un personaggio, lo scambio di ruoli e lo sdoppiamento erano temi centrali nella letteratura del primo Novecento. Inoltre, sappiamo che nella figura di Zeno lo scrittore ha rielaborato molti tratti della propria biografia. Potremmo dire che *La coscienza di Zeno* è un **romanzo d'invenzione**, che presenta però molti **elementi autobiografici**, spesso dissimulati e alterati per non rendere troppo immediatamente sovrapponibili autore e personaggio.

PERCORSO nei TESTI

La figura dell'inetto

Una vita

T 1 Lettera alla madre

Senilità

T 2 Emilio e Angiolina

Da inettitudine a duttilità

La coscienza di Zeno

T 3 Prefazione

T 4 Preambolo

T 5 L'origine del vizio

T 6 «Muioio!»

T 7 Zeno, il veronal e il funerale sbagliato

T 8 Psico-analisi

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

LETTURE CRITICHE

C 1 Philip Roth intervista Primo Levi: scrittori e vernici

C 2 G. Debenedetti, Buoni a nulla di successo: sui personaggi di Svevo

1 La vita

Nascere a Trieste a metà Ottocento Italo Svevo nasce a **Trieste** nel 1861, quando la città non fa ancora parte politicamente dell'Italia, ma dell'impero austro-ungarico. A quell'epoca, l'area triestina è un crocevia di culture e di lingue: italiana, germanica, slava. Importante in città è anche la **comunità ebraica**, a cui appartiene la famiglia stessa dello scrittore.

A Trieste si parla il **dialetto triestino** (simile a quelli veneti), la vera lingua madre di Svevo, che apprende l'italiano attraverso lo studio e la lettura. Le origini dello scrittore sono dunque connotate dalla duplicità; il tema del **doppio**, della **scissione dell'io** deriva a Svevo anche dalla sua cultura: Svevo è tra i primi scrittori in lingua italiana a conoscere e recepire gli studi di Sigmund Freud (1856-1939) sulla psicanalisi e l'inconscio.

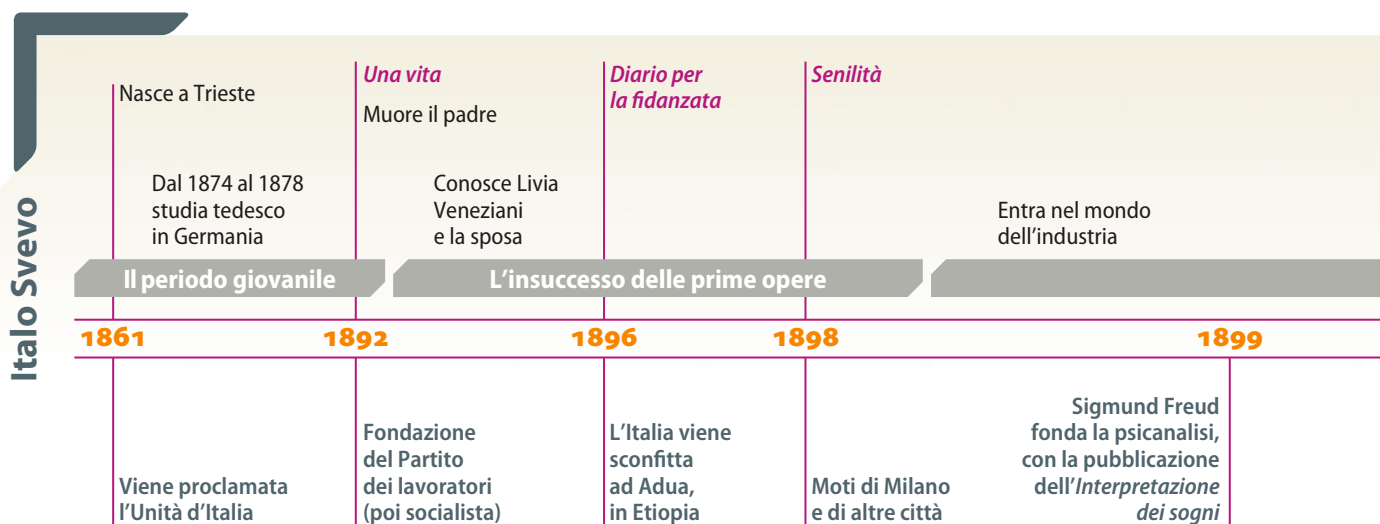
Lo pseudonimo "Italo Svevo" Il nome stesso dello scrittore rivela le sue diverse radici: si chiama in realtà Aron Hector Schmitz, ma preferisce firmare le sue opere con uno pseudonimo che alluda a entrambi i rami della sua cultura: quello italiano ("Italo") e quello germanico ("Svevo": la Svevia è una regione storica della Germania, da cui aveva preso nome nel Medioevo la grande dinastia imperiale di Federico II, tra gli ultimi sovrani a incarnare e realizzare l'unità tra i territori germanici e quelli italiani).

Scrive Svevo nel gennaio del 1923 ad Attilio Frescura, il letterato incaricato della revisione linguistica della *Coscienza di Zeno*:



Che sia il nonno tedesco che m'impedisca di apparire meglio latino¹? Eppure io sempre onorai e anche studiai la mia lingua. Però dalla mia prima giovinezza fui sbalestrato nei paesi più vari e invece Firenze – ad onta del lungo desiderio – non vidi che a cinquant'anni e Roma a sessanta [...]. Ed è così che la lingua italiana per me restò definitivamente quella che si muove nella mia testa isolata [...]. Già nella mia prima giovinezza i miei amici letterati mi dicevano l'ostrogoto. Perciò il mio pseudonimo Italo Svevo.

1. di apparire ... latino: di usare meglio una lingua che deriva dal latino, come l'italiano.



Stile criticato, poi rivalutato Queste parole di Svevo si spiegano anche alla luce del fatto che alcune delle maggiori critiche rivolte ai suoi romanzi riguardavano la **presunta rozzezza dello stile**. In effetti, la lingua di Svevo presenta alcuni tratti peculiari, come i **germanismi** (parole e costruzioni ricalcate sul tedesco), e in generale si discosta dallo stile ornato e dalla ricerca espressiva che caratterizzava gli scrittori più apprezzati dell'epoca, come Gabriele d'Annunzio (1863-1938). In seguito, però, gli studiosi della lingua letteraria hanno rivalutato la scrittura di Svevo, riconoscendone l'**efficacia** e la **concretezza**; qualità che si apprezzano, ad esempio, nei dialoghi e nella presentazione dei caratteri vivi e complessi dei personaggi.

Le pagine di diario Negli anni tra il 1874 e il 1878, il giovane Hector viene mandato dal padre in Germania, a Segnitz am Main, per perfezionare la conoscenza del tedesco, indispensabile per una carriera professionale a Trieste. Tornato nella sua città, inizia a scrivere un diario e a collaborare con il giornale «L'Indipendente», dove pubblica articoli e racconti.

Le pagine di diario in particolare sono fonte di spunti e considerazioni utili anche per l'interpretazione dei successivi romanzi; ad esempio, in una nota del 2 ottobre 1899 Svevo riflette sull'importanza di scrivere giorno per giorno, in modo da prepararsi alla composizione letteraria:



Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente. Si deve tentar di portare a galla dall'imo¹ del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia il puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarra, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. Altrimenti, facilmente si cade, il giorno in cui si crede d'esser autorizzati di prender la penna, in luoghi comuni o si travia quel luogo proprio che non fu a sufficienza disaminato².

1. dall'imo: dal profondo.

2. disaminato: analizzato.

Il brano è notevole anche perché sembra quasi anticipare l'invenzione della *Coscienza di Zeno*, il cui protagonista compie un esercizio di analisi dei propri ricordi e desideri attraverso la scrittura.





Italo Svevo nel giorno del suo matrimonio con Livia Veneziani.

I primi due romanzi, l'incontro con Joyce Nel 1892, l'anno della morte del padre, Svevo pubblica il suo primo romanzo, *Una vita*. Sempre in quel periodo conosce Livia Veneziani, che diventerà sua moglie. Nel 1896 scrive per Livia il *Diario per la fidanzata*, che è un'altra fonte d'informazione importante sulla sua scrittura narrativa.

Due anni dopo, nel 1898, esce il secondo romanzo, *Senilità*; l'insuccesso a cui il libro va incontro convince Svevo ad abbandonare la letteratura per dedicarsi a una diversa carriera. Entra così nell'industria della famiglia Veneziani, che produceva vernici per la marina austriaca.

Il lavoro lo porta a trascorrere, tra il 1903 e il 1913, alcuni periodi lontano da Trieste, soprattutto in Francia e in Inghilterra. È per questo che, tra 1906 e il 1907, prende lezioni per imparare l'inglese; ha per maestro un intellettuale irlandese che in quel periodo vive a Trieste: **James Joyce** (1882-1941), destinato a diventare (grazie a libri come *Gente di Dublino* o *l'Ulisse*) uno degli scrittori più importanti della letteratura novecentesca, e un sostenitore dei romanzi dell'amico Svevo.

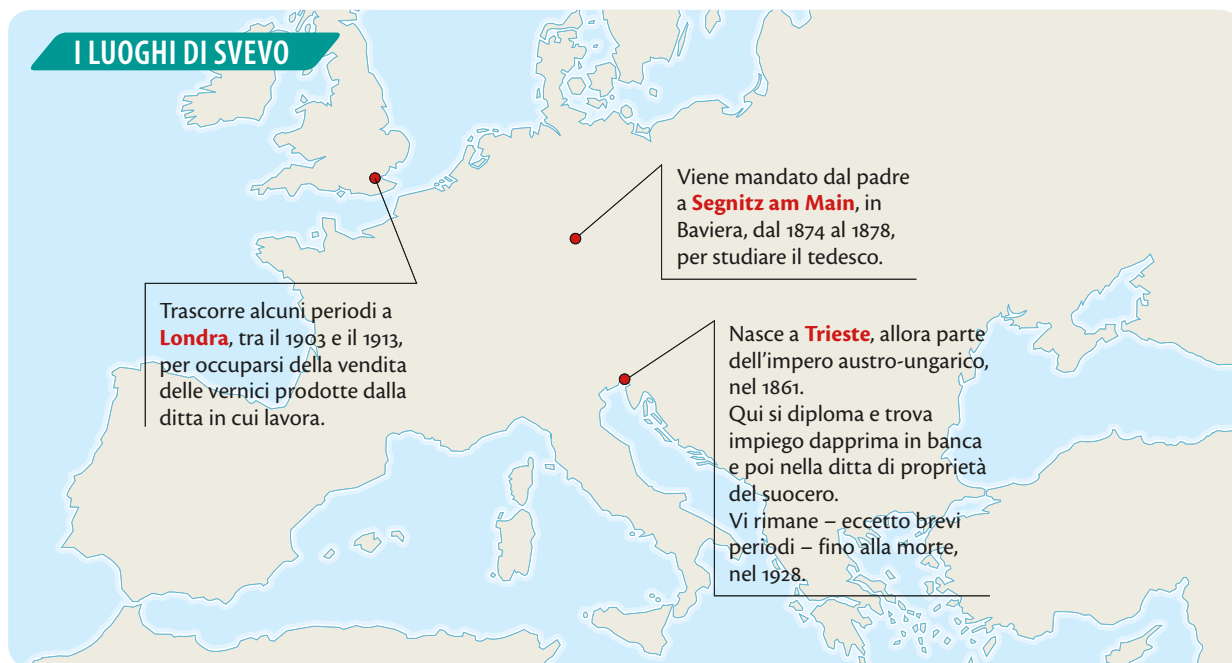
Il ritorno alla letteratura Lo scoppio della prima guerra mondiale (1914-1918) segna per Svevo una svolta decisiva. Trieste, che dopo la guerra passerà all'Italia, si trova vicino al fronte; anche l'industria di famiglia, a causa del conflitto, entra in crisi. Ma questo lascia a Svevo il tempo per tornare a dedicarsi alla letteratura. In una lettera ad Attilio Frescura, datata 10 gennaio 1923, Svevo scrive infatti:

« Io non sono un letterato. Più di trent'anni fa tentai di divenirlo e non vi riuscii [...]. Intanto io avevo bisogno di denaro per la famigliola che circa allora avevo fondato e mi dedicai ad un'industria che me lo fornì. Per quanto me ne difendessi la letteratura mi perseguitò, ma quando ebbi le orecchie ben intronate dai rumori delle mie macchine e dei miei clienti, essa finì col lasciarmi del tutto in pace. Venne la guerra, e la mia industria ne fu distrutta ed io qui a Trieste fui condannato ad una vita ritiratissima e quasi celata. Nel lungo riposo fui ripreso dagli antichi fantasmi, ma io diffidente non li notai. [...] Dopo l'armistizio e la nostra redenzione la mia industria stentò a riaversi e finché non riconquistò i polmoni tanto forti da poter assordarmi io scrissi.

È così che, poco dopo la fine della guerra, Svevo torna alla scrittura di un'opera di ampio respiro: quell'opera è *La coscienza di Zeno*, che vedrà la luce nel 1923, per l'editore Cappelli di Bologna.

Ma lo scrittore potrà godere per pochi anni del successo finalmente raggiunto. Nel 1928, in seguito a un incidente automobilistico presso Motta di Livenza (Treviso), Svevo muore, lasciando dei frammenti narrativi incompiuti, da considerarsi come "continuazioni" della *Coscienza di Zeno* più che come parti di un romanzo autonomo.

I LUOGHI DI SVEVO



2 Generi, temi, tecniche

Un romanziere di statura europea L'importanza di Italo Svevo nel panorama della nostra letteratura novecentesca è legata innanzitutto alla sua **formazione culturale mitteleuropea**; l'essere nato a Trieste e la conoscenza del tedesco ne fecero lo scrittore italiano (o meglio: in lingua italiana) capace di intercettare meglio e prima di altri le correnti più moderne del pensiero e dell'arte.

Una riprova dell'appartenenza di Svevo alle correnti più avanzate della letteratura europea è la sua predilezione per il genere del **romanzo**.

Certo, Svevo scrisse anche novelle (tra cui *L'assassinio di via Belpoggio* e *Una burla riuscita*) e testi teatrali (come *Un ladro in casa* e *Un marito*). Scrisse inoltre molti articoli e saggi: tra questi, è di particolare interesse *L'uomo e la teoria darwiniana*, in cui lo scrittore riprendeva la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin per riflettere sulla capacità di adattamento dell'individuo nella società. Ma le opere che fanno di Svevo uno dei più importanti scrittori italiani ed europei del Novecento sono soprattutto i suoi romanzi. Svevo lo sapeva: di fatto, quando parla della sua carriera letteraria, è sempre alla fortuna o alla sfortuna dei romanzi che fa riferimento. All'inizio del Novecento, la cosa era molto meno scontata di quanto non sia oggi: per i lettori e gli scrittori di quell'epoca, infatti, la poesia era ancora il genere letterario di maggior prestigio. Non che Svevo sia stato l'unico romanziere italiano della sua generazione; anche d'Annunzio e Pirandello, per restare ai maggiori, avevano pubblicato romanzi di successo, ma si erano dedicati con uguali impegno e fortuna anche alla poesia o al teatro.

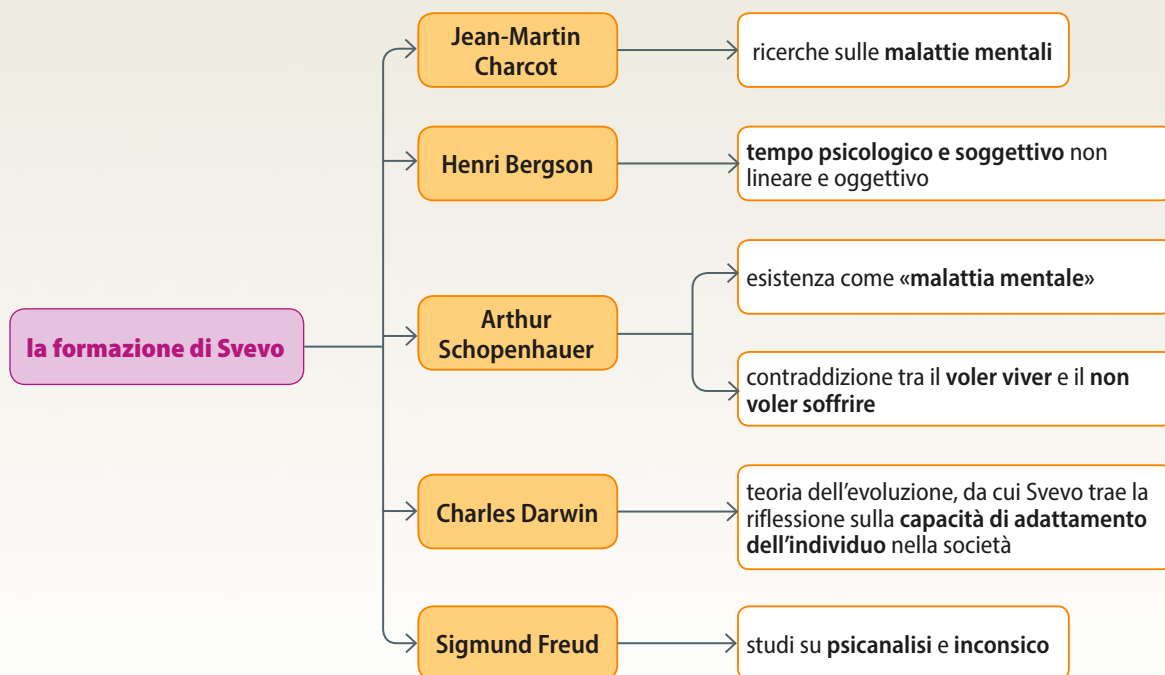
Scrittore più europeo che italiano, Svevo investì invece tutto il suo talento nel genere letterario del romanzo: l'investimento, anche se non subito (i romanzi di Svevo dovettero attendere decenni per essere letti e apprezzati), pagò. La lettura dei romanzi di Svevo è infatti ancora oggi un'esperienza gratificante. Il suo linguaggio e il suo stile, che i contemporanei giudicarono un po' rozzi, hanno invece mostrato

di saper durare nel tempo: molto più di scrittori anche più colti e raffinati – ma che oggi ci appaiono datati, “ottocenteschi” – come d’Annunzio.

La profondità dell’analisi psicologica Dalla predilezione per il romanzo derivano anche altri due elementi che fanno di Svevo uno scrittore piacevole e interessante da leggere.

Il primo è la profondità della sua **analisi psicologica**, applicata a personaggi ambigui, complessi, contraddittori. Secondo il grande scrittore americano Henry James (1843-1916), una delle peculiarità del romanzo moderno sta nel fatto che in esso agiscono personaggi «sottilmente consapevoli» che si possono paragonare, nella letteratura del passato, solo ai grandi eroi tragici come Amleto o re Lear. Come scrive James nella prefazione al suo romanzo intitolato *Principessa Casamassima*, è questa coscienza che «fa assolutamente l’intensità della loro avventura [...]. Noi, e cioè la nostra curiosità e la nostra simpatia, ci curiamo relativamente poco di ciò che accade agli stupidi, ai rozzi, ai ciechi».

Come i grandi romanzieri dell’Ottocento – Gustave Flaubert (1821-1880), Lev Tolstòj (1828-1910), lo stesso James –, Svevo ha saputo mettere, al centro dei suoi romanzi, questi **personaggi consapevoli, problematici**, inclini all’autoanalisi, personaggi che – come lo Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno* – restano ancora oggi memorabili. A suo vantaggio, Svevo poteva impiegare una conoscenza di Freud e della psicanalisi migliore di quella di quasi tutti gli scrittori della sua epoca, e anche in questo furono determinanti la conoscenza del tedesco e l’essere nato a Trieste (che politicamente faceva parte dell’impero asburgico: dove, con Freud a Vienna, era nata la psicanalisi). Questa componente della cultura di Svevo l’ha molto aiutato nel rappresentare gli stati d’animo, le pulsioni, i complessi, e insomma il mondo interiore dei suoi personaggi. Risultato: ancora oggi noi possiamo rispecchiarci nei casi e nei pensieri dei protagonisti sveviani, sentirli vicini e attuali; cosa che difficilmente potremmo dire degli umili di Manzoni, dei vinti di Verga o dei superuomini di d’Annunzio. Primi in Italia, i romanzi di Svevo ci hanno saputo dare, per così dire, la “normalità problematica”.



La tecnica della moltiplicazione delle voci Il secondo elemento che rende Svevo uno scrittore interessante riguarda la sua tecnica narrativa. La psicanalisi insegna che l'io di un individuo è composto da istanze psichiche diverse, spesso in conflitto l'una con l'altra. Svevo è riuscito a rendere questa molteplicità (il fatto che, per dirla semplicemente, un essere umano sia, al contempo, "molte cose diverse") attraverso la **moltiplicazione delle voci**, cioè dei punti di vista all'interno della narrazione.

Questo procedimento è evidente nella *Coscienza di Zenò*, che inizia proprio con un dialogo-conflitto tra il protagonista Zenò e il suo psicanalista, il dottor S.: personaggio che è per certi aspetti anche un doppio di Zenò. Ma già in *Una vita*, e soprattutto in *Senilità*, lo scrittore aveva trovato il modo di sviluppare il racconto mettendo in luce le contraddizioni interiori dei suoi personaggi attraverso il commento di un narratore che spiega le vere ragioni, quelle nascoste, dei loro gesti e delle loro parole.

Il tempo psicologico e soggettivo La conoscenza di Freud, nonché di filosofi come il francese Henri Bergson (1859-1941), molto importante per gli intellettuali del primo Novecento, ha influito anche sull'idea del **tempo** che affiora nei romanzi di Svevo: un tempo non lineare e oggettivo, ma **psicologico e soggettivo**, nel quale i fatti non si succedono ordinatamente, ma vengono rivissuti, filtrati e spesso alterati dalla memoria.

Anche questo aspetto – questa "esplosione" del tempo – ha influenzato la scrittura di Svevo: i capitoli della *Coscienza di Zenò*, infatti, non raccontano la vita del protagonista seguendo un filo cronologico, ma secondo un ordine grosso modo tematico. Inoltre, il narratore dedica spesso molte pagine a un periodo di tempo breve (pochi giorni, o una notte soltanto) ma emotivamente e psicologicamente significativo, tralasciando mesi, anni sui quali sceglie deliberatamente di tacere. Questo trattamento del tempo narrativo permette di accostare il romanzo di Svevo a capolavori del modernismo letterario europeo come *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, *l'Ulisse* di James Joyce, *Gita al faro* di Virginia Woolf.

Italo Svevo con la moglie e la figlia (1906).



Svevo, anticipatore dell'autofiction Ma *La coscienza di Zenò* è importante non solo perché può stare all'altezza dei grandi romanzi in lingua inglese o francese del primo Novecento, o perché ha rappresentato un caso unico nella letteratura italiana di quel periodo. È importante e interessante anche perché ha anticipato un aspetto della narrativa di questi ultimi decenni: il genere chiamato **autofiction** (nel quale l'autore, parlando di sé, incrocia autobiografia e invenzione, cioè "si inventa" una biografia), oggi praticato da molti dei più importanti scrittori internazionali, ha infatti qualche tratto in comune con l'opera di Svevo, e in particolare l'idea che, attraverso una **calcolata falsificazione dei dati biografici**, la letteratura sia in grado di dire cose profonde e vere sulla realtà e sulla vita, e che parlare di sé sia un buon modo per illuminare le esistenze di tutti.

Nel caso della *Coscienza di Zenò*, questo approfondimento, questo scavo è rivolto prevalentemente verso l'interiorità, la psiche. Il personaggio di Zenò, con le sue menzogne e i suoi «atti mancati», sarà pure un narratore inattendibile, ma incarna le contraddizioni, le debolezze, le pulsioni spesso inconfessabili e amorali con le quali prima o poi ognuno di noi deve fare i conti. Per questo, leggere Svevo vuol dire imparare qualcosa di interessante non solo sulla letteratura moderna, ma anche su noi stessi e sul modo in cui pensiamo e desideriamo.

Lo studio di Schopenhauer Svevo non è quello che oggi definiremmo un intellettuale. Ma è un uomo di vaste letture, e rispetto a quasi tutti gli italiani della sua generazione ha un vantaggio: conosce perfettamente il tedesco. Per questo può leggere molto presto Freud e, prima ancora di Freud, Schopenhauer.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) è certamente il pensatore nei confronti del quale Svevo contrae il debito più grande. Lo legge negli anni della sua formazione (possiede l'edizione completa delle sue opere stampata nel 1877), lo ammira (la moglie Livia, nelle sue memorie, racconta che ne citava talvolta lunghi passi a memoria), ne condivide una delle tesi fondamentali, cioè quella secondo cui sussiste «una contraddizione assoluta fra il voler vivere e il non voler soffrire; contraddizione che è implicita tutta intera nella frase "vita felice"», come scrive Schopenhauer nella sua opera fondamentale, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819).

La vita come «malattia mortale» Come Schopenhauer, Svevo ritiene che la «malattia mortale» che è l'esistenza vada semplicemente accettata, e con essa la dose di infelicità che essa inevitabilmente porta con sé: nella **serena accettazione della «malattia»** (cioè dell'infelicità e della finitezza che è connaturata alla vita umana) consiste l'unica possibilità di guarigione. Come Svevo scrive nel dicembre del 1927 allo scrittore Valerio Jahier, Schopenhauer è «il primo che seppe di noi» (cioè che interpretò adeguatamente le vite di uomini come Svevo):

«*E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione. Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani) [...]. Ma intanto – con qualche dolore – spesso ci avviene di ridere dei sani. Il primo che seppe di noi è anteriore al Nietzsche: Schopenhauer, e considerò il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore.*

Contemplatore e lottatore sono due termini che Svevo deduce appunto da Schopenhauer, due tipi umani antitetici, l'uno propenso a osservare i fenomeni e l'altro a intervenire per modificarli. Come vedremo leggendo *La coscienza di Zeno*, questi concetti di Schopenhauer aiutano Svevo a dare una lettura molto originale delle teorie di Darwin, i cui metodi di analisi avevano cominciato a essere applicati alla vita sociale (e non più soltanto alla biologia) da parte di scrittori (Émile Zola sopra tutti) e sociologi.

L'uomo, l'animale «inetto» Nello *struggle for life* (la "lotta per la vita"), sostiene Darwin, vince l'animale che si adatta meglio all'ambiente nel quale si trova a vivere. Ma se – osserva Svevo – questo vale per il mondo naturale abitato dagli animali, diverso è il caso del mondo sociale abitato dall'uomo. Perché **l'uomo è l'animale «inetto»** (cioè *in-aptus*, "che non si adatta"), l'essere sempre malcontento, che non si adegua all'ambiente ma reagisce a esso inventando sempre nuovi «ordigni», cioè oggetti che lo aiutino a modificare l'ambiente, oppure nuove concetti, nuove idee (come la giustizia, la religione, la scienza) che dovrebbero permettergli di vivere meglio, ma che non fanno che dare nuovi stimoli alla sua inquietudine:

«*Mentre gli altri animali cessavano dalla vera vita ch'è l'evoluzione, l'uomo inventò una nuova evoluzione fuori del proprio organismo e la perseguì instancabile sempre torvo e malcontento.*

Convergono qui l'idea di Darwin della continua **"lotta per la vita"** (ma una lotta che l'uomo non combatte con il suo organismo, bensì con gli «ordigni» creati dal suo ingegno) e l'idea di Schopenhauer della **volontà di potenza**, che costringe l'uomo in uno stato perenne di tensione e insoddisfazione.

Il finale della *Coscienza di Zeno*, con la previsione, quasi euforica, di un mondo esplosivo e di un universo privato dell'uomo e dei suoi «ordigni», rielabora splendidamente queste suggestioni filosofiche: solo l'abolizione dell'umanità potrà risolvere la "malattia umana".

3 Una vita

Il rifiuto dell'editore Treves Il primo romanzo di Svevo avrebbe dovuto intitolarsi *Un inetto*: ma l'editore Treves – il più importante nell'Italia dell'epoca – rifiutò di pubblicarlo proprio a causa di quel titolo. L'editore aveva le sue ragioni: il pubblico era abituato a romanzi come quelli di d'Annunzio (pubblicati sempre da Treves), che avevano spesso per protagonisti uomini dalle qualità eccezionali, con l'ambizione di distinguersi dalle masse e imporsi sulla società. Il titolo del romanzo sveviano metteva invece in evidenza la debolezza del protagonista, piuttosto che le sue capacità. L'**inetto**

Inetto L'inetto è, etimologicamente, *l'ineptus*, cioè *l'in-aptus*, l'inadatto, l'inadeguato. Ancora oggi, in italiano, diciamo "atto a" per dire "adatto, idoneo a": ad esempio, "una sala atta a ricevere un ampio pubblico". E da "inetto" deriva "inettitudine", cioè "inidoneità, inadeguatezza, incapacità di fare".

Ma l'inetto di Svevo è qualcosa di più, e di più complesso, rispetto a un incapace, a un inadatto alla vita: nella *Coscienza di Zenò* si affaccerà anzi l'ipotesi che una certa inettitudine, una certa incapacità di vivere la vita "come gli altri" possa, alla fine, rivelarsi un'arma vincente nella lotta per la sopravvivenza.

Dal punto di vista linguistico interessa osservare che il prefisso "in-" ha, in italiano, due significati. L'uno corrisponde alla preposizione "in", ed esprime l'idea di "entrare dentro": *ingabbiare, inoculare, imbarcare* ecc. L'altro (ed è anche il caso di "inetto") esprime l'idea di negazione, di privazione: *inutile, indisciplinato, impavido* ("che non ha paura").

è infatti colui che è inadatto alla vita sociale e condizionato da un sentimento di negatività e passività, talvolta unito a un'idea astratta e narcisistica di sé che gli impedisce di entrare in sintonia con il mondo che lo circonda.

In realtà, la scelta di Svevo era molto più al passo con i tempi di quanto forse Treves non pensasse: quella dell'inetto era infatti una delle figure caratteristiche della letteratura italiana ed europea tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. I romanzi di Luigi Pirandello (1867-1936) e di Federigo Tozzi (1883-1920), alcune opere dello stesso d'Annunzio, certe poesie del primo Montale mettono al loro centro personaggi inetti.

Le origini della figura dell'inetto Le origini di questa figura sono abbastanza remote. Da una parte si legano alla storia e all'evoluzione della società europea: dopo il 1848, con il fallimento delle prospettive di rivoluzione e di cambiamento, gli scrittori tendono a rappresentare spesso gli individui non come eroi ma come antieroi. Le aspirazioni dei protagonisti si rivelano spesso velleitarie, perché non corrispondono alla loro effettiva possibilità di orientare e governare il destino.

D'altra parte, alla nascita dell'inetto contribuisce anche la filosofia: ad esempio, il filosofo tedesco Schopenhauer, che Svevo leggeva e a cui si ispirò, sosteneva nelle sue opere (e specie nella sua maggiore, *Il mondo come volontà e rappresentazione*) che l'esistenza umana non può uscire dal cerchio di una perenne insoddisfazione, dovuta alla mutevolezza dei desideri e alla natura sempre provvisoria del piacere.

Il debito nei confronti della narrativa francese Dopo il rifiuto di Treves, Svevo decise di intitolare il suo primo romanzo *Una vita* (che uscì finalmente nel 1892 da Vram, un piccolo editore di Trieste). Il nuovo titolo era identico a quello di un'opera dello scrittore francese Guy de Maupassant (1850-1893) comparsa pochi anni prima, nel 1883 (*Une vie*). Questa coincidenza, che fu fatta notare all'autore, venne sempre minimizzata da Svevo: *Una vita* – dichiarerà infatti all'amico scrittore Valery Larbaud – fu «pubblicata quando conoscevo tutto Maupassant meno *Une vie*, di cui non sapevo l'esistenza».

Non è così importante sapere se Svevo ha preso il suo titolo da Maupassant; molto più rilevante è osservare, in generale, come nella trama e nell'ambientazione di *Una vita* ci siano elementi che si richiamano alla **narrativa realista dell'Ottocento francese**:

- lo scenario della città moderna, ben diverso dallo sfondo rurale del contemporaneo Verismo italiano;

- il ruolo centrale che hanno, nella trama, i motivi del successo e del denaro;
- una visione dei rapporti umani quasi “darwiniana”, nella quale il carattere più forte è quello destinato a prevalere sui deboli (o, per l'appunto, sugli inetti).

La psicologia del protagonista Ma nel romanzo si intravedono anche altri aspetti, autonomi dai modelli e già orientati verso le opere più mature di Svevo. Questi aspetti riguardano il **carattere** e la **psicologia** del protagonista, Alfonso Nitti. Attraverso la coscienza del personaggio, che indaga la società dall'interno e reagisce in modo complesso e contraddittorio alle convenzioni che quella gli impone, Svevo prende le distanze dai tratti più oggettivi della narrativa naturalista (in certi casi più attenta alla rappresentazione delle dinamiche sociali che non al modo in cui l'io del personaggio vive e rielabora tali dinamiche).

Alfonso è un giovane intellettuale che nutre ambizioni letterarie; dal paese di provincia in cui è nato decide di trasferirsi a Trieste, dove trova impiego nella banca Maller. Il lavoro è frustrante, ma un'improvvisa svolta sembra orientare il destino di Alfonso verso il successo: invitato a casa Maller, il giovane entra nelle grazie della figlia del banchiere, Annetta, con la quale comincia una relazione. Senonché, invece di approfittare dell'occasione che gli viene offerta, Alfonso decide di tornare al paese d'origine, dalla madre malata, che di lì a poco morirà.

Svevo e le idee di Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860) completa il suo saggio più celebre, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, nel 1818 e lo pubblica alla fine dello stesso anno (ma il libro esce con la data del 1819). Il nucleo della vita umana, afferma Schopenhauer, è la **volontà**, e l'obiettivo umano è l'affermazione di questa volontà, e la soddisfazione dei desideri che la muovono. Ma nel mondo oggettivo, e nella sua stessa mortalità, l'uomo trova i confini invalicabili che rendono la realizzazione della sua volontà e dei suoi desideri sempre provvisoria e sempre insoddisfacente. Di qui, per l'uomo (sia per l'uomo intellettuale sia per l'uomo sensuale) uno **stato di angoscia e di dolore** che può essere superato soltanto attraverso la rinuncia alla volontà, attraverso l'ascesi. Svevo, che aveva letto Schopenhauer, sembra talvolta riecheggiare le tesi del filosofo tedesco.

« Tutta la vita umana scorre tra il desiderio e la soddisfazione. Il desiderio è per sua natura dolore: la soddisfazione si traduce presto in sazietà. Il fine, in sostanza, è illusorio: col possesso, svanisce ogni attrattiva; il desiderio rinasce in forma nuova e, con esso, il bisogno; altrimenti, ecco la tristezza, il vuoto, la noia, nemici ancora più terribili del bisogno. Quando il desiderio e la

soddisfazione si seguono a intervalli non troppo lunghi né troppo brevi, la sofferenza che deriva da entrambi è ridotta al suo minimum, e si ha la vita più felice. I momenti più belli e le gioie più pure della vita che, strappandoci all'esistenza reale, ci sollevano a spettatori disinteressati del mondo [...], richiedono disposizioni naturali estremamente rare; ben pochi sono i privilegiati che possono goderne. Anzi: neppure a questi non arridono se non come sogni fugaci; senza contare che gli spiriti superiori gustano queste gioie in virtù di un'intelligenza superiore, che li rende accessibili a dolori sconosciuti al grosso pubblico, e ne fa tanti solitari in mezzo a una turba di viventi così dissimili da loro [...]. Ai più, le gioie puramente intellettuali non sono accessibili; la gioia che scaturisce dalla conoscenza pura non è pane per i loro denti. Ridotti a puro e semplice volere, nessun oggetto è capace di attrarre la loro attenzione, di suscitare in loro qualche interesse [...]: nonostante quel che la natura e la fortuna abbiano potuto fare per l'uomo, chiunque sia e qualunque cosa possieda, il dolore, essenza stessa della vita, non si potrà mai estirpare.

(A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1969)

Il disagio, il suicidio Il punto decisivo del romanzo è proprio questo: la fuga dalla città e la lunga permanenza di Alfonso al paese, che interrompono la sua ascesa sociale, non sono determinate da alcun fattore oggettivo; Alfonso se ne va da Trieste senza una ragione apparente.

Il suo comportamento ha motivazioni del tutto soggettive, e in particolare dipende da un **sentimento di inadeguatezza** che dà origine a due desideri contraddittori: di affermazione da un lato e di annullamento dall'altro. Quello di Alfonso è già un personaggio segnato da un **disagio**, così come lo sarà – in modo ancora più esplicito – il protagonista della *Coscienza di Zeno*.

Quando finalmente Alfonso ritorna a Trieste, la situazione che aveva lasciato è completamente mutata. In banca gli viene assegnata una mansione di rango inferiore a quella che già ricopriva e, soprattutto, trova Annetta ormai fidanzata con il cugino. Respinto dalla famiglia Maller, Alfonso tenta di riconciliarsi con Annetta e le chiede un appuntamento; ma al posto della ragazza si presenta il fratello, che sfida Alfonso a duello. A questo punto, il protagonista decide di suicidarsi. Non si tratta però del suicidio eroico del personaggio romantico (come il giovane Werther di Wolfgang Goethe o come Jacopo Ortis nel romanzo di Ugo Foscolo), bensì dell'estremo rifiuto che l'inetto oppone alla passione e all'esperienza, cioè a un autentico coinvolgimento nella vita.

T**1**

Lettera alla madre

da *Una vita*, capitolo 1

Il brano che proponiamo è l'inizio del romanzo. Alfonso, già trasferitosi a Trieste, scrive una lettera alla madre, raccontandole la propria insoddisfazione per il lavoro in banca e per il povero alloggio dove è costretto a vivere.

Mamma mia,

Iersera, appena, ricevetti la tua buona e bella lettera.

Non dubitarne, per me il tuo grande carattere non ha segreti; anche quando non so decifrare una parola, comprendo o mi pare di comprendere ciò che tu volesti facendo camminare a quel modo la penna¹. Rileggo molte volte le tue lettere; tanto
5 semplici, tanto buone, somigliano a te; sono tue fotografie.

Amo la carta persino sulla quale tu scrivi! La riconosco, è quella che spaccia²
il vecchio Creglingi, e, vedendola, ricordo la strada principale del nostro paesello,
tortuosa ma linda. Mi ritrovo là ove s'allarga in una piazza nel cui mezzo sta la casa
10 del Creglingi, bassa e piccola, col tetto in forma di cappello calabrese³, tutta un solo
buco, la bottega! Lui, dentro, affaccendato a vendere carta, chiodi, zozza⁴, sigari e
bolli, lento ma coi gesti agitati della persona che vuole far presto, servendo dieci
persone ossia servendone una e invigilando⁵ sulle altre nove con l'occhio inquieto.

15 Ti prego di salutarlo tanto da parte mia. Chi mi avrebbe detto che avrei avuto
desiderio di rivedere quell'orsacchiotto avaro?

1. anche quando ... penna: la grafia della madre è poco leggibile, ma Alfonso crede di capire e di poter interpretare non solo la scrittura ma anche il pensiero stesso della donna.

2. spaccia: vende, commercia.

3. cappello calabrese: copricapo a tesa larga, con la sommità alta a forma di cupola; usato dai carbonari e dai garibaldini, divenne uno dei simboli del Risorgimento.

4. zozza: miscuglio di liquori di bassa qualità.

5. invigilando: sorvegliando, controllando (latinismo).

Non credere, mamma, che qui si stia tanto male; son io che ci sto male! Non so rassegnarmi a non vederti, a restare lontano da te per tanto tempo, e aumenta il mio dolore il pensare che ti sentirai sola anche tu in quel gran casamento lontano dal villaggio in cui ti ostini ad abitare perché ancora nostro. Di più ho veramente bisogno di respirare la nostra buona aria pura che a noi giunge direttamente dalla fabbrica⁶. Qui respirano certa aria densa, affumicata, che, al mio arrivo, ho veduto poggiare sulla città, greve, in forma di un enorme cono, come sul nostro stagno il vapore d'inverno, il quale però si sa che cosa sia; è più puro. Gli altri che stanno qui sono tutti o quasi tutti lieti e tranquilli perché non sanno che altrove si possa vivere tanto meglio.

25 Credo che da studente io vi sia stato più contento perché c'era con me papà che provvedeva lui a tutto e meglio di quanto io sappia. È ben vero ch'egli disponeva di più denari. Basterebbe a rendermi infelice la piccolezza della mia stanza. A casa la destinerei alle oche!

30 Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni? Finora non vedo che ci sia grande utile per me a rimanere qui. Denari non ti posso inviare perché non ne ho. Mi hanno dato cento franchi al primo del mese, e a te sembra una forte somma, ma qui è nulla. Io m'ingegno come posso ma i denari non bastano, o appena appena.

35 Comincio anche a credere che in commercio sia molto ma molto difficile di fare fortuna, altrettanto, quanto, a quello che ne disse il notaro Mascotti, negli studi. È molto difficile! La mia paga è invidiata e io debbo riconoscere di non meritarsela. Il mio compagno di stanza ha centoventi franchi al mese, è da quattro anni dal signor Maller e fa dei lavori quali io potrò fare soltanto fra qualche anno. Prima non posso né sperare né desiderare aumenti di paga.

40 Non farei meglio di ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle quercie, respirando quella nostra buona aria incorrotta⁷.

45 Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti **zerbinotti**⁸ che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome.

Questi i miei affanni, e con una sola parola tu puoi annullarli⁹. Dilla e in poche ore sono da te.

50 Dopo scritta questa lettera sono più tranquillo; mi pare quasi di avere già ottenuto il permesso di partire e vado a prepararmi.

Un bacio dal tuo affezionato figlio
Alfonso.

6. aria ... fabbrica: l'aria incontaminata che raggiunge il paese come se fosse appena stata prodotta.

7. incorrotta: pura, incontaminata (anche in senso metaforico: non compromessa dalla corruzione della vita di città).

8. zerbinotti: persone di ostentata eleganza, damerini.

9. Questi ... annullarli: forse un'eco dell'opera lirica *Rigoletto* (1851) di Giuseppe Verdi, atto III, scena III: «con un detto, un detto sol tu puoi le mie pene, le mie pene consolar».

Zerbinotto Ci sono nomi di personaggi letterari che, entrati largamente nell'uso, diventano nomi comuni. Nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, la governante di don Abbondio si chiama (di nome) Perpetua. Personaggio memorabile, noto a tutti gli italiani che abbiano letto il libro (e anche a quelli che non l'hanno letto): ed ecco che "perpetua" è diventato il nome che designa la governante (anziana e un po' pettegola, magari) di un sacerdote. Un "gradasso" è uno che fa il prepotente, ma in origine Gradasso era un personaggio (prepotente e sbruffone, appunto) dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Anche "zerbinotto" appartiene a questa famiglia di nomi letterari. Nell'*Orlando furioso*, Zerbino è il nome del giovane e galante principe di Scozia. Nell'uso, il termine "zerbino" o, come in Svevo, "zerbinotto" è passato a indicare un ragazzo un po' troppo curato ed elegante, un damerino, un bellimbusto.

Analisi del testo

► **ALFONSO, UNO STRANIERO IN CITTÀ** Fin dal principio Alfonso si sente uno straniero in città e sogna di tornare a casa. È il leitmotiv della lettera, e l'ansia di Alfonso si avverte nella domanda che, in poche righe, pone per due volte alla madre: «Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni?» (r. 29); «Non farei meglio di ritornare a casa?» (r. 39). Il paese natale è ricordato come una specie di *locus amoenus* (un ambiente naturale raffigurato in modo stilizzato, e fondamentalmente irrealistico) particolarmente propizio alla sua passione per la letteratura: «ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle querce, respirando quella nostra buona aria incorrotta» (rr. 40-41). Alfonso è un letterato, un intellettuale che, come molti intellettuali, da un lato si sente inferiore perché capisce di essere inadatto alla vita reale, dall'altro prova, in virtù della sua cultura, un certo senso di superiorità rispetto agli esseri umani "integrati": «Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome» (rr. 45-46). È un'affermazione goffa, da primo della classe che si trova a dover fare i conti con un mondo che non sa che farsene della sua cultura; ma è un'affermazione che definisce, sin dal principio, la personalità di Alfonso.

► **UN DIFETTO DI VOLONTÀ** In questa personalità entra anche la tendenza a delegare ad altri la responsabilità delle proprie azioni, come è evidente dal fatto che Alfonso esprime il proprio desiderio di tornare a casa in modo obliquo, cercando di far sì che sia la madre, e non lui, a decidere: «Questi i miei affanni, e con una sola parola tu puoi annullarli. Dilla e in poche ore sono da te» (rr. 47-48). Questo difetto di volontà porta Alfonso ad agire in maniera incongrua, sempre con poca convinzione e sempre adattandosi alle decisioni e ai desideri altrui, un po' come accadrà – con esito diverso – a Zeno Cosini nel terzo romanzo di Svevo.

Una vita, a differenza della *Coscienza di Zeno*, finirà male, con il suicidio del protagonista.

► **L'INADEGUATEZZA ALLA VITA** La trama è, fino a un certo punto, quella di un romanzo di formazione: Alfonso esce dal suo ambiente d'origine, parte per la "conquista" della città (come avevano fatto tanti personaggi dei romanzi francesi dell'Ottocento che Svevo conosceva), va molto vicino a ottenere un nuovo, più prestigioso status sociale. Poi però soccombe: non tanto per la crudeltà del mondo (che pure Alfonso patisce: «Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi», rr. 42-43) quanto per quel difetto di carattere che si è chiamato appunto inettitudine, inadeguatezza alla vita, un difetto che nella lettera traspare soprattutto attraverso il tono lamentoso con cui Alfonso trasforma i piccoli problemi (la stanza angusta, i colleghi antipatici) in ostacoli insormontabili. Il male sta in lui, non nel mondo esterno, e Alfonso sembra saperlo benissimo: «Non credere, mamma, che qui si stia tanto male; son io che ci sto male!» (r. 16).

► **LE SCELTE LINGUISTICHE** Nel testo si notano alcune costruzioni improprie rispetto allo standard sintattico dell'italiano contemporaneo («Non farei meglio di ritornare a casa» invece che "... a ritornare a casa", r. 39; «Dopo scritta questa lettera» invece di "Dopo aver scritto...", r. 49), dovute anche alla scarsa familiarità di Svevo con la lingua (ricordiamo che lo scrittore era più abituato all'uso del dialetto e del tedesco che dell'italiano). Ma, dal punto di vista stilistico, il tratto più significativo è il frequente ricorso a frasi esclamative e interrogative, che danno il senso della tensione emotiva del protagonista e della sua ricerca di un dialogo "impossibile" con la madre lontana: le domande alla madre sono in realtà domande che Alfonso rivolge a se stesso, per convincersi di ciò che nel suo intimo vorrebbe fare.

Laboratorio

naturalismo e simbolismo

raccontarsi

sincerità

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Come scrive Alfonso? Che cosa rilevi di particolare nella costruzione delle frasi e nell'uso della punteggiatura?
- 2 Cerca di definire le scelte lessicali, scegliendo i passi che ritieni significativi.

► CONTESTUALIZZARE

- 3 Riconosci, dal punto di vista strutturale e formale, elementi di continuità o di opposizione rispetto ai romanzi naturalisti.

► INTERPRETARE

- 4 Quali stati d'animo circa la sua vita in città e i suoi rapporti con i colleghi Alfonso esprime nella sua lettera alla madre? Quali ne sono le ragioni?
- 5 Alfonso ti sembra sincero? Rispondi con opportuni riferimenti testuali.

4 Senilità

Un altro insuccesso Svevo pubblica il suo secondo romanzo, *Senilità*, nel 1898. Anche in questo caso fu l'autore a dover pagare all'editore (Vram di Trieste, lo stesso di *Una vita*) le spese per la pubblicazione. E anche in questo caso il libro non ebbe, quando uscì, alcun successo (anche se alcuni lettori illustri, come Montale, lo avrebbero giudicato più tardi il miglior romanzo di Svevo).

Dopo la pubblicazione della *Coscienza di Zeno*, lo scrittore si impegnò a rilanciare *Senilità*, che venne sottoposto a un lavoro di correzione soprattutto linguistica e stilistica: «Di questi giorni – scrive Svevo a Montale nell'aprile del 1926 – mi sono accinto alla correzione di *Senilità* aiutato da un letterato mio amico. Non mutiamo che quello che si deve. Non molto. Certo è scritta peggio della *Coscienza*».

Nonostante il prestigio ormai raggiunto, Svevo fatica a trovare chi gli pubblichi la nuova versione del romanzo, che esce nel 1927 per l'editore milanese Morreale.

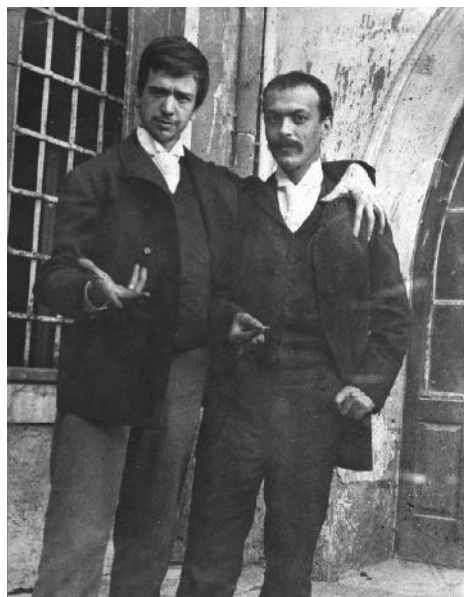
Un giovane invecchiato Il titolo *Senilità* allude alla vecchiaia del protagonista, Emilio Brentani (“senile” viene dal latino *senex*, “anziano”). Non si tratta, però, di una vecchiaia anagrafica (Emilio ha 35 anni) bensì di una condizione interiore, di una sorta di **stanchezza esistenziale** che gli impedisce di realizzare le sue ambizioni.

La senilità diviene così per Svevo quasi un sinonimo di quella inettitudine che abbiamo visto essere il difetto di Alfonso, il protagonista di *Una vita*. La senilità non è uno stadio della vita ma, potremmo dire, una vocazione, un destino: è per questo che, anche contro il parere degli amici letterati (come il francese Valéry Larbaud), Svevo sceglierà di mantenere il titolo originale anche nella nuova edizione, a trent'anni dalla prima stampa. Nella prefazione alla versione del 1927 scrive infatti:



Mi sembrerebbe proprio di mutilare il libro privandolo del suo titolo. Io non so neppure l'origine di esso, non so se attribuii un carattere senile al protagonista del romanzo, alla sua razza (a proposito: mi accorgo di non aver mai trovato il modo di dire che era un ebreo), o all'ambiente in cui si muoveva. Ma è certo che il titolo mi guidò e che lo vissi.

Svevo insieme al pittore Umberto Veruda, l'amico al quale si ispirerà per la figura di Stefano Balli.



Il piccolo mondo triestino Come gli altri romanzi di Svevo, anche *Senilità* è ambientato a Trieste ed è ispirato alla vita reale dello scrittore e di persone a lui vicine. «Del resto – affermava Svevo – a Trieste si sanno i nomi di tutt'e quattro i protagonisti di *Senilità*». Ad esempio, la relazione amorosa tra i personaggi di Emilio Brentani (protagonista della storia e, per certi versi, quasi un “doppio” dell'autore) e Angiolina sarebbe ispirata al rapporto reale tra Svevo e una ragazza triestina che si chiamava Giuseppina Zergol. Nella figura di Angiolina, però, confluiscono anche alcuni tratti di Livia Veneziani, la moglie di Svevo, come risulta dal confronto tra le pagine del romanzo e il *Diario per la fidanzata* che Svevo scrive per Livia in quegli stessi anni. Apertamente dichiarato è invece il modello a cui Svevo si è ispirato per creare il personaggio del “vincente” Stefano Balli: si tratta dell'amico pittore Umberto Veruda (1868-1904).

Trama semplice, personalità complessa La trama è semplice, come quella di *Una vita*. Emilio vive del suo lavoro di impiegato presso una compagnia di assicurazioni, ma ha ambizioni letterarie: ha infatti pubblicato un romanzo che, pur non avendo avuto il successo sperato, gli ha fatto guadagnare una piccola reputazione di intellettuale nella cerchia dei conoscenti triestini. Così il narratore descrive l'atteggiamento di Emilio verso l'attività letteraria a cui sogna di consacrarsi:



Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della nullità della propria opera, egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione, riguardandosi nel suo segreto come una potente macchina geniale in costruzione, non ancora in attività.

Il brano è notevole perché illustra la **complessità del carattere di Emilio**, che emerge anche da altri suoi atteggiamenti: da un lato, conosce e riconosce i propri limiti, dall'altro tende a dare di sé stesso e delle cose che lo riguardano una rappresentazione fortemente idealizzata. Sa di non valere molto, ma spera sempre che il destino prima o poi arrivi a dimostrare – a lui e al mondo – il contrario.

Le donne: Amalia e Angiolina Emilio vive con la sorella Amalia (si noti la somiglianza dei nomi, che sottolinea il legame tra i caratteri e i destini dei personaggi; su particolari simili Svevo giocherà, come vedremo, anche nella *Coscienza di Zenò*), che conduce un'esistenza appartata dentro le mura domestiche. Ad alterare gli equilibri tra i personaggi è la relazione che Emilio avvia con Angiolina Zarri, una ragazza del popolo attraente e volubile. Emilio tende a idealizzare, a nobilitare la donna, e comincia a farlo dal nome: il diminutivo popolare Angiolina viene mutato da Emilio in Ange, cioè "angelo", in modo da trasformare la carnale figura della ragazza in una sorta di nuova donna-angelo. Ma Angiolina non è affatto una donna-angelo.

Frustrato dal suo comportamento e dalle sue bugie, Emilio chiede consiglio all'amico Stefano Balli, scultore di scarso talento ma circondato dalla fama di seduttore. Di Balli s'innamora perdutamente (e segretamente) Amalia: un amore senza speranza che – quando Balli litiga con Emilio e non si fa più vedere – precipita Amalia in una sorta di delirio che la consuma fino alla morte. Dopo la sua scomparsa, la relazione tra Emilio e Angiolina si interrompe. Angiolina scappa a Vienna con il cassiere di una banca. Nel finale, il protagonista sopravvive confortato dal pensiero della sorella e dell'amante, fuse nel ricordo in un'unica figura ideale:



Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù. Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato.

Quella figura divenne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l'orizzonte, l'avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava! L'immagine concretava

il sogno ch'egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso.
Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un Deo gratias qualunque.

L'influenza degli studi psicanalitici Tanto Emilio quanto Amalia soffrono di una scissione che li rende incapaci di conciliare i loro desideri con la vita vera. È una condizione che si avvicina a una vera e propria patologia psichica e che, nei termini della psicanalisi, potrebbe essere definita come contrasto tra il principio di realtà e il principio di piacere.

Come vedremo, Svevo ebbe modo di conoscere la psicanalisi e di leggere alcune delle opere più importanti del suo inventore, Sigmund Freud. La psicoterapia sarà anzi uno dei motivi fondamentali della *Coscienza di Zenò*, e offrirà chiavi per comprendere i comportamenti di più di un personaggio. In *Senilità*, l'influsso della nuova disciplina non è ancora avvertibile, ma è probabile che Svevo conoscesse già le ricerche sulle malattie mentali che erano condotte da medici all'epoca molto noti, come il francese Jean-Martin Charcot (1825-1893), che curava l'isteria all'ospedale parigino della Salpêtrière. Il personaggio di Amalia sembra infatti affetto da una forma di alterazione simile a quelle descritte da Charcot nelle sue lezioni sulle malattie del sistema nervoso.

T

2

Emilio e Angiolina

da *Senilità*, capitolo 1

Svevo non è l'unico autore a essere stato influenzato dagli studi sulla psiche, ma è il primo nella storia della letteratura italiana (e tra i primi e più importanti in quella europea) ad aver usato la psicologia e la psicanalisi come strumenti della sua tecnica narrativa. Nella *Coscienza di Zenò* quest'uso della psicanalisi è sistematico e cosciente. Ma anche in *Senilità* il lavoro sulla psicologia del personaggio produce soluzioni narrative originali. Lo si vede già all'inizio del romanzo, che riportiamo.

5 Subito, con le prime parole che le rivolse¹, volle avvisarla che non intendeva comprometersi in una relazione troppo seria. Parlò cioè a un dipresso² così: – T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti. – La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui, e un po' più franca³ avrebbe dovuto suonare così: – Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia.

La sua famiglia? Una sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovane; ella viveva per lui come una

1. **Subito ... rivolse:** il romanzo mette il lettore direttamente di fronte alle ambi-

guità di Emilio, lasciandolo agire e parlare prima ancora di presentarlo.

2. **a un dipresso:** all'incirca.

3. **franca:** sincera.

10 madre dimentica di se stessa⁴, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo, e così, sentendosi le spalle gravate di tanta responsabilità, egli traversava⁵ la vita cauto, lasciando da parte i pericoli ma anche il godimento, la felicità. A trentacinque anni si trovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere, invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza⁶.

La carriera di Emilio Brentani era più complicata perché intanto si componeva di due occupazioni e due scopi ben distinti. Da un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni, egli traeva giusto il denaro di cui la famigliuola 20 abbisognava. L'altra carriera era letteraria e, all'infuori di una riputazioncella⁷, – soddisfazione di vanità più che d'ambizione – non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancora meno. Da molti anni, dopo di aver pubblicato un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina, egli non aveva fatto nulla, per inerzia non per sfiducia. Il romanzo, stampato su carta cattiva, era ingiallito nei magazzini del libraio, ma mentre alla sua 25 pubblicazione Emilio era stato detto soltanto una grande speranza per l'avvenire, ora veniva considerato come una specie di rispettabilità⁸ letteraria che contava nel piccolo bilancio artistico della città. La prima sentenza non era stata riformata⁹, s'era evoluta.

Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della nullità della propria opera, egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione, riguardandosi nel suo più segreto 30 interno come una potente macchina geniale in costruzione, non ancora in attività. Viveva sempre in un'aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l'arte, di qualche cosa che doveva venirgli di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse tramontata.

35 Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava¹⁰, guardando il suolo ch'ella ad ogni passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva. Quando credette di aver compreso disse: – Strano – timidamente guardandolo sottocchi¹¹. – Nessuno mi ha mai parlato così. – Non aveva compreso e si sentiva lusingata al vederlo assumere un ufficio¹² che a lui non spettava, di allontanare da lei il pericolo. L'affetto ch'egli le offriva ne ebbe l'aspetto di fraternamente dolce.

45 Fatte quelle premesse, l'altro si sentì tranquillo e ripigliò un tono più adatto alla circostanza. Fece piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche¹³ che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate e affinate, ma, facendole, egli stesso le sentiva

4. **come ... stessa:** come una madre che, per accudire il figlio, non si preoccupa di se stessa. La similitudine contribuisce a illustrare il carattere di Amalia e a sottolineare il vincolo psicologico e affettivo che la lega a Emilio.

5. **traversava:** attraversava.

6. **invero ... esperienza:** Emilio può solo intuire certi aspetti del proprio carattere, non avendo mai avuto modo di metterli davvero alla prova.

7. **impieguccio ... famigliuola ... riputazioncella:** la sequenza dei tre diminutivi

esprime la limitatezza delle prospettive di Emilio in tre ambiti fondamentali (il lavoro, la famiglia e l'attività letteraria) e fa ancora da controcanto alle parole troppo solenni con cui il personaggio aveva cercato di tenere le distanze emotive da Angiolina: «Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia» (r. 6).

8. **rispettabilità:** autorità.

9. **riformata:** modificata.

10. **la testa ... fasciava:** il ritratto di Angiolina, per l'inclinazione della testa e i colori, ricorda le pitture medievali ed è coerente con l'idealizzazione del personaggio

fatta da Emilio. L'oro che la avvolge è, per metafora, il biondo dei capelli, la luce del volto, il colore ambrato della pelle.

11. **sottocchi:** con gli occhi socchiusi, per dissimulare con cautela lo sguardo.

12. **ufficio:** dovere, compito.

13. **Fece ... liriche:** il narratore ironizza ancora sulle parole e gli atteggiamenti di Emilio, il quale, credendo di essersi messo al riparo dal coinvolgimento reale nella storia con Angiolina, può concedersi di idealizzare la donna rivolgendole frasi degne di una lirica d'amore.

rinnovellare e ringiovanire come se fossero nate in quell'istante, al calore dell'occhio azzurro¹⁴ di Angiolina. Ebbe il sentimento che da tanti anni non aveva provato, di comporre, di trarre dal proprio intimo idee e parole: un sollievo che dava a quel momento della sua vita non lieta, un aspetto strano, indimenticabile, di pausa, di pace. La donna vi entrava! Raggiante di gioventù e bellezza ella doveva illuminarla tutta facendogli dimenticare il triste passato di desiderio e di solitudine e promettendogli la gioia per l'avvenire ch'ella, certo, non avrebbe compromesso.

Egli s'era avvicinato a lei con l'idea di trovare un'avventura facile e breve, di quelle che egli aveva sentito descrivere tanto spesso e che a lui non erano toccate mai o mai degne di essere ricordate. Questa s'era annunciata proprio facile e breve. L'ombrellino era caduto in tempo per fornirgli un pretesto di avvicinarsi ed anzi – sembrava malizia¹⁵! – impigliatosi nella vita trinata della fanciulla, non se n'era voluto staccare che dopo spinte visibilissime. Ma poi, dinanzi a quel profilo sorprendentemente puro, a quella bella salute – ai rétori corruzione e salute sembrano inconciliabili¹⁶ – aveva allentato il suo slancio, timoroso di sbagliare e infine s'incantò ad ammirare una faccia misteriosa dalle linee precise e dolci, già soddisfatto, già felice.

Ella gli aveva raccontato poco di sé e per quella volta, tutto compreso del proprio sentimento, egli non udì neppure quel poco. Doveva essere povera, molto povera, ma per il momento – lo aveva dichiarato con una certa quale superbia – non aveva bisogno di lavorare per vivere. Ciò rendeva l'avventura anche più gradevole, perché la vicinanza della fame turba là dove ci si vuol divertire. Le indagini di Emilio non furono dunque molto profonde ma egli credette che le sue conclusioni logiche, anche poggiate su tali basi, dovessero bastare a rassicurarla. Se la fanciulla, come si sarebbe dovuto credere dal suo occhio limpido, era onesta, certo non sarebbe stato lui che si sarebbe esposto al pericolo di depravarla; se invece il profilo e l'occhio mentivano, tanto meglio. C'era da divertirsi in ambedue i casi, da pericolare¹⁷ in nessuno dei due.

14. calore ... azzurro: è una sinestesia, che unisce cioè la sensazione tattile del calore a quella visiva del colore azzurro; la forza della luce negli occhi di Angiolina è una costante nella descrizione della donna in questo romanzo.

15. sembrava malizia: sembrava fatto apposta.

16. ai rétori ... inconciliabili: la frase è pronunciata dal narratore, che svela nuovamente le mistificazioni di Emilio: è Emilio il retore, è lui a credere che la buona salute, la bella gioventù di Angiolina sia anche prova della sua purezza (mentre il narratore suggerisce implicitamente che Angiolina può benissimo essere – come è di fatto – sana e corrotta allo stesso tem-

po). Nell'antichità, i retori erano esperti di eloquenza e avevano una funzione culturale, civile e politica nella società greca e soprattutto romana; ma il termine è qui usato nel senso moderno e peggiorativo: definisce le persone capaci di costruire discorsi raffinati ma falsi o vuoti di contenuto.

17. pericolare: correre rischi.

Analisi del testo

► **EMILIO E LE DONNE** Emilio ha 35 anni e ha trovato finalmente non il vero amore (non è questo che cerca davvero), ma l'avventura (r. 54), una relazione con una donna più giovane, più povera, più inesperta di lui, una relazione in cui, apparentemente, lui ha tutto da guadagnare e niente da perdere.

Scriva Svevo: «A trentacinque anni si trovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarrezza di non averne goduto» (rr. 13-14). Ma ecco che, *in extremis*, arriva questo incontro casuale, questo amore co-

modo, questa ragazzina che non può pretendere niente: «Raggiante di gioventù e bellezza ella doveva illuminarla tutta [la sua vita] facendogli dimenticare il triste passato di desiderio e di solitudine» (rr. 51-52).

Emilio, che ha scarsissima esperienza del mondo, come spesso fanno gli intellettuali (si ripensi al personaggio così simile di Alfonso in *Una vita*), si sopravvaluta, pensa di poter dominare la situazione. Lo sviluppo del romanzo gli dimostrerà che le cose stanno diversamente.

► LA PROSPETTIVA “RISTRETTA” DEL NARRATORE

Per mostrare la complessità del personaggio di Emilio, diviso tra opposti impulsi e abilissimo nel mentire a se stesso prima ancora che ad altri, Svevo affianca alla voce del personaggio («T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti», rr. 2-3) la voce di un narratore («Mi piaci molto, ma nella mia vita...», rr. 5-6) che commenta e svela le bugie e gli alibi morali che il protagonista si crea di continuo.

Non si tratta di un narratore onnisciente come quello che troviamo nei *Promessi sposi* di Manzoni. La prospettiva del narratore di *Senilità* è “ristretta” (così l'avrebbe definita il grande scrittore Henry James). Egli non conosce tutto e non guarda dall'alto i suoi personaggi: è piuttosto una **voce della coscienza** che fa eco ai pensieri e alle parole di Emilio, dandone un'interpretazione più autentica. Quella che Svevo mette in scena qui, attraverso il controcanto tra personaggio e narratore, è la contraddizione tra ciò che l'individuo dichiara apertamente e ciò che realmente, intimamente lo spinge ad agire; in termini psicanalitici potremmo parlare di **livello conscio** (la voce di Emilio) e **livello inconscio** (la voce del narratore).

In questo senso, perciò, *Senilità* anticipa certe soluzioni narrative che Svevo elaborerà nella *Coscienza di Zenò*: in *Senilità*, le contraddizioni del protagonista vengono sottolineate

dalla voce del narratore; nella *Coscienza di Zenò*, dove la voce del protagonista coincide con quella del narratore, il controcanto verrà affidato a un personaggio che è un doppio e allo stesso tempo un antagonista di Zenò, cioè il suo psicanalista, il dottor S.

► IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO

Pur utilizzando il “discorso indiretto libero”, Svevo non se ne serve per l'impersonalità o l'oggettività della narrazione, ma talora per distanziare narratore e personaggio, in altri punti per sovrapporli. Nel brano iniziale del romanzo, ad esempio, notiamo accenni di discorso indiretto libero nelle frasi esclamative, che denotano un coinvolgimento emotivo nella situazione, maggiore di quello che potrebbe avere un narratore esterno («La donna vi entrava!», r. 51; «sembrava malizia!», rr. 57-58), ma allo stesso tempo sottolineano una certa esagerazione espressiva dal sapore ironico; oppure nel passo «Doveva essere povera, molto povera, ma per il momento – lo aveva dichiarato con una certa quale superbia – non aveva bisogno di lavorare per vivere» (rr. 64-66), dove i tempi verbali (l'imperfetto) sono quelli del discorso indiretto riportato dal narratore, ma le parole (come rivela anche la ripetizione «povera, molto povera») si avvicinano fin quasi a sovrapporsi a quelle che immaginiamo pronunciate direttamente dal personaggio.

Laboratorio

► COMPRENDERE

- 1 Che cosa accade tra Emilio e Angiolina in questo passo? Sintetizza la situazione.
- 2 Descrivi i sentimenti di Emilio.

► ANALIZZARE

- 3 La narrazione è in terza persona. Il punto di vista dell'io narrante coincide con quello di Emilio?
- 4 Come viene descritta Angiolina? Secondo quale focalizzazione? A quali campi semantici attinge l'autore?
- 5 La “salute” di Angiolina: trova le espressioni in cui questo motivo ricorre e cerca di spiegare quale valore assume.

► CONTESTUALIZZARE

- 6 Come definiresti lo stile di questo capitolo? Più vicino alle tendenze naturalistiche o a quelle decadenti? Motiva la tua risposta.
- 7 Confronta il modo in cui viene rappresentato il personaggio di Emilio con quello in cui vengono introdotti altri protagonisti di romanzi dello stesso periodo (confronta i testi del capitolo sul romanzo ► **Sezione I, Percorso 3**): puoi trovare buoni esempi in *Madame Bovary* di Flaubert, oppure nei brani dalle opere di Tolstòj).

► INTERPRETARE

- 8 Quale significato attribuisce Emilio alla relazione con Angiolina? Che cosa si aspetta da questa esperienza?

salute

naturalismo e
decadentismo
personaggi

Angiolina

5 La coscienza di Zeno

Dopo lo scarso successo di *Senilità*, Svevo decide di rinunciare alla scrittura di romanzi, dedicandosi, nel tempo libero dagli impegni nell'azienda di famiglia, alla musica e alla composizione di testi brevi. Ma lo scoppio della prima guerra mondiale, bloccando le attività industriali della ditta Veneziani, permette a Svevo di ritrovare il tempo e la concentrazione per concepire un nuovo romanzo: *La coscienza di Zeno*. In effetti, in base alle informazioni di cui disponiamo (fra cui i ricordi della moglie di Svevo) e alle ricostruzioni che sono state proposte dai filologi, l'inizio della stesura della *Coscienza di Zeno* dovrebbe risalire al 1919. Prima dell'uscita, nel 1923, il romanzo subisce un'opera di revisione linguistica da parte del letterato Attilio Frescura.

La trama

Zeno, inetto come Alfonso ed Emilio Rispetto ai due romanzi precedenti, *La coscienza di Zeno* presenta molti elementi di continuità, ma anche alcune importanti differenze. La vicenda è ancora ambientata a Trieste e il protagonista Zeno Cosini si presenta inizialmente come un inetto, simile ai suoi "fratelli" letterari Alfonso Nitti ed Emilio Brentani.

Zeno, che ha perso la madre quand'era ragazzo, vive con il padre, che lo giudica debole e inconcludente: il giovane passa da una facoltà universitaria all'altra senza terminare gli studi, e non riesce ad abbandonare il vizio del fumo. Quando il padre si ammala, Zeno cerca di assisterlo. Su indicazione del medico, fa di tutto per tenere il padre a letto. Un giorno, però, nel tentativo di svincolarsi dalle braccia del figlio, il padre lo colpisce al volto con uno schiaffo e, subito dopo, muore. Il gesto è stato forse involontario, ma in Zeno provocherà infiniti turbamenti e sensi di colpa.

Da inetto a "pseudo-inetto" Frequentando il Tergesto, l'edificio dove aveva sede la Borsa di Trieste, Zeno incontra Giovanni Malfenti, un uomo più anziano, abile negli affari, che lo invita a casa sua. Malfenti ha quattro figlie (i cui nomi iniziano tutti per "A": Augusta, Ada, Alberta e Anna), le maggiori delle quali sono in età da marito. Zeno si innamora di Ada, che gli preferisce però il brillante Guido Speier. Zeno entra in competizione con Guido e cerca anche di metterlo in ridicolo, facendolo passare per debole e credulone durante una seduta spiritica. Ma ottiene l'effetto opposto, tanto che Guido finirà per sposare Ada.

Zeno si propone così a un'altra delle figlie di Malfenti, Alberta, dalla quale riceve un rifiuto. Alla fine, apparentemente contro la propria volontà, Zeno si ritrova fidanzato con Augusta, la maggiore e anche la più brutta delle sorelle, che si rivelerà però una moglie fedele e sensibile.

Edvard Munch,
*Uomo che
cammina di notte*,
1923-1924.



Il matrimonio tra Zeno e Augusta sarà ben più solido di quello tra Ada e Guido; questi infatti, per sfuggire ai debiti contratti per finanziare la sua azienda, pensa di simulare un suicidio. Assume perciò una sostanza, il **veronal**, in una dose che – come lui crede – non lo ucciderà; ma sbaglia i calcoli, anche a causa di un consiglio maldestro datogli da Zeno, e muore.

Comincia così a intravedersi un aspetto del personaggio di Zeno che lo distingue dagli altri inetti sveviani: nonostante la sua apparente inadeguatezza, nonostante la sua goffaggine, alla lunga Zeno riesce ad avere la meglio sugli altri tanto negli affetti quanto nel lavoro. È, per così dire, uno “**pseudo-inetto**”.

Il darwinismo sociale La spiegazione di questo paradosso sta nel fatto che, per Svevo, l'individuo che non ha ancora sviluppato capacità particolari in questo o quest'altro campo (l'«uomo della possibilità», avrebbe detto lo scrittore austriaco Robert Musil) è in grado di evolversi, trasformando la propria inettitudine in duttilità, in modo da sapersi adattare a contesti e situazioni diversi. È un'originale interpretazione della teoria del cosiddetto “**darwinismo sociale**” (che estendeva all'ambito sociale la teoria di Darwin sulla selezione della specie), che Svevo aveva elaborato anni prima, in un saggio del 1907 intitolato appunto *L'uomo e la teoria darwiniana*. Scrive Svevo:



Nella maggioranza degli uomini lo sviluppo per loro fortuna e per fortuna dell'ambiente sociale, s'arresta. Lo sviluppo eccessivo di qualità inferiori, tutte quelle che immediatamente servono alla lotta per la vita, non sono altro che arresto di sviluppo. [...] Io credo che l'animale più capace ad evolversi sia quello in cui una parte è in continua lotta con l'altra per la supremazia, e l'animale, ora e nelle generazioni future, abbia conservata la possibilità di evolversi da una parte o dall'altra in conformità a quanto gli sarà domandato dalla società di cui nessuno può ora prevedere i bisogni e le esigenze. Nella mia mancanza assoluta di uno sviluppo marcato in qualsivoglia senso io sono quell'uomo. Lo sento tanto bene che nella mia solitudine me ne glorio altamente e sto aspettando sapendo di non essere altro che un abbozzo.

Anche Zeno (come Svevo: o meglio, in quanto *alter ego* di Svevo) è un abbozzo, un **uomo incompiuto**: ma questa incompiutezza finisce per essere la sua forza.

Veronal Non sono rari i casi di un nome proprio che diventa un nome comune. Pensiamo al nome del titano Atlante, raffigurato sulle prime carte geografiche nell'atto di reggere sulle sue spalle l'universo, nome che diventa presto quello della carta geografica stessa. O pensiamo a Cicerone, l'oratore latino che diventa (con la minuscola, “cicerone”) sinonimo di “guida attraverso monumenti e musei”. La stessa cosa vale per i marchi di determinati prodotti, entrati a tal punto nell'uso da diventare appunto nomi comuni. È il caso, ad esempio, della parola “aspirina”, che in origine era un nome commerciale. Ed è il caso del Veronal, un derivato dell'acido barbiturico, con forte potere sonnifero, che venne messo in commercio dalla Bayer (la stessa casa farmaceutica che brevettò l'aspirina) all'inizio del 1900. Scrive Gianni Papini nel manuale di lessicologia

Parole e cose (1977): «Il nome [...] si dice che sia stato suggerito dal fatto che la formula del prodotto venne in mente al chimico inventore alla stazione di Verona». Con il veronal si uccide Guido Speier; e con il veronal si uccide anche la protagonista del racconto dello scrittore austriaco Arthur Schnitzler *La signorina Else* (pubblicato nel 1924, dunque un anno dopo *La coscienza di Zeno*). Una misura del tragico “successo” di questo medicinale negli anni tra le due guerre ce la dà la voce “veronal” che si legge nell'edizione 1937 dell'*Enciclopedia Treccani*. Dopo aver descritto la composizione chimica del prodotto, gli estensori della voce aggiungono: «Frequentissimi sono oggi gli avvelenamenti da veronal a scopo suicida. L'esito più comune è la morte che di solito, per una dose di 10 grammi, avviene entro le 24 ore preceduta da confusione mentale, diplopia, disartria, allucinazioni e coma».

La capacità di adattamento di Zeno La **capacità di adattamento** di Zeno diventa particolarmente evidente alla fine del romanzo. Dopo aver sofferto per molti anni di un disturbo di origine psicosomatica che gli impediva di camminare bene e dopo essersi rivolto al dottor S., lo psicanalista che l'ha convinto a scrivere una sorta di memoriale a scopo terapeutico, **Zeno guarisce** proprio quando la situazione storico-politica diventa più drammatica. Mentre infuria la prima guerra mondiale, Zeno dichiara entusiasticamente nel proprio diario di essere guarito dai mali che lo affliggevano.

Nel finale del romanzo, Zeno arriva addirittura a immaginare una catastrofe che ridurrà la Terra «alla forma di nebulosa», privandola però «di parassiti e di malattie» e regalando una salute universale. Un finale memorabile (per alcuni addirittura profetico), che porta alle estreme conseguenze la teoria dell'adattamento che Svevo ha “applicato” al personaggio di Zeno, rivoluzionando la natura dell'inetto così com'era stata rappresentata sino ad allora nella letteratura del primo Novecento. Scrive Svevo nel capitolo 8 della *Coscienza di Zeno* ►T8:



Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.

Un confronto con gli altri romanzi e i possibili modelli

Un narratore inattendibile Diversamente da quanto accade in *Una vita* e in *Senilità*, nella *Coscienza di Zeno* la **narrazione** è condotta **in prima persona**: vale a dire che è lo stesso protagonista Zeno a dire “io” e a raccontare la propria storia. Questo ha un'importante conseguenza: se in *Senilità* il narratore poteva smascherare il personaggio sottolineando la falsità o almeno la parzialità delle sue parole, nella *Coscienza di Zeno* non c'è nessuna autorità esterna che “dica la verità” e interpreti in modo oggettivo i comportamenti dei personaggi. L'unico che potrebbe avere questo ruolo è il dottor S. – lo psicanalista di Zeno – ma, come vedremo, anche questo personaggio non è del tutto credibile.

Il lettore è catturato così nella rete delle menzogne o delle ricostruzioni tendenziose che Zeno dà del proprio passato. Quello della *Coscienza di Zeno* è perciò un **narratore inattendibile**, che talvolta dichiara apertamente di aver manipolato i suoi ricordi non riuscendo a recuperare nella memoria le tracce del passato che vuole raccontare; talvolta dissemina il suo racconto di incongruenze, ad esempio intorno alla cronologia delle vicende che riguardano altri personaggi, lasciando un dubbio sulla verità delle sue parole; talvolta, ancora, lascia il lettore nell'incertezza circa le vere cause dei suoi gesti e del suo comportamento.

A complicare ulteriormente il quadro c'è anche il fatto che il personaggio di Zeno – come si è detto all'inizio – ha una biografia in parte simile a quella del suo creatore, Italo Svevo; spesso però lo scrittore non si è limitato a trasferire al protagonista le esperienze che ha realmente vissuto, ma le ha modificate e trasformate, determinando così un ulteriore livello di falsificazione.

La dimensione soggettiva del tempo Perché Svevo ha concepito il suo romanzo in questo modo, perché gli ha dato queste caratteristiche? C'è da dire innanzitutto che il romanzo appartiene a un'epoca che ha visto ormai entrare in crisi le certezze del Positivismo. Uno degli aspetti che caratterizza l'arte, la filosofia e il pensiero scientifico del primo Novecento è infatti l'idea che non esista una realtà oggettiva, data una volta per tutte e identica agli occhi di ciascuno. Anche le dimensioni del tempo e dello spazio cambiano in relazione al soggetto che le osserva e che agisce al loro interno. Il passato, inteso come un "serbatoio" di fatti a cui attingere, non esiste: ogni volta che tentiamo di recuperarlo attraverso la memoria siamo infatti costretti ad ammettere di aver dimenticato moltissimi particolari, o di averli modificati nella nostra coscienza, rielaborandoli sotto l'influenza di altre esperienze. Quel che Svevo mette in scena nel romanzo, e che ne può spiegare anche il titolo, è precisamente questo: la **soggettività del tempo filtrato dalla coscienza**.

Matt Kenyon,
*La coscienza
bisbiglia
all'orecchio
di un uomo.*



I rapporti tra Svevo e Proust A quali modelli Svevo può essersi ispirato nella costruzione del suo romanzo? Prima di lui, o contemporaneamente a lui, anche altri

autori avevano indagato nei loro romanzi i meccanismi profondi della **memoria** e della **coscienza**. L'esempio più importante è senz'altro il monumentale *À la recherche du temps perdu* (*Alla ricerca del tempo perduto*) dello scrittore francese Marcel Proust (1871-1922): un romanzo in sette volumi, pubblicato tra il 1913 e il 1927, che Svevo ha dichiarato di aver letto solo dopo la stesura della sua *Coscienza di Zeno*.

Sul rapporto tra le opere di Svevo e di Proust, con le loro analogie e con le loro importanti differenze (nelle misure e nella stessa rappresentazione della memoria), hanno riflettuto a lungo i critici, a cominciare da Giacomo Debenedetti, uno dei maggiori studiosi del romanzo del Novecento, e di Svevo in particolare.

Svevo e la psicanalisi

L'influenza di Freud *La coscienza di Zeno* ha un legame diretto ed esplicito con la **psicanalisi** di Freud: la narrazione che Zeno porta avanti è infatti un esercizio terapeutico assegnatogli dal dottor S., e l'ultimo capitolo del libro si intitola proprio *Psico-analisi*.

Psico-analisi Svevo usa la parola nella forma *psico-analisi*, noi oggi usiamo "psicoanalisi" o, ancora più spesso, "psicanalisi", e il significato ovviamente non cambia: si tratta sempre del *corpus* di teorie e conoscenze sul funzionamento della psiche umana la cui prima formazione si fa risalire all'opera di Sigmund Freud (1856-1939). Dal punto di vista linguistico, "psicanalisi" è un

calco dal tedesco *Psychoanalyse*, composto da *Psycho* ("psiche") e *Analyse* ("analisi"), parola che fu coniata dallo stesso Freud nel 1896. Si chiamano "calchi" quelle parole che riproducono la forma interna di una parola o di un'espressione in uso in una lingua straniera: ad esempio, il sintagma "lotta di classe" è un calco sul tedesco *Klassenkampf*; e la parola "fuorilegge" è un calco dell'inglese *outlaw*.

Svevo si è però mostrato spesso riluttante ad ammettere il suo debito con le scoperte di Freud. In uno scritto autobiografico intitolato *Soggiorno londinese* (1927) annoterà:



In quanto alla Coscienza – io per lungo tempo credetti di doverla al Freud, ma pare che mi sia ingannato. Adagio: vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud. L'uomo che per non assistere al funerale di colui che diceva suo amico e ch'era in realtà suo nemico si sbaglia di funerale è [un'idea] freudiana con un coraggio di cui mi vanto.

Svevo si riferisce a uno degli episodi più famosi del romanzo: nel penultimo capitolo, *Storia di un'associazione commerciale* [▶T7], Zeno deve partecipare al funerale del cognato (e a lungo rivale, in amore e nel lavoro) Guido Speier, suicidatosi per errore. Unitosi al corteo funebre, si rende conto di aver sbagliato funerale e di aver preso parte alla sepoltura di uno sconosciuto.

Ma anche di questo episodio, che qui definisce «freudiano», Svevo parla (nella lettera a Valerio Jahier del 10 dicembre 1927) come di qualcosa che precede il suo incontro con la psicanalisi:



E se credo che Freud sia un grande maestro è perché credo conferisca la debita importanza alle nostre esperienze. Molto prima di aver conosciuto il Freud, io raccontai in una novella intonata solo a un grande buonumore la mia avventura di quello scambio di funerale.

Le contraddizioni di Svevo riguardo ai contatti con Freud Svevo si mostra impreciso, o forse volutamente contraddittorio, anche nel fornire informazioni sui suoi primi contatti con il pensiero di Freud. Nel *Soggiorno londinese* scrive:



La psicanalisi io la conobbi nel 1910. Un mio amico nevrotico corse a Vienna per intraprenderla. L'avviso dato a me fu l'unico buon effetto della sua cura. Si fece psicoanalizzare per due anni e ritornò dalla cura distrutto: abulico come prima ma con la sua abulia aggravata dalla convinzione ch'egli, essendo fatto così, non potesse agire altrimenti. È lui che mi diede la convinzione che fosse pericoloso spiegare ad un uomo com'era fatto.

Ma, sempre nella stessa opera, riferisce di aver conosciuto la teoria di Freud solo sei anni dopo:



Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura e uno stile chiaro ed ornato. Secondo me il Freud, meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica. Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per vera antipatia.

Come si vede, le dichiarazioni di Svevo finiscono per depistare il lettore. Ciononostante, emergono alcuni punti degni di considerazione:

- Svevo aveva letto e perfino tradotto dal tedesco una parte dell'opera di Freud;
- la conoscenza di Freud precede la scrittura della *Coscienza di Zeno*, che ne è certamente influenzata;

- Svevo non nutriva fiducia nelle possibilità curative della psicanalisi e probabilmente ne conosceva poco la procedura terapeutica (la rappresentazione che ne dà nel romanzo è infatti poco ortodossa, per non dire scorretta).

Il potenziale narrativo dei disturbi psichici Il fatto è che a Svevo non interessava scrivere un romanzo sulla psicanalisi, né dimostrarne l'efficacia curativa. Né è così ingenuo da credere che si possa psicanalizzare un personaggio letterario. Intuisce tuttavia che i **disturbi psichici** analizzati da Freud nei suoi pazienti (un insieme di fenomeni che appartengono alla «psicopatologia della vita quotidiana», come Freud l'ha definita nel titolo di una delle sue opere più famose) contengono un **alto potenziale narrativo**.



Alfredo Costaneda, *Fuori dalla propria mente*, 1967.

Prendiamo l'episodio a cui accennavamo prima, quello del funerale sbagliato. Svevo vi ha rappresentato ciò che la psicanalisi chiama «atto mancato», che consiste nel compiere, in modo apparentemente casuale, un gesto diverso e spesso opposto a quello che intenderemmo compiere. In realtà, quel gesto “sbagliato” esprime un'intenzione profonda, che a livello conscio tendiamo a censurare. Nel caso del funerale di Guido, l'intenzione che emerge è quella di sottrarsi alla celebrazione di un rivale, che per di più è morto per errore, in circostanze che coinvolgono lo stesso Zeno. Ma rifiutarsi apertamente di partecipare al funerale del cognato sarebbe stato socialmente e moralmente inaccettabile, anche agli occhi del protagonista: di qui la scappatoia (inconscia) dell'atto mancato.

Il realismo del romanzo Quali vantaggi porta, in termini narrativi, rappresentare i tratti psicopatologici di Zeno? Innanzitutto, gli **atti mancati** e i **lapsus** (che funzionano in modo simile e riguardano soprattutto le parole che usiamo) appartengono all'esperienza di ciascuno e capitano a tutti più o meno spesso. Sono dunque un elemento che contribuisce al **realismo** del romanzo (non dimentichiamo che Svevo, pur creando personaggi e situazioni paradossali, conosceva bene il Realismo, soprattutto quello francese, e ne aveva ripreso temi e ambientazioni).

Inoltre – ed è la questione più importante – gli errori di Zeno permettono di svelarne i desideri profondi anche in assenza di un narratore che commenta le sue azioni dall'esterno (cosa che invece accadeva, come si è visto, in *Senilità*). In questo senso, lapsus e atti mancati diventano fattori che incidono sulla tecnica narrativa del romanzo.

La struttura della *Coscienza di Zeno*

La successione “analogica” dei capitoli Il romanzo si compone di otto capitoli di lunghezza diversa:

1. Prefazione ▶T3]
2. Preambolo ▶T4]
3. Il fumo ▶T5]
4. La morte di mio padre ▶T6]
5. La storia del mio matrimonio
6. La moglie e l'amante
7. Storia di un'associazione commerciale ▶T7]
8. Psico-analisi ▶T8]

■
T4 ▶ Preambolo



Maria Fromowicz Nassau, *Ritratto di un uomo*, 1928.

Quanto dura davvero il tempo? All'interno dei singoli capitoli, la velocità del racconto è molto varia: vale a dire che la narrazione di pochi giorni può occupare molte pagine, mentre un periodo lungo anche molti anni può essere riassunto dall'autore in poche pagine. Anche questo aspetto del romanzo non è senza rapporti con la psicanalisi: l'importanza degli eventi, e quindi lo spazio che essi occupano all'interno del racconto, non è un dato oggettivo, ma varia a seconda della percezione che di quegli eventi ha o ha avuto Zeno. Così accade, ad esempio, nel capitolo 3, *Il fumo* [►T5], dove il racconto di una sola serata "dura" (in termini di pagine) quasi quanto il racconto del periodo che va dal 1870 al 1914.

Il tempo narrativo all'interno del romanzo si articola perciò in tre dimensioni:

- **tempo della storia:** equivale alla successione naturale degli avvenimenti narrati, il passato di Zeno dalla nascita (1857) agli eventi recenti (1915-1916: la cura psicanalitica, la prima guerra mondiale);

I capitoli non si succedono in base all'ordine cronologico degli eventi narrati, ma sono dedicati ciascuno a un tema o a un aspetto della vita del protagonista. La concatenazione tra gli episodi si basa perciò su un principio analogico: la memoria di un fatto o di una figura ne richiama altri analoghi.

Questo tipo di ordine riproduce il **funzionamento della memoria** ed è affine alle modalità attraverso le quali la psicanalisi cerca di far affiorare i ricordi del paziente. Nella finzione del romanzo, infatti, come si è già accennato, Zeno racconta la sua vita perché questo è l'esercizio che gli ha chiesto di fare il suo analista, il dottor S.

I «CIRCUITI» DEL RACCONTO

Non tutta *La coscienza di Zeno* coincide con il racconto autobiografico del protagonista. Uno studioso di Svevo, Fabio Vittorini, ha individuato nel romanzo diverse modalità di attuazione del racconto, che ha chiamato «circuiti»:

- circuito autobiografico (capp. 2-7): rievocazione del passato indotta dal dottor S.;
 - circuito terapeutico (cap. 8): i racconti che Zeno ha fatto al dottore e che questi ha commentato;
 - circuito diaristico (cap. 8): il racconto che Zeno fa dei suoi sei mesi di analisi;
 - circuito "editoriale" (cap. 1): il dottor S. che pubblica le memorie di Zeno.
- Alle diverse modalità corrispondono, grosso modo, anche narratori diversi. Si realizza infatti una sorta di **moltiplicazione delle voci** che dicono "io" all'interno del romanzo:
- il **dottor S.** (nella *Prefazione*: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere»);
 - **Zeno narratore**, che ha vissuto gli eventi di cui parla e li racconta a distanza di tempo (ad esempio nel *Preambolo*: «Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano»);
 - **Zeno personaggio**, che vive gli eventi di cui è protagonista, mentre questi accadono (ad esempio nel capitolo 4, *La morte di mio padre*: «Non lo sapevo morto, ma mi si contrasse il cuore dal dolore della punizione ch'egli, moribondo, aveva voluto darmi»).

- **tempo del racconto:** la successione degli avvenimenti come viene presentata nel romanzo; passato e presente si intrecciano all'interno dei singoli capitoli, con frequenti anticipazioni (o prolessi) e flashback (o analessi);
- **tempo della narrazione:** il presente in cui Zeno scrive la sua autobiografia.

CONFRONTO TRA I ROMANZI DI SVEVO			
	<i>Una vita</i>	<i>Senilità</i>	<i>La coscienza di Zeno</i>
Anno	▶ 1892	▶ 1898	▶ 1923
Ambientazione	▶ Trieste	▶ Trieste	▶ Trieste
Protagonista	▶ Alfonso Nitti	▶ Emilio Brentani, con antagonista Stefano Balli	▶ Zeno Cosini, con antagonista Guido Speier
Donna desiderata	▶ Annetta	▶ Angiolina, a cui si oppone Amalia	▶ Ada, a cui si oppone Augusta
Trama e narratore	▶ trama lineare, narratore esterno	▶ trama lineare, narratore esterno	▶ "io" narrante inattendibile (Zeno Cosini, alternato al dottor S.)

T

3

Prefazione

da *La coscienza di Zeno*, capitolo 1

Il primo narratore a prendere la parola, sulle soglie del romanzo, non è il protagonista bensì il dottor S., lo psicanalista che ha in cura Zeno.

Sono state avanzate numerose ipotesi sull'identità del personaggio e sui possibili significati del suo nome. Per alcuni sarebbe una proiezione dell'autore o un doppio dello stesso protagonista: chi propone queste interpretazioni osserva come la lettera "S" sia anche l'iniziale di Svevo e come la sua forma ricordi una "Z" (iniziale di Zeno) al contrario. Per altri, la "S" alluderebbe all'iniziale del nome di Freud (Sigmund) o a quella del cognome di Wilhelm Stekel (psicanalista allievo dello stesso Freud, con cui Svevo entrò in contatto). Per altri ancora, la "S" andrebbe letta "Es", termine che in psicanalisi definisce la parte della psiche cui fanno capo le pulsioni più aggressive. Nessuna di queste ipotesi, più o meno ingegnose, esclude l'altra né può essere del tutto accreditata; del resto, nella lettera a Valerio Jahier del dicembre 1927, Svevo sembrava voler scoraggiare i tentativi di identificazione del personaggio: «se c'è una persona fatta senz'averla conosciuta è quella del medico S.».

Io sono il dottore di cui in questa novella¹ si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica².

Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso³ a tanta novità⁴. Ma egli era vecchio ed io sperai

1. **novella:** racconto.

2. **Chi ... dedica:** il dottor S. sta alludendo alla dinamica che può instaurarsi tra paziente e terapeuta, nota come "traslazione" o "transfert". I desideri inconsci del

malato, simili a quelli nutriti nell'infanzia per il padre, investono la figura dell'analista in modo ambivalente: da un lato la traslazione positiva (fondata su amore e complicità) che tende alla guarigione; dall'altro la

traslazione negativa (basata su odio e resistenza) che si oppone alla guarigione.

3. **arricceranno il naso:** saranno scettici.

4. **tanta novità:** una novità così grande (detto anche con una venatura ironica).

che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse⁵, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie.

10

Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorarii⁶ che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!... DOTTOR S.

15

5. **il suo ... rinverdisse:** la memoria degli eventi del passato si rinnovasse.

6. **lauti onorarii:** ricchi compensi.

Analisi del testo

► **IL LETTORE MANIPOLATO DAI NARRATORI** Se, come si è detto nella premessa, non ha molto senso domandarsi chi sia il dottor S., è invece importante capire quale funzione egli abbia nel romanzo. Il suo ruolo principale è quello di mettere in dubbio la veridicità del racconto di Zeno, sottolineando come la sua autobiografia mescoli «tante verità e bugie» (r. 14).

Ma anche la credibilità del dottor S. è tutt'altro che scontata: in primo luogo, egli ammette di aver suggerito al paziente una procedura poco ortodossa, cioè la scrittura di un'autobiografia (non a caso, aggiunge che «gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità», rr. 4-5); in

secondo luogo, dice chiaramente di pubblicare le memorie di Zeno per vendetta nei suoi confronti, e di attendersi dalla pubblicazione un notevole guadagno, da usare poi come arma di ricatto nei confronti del paziente stesso.

Il comportamento del dottor S. ne farebbe, nella realtà, un pessimo psicanalista se non proprio una persona disonesta: quale tipo di autorità e di attendibilità potremmo attribuire alle parole di un individuo del genere? Nessuna, evidentemente. Il lettore si trova così in mezzo alle bugie e alle manipolazioni di *entrambi* i narratori, *entrambi* inadatti ad assumere la funzione di garante della verità che ha di solito il narratore onnisciente.

Laboratorio

paziente

► **ANALIZZARE**

- 1 Quali personaggi entrano in gioco in questo testo? E con quali ruoli?
- 2 Quali informazioni circa il paziente si desumono dal testo?
- 3 Quale immagine si ricava del Dottor S.?
- 4 Il Dottor S. ha indotto il paziente a scrivere la sua autobiografia. Perché?
- 5 Rifletti sui diversi modi in cui il romanzo è designato: «novella» (r. 1), «autobiografia» (r. 4), «memorie» (r. 10).

Lorenzo Alderani

► **INTERPRETARE**

- 6 Confronta l'incipit della *Coscienza di Zeno* con la lettera di Lorenzo Alderani nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Quali somiglianze e quali differenze cogli?

da *La coscienza di Zeno*, capitolo 3: *Il fumo*

La vera e propria rievocazione del passato di Zeno ha inizio nel capitolo 3, intitolato *Il fumo*. L'argomento principale del capitolo è infatti l'origine del vizio del fumo, che risale alla prima giovinezza del protagonista ed è strettamente legata al rapporto con il padre. La dipendenza dalla sigaretta è la prima forma di patologia che Zeno sviluppa e dalla quale non riesce a liberarsi, nonostante i molti e spesso paradossali tentativi di guarigione. È per questo che il dottor S. suggerisce al paziente di cominciare la sua autobiografia da un'analisi «storica» (cioè che ne ripercorra la vicenda nel tempo) di quella propensione.

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

– Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero¹.

5 Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona². Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette³ tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano.

10 Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano⁴ in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite⁵. Ecco: attorno a una di quelle scatole⁶ s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commovermi per l'impensato incontro. Tento di ottenere di più e vado alla poltrona: le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono⁷. Ritorno sconfortato al tavolo.

1. vedersi intero: il dottor S. vuole che Zeno arivi ad avere una percezione completa di sé e del proprio passato, per guarire. È significativo invece, per contrasto, che Zeno abbia la tendenza a vedere la realtà in modo parziale: ricorda certi episodi dimenticando le persone che vi erano coinvolte (come, qui, il fratello); oppure ritrae i personaggi, soprattutto quelli femminili, concentrandosi solo su alcune parti del loro corpo, come il sorriso o le gambe.

2. quella poltrona: la poltrona Club cui ha fatto cenno nel *Preambolo* [▶T4].

3. invoco ... sigarette: facendo il verso all'incipit dei poemi epici, Zeno chiede l'aiuto di un'entità esterna che lo ispiri nel racconto: ma, al posto delle muse di Omero o Virgilio, chiama ad assisterlo le sigarette.

4. se ne avevano: ce n'erano.

5. Austria ... bicipite: si ricorderà che, nel 1870, Trieste era ancora parte dell'impero austro-ungarico, il cui simbolo era appunto l'aquila bicipite (cioè "a due teste").

6. attorno ... scatole: l'oggetto si rivela capace di evocare i ricordi, collegandoli in una catena analogica.

7. buffoni ... deridono: la derisione di queste figure immaginarie si lega forse al sentimento di inettitudine che il protagonista provava da giovane, o al senso di ridicolo che la psicanalisi scatena in lui.

Sigaretta Per chi è nato dopo l'anno 2000 non dev'essere facile capire quanto fossero presenti le sigarette nella vita di tutti (anche dei pochi non fumatori) nel XX secolo. Si fumava al cinema, in aereo, in treno, negli uffici; si fumava persino negli ospedali. Si fumava, ovviamente, nelle case, dove sui tavoli si trovavano sempre posacenieri assortiti, che a volte erano autentici pezzi di design. Una delle più celebri poesie di Montale, *Nuove stanze*, comincia con la descrizione di una stanza nella quale qualcuno sta fumando: «Poi che gli ultimi fili di tabacco / al tuo gesto si spengono nel piatto / di cristallo, al soffitto lenta sale / la spirale del fumo [...]; / s'apre la finestra / non vista e il fumo s'agita». Che fumare non fosse una pratica salutare lo si è sempre saputo (tant'è vero che Zeno e milioni di altri fumatori come lui vogliono smettere); ma non si sapeva – come si è cominciato a capire nella seconda metà del Novecento – che fosse così devastante per la salute; ed era, del resto, un vizio "alla moda", con cui si assumeva un contegno, ci si dava un tono (il più duro dei "duri" di Hollywood, Humphrey Bogart, fumava in continuazione): la sigaretta era anche un'ancora di salvezza per gli insicuri. Gli ultimi decenni del Novecento hanno cambiato, se non tutto, molto, grazie soprattutto a un vastissimo *battage* pubblicitario antifumo, e questo cambiamento di sensibilità pubblica è ad esempio ben documentato in un film di Michael Mann con Al Pacino e Russell Crowe, *The Insider* (1999), sui misfatti dell'industria del tabacco. La parola "sigaretta" è un diminutivo di "sigaro", dallo spagnolo *cigarro*, di etimologia incerta: forse dallo spagnolo *cigarra*, "cicala", forse da un termine in uso nell'America Centrale, la regione da cui i *conquistadores* spagnoli importarono il tabacco in Europa: *zizar*, "fumare".

15 Una delle figure, dalla voce un po' roca, era Giuseppe, un giovinetto della stessa
mia età, e l'altra, mio fratello, di un anno di me più giovine e morto tanti anni or
sono⁸. Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di
quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me. Donde
20 la necessità in cui mi trovai di procurarmene da me delle altre. Così avvenne che
rubai. D'estate mio padre abbandonava su una sedia nel tinello⁹ il suo panciotto nel
cui taschino si trovavano sempre degli spiccioli: mi procuravo i dieci soldi occorrenti
per acquistare la preziosa scatoletta e fumavo una dopo l'altra le dieci sigarette che
conteneva, per non conservare a lungo il compromettente frutto del furto.

Tutto ciò giaceva nella mia coscienza a portata di mano¹⁰. Risorge solo ora perché
25 non sapevo prima che potesse avere importanza. Ecco che ho registrata l'origine del-
la sozza abitudine e (chissà?) forse ne sono già guarito. Perciò, per provare, accendo
un'ultima sigaretta e forse la getterò via subito, disgustato¹¹.

Poi ricordo che un giorno mio padre mi sorprese col suo panciotto in mano. Io,
con una sfacciataggine che ora non avrei e che ancora adesso mi disgusta (chissà che
30 tale disgusto non abbia una grande importanza nella mia cura) gli dissi che m'era ve-
nuta la curiosità di contarne i bottoni. Mio padre rise delle mie disposizioni alla ma-
tematica o alla sartoria e non s'avvide che avevo le dita nel taschino del suo panciotto.
A mio onore posso dire che bastò quel riso rivolto alla mia innocenza quand'essa
non esisteva più, per impedirmi per sempre di rubare. Cioè... rubai ancora, ma senza
35 saperlo. Mio padre lasciava per la casa dei sigari virginia¹² fumati a mezzo, in bilico
su tavoli e armadi. Io credevo fosse il suo modo di gettarli via e credevo anche di
sapere che la nostra vecchia fantesca¹³, Catina, li buttasse via. Andavo a fumarli di
nascosto. Già all'atto d'impadronirmene venivo pervaso da un brivido di ribrezzo
sapendo quale malessere m'avrebbero procurato. Poi li fumavo finché la mia fronte
40 non si fosse coperta di sudori freddi e il mio stomaco si contorceva. Non si dirà che
nella mia infanzia io mancassi di energia.

So perfettamente come mio padre mi guarì anche di quest'abitudine. Un giorno
d'estate ero ritornato a casa da un'escursione scolastica, stanco e bagnato di sudore.
Mia madre m'aveva aiutato a spogliarmi e, avvolto in un accappatoio, m'aveva
45 messo a dormire su un sofà sul quale essa stessa sedette occupata a certo lavoro di
cucito. Ero prossimo al sonno, ma avevo gli occhi tuttavia pieni di sole e tardavo a
perdere i sensi. La dolcezza che in quell'età s'accompagna al riposo dopo una grande
stanchezza, m'è evidente come un'immagine a sé, tanto evidente come se fossi adesso
là accanto a quel caro corpo che più non esiste.

8. mio fratello ... or sono: la figura del fratello, qui accennata, rimane incompiuta nel romanzo: se ne parlerà molto poco e in termini vaghi, e anche più avanti in questo brano Zeno dirà di non ricordarne la presenza. Non è l'unico caso: anche altri personaggi della *Coscienza di Zeno* sembrano appartenere a "piste" narrative che l'autore sceglie di non percorrere fino in fondo. Nel caso del fratello è intervenuta forse anche una componente traumatica: il fratello di Svevo, cui lo scrittore era molto legato, morì prematuramente.

9. tinello: stanza da pranzo attigua alla cucina, comune nelle case fino a qualche decennio fa.

10. nella ... mano: Zeno crede che la sua coscienza gli metta facilmente a disposizione i ricordi, avviandolo verso una rapida guarigione; ma è subito chiaro che le cose non sono così semplici: i ricordi di Zeno sono parziali (vedi l'esempio della "sparizione" del fratello dalla ricostruzione di un evento) e si manifestano in modo imprevedibile e spesso involontario.

11. accendo ... disgustato: è la prima delle "ultime sigarette" (nel suo diario, Zeno dice di aver spesso appuntato le iniziali "U. S.", che stanno appunto per "ultima sigaretta") che il protagonista fuma, nella speranza sempre frustrata di liberar-

si da questa abitudine. Il disgusto che dice di provare è lo stesso che nutre – come scrive subito dopo – nei confronti della propria *sfacciataggine* (r. 29), che meglio sarebbe definire "falsità" o "capacità di mentire". Come insegna Freud, le parole usate per raccontare i sogni o per descrivere gli stati d'animo sono significative: qui, l'uso del medesimo termine crea un nesso profondo tra il fumo e la relazione con il padre.

12. sigari virginia: sigari, dotati di una pagliuzza da estrarre prima dell'accensione, fatti in origine con il tabacco della Virginia (Stati Uniti).

13. fantesca: donna di servizio, cameriera.

50 Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava e che ora, in questi tempi avari di spazio, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pur deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? Io guardo quel posto, ma mi sembra vuoto. Non vedo che me,
55 la dolcezza del riposo, mia madre, eppoi mio padre di cui sento echeggiare le parole. Egli era entrato e non m'aveva subito visto perché ad alta voce chiamò:

– Maria!

La mamma con un gesto accompagnato da un lieve suono labbiale¹⁴ accennò a me, ch'essa credeva immerso nel sonno su cui invece nuotavo in piena coscienza. Mi
60 piaceva tanto che il babbo dovesse imporsi un riguardo per me¹⁵, che non mi mossi.

Mio padre con voce bassa si lamentò:

– Io credo di diventar matto. Sono quasi sicuro di aver lasciato mezz'ora fa su quell'armadio un mezzo sigaro ed ora non lo trovo più. Sto peggio del solito. Le cose mi sfuggono.

65 Pure a voce bassa, ma che tradiva un'ilarità trattenuta solo dalla paura di destarmi, mia madre rispose:

– Eppure nessuno dopo il pranzo è stato in quella stanza.

Mio padre mormorò:

– È perché lo so anch'io, che mi pare di diventar matto!

70 Si volse ed uscì.

Io apersi a mezzo gli occhi e guardai mia madre. Essa s'era rimessa al suo lavoro, ma continuava a sorridere. Certo non pensava che mio padre stesse per ammattire per sorridere così delle sue paure. Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno sulle labbra di mia moglie.

75 [...] Ma allora io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il suo sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio. E lo seppi a vent'anni circa. Allora soffersi per qualche settimana di un violento male di gola accompagnato da febbre. Il dottore prescrisse il letto e l'assoluta astensione dal fumo. Ricordo questa parola *assoluta*! Mi ferì e la febbre la colori¹⁶: un vuoto grande
80 e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce attorno ad un vuoto. Quando il dottore mi lasciò, mio padre (mia madre era morta da molti anni) con tanto di sigaro in bocca restò ancora per qualche tempo a farmi compagnia. Andandosene, dopo di aver passata dolcemente la sua mano sulla mia fronte scottante, mi disse:

85 – Non fumare, veh!

Mi colse un'inquietudine enorme. Pensai: «Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta». Accesi una sigaretta e mi sentii subito liberato dall'inquietudine ad onta che la febbre forse aumentasse e che ad ogni tirata sentissi alle tonsille un bruciore come se fossero state toccate da un tizzone ardente.

90 Finii tutta la sigaretta con l'accuratezza con cui si compie un voto. E, sempre soffrendo orribilmente, ne fumai molte altre durante la malattia. Mio padre andava e veniva col suo sigaro in bocca dicendomi:

– Bravo! Ancora qualche giorno di astensione dal fumo e sei guarito!

14. **labbiale**: labiale, delle labbra.

15. **Mi piaceva ... me**: la scena ha una connotazione fortemente edipica: c'è una sintonia affettiva tra il figlio e la madre, mentre il padre viene respinto.

16. **la febbre la colori**: la febbre, creando uno stato patologico, dà alla percezione di Zeno dei contorni distorti: la parola *assoluta* acquista un colore più vivo, cioè un'intensità più grande e minacciosa.

95 Bastava questa frase per farmi desiderare ch'egli se ne andasse presto, presto, per
permettermi di correre alla mia sigaretta. Fingevo anche di dormire per indurlo ad
allontanarsi prima.

100 Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal
primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non
fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda¹⁷
delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il
proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da
vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire, che da qualche
tempo io fumo molte sigarette... che non sono le ultime.

17. ridda: movimento vorticoso e frastornante (dal nome di un'antica danza che si ballava girando velocemente in tondo).

Analisi del testo

► ZENO DA BAMBINO, DA GIOVANE E DA ANZIANO

Il brano è tratto dalla prima parte del capitolo e può essere scandito in tre sequenze.

La prima è relativa all'infanzia di Zeno ed è caratterizzata dalla presenza protettiva della madre, alleata del figlio "contro" un padre ingenuo e distratto, bonariamente ridicolizzato (la presentazione di quel personaggio non è molto diversa da quella dello stesso Zeno da adulto).

Nella seconda sequenza, Zeno ha vent'anni e sua madre è ormai morta (si noti come la notizia venga data senza alcun commento, il che sorprende, visto il ruolo che il personaggio ha nella sequenza precedente: è una reticenza, un silenzio, che assomiglia a una rimozione). Il vizio del fumo ha assunto ormai una connotazione patologica e si lega apertamente all'insofferenza nei confronti del padre.

La terza, breve sequenza ritrae Zeno ormai anziano, nel tempo presente in cui sta scrivendo la sua autobiografia; anticipando in parte ciò che verrà raccontato nell'ultimo capitolo del libro, il personaggio si mostra più sereno e come guarito: se non dal vizio del fumo, certo dall'ansia di liberarsene (e dalle implicazioni psicologiche e familiari che la sigaretta aveva avuto per lui in gioventù).

► LA PSICANALISI COME MECCANISMO NARRATIVO

Ma il semplice riassunto del brano non ne restituisce tutta la complessità, perché, attraverso il ricordo degli episodi legati al fumo, Zeno finisce per dire qualcosa di sé che va oltre il contenuto esplicito del suo racconto: in primo luogo,

l'affetto per la madre (sovrapposta alla figura della moglie) e una taciuta ostilità verso il padre, secondo lo schema del classico **complesso di Edipo**; in secondo luogo, la tendenza precoce a mentire e a giustificare le proprie azioni anche in modo pretestuoso.

Se nel *Preambolo* ►T4 Zeno si era detto scettico sulla possibilità e sull'utilità di rievocare l'infanzia in chiave terapeutica, qui egli mostra come i primi anni di vita siano densi di significato per risalire alle cause di certi comportamenti in età adulta.

Le teorie di Freud sembrano, insomma, confermate da ciò che Zeno sta ricordando; ma la conferma è indiretta, perché il protagonista-narratore continua a trattare con ironia la psicanalisi, alternando il disincanto alle attese eccessive di una conclusione troppo rapida: «Ecco che ho registrata l'origine della sozza abitudine e (chissà?) forse ne sono già guarito» (rr. 25-26).

Si vede bene qui come la psicanalisi agisca nel romanzo come meccanismo narrativo: i lapsus, le negazioni e tutti gli elementi della psicopatologia della vita quotidiana di Zeno formano una specie di trama parallela, nella quale emergono elementi relativi alla storia e ai personaggi che il protagonista-narratore non racconta apertamente.

Il movimento tra il passato della memoria e il presente del racconto è scandito dal mutamento dei tempi verbali. Il passato remoto dell'infanzia e della giovinezza; il passato recente dell'ultima sigaretta; il presente di Zeno vecchio che si descrive nella riflessione.

Complesso di Edipo Secondo la psicanalisi freudiana, fra i tre e i cinque anni il bambino comincia a provare un sentimento di particolare attrazione amorosa per il genitore del sesso opposto, e insieme un sentimento di ostilità per il genitore del proprio sesso. Per definire questo stato

psicologico, Freud adoperò il mito di Edipo, il re di Tebe che, senza saperlo, uccise il padre (Laio) e sposò sua madre (Giocasta). Raccontato dal tragediografo greco Sofocle nell'*Edipo re*, il mito ha avuto enorme diffusione nella cultura occidentale.

► **L'IRONIA** Nel brano Zeno ricorre spesso all'ironia, verso se stesso e verso la terapia suggeritagli dal dottor S., che si rivela inutile e soprattutto velleitaria (è impossibile "vedersi intero", come vorrebbe il dottore, perché l'io è diviso tra istanze diverse e soprattutto perché il passato – lo osserva Zeno all'inizio del romanzo – non può essere recuperato per quel che è stato, ma solo rielaborato, contaminato con le immagini e i fatti del presente). Inoltre il protagonista è ironico anche verso il padre, che non si rende conto dei piccoli inganni di cui cade vittima. L'ironia si rivolge dunque, con una funzione corrosiva, sia verso l'au-

torità (il dottore, il padre), sia verso lo stesso protagonista, che è diverso in questo dai personaggi "seri" di Alfonso Nitti ed Emilio Brentani.

Tale differenza è legata anche alla diversa tipologia del narratore: nei due romanzi precedenti è il narratore esterno a smascherare le ipocrisie o le menzogne dei personaggi; nella *Coscienza di Zeno*, dove invece il narratore e il protagonista coincidono, Svevo si serve dell'ironia e dell'autoironia di Zeno (oltre che dei lapsus e di altri tratti psicopatologici) per mettere in prospettiva pensieri e atteggiamenti del personaggio.

Laboratorio

- **COMPRENDERE**
- 1 Riassumi in un elenco per punti gli elementi rilevanti del capitolo.
- **ANALIZZARE**
- 2 In che senso l'espressione «e invoco l'assistenza delle sigarette» (r. 5) si può considerare una parodia dei proemi classici?
- 3 Che cosa significa, per Zeno, «un'ultima sigaretta» (r. 27)?
- 4 Come spiega Zeno la sua rinuncia definitiva al fumo? È poi così "definitiva"?
- 5 I due "disturbi" di Zeno: individuali nel testo e mettili in relazione con altre notizie ed elementi di comprensione che hai appreso nella lettura fino a questo punto.
- **CONTESTUALIZZARE**
- 6 «Pensai: "Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta"» (rr. 86-87). **Confronta** questa affermazione di **Zeno** con il passo seguente, tratto da *Per l'esame di se stessi* di **Søren Kierkegaard**:
- Supponi che costui (un giocatore, per esempio) un bel mattino si dica: «Faccio voto solenne e sacro di non giocare mai più, mai più – questa sera sarà l'ultima volta» – quell'uomo è perduto! Per strano, o amico mio, che ciò possa sembrare, io preferirei il proponimento opposto, ossia che il giocatore in un simile momento si dicesse: «D'accordo; tutto il resto della tua vita e tutti i giorni tu potrai giocare – ma questa sera, lascia perdere». Egli mantiene la promessa: amico mio, costui è quasi sicuramente salvo! La risoluzione del primo è un brutto scherzo che gli gioca la sua passione; quella del secondo inganna questa passione; l'uno è preso in contropiede, è ingannato dal piacere. L'altro inganna il piacere. Il piacere non ha forza che nell'istante; appena ottiene soddisfazione, non fa obiezioni a ciò che si facciano promesse per la vita.
- Ma se si rovescia la situazione e si dice: «No, oggi non giocherò, ma domani, dopodomani», si inganna il piacere; poiché, se si deve attendere, il piacere perde il piacere; se non ha la precedenza all'istante, prima di qualsiasi altro, se, come si dice, non ottiene l'udienza immediata e deve presentarsi l'indomani, esso comprende (e prima del cortigiano più adulatore e più astuto o della donna più intrigante quando subiscono questo smacco in anticamera), il piacere comprende di non essere l'alfa e l'omega, cioè, che non è più «il piacere».

proemio

ultima sigaretta

disturbi

volontà
e piacere

da *La coscienza di Zeno, capitolo 4: La morte di mio padre*

Il rapporto di Zeno con la figura paterna, delineato nel capitolo 3, *Il fumo* [▶T5], è al centro anche del capitolo *La morte di mio padre*, in cui vengono rievocati gli ultimi momenti della vita del padre.

La stanza di mio padre, non grande, era ammobiliata un po' troppo. Alla morte di mia madre, per dimenticare meglio, egli aveva cambiato stanza, portando con sé nel nuovo ambiente più piccolo, tutti i suoi mobili. La stanza illuminata scarsamente da una fiammella a gas posta sul tavolo da notte molto basso, era tutta in ombra. Maria¹

5 sosteneva mio padre che giaceva supino, ma con una parte del busto sporgente dal letto. La faccia di mio padre coperta di sudore rosseggiava causa la luce vicina. La sua testa poggiava sul petto fedele di Maria. Ruggiva dal dolore e la bocca era tanto inerte che ne colava la saliva giù per il mento. Guardava immoto la parete di faccia e non si volse quand'io entrai [...].

10 M'avvicinai all'orecchio di mio padre e gridai:
– Perché ti lamenti, papà? Ti senti male?

Credo ch'egli sentisse, perché il suo gemito si fece più fioco ed egli stornò² l'occhio dalla parete di faccia come se avesse tentato di vedermi; ma non arrivò a rivolgerlo a me. Più volte gli gridai nell'orecchio la stessa domanda e sempre con lo stesso esito.

15 Il mio contegno virile sparve subito. Mio padre, a quell'ora, era più vicino alla morte che a me, perché il mio grido non lo raggiungeva più.

[...] Non ricordai che a questo mondo c'erano i medici e che si supponeva che talvolta portassero la salvezza. Io avevo già vista la morte su quella faccia sconvolta dal dolore e non speravo più. Fu Maria che per prima parlò del medico e andò poi a

20 destare il contadino per mandarlo in città.

Restai solo a sostenere mio padre per una decina di minuti che mi parvero un'eternità. Ricordo che cercai di mettere nelle mie mani, che toccavano quel corpo torturato, tutta la dolcezza che aveva invaso il mio cuore. Le parole egli non poteva sentirle. Come avrei fatto a fargli sapere che l'amavo tanto? [...]. Poi seguirono delle

25 lunghe ore d'attesa [...].

Passai alcune ore gettato su un sofà, mentre Maria stava seduta accanto al letto. Su quel sofà piansi le mie più cocenti lacrime. Il pianto offusca le proprie colpe e permette di accusare, senz'obbiezioni, il destino. Piangevo perché perdevo il padre per cui ero sempre vissuto. Non importava che gli avessi tenuto poca compagnia. I

30 miei sforzi per diventare migliore non erano stati fatti per dare una soddisfazione a lui? Il successo cui anelavo doveva bensì essere anche il mio vanto verso di lui, che di me aveva sempre dubitato, ma anche la sua consolazione. Ed ora invece egli non poteva più aspettarmi e se ne andava convinto della mia insanabile debolezza. Le mie lacrime erano amarissime.

35 Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le locomotive che trascinano

1. **Maria**: la serva di casa, che prima del figlio capisce che è necessario mandare a chiamare un medico. 2. **stornò**: distolse.

40 dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle. Davvero! Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita.

Il dottore Coprosich³ arrivò alla villa quando ancora non albeggiava, accompagnato da un infermiere che portava una cassetta di medicinali. Aveva dovuto venir a piedi perché, a causa del violento uragano, non aveva trovata una vettura.

45 Lo accolsi piangendo ed egli mi trattò con grande dolcezza incorandomi⁴ anche a sperare. Eppure devo subito dire, che dopo quel nostro incontro, a questo mondo vi sono pochi uomini che destino in me una così viva antipatia come il dottor Coprosich. Egli, oggi, vive ancora, decrepito e circondato dalla stima di tutta la città. 50 Quando lo scorgo così indebolito e incerto camminare per le vie in cerca di un poco d'attività e d'aria, in me, ancora adesso, si rinnova l'avversione [...].

Egli stava pulendosi le orecchie, guardando in alto.

Fra un paio d'ore probabilmente ricupererà la coscienza almeno in parte, – disse.

– C'è qualche speranza dunque? – esclamai io.

55 – Nessunissima! – rispose seccamente. – Però le mignatte⁵ non sbagliano mai in questo caso. Ricupererà di sicuro un po' della sua coscienza, forse per impazzire.

[...] Più spaventato che mai, lo supplicai di non applicargli le mignatte. Egli allora con tutta calma mi raccontò che l'infermiere gliel'aveva sicuramente già applicate perché egli ne aveva dato l'ordine prima di lasciare la stanza di mio padre. Allora 60 m'arrabbiavi. Poteva esserci un'azione più malvagia di quella di richiamare in sé un ammalato, senz'aver la minima speranza di salvarlo e solo per esporlo alla disperazione, o al rischio di dover sopportare – con quell'affanno! – la camicia di forza? Con tutta violenza, ma sempre accompagnando le mie parole di quel pianto che domandava indulgenza, dichiarai che mi pareva una crudeltà inaudita di non lasciar morire 65 in pace chi era definitivamente condannato.

[...] M'indussero a coricarmi perché avrei dovuto passare la notte con l'infermiere ad assistere l'ammalato presso il quale bastava fossimo in due; uno poteva riposare sul sofà. Mi coricai e m'addormentai subito, con completa, gradevole perdita della coscienza e – ne son sicuro – non interrotta da alcun barlume di sogno.

70 Invece la notte scorsa, dopo di aver passata parte della giornata di ieri a raccogliere questi miei ricordi, ebbi un sogno vivissimo che mi riportò con un salto enorme, attraverso il tempo, a quei giorni. Mi rivedevo col dottore nella stessa stanza ove avevamo discusso di mignatte e camicie di forza, in quella stanza che ora ha tutt'altro aspetto perché è la stanza da letto mia e di moglie. Io insegnavo al dottore il modo 75 di curare e guarire mio padre, mentre lui (non vecchio e cadente com'è ora, ma vigoroso e nervoso com'era allora) con ira, gli occhiali in mano e gli occhi disorientati, urlava che non valeva la pena di fare tante cose. Diceva proprio così: «Le mignatte lo richiamerebbero alla vita e al dolore e non bisogna applicargliele!». Io invece battevo il pugno su un libro di medicina ed urlavo: «Le mignatte! Voglio le mignatte! Ed 80 anche la camicia di forza!».

[...]

3. Coprosich: si tratta probabilmente di un "nome parlante", che nasconde cioè un significato, legato in questo caso all'ostilità di Zeno nei confronti del personaggio. Il cognome del dottore contiene infatti il prefisso "copro-" (a cui il narratore ha aggiunto una

terminazione tipica dei cognomi slavi, in accordo con il contesto etnico-linguistico di Trieste), che viene dal greco *kópros*, "sterco".

4. incorandomi: incoraggiandomi.

5. mignatte: sanguisughe, specie di vermi che assorbono il sangue dei mammiferi

con cui entrano in contatto. Un tempo erano usate in medicina: venivano applicate sulla pelle dei pazienti, come al padre di Zeno, per decongestionare le parti del corpo dove si formavano coaguli sanguigni.

Passano alcuni giorni; le condizioni del padre di Zeno migliorano leggermente, ma secondo il dottor Coprosich le speranze di recupero continuano a essere nulle.

Quando il medico ritornò, egli si lasciò esaminare tentando persino di respirare più profondamente come gli si domandava. Poi si rivolse a me:

– Che cosa dice?

Mi abbandonò per un istante, ma ritornò subito a me:

85 – Quando potrò uscire?

Il dottore incoraggiato da tanta mitezza mi esortò a dirgli che si forzasse di restare più a lungo nel letto. Mio padre ascoltava solo le voci a cui era più abituato, la mia e quelle di Maria e dell'infermiere. Non credevo all'efficacia di quelle raccomandazioni, ma tuttavia le feci mettendo nella mia voce anche un tono di minaccia.

90 – Sì, sì, – promise mio padre e in quello stesso istante si levò e andò alla poltrona.

Il medico lo guardò e, rassegnato, mormorò:

– Si vede che un mutamento di posizione gli dà un po' di sollievo.

Poco dopo ero a letto, ma non seppi chiuder occhio. Guardavo nell'avvenire indagando per trovare perché e per chi avrei potuto continuare i miei sforzi di migliorarmi. Piansi molto, ma piuttosto su me stesso che sul disgraziato che correva senza pace per la sua camera.

95 Quando mi levai, Maria andò a coricarsi ed io restai accanto a mio padre insieme all'infermiere. Ero abbattuto e stanco; mio padre più irrequieto che mai.

100 Fu allora che avvenne la scena terribile che non dimenticherò mai e che gettò lontano lontano la sua ombra, che offuscò ogni mio coraggio, ogni mia gioia. Per dimenticarne il dolore, fu d'uopo che ogni mio sentimento fosse affievolito dagli anni.

L'infermiere mi disse:

– Come sarebbe bene se riuscissimo di tenerlo a letto. Il dottore vi dà tanta importanza!

105 Fino a quel momento io ero rimasto adagiato sul sofà. Mi levai e andai al letto ove, in quel momento, ansante più che mai, l'ammalato s'era coricato. Ero deciso: avrei costretto mio padre di restare almeno per mezz'ora nel riposo voluto dal medico. Non era questo il mio dovere?

110 Subito mio padre tentò di ribaltarsi verso la sponda del letto per sottrarsi alla mia pressione e levarsi. Con mano vigorosa poggiata sulla sua spalla, gliel'impedii mentre a voce alta e imperiosa gli comandavo di non moversi. Per un breve istante, terrorizzato, egli obbedì. Poi esclamò:

– Muoio!

115 E si rizzò. A mia volta, subito spaventato dal suo grido, rallentai la pressione della mia mano. Perciò egli poté sedere sulla sponda del letto proprio di faccia a me. Io penso che allora la sua ira fu aumentata al trovarsi – sebbene per un momento solo – impedito nei movimenti e gli parve certo ch'io gli togliessi anche l'aria di cui aveva tanto bisogno, come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!

120 Non lo sapevo morto, ma mi si contrasse il cuore dal dolore della punizione ch'egli, moribondo, aveva voluto darmi. Con l'aiuto di Carlo lo sollevai e lo riposi in letto. Piangendo, proprio come un bambino punito, gli gridai nell'orecchio:

125 – Non è colpa mia! Fu quel maledetto dottore che voleva obbligarti di star sdraiato!

Era una bugia. Poi, ancora come un bambino, aggiunsi la promessa di non farlo più:
– Ti lascerò muovere come vorrai.

L'infermiere disse:

– È morto.

Dovettero allontanarmi a viva forza da quella stanza. Egli era morto ed io non potevo più provargli la mia innocenza!

Analisi ATTIVA

► **L'ALTERNANZA TRA PASSATO E PRESENTE.** Questa è una delle parti del romanzo in cui il tempo narrativo scorre più lentamente: vale a dire che, per raccontare ciò che accade in un periodo molto breve – poche ore, pochi giorni – al narratore occorrono molte pagine. Questa "lentezza" è direttamente proporzionale all'importanza dell'episodio, nel quale convergono alcuni motivi cruciali: il complesso edipico che porta Zeno a temere ma al tempo stesso forse a desiderare la morte del padre; il sogno, con le implicazioni freudiane che i sogni hanno nel romanzo; l'inettitudine, che rende Zeno incapace di assistere il padre morente con prontezza e lucidità.

Nel brano antologizzato Zeno ricorda i momenti dell'agonia paterna attraverso una continua alternanza tra il passato della vicenda e il presente della scrittura, dando con ciò l'impressione che la memoria degli eventi sia condizionata, se non proprio alterata, dalle sue esperienze successive. Ad esempio, Zeno capisce adesso che l'immagine della locomotiva, che gli era venuta in mente durante il suo primo tentativo di autoanalisi («chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!», scrive nella *Prefazione*), nasce appunto dal ricordo del respiro affannoso del padre infermo (rr. 35-38):

«*Scrivendo [...], scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre.*»

- 1 Quali altri nessi tra passato e presente emergono in queste pagine?
- 2 Rievocando il passato, Svevo alterna dialoghi e riflessioni. Perché adotta questa tecnica "mista"?

► **«NON RICORDAI CHE A QUESTO MONDO C'ERANO I MEDICI».** La scena dell'agonia del padre è piena di dettagli sui quali la psicanalisi avrebbe molto da dire.

- 3 «Non ricordai che a questo mondo c'erano i medici» (r. 17). Quali caratteristiche di Zeno rispecchia questa frase? Inettitudine? Sfiducia nei medici? Un desiderio inconscio di vedere il padre morto?

► **«IL PIANTO OFFUSCA LE PROPRIE COLPE».** «Il pianto offusca le proprie colpe» (r. 27): vale a dire che il dolore e soprattutto la sua esibizione attraverso il pianto diventano un alibi per non riconoscere le proprie colpe. Non è chiaro a quali colpe Zeno alluda: probabilmente al senso di colpa nei confronti del padre, dal quale – come sappiamo anche dal capitolo precedente – il protagonista si era sentito distante e con il quale era entrato più o meno apertamente in conflitto. Il senso di colpa ha a che fare anche con l'ostilità, taciuta ma evidente, che Zeno nutre verso il padre nel frangente della sua morte.

- 4 Quali sentimenti affiorano nel racconto di Zeno della morte del padre?

► **«EBBI UN SOGNO VIVISSIMO».** A distanza di molti anni, Zeno rielabora, in uno dei sogni più espliciti riportati nel romanzo («ebbi un sogno vivissimo», r. 71), l'episodio della discussione con Coprosich. Ma le parti sono invertite e, nel sogno, è Zeno che vuole ostinatamente cercare di far rinvenire il padre.

- 5 In che senso? Quale significato può avere questa inversione?

► **«ERA UNA BUGIA».** Zeno cerca di discolarsi, come farebbe un bambino, per aver proibito al padre di alzarsi e averne provocato la reazione violenta e letale; ma, con il senno di poi del narratore ormai anziano, ammette di aver mentito («Era una bugia», r. 127). Non era stata tanto una volontà esterna, quella del dottore, a imporre al figlio di far stare a letto il padre; era lo stesso Zeno che, approfittando del consiglio del medico, si era precipitato a compiere il proprio "dovere" – così gli appariva –, cogliendo in tal modo un'occasione per affermare la propria autorità e forza sul padre.

- 6 Che cosa vuole dimostrare Zeno in questo modo, sia al medico sia a se stesso?

Zeno, il veronal e il funerale sbagliato

da *La coscienza di Zeno*, capitolo 7: *Storia di un'associazione commerciale*

Il personaggio centrale del capitolo è Guido Speier, già rivale di Zeno e ora suo socio nel commercio. Nel capitolo 5, *La storia del mio matrimonio*, Zeno aveva rievocato il suo primo incontro con Guido, avvenuto in casa Malfenti. Uomo brillante e avvenente, Guido aveva presto conquistato la più bella delle sorelle Malfenti, Ada, di cui lo stesso Zeno era innamorato. Di qui l'antipatia del protagonista, dapprima esplicita, poi latente.

Dopo i rispettivi matrimoni (di Zeno con Augusta e di Guido con Ada), l'antica rivalità sembrava essersi trasformata in un'amicizia, favorita da un imprevedibile capovolgimento dei destini dei due cognati: mentre l'apparentemente inetto Zeno diventava un uomo d'affari accorto e un marito felice, il "vincente" Guido andava incontro a fallimenti professionali e sentimentali, arrivando a simulare il suicidio per impietosire i familiari e superare il crollo finanziario provocato dalla sua incapacità. I brani seguenti raccontano proprio l'ultimo, fatale, tentativo di suicidio di Guido e la mancata partecipazione di Zeno al funerale dell'amico.

Nel brano che riportiamo Zeno e Guido sono in barca insieme e stanno pescando.

Guido improvvisamente mi domandò:

– Tu che sei chimico, sapresti dirmi se sia più efficace il veronal¹ puro o il veronal al sodio?

5 Io veramente non sapevo neppure che ci fosse un veronal al sodio. Non si può mica pretendere che un chimico sappia il mondo a mente. Io di chimica so tanto da poter trovare subito nei miei libri qualsiasi informazione e inoltre da poter discutere – come si vide in quel caso – anche delle cose che ignoro.

Al sodio? Ma se era saputo da tutti che le combinazioni al sodio erano quelle che più facilmente si assimilavano.

10 Anzi a proposito del sodio ricordai – e riprodussi più o meno esattamente – un inno a quell'elemento elevato da un mio professore all'unica sua prelezione² cui avessi assistito. Il sodio era un veicolo sul quale gli elementi montavano per muoversi più rapidi. E il professore aveva ricordato come il cloruro di sodio passava da organismo ad organismo e come andava adunandosi per la sola gravità nel buco più profondo della terra, il mare. Io non so se riproducessi esattamente il pensiero del mio profes-

15 sore, ma in quel momento, dinanzi a quell'enorme distesa di cloruro di sodio³, parlai del sodio con un rispetto infinito. Dopo un'esitazione, Guido domandò ancora:

– Sicché chi volesse morire dovrebbe prendere il veronal al sodio?

– Sì, – risposi.

20 Poi ricordando che ci sono dei casi in cui si può voler simulare un suicidio e non accorgendomi subito che ricordavo a Guido un episodio spiacevole della sua vita, aggiunsi:

– E chi non vuole morire deve prendere del veronal puro.

25 Gli studi di Guido sul veronal avrebbero potuto darmi da pensare. Invece io non compresi nulla, preoccupato com'ero dal sodio [...].

1. veronal: un potente sedativo, commercializzato con questo nome dalla ditta Bayer. È usato anche dalla protagonista del racconto *La signorina Else* (1924) dello scrittore austriaco Arthur Schnitzler, che, come Guido Speier, muore in seguito all'assunzione di una dose eccessiva.

2. prelezione: lezione introduttiva di un corso universitario.

3. enorme ... sodio: l'acqua salata del mare (il cloruro di sodio è il comune sale da cucina).

Molto più tardi seppi come poté accadere una cosa simile. Alle undici di sera circa, quando la signora Malfenti si fu allontanata, Guido avvertì la moglie ch'egli aveva ingoiata una quantità enorme di veronal. Volle convincere la moglie che era condannato. L'abbracciò, la baciò, le domandò perdono di averla fatta soffrire. Poi, ancora
30 prima che la sua parola si convertisse in un balbettio, l'assicurò ch'essa era stata il solo amore della sua vita. Essa non credette per allora né a quest'assicurazione né ch'egli avesse ingoiato tanto veleno da poter morirne. Non credette neppure ch'egli avesse perduti i sensi, ma si figurò⁴ che fingesse per strapparle di nuovo dei denari.

Poi, trascorsa quasi un'ora, vedendo ch'egli dormiva sempre più profondamente,
35 ebbe un certo terrore e scrisse un biglietto ad un medico che abitava non lontano dalla sua abitazione [...].

Il dottor Mali era un uomo di circa cinquant'anni, tutt'altro che una genialità, ma un medico pratico che aveva fatto sempre il suo dovere come meglio aveva potuto. Non aveva una grande clientela propria, ma invece aveva molto da fare per conto
40 di una società dai numerosissimi membri, che lo retribuiva poco lautamente. Era rincasato poco prima ed era arrivato finalmente a riscaldarsi e rasciugarsi accanto al fuoco. Si può immaginare con quale animo abbandonasse ora il suo caldo cantuccio. Quando io mi misi ad indagare meglio le cause della morte del mio povero amico, mi preoccupai anche di fare la conoscenza del dottor Mali. Da lui non seppi altro che
45 questo: quando giunse all'aperto e si sentì bagnare dalla pioggia traverso l'ombrello, si pentì d'aver studiato medicina invece di agricoltura, ricordando che il contadino, quando piove, resta a casa.

Giunto al letto di Guido, trovò Ada del tutto calmata. Ora che aveva accanto il
50 dottore, ricordava meglio come Guido l'avesse giocata mesi prima simulando un suicidio. Non toccava più a lei di assumersi una responsabilità, ma al dottore il quale doveva essere informato di tutto, anche delle ragioni che dovevano far credere in una simulazione di suicidio. E queste ragioni il dottore le ebbe tutte come prestava nello stesso tempo l'orecchio alle onde che spazzavano la via. Non essendo stato avvisato che lo si aveva chiamato per curare un caso di avvelenamento, egli mancava di ogni
55 ordigno⁵ necessario alla cura. Lo deplorò balbettando qualche parola che Ada non intese. Il peggio era che, per poter imprendere un lavacro dello stomaco⁶, egli non avrebbe potuto mandar a prendere le cose necessarie, ma avrebbe dovuto andar a prenderle lui stesso traversando per due volte la via. Toccò il polso di Guido e lo trovò magnifico. Domandò ad Ada se forse Guido avesse sempre avuto un sonno
60 molto profondo. Ada rispose di sì, ma non a quel punto. Il dottore esaminò gli occhi di Guido: reagivano prontamente alla luce! Se ne andò raccomandando di dargli di tempo in tempo dei cucchiaini di caffè nero fortissimo.

Seppi anche che, giunto sulla via, mormorò con rabbia:

– Non dovrebbe essere permesso di simulare un suicidio con questo tempo! [...]

65 Dopo poco più di un'ora, Ada si stancò di cacciare a Guido il cucchiaino fra' denti e vedendo ch'egli ne sorbiva sempre meno e che il resto andava a bagnare il guanciale, si spaventò di nuovo e pregò la fantesca⁷ di recarsi dal dottor Paoli. Questa volta la fantesca tenne da conto il bigliettino. Ma ci mise più di un'ora per raggiungere l'abitazione del medico. È naturale che quando piove tanto si senta il bisogno di tempo in tempo di fermarsi sotto qualche portico. Una pioggia simile non solo bagna, ma sferza.
70

4. si figurò: immaginò.

5. ordigno: rimedio, strumento di cura.

6. imprendere ... stomaco: praticare una lavanda gastrica.

7. fantesca: donna di servizio, cameriera.

Il dottor Paoli non era in casa. Era stato chiamato poco prima da un cliente e se ne era andato dicendo che sperava di ritornare presto. Ma poi pare avesse preferito di attendere presso il cliente che la pioggia cessasse. La sua donna di servizio, una buonissima persona in età, fece sedere la fantesca di Ada accanto al fuoco e si preoccupò di rifocillarla. Il dottore non aveva lasciato l'indirizzo del suo cliente e così le due donne passarono insieme varie ore accanto al fuoco. Il dottore ritornò, solo quando la pioggia fu cessata. Quando poi arrivò da Ada con tutti gli ordigni che già aveva esperiti⁸ su Guido, albeggiava. A quel letto ebbe un solo compito: celare ad Ada che Guido era già morto e far venire la signora Malfenti prima che Ada se ne accorgesse, per assisterla nel primo dolore [...].

Il dottore era commosso per aver assistito al dolore di Ada. Mi disse qualche cosa dell'orrenda notte ch'essa aveva passata. Oramai si era riusciti a farle credere che la quantità di veleno ingerita da Guido era stata tale che nessun soccorso avrebbe potuto giovare. Guai se avesse saputo altrimenti!

– Invece – aggiunse il dottore con sconforto – se io fossi arrivato qualche ora prima l'avrei salvato. Ho trovate le boccette vuote del veleno.

Le esaminai. Una dose forte ma poco più forte dell'altra volta. Mi fece vedere alcune boccette sulle quali lessi stampato: Veronal. Dunque non veronal al sodio. Come nessun altro io potevo ora essere certo che Guido non aveva voluto morire. Non lo dissi però mai a nessuno. [...]

Partimmo dall'ufficio alle tre e corremmo perché allora ricordammo che il funerale doveva aver luogo alle due e tre quarti.

All'altezza dei volti di Chiozza⁹, vidi in lontananza il convoglio e mi parve persino di riconoscere la carrozza di un amico mandata al funerale per Ada. Saltai col Nilini¹⁰ in una vettura di piazza¹¹, dando ordine al cocchiere di seguire il funerale [...].

Quando si arrivò al posto dove di solito le vetture si fermano, il Nilini sporse la testa dalla finestra e diede un grido di sorpresa. La vettura continuava a procedere dietro al funerale che s'avviava al cimitero greco¹².

– Il signor Guido era greco? – domandò sorpreso. Infatti il funerale passava oltre al cimitero cattolico e s'avviava a qualche altro cimitero, giudaico, greco, protestante o serbo.

Può essere che sia stato protestante! – dissi io dapprima, ma subito mi ricordai d'aver assistito al suo matrimonio nella chiesa cattolica.

Dev'essere un errore! – esclamai pensando dapprima che volessero seppellirlo fuori di posto.

Il Nilini improvvisamente scoppiò a ridere di un riso irrefrenabile che lo gettò privo di forze in fondo alla vettura con la sua boccaccia spalancata nella piccola faccia.

– Ci siamo sbagliati! – esclamò. Quando arrivò a drenare lo scoppio della sua ilarità¹³, mi colmò di rimproveri. Io avrei dovuto vedere dove si andava perché io avrei dovuto sapere l'ora e le persone ecc. Era il funerale di un altro!

Irritato, io non avevo riso con lui ed ora m'era difficile di sopportare i suoi rimproveri. Perché non aveva guardato meglio anche lui? Frenai il mio malumore solo perché mi premeva più la Borsa, che il funerale. Scendemmo dalla vettura per oriz-

8. **esperiti**: sperimentati, provati.

9. **volti di Chiozza**: i portici del palazzo della famiglia Chiozza, nel centro di Trieste.

10. **Nilini**: è un collega di lavoro di Zeno e di Guido.

11. **vettura di piazza**: carrozza usata per servizio pubblico, trainata da cavalli.

12. **cimitero greco**: cimitero dove sono sepolti i defunti di religione ortodossa.

13. **drenare ... ilarità**: controllare lo scoppio di risa.

115 zontarci meglio e ci avviammo verso l'entrata del cimitero cattolico. La vettura ci seguì. M'accorsi che i superstiti dell'altro defunto ci guardavano sorpresi non sapendo spiegarsi perché dopo di aver onorato fino a quell'estremo limite quel poverino lo abbandonassimo sul più bello.

Il Nilini spazientito mi precedeva. Domandò al portiere dopo una breve esitazione:
– Il funerale del signor Guido Speier è già arrivato?

120 Il portiere non sembrò sorpreso della domanda che a me parve comica. Rispose che non lo sapeva. Sapeva solo dire che nel recinto erano entrati nell'ultima mezz'ora due funerali.

125 Perplessi ci consultammo. Evidentemente non si poteva sapere se il funerale si trovasse già dentro o fuori. Allora decisi per mio conto. A me non era permesso d'intervenire alla funzione forse già cominciata e turbarla. Dunque non sarei entrato in cimitero. Ma d'altronde non potevo rischiare d'imbattermi nel funerale, ritornando. Rinunziavo perciò ad assistere all'interramento e sarei ritornato in città facendo un lungo giro oltre Servola¹⁴. Lasciai la vettura al Nilini che non voleva rinunciare di far atto di presenza per riguardo ad Ada ch'egli conosceva.

130 Con passo rapido, per sfuggire a qualunque incontro, salii la strada di campagna che conduceva al villaggio. Oramai non mi dispiaceva affatto di essermi sbagliato di funerale e di non aver reso gli ultimi onori al povero Guido. Non potevo indulgiarmi in quelle pratiche religiose. Altro dovere m'incombeva: dovevo salvare l'onore del mio amico e difenderne il patrimonio a vantaggio della vedova e dei figli. Quando
135 avrei informata Ada ch'ero riuscito di ricuperare tre quarti della perdita (e riandavo con la mente su tutto il conto fatto tante volte: Guido aveva perduto il doppio del patrimonio del padre e, dopo il mio intervento, la perdita si riduceva a metà di quel patrimonio. Era perciò esatto. Io avevo ricuperata proprio tre quarti della perdita), essa certamente m'avrebbe perdonato di non essere intervenuto al suo funerale.

140 Quel giorno il tempo s'era rimesso al bello. Brillava un magnifico sole primaverile e, sulla campagna ancora bagnata, l'aria era nitida e sana. I miei polmoni, nel movimento che non m'ero concesso da varii giorni, si dilatavano. Ero tutto salute e forza. La salute non risalta che da un paragone. Mi paragonavo al povero Guido e salivo, salivo in alto con la mia vittoria nella stessa lotta nella quale egli era soggiaciuto.
145 Tutto era salute e forza intorno a me. Anche la campagna dall'erba giovine.

[...] Avevo perfettamente dimenticato che venivo dal funerale del mio più intimo amico. Avevo il passo e il respiro del vittorioso. Però la mia gioia per la vittoria era un omaggio al mio povero amico nel cui interesse ero sceso in lizza.

14. **Servola**: rione storico di Trieste, a pochi chilometri dal centro.

Analisi del testo

► **IL FUNERALE, UN ATTO MANCATO** L'episodio del funerale è tra i più "freudiani" del romanzo, nel senso che può corrispondere perfettamente a un atto mancato. Zeno sbaglia funerale: ma questa potrebbe non essere una semplice distrazione, bensì un segno del fatto che l'ostilità di Zeno, che sembrava superata, non è invece mai scomparsa. Ancora più significativo, in quest'ordine di idee, è ciò che Zeno racconta sulle modalità del suicidio di Guido: l'intenzione di Guido non era davvero quella di togliersi la vita;

l'effetto della sostanza che Guido assume si rivela mortale perché le dosi sono sbagliate. E a provocare l'errore è stato proprio un consiglio avventato di Zeno: di fatto è Zeno che, in modo più o meno consapevole, ha detto a Guido come uccidersi, realizzando così un desiderio che, inconsciamente, aveva provato a lungo.

► **LA "NEGAZIONE FREUDIANA" DI ZENO** Del resto, le parole di Zeno sembrano tradire, talvolta, i suoi veri senti-

menti, la sua inimicizia per Guido. «Gli studii di Guido sul veronal – scrive Zeno – avrebbero potuto darmi da pensare. Invece io non compresi nulla» (rr. 24-25). Zeno non ha sospetti sulle intenzioni di Guido, ma ciò che afferma è poco credibile: subito prima, infatti, ha accennato ai precedenti tentativi di suicidio di Guido. Potrebbe trattarsi di quella che si definisce “negazione freudiana”: si afferma il contrario di ciò che corrisponde al nostro pensiero o alle nostre intenzioni autentiche.

E la verità affiora poi in modo addirittura esplicito nelle righe finali, là dove Zeno constata che «Tutto era salute e forza intorno a me» (r. 145), una frase che non solo esprime l'indifferenza di Zeno nei confronti della morte di Guido,

ma mostra anche come Zeno tragga vantaggio dal precipitare della situazione: quegli stessi eventi che portano altri al fallimento e alla morte regalano a lui il successo, lo rendono più forte.

► **ZENO «SCENDE IN LIZZA»** A suo modo, Zeno sta compiendo un paradossale itinerario di formazione che lo porta finalmente (come dice nell'ultima riga del brano) a “scendere in lizza”, cioè a combattere nell'interesse del defunto Guido. La metafora bellica (la *lizza* era il recinto entro cui si svolgevano le prove d'armi) è significativa: Zeno è ormai in grado di partecipare a una competizione e di lottare – anche in senso darwiniano: la lotta per l'affermazione del più forte.

Laboratorio

Guido

Zeno e Guido
un funerale
mancato
il commercio

► COMPRENDERE

1 Sintetizza in un elenco per punti le fasi della vicenda narrata.

► ANALIZZARE

2 Quali toni e quale sfumatura di sentimento dominano il passo?

3 Come viene presentato il personaggio di Guido?

► INTERPRETARE

4 La narrazione si svolge tutta al passato. Il punto di vista su quanto accaduto coincide con quello del presente del narratore?

5 Come vive Zeno il suo rapporto con Guido, prima e dopo il suicidio?

6 Perché Zeno non segue il funerale del cognato? Quale nesso trovi tra le motivazioni dichiarate e quelle taciute?

7 Zeno e gli affari commerciali: questo rapporto, conflittuale per tutto il romanzo, assume qui una connotazione molto diversa e viene completamente ribaltato. Perché, infatti, Zeno dichiara che «La salute non risalta che da un paragone» (r. 143)?

T

8

Psico-analisi

da *La coscienza di Zeno*, capitolo 8: *Psico-analisi*

L'ottavo e ultimo capitolo del libro, *Psico-analisi*, si presenta sotto forma di diario, nel quale Zeno registra le proprie osservazioni sulla psicoterapia e altri fatti che si verificano nel presente, cioè nel tempo della scrittura. La rievocazione del passato più o meno lontano è finita con il capitolo 7, *Storia di un'associazione commerciale* ►T7; adesso ci troviamo di nuovo nell'epoca in cui Zeno, in età già avanzata, si sottopone alla cura del dottor S.

La prima, lunga annotazione sul diario di Zeno, da cui è tratto il brano che segue, è datata 3 maggio 1915; l'ultima, 24 marzo 1916. Il diario comincia, quindi, poche settimane prima che l'Italia dichiari guerra all'Austria-Ungheria (23 maggio 1915). In effetti, non mancano nel capitolo cenni allo scoppio del conflitto; lo stesso brano finale, quello in cui Zeno immagina la possibilità di una grande esplosione che riduca la Terra allo stato di nebulosa

sa, è legato al tema della guerra. Senonché, il modo in cui Zeno allude alla prima guerra mondiale non ha niente di realistico e di tragico (diversamente da quanto si osserva in molti racconti e poesie ispirati a quell'evento): *La coscienza di Zeno* si conferma, anche da questo punto di vista, come una narrazione del tutto soggettiva, in cui il valore degli episodi raccontati e lo spazio che occupano prescindono dalla loro importanza storica.

Con calma [il dottor S.] riprese la mia rieducazione! Procedeva con la sicurezza di veder fiorire ogni zolla su cui poneva il piede.

Di quella rieducazione ricordo pochissimo. Io la subii e quando uscivo da quella stanza mi scotevo come un cane ch' esce dall'acqua ed anch'io restavo umido, ma non bagnato.

5 Ricordo però con indignazione che il mio educatore asseriva che il dottor Coprosich avesse avuto ragione di dirgermi le parole che avevano provocato tanto mio risentimento¹. Ma allora io avrei meritato anche lo schiaffo che mio padre volle darmi morendo? Non so se egli abbia detto anche questo. So invece con certezza ch'egli asseriva ch'io avessi odiato anche il vecchio Malfenti² che avevo messo al posto di mio padre. Tanti a questo mondo credono di non saper vivere senza un dato affetto; io, invece, secondo lui, perdevo l'equilibrio se mi mancava un dato odio. Ne sposai una o l'altra delle figliuole ed era indifferente quale perché si trattava di mettere il loro padre ad un posto dove il mio odio potesse raggiungerlo. Eppoi sfregiai³ la casa che avevo fatta mia come meglio seppi. Tradii mia moglie⁴ ed è evidente che se mi fosse riuscito avrei sedotta Ada ed anche Alberta. Naturalmente io non penso di negare questo ed anzi mi fece da ridere quando dicendomelo il dottore assunse l'aspetto di Cristoforo Colombo allorché raggiunge l'America. Credo però ch'egli sia il solo a questo mondo il quale sentendo che volevo andare a letto con due bellissime donne si domanda: vediamo perché costui vuole andare a letto con esse⁵.

20 Mi fu anche più difficile di sopportare quello ch'egli credette di poter dire dei miei rapporti con Guido. Dal mio stesso racconto egli aveva appreso dell'antipatia che aveva accompagnato l'inizio della mia relazione con lui. Tale antipatia non cessò mai secondo lui e Ada avrebbe avuto ragione di vederne l'ultima manifestazione nella mia assenza dal suo funerale. Non ricordò ch'io ero allora intento nella mia opera d'amore di salvare il patrimonio di Ada, né io mi degnai di ricordarglielo⁶.

25 Pare che il dottore a proposito di Guido abbia fatte anche delle indagini. Egli asserisce che, scelto da Ada⁷, egli non poteva essere quale io lo descrissi. Scoperse che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi praticiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier e C. Perché non ne avevo io parlato?

1. Ricordo ... risentimento: Zeno associa qui esplicitamente nel sentimento di antipatia il dottor S. al dottor Coprosich, il medico che aveva assistito il padre morente e con il quale Zeno era entrato in conflitto.

2. il vecchio Malfenti: il suocero di Zeno, padre di Augusta e Ada.

3. sfregiai: offesi, profanai.

4. Tradii mia moglie: se ne parla nel capitolo 6 del romanzo, *La moglie e l'amante*.

5. vediamo ... esse: è un passo in cui si dimostra l'abilità di Zeno nell'aggirare le que-

stioni che coinvolgono direttamente i suoi impulsi e complessi, spostando l'attenzione su un concetto accessorio o, come in questo caso, cavandosela con una battuta spiritosa tesa a mettere in ridicolo il dottore.

6. Non ricordò ... ricordarglielo: i dubbi del dottor S. sulle ragioni dell'atto mancato di Zeno sono giustificati dalle stesse osservazioni del protagonista del capitolo precedente, *Storia di un'associazione commerciale* ▶ **T7**. Ma qui, volendo rispondere a tono al medico, il narratore attribuisce al gesto una ragione pratica, dando una

lettura innocente del suo comportamento nei confronti di Guido (comportamento che probabilmente *non* è innocente).

7. scelto da Ada: il dottore insinua che una donna bella e di buona famiglia come Ada non avrebbe potuto amare e sposare un fallito come il Guido descritto da Zeno; non solo, quindi, il dottor S. dubita del suo paziente, ma ne mette in risalto anche i tratti negativi del carattere, come l'invidia, e "rigira il coltello nella piaga" ricordandogli il rifiuto subito da una donna del fascino di Ada.

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p.e. e non equivale mica a *sapin*⁸). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario?

[...] Finì che mi sentii molto stanco di quella lotta che dovevo sostenere col dottore ch'io pagavo. Credo che anche quei sogni non m'abbiano fatto bene, eppoi la libertà di fumare quanto volevo finì con l'abbattermi del tutto. Ebbi una buona idea: andai dal dottor Paoli⁹.

Non l'avevo visto da molti anni. Era un po' incanutito¹⁰, ma la sua figura di granatiere¹¹ non era ancora troppo arrotondata dall'età, né piegata. Guardava sempre le cose con un'occhiata che pareva una carezza. Quella volta scopersi perché mi sembrasse così. Evidentemente a lui fa piacere di guardare e guarda le belle e le brutte cose con la compiacenza con cui altri accarezza.

Ero salito da lui col proposito di domandargli se credeva dovessi continuare la psico-analisi. Ma quando mi trovai dinanzi a quel suo occhio, freddamente indagatore, non ne ebbi il coraggio. Forse mi rendevo ridicolo raccontando che alla mia età m'ero lasciato prendere ad una ciarlataneria simile. Mi spiace di dover tacere, perché se il Paoli m'avesse proibita la psico-analisi, la mia posizione sarebbe stata semplificata di molto, ma mi sarebbe spiaciuto troppo di vedermi troppo a lungo carezzato da quel suo grande occhio.

Gli raccontai delle mie insonnie, della mia bronchite cronica, di un'espulsione¹² alle guancie che allora mi tormentava, di certi dolori lancinanti alle gambe e infine di strane mie smemoratezze.

Il Paoli analizzò la mia urina in mia presenza. Il miscuglio si colorì in nero e il Paoli si fece pensieroso. Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. Mi ricordai con simpatia e commozione del mio passato lontano di chimico e di analisi vere: io, un tubetto e un reagente! L'altro, l'analizzato, dorme finché il reagente imperiosamente non lo desti. La resistenza nel tubetto non c'è o cede alla minima elevazione della temperatura e la simulazione manca del tutto. In quel tubetto non avveniva nulla che potesse ricordare il mio comportamento quando per far piacere al dottor S. inventavo nuovi particolari della mia infanzia che dovevano confermare la diagnosi di Sofocle. Qui, invece, tutto era verità. La cosa da analizzarsi era imprigionata nel provino e, sempre uguale a se stessa, aspettava il reagente. Quand'essa arrivava essa diceva sempre la stessa parola. Nella psico-analisi non si ripetono mai né le stesse immagini né le stesse parole. Bisognerebbe chiamarla altrimenti. Chiamiamola l'avventura psichica. Proprio così: quando s'inizia una simile analisi è come se ci si recasse in un bosco non sapendo se c'imatteremo in un brigante o in un amico. E non lo si sa neppure quando l'avventura è passata. In questo la psico-analisi ricorda lo spiritismo¹³.

8. *sapin*: abete (francese).

9. *dottor Paoli*: incarna la dimensione oggettiva della medicina, fondata su dati verificabili; in questo senso, il dottor Paoli è l'opposto del dottor S. e rappresenta la cultura positivista (che, nonostante le aperture verso la psicoanalisi, era comune alla base della formazione di Svevo, oltre che del suo personaggio Zeno).

10. *incanutito*: imbiancato (nei capelli o nella barba).

11. *granatiere*: soldato scelto, addestrato al lancio di granate, dotato di un fisico imponente.

12. *espulsione*: fenomeno fisiologico, come un'eruzione (cutanea) o simili.

13. *spiritismo*: dal punto di vista di Zeno, il paragone con lo spiritismo implica un

giudizio assai severo sulla psicoanalisi; nel capitolo 5 (*La storia del mio matrimonio*), infatti, il protagonista aveva raccontato di una seduta spiritica in casa Malfenti, in cui aveva cercato di far passare Guido Speier per un credulone e di metterlo in cattiva luce con Ada.

[...] M'imbattei poi nel dottor S. Mi domandò se avevo deciso di lasciare la cura. Fu però molto cortese, molto più che non quando mi teneva in mano sua. Evidentemente voleva riprendermi. Io gli dissi che avevo degli affari urgenti, delle quistioni di famiglia che mi occupavano e preoccupavano e che non appena mi fossi trovato in quiete sarei ritornato da lui. Avrei voluto pregarlo di restituirmi il mio manoscritto¹⁴, ma non osai; sarebbe equivaluto¹⁵ a confessargli che della cura non volevo più saperne. Riservai un tentativo simile ad altra epoca quand'egli si sarebbe accorto che alla cura non ci pensavo più e vi si fosse rassegnato.

14. Avrei ... manoscritto: Zeno spiega come mai il dottor S. è rimasto in possesso del suo manoscritto, ma ignora ciò che lo psicanalista dichiara nel *Preambolo* [▶T4], cioè che ha pubblicato l'autobiografia per vendetta nei confronti del paziente.

15. equivaluto: equivalso (si ricordi sempre che l'italiano di Svevo è talvolta – come qui – incerto).

Analisi del testo

▶ **LA MACCHINA DEL DUBBIO** In questo brano Zeno ripercorre alcuni dei temi principali affrontati nei capitoli della sua autobiografia (il rapporto con il padre, la rivalità con Guido, le circostanze del matrimonio con Augusta Malfenti ecc.), presentandoli attraverso il giudizio del dottor S., con il quale deve di nuovo fare i conti. Anche se Zeno parla delle opinioni del suo medico con scetticismo e sarcasmo, finisce per ammettere, agli occhi del lettore, l'inattendibilità almeno parziale di ciò che ha narrato. *La coscienza di Zeno* funziona così, dall'inizio alla fine, come una perfetta e geniale "macchina del dubbio".

▶ **ZENO, NARRATORE INATTENDIBILE PER ECCELLENZA** Il dottor S. ha torto, secondo Zeno, eppure sembra che si sia avvicinato più di una volta a comprendere con lucidità le ragioni reali del comportamento del suo paziente (ad esempio, non sembra esprimere un'idea sbagliata quando dice che, per Zeno, sposare l'una o l'altra sorella Malfenti era la stessa cosa). E perché, domanda il dottor S., Zeno non ha mai parlato del «grandioso deposito di le-

gnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psicoanalisi, [che] era appartenuto alla ditta Guido Speier e C.» (rr. 29-30)? Questo, in particolare, è un passaggio notevole almeno da due punti di vista:

- terapeutico, perché rivela la reciproca sfiducia che caratterizza il rapporto di Zeno, che nella migliore delle ipotesi omette una parte importante della verità, con il dottor S., che a sua volta non si fida del paziente e si mette a fare indagini sul suo conto, cosa che va ben al di là dei compiti di uno psicoterapeuta;
- espressivo, perché Zeno dice di non aver raccontato del deposito di Guido non conoscendo abbastanza bene il toscano (cioè: l'italiano) per nominare i vari tipi di legnami (una motivazione questa che suona ben poco plausibile).

Zeno tace, mente, dimentica, seleziona i fatti concentrando la sua attenzione su fatti secondari, mentre sorvola su quelli importanti. È il narratore inattendibile per eccellenza: e per questo ciò che dice è sempre interessante.

Laboratorio

profilo
psicologico

▶ **COMPNDERE**

- 1 Ricostruisci il profilo psicologico di Zeno delineato dal dottor S.
- 2 Che cosa di particolarmente importante Zeno avrebbe ommesso di riferire al dottore?
- 3 Sintetizza le controargomentazioni di Zeno in relazione a quanto osservato dal dottor S.

dottori

▶ **ANALIZZARE**

- 4 In che cosa si differenzia il metodo del dottor Paoli rispetto a quello del dottor S.?

verità
e menzogna
la cura

▶ **INTERPRETARE**

- 5 In tutto il romanzo, il racconto di Zeno oscilla tra verità e menzogna. Ti sembra che questo valga anche per questo passo? Motiva le tue osservazioni in base ai dati testuali.
- 6 Nelle intenzioni del dottor S., da che cosa Zeno dovrebbe guarire? Perché, invece, Zeno non vuole veramente curarsi?



ITALO SVEVO
(1861-1928)

IL PERCORSO DELLE OPERE

► *Una vita* (1892)

Alfonso Nitti è un giovane intellettuale che dal paese di provincia in cui è nato decide di trasferirsi a Trieste, dove trova un impiego in banca. Avvia una relazione con la figlia del padrone, Annetta, ma la abbandona per tornare dalla madre malata. Tornato a Trieste, viene sfidato a duello dal fratello di Annetta; decide allora di suicidarsi.

► *Senilità* (1898)

L'impiegato Emilio Brentani avvia una relazione con una ragazza, Angiolina, ma la sua inesperienza della vita gliela fa perdere, consegnandolo a una precoce senilità.

► *La coscienza di Zeno* (1923)

È una sorta di memoriale scritto, su sollecitazione del suo psicanalista, da Zeno Cosini, un giovane *apparentemente* inadatto alla vita (come Emilio e Alfonso), ma di fatto capace di prevalere sugli altri, alla fine, tanto nella sfera degli affetti quanto in quella lavorativa.

PERCHÉ LE LEGGIAMO?

Alfonso è il primo degli "inetti" sveviani: un giovane inadatto alla vita associata perché pessimista, passivo, incapace di entrare in sintonia con il mondo che lo circonda, e però d'altra parte provvisto di una specie di mal riposto senso di superiorità (ben caratteristico degli intellettuali) rispetto agli altri.

La vecchiaia a cui allude il titolo del romanzo non è una vecchiaia anagrafica bensì spirituale: Emilio Brentani è afflitto da una sorta di stanchezza esistenziale che gli impedisce di realizzare le sue ambizioni, qualcosa di simile all'inetitudine che è il difetto di Alfonso in *Una vita*.

Uno dei romanzi cruciali della prima metà del Novecento, il primo nel quale la "nuova scienza" della psicanalisi abbia un ruolo tanto importante nell'intreccio.

Bibliografia

Edizioni delle opere

Le opere di Svevo si possono leggere in varie ottime edizioni. Tra queste, l'edizione critica diretta da B. Maier per l'editore Studio Tesi di Pordenone (1985-2002); l'Edizione Nazionale che esce per le Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (*La coscienza di Zeno*, a cura di B. Stasi, 2008; *Commedie*, a cura di G. Lucchini, 2011; *Una vita*, a cura di S. Ticciati, 2012); e i tre volumi coordinati da Mario Lavagetto per «i Meridiani» Mondadori: *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini; *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni; *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni. Edizioni delle singole opere: *Una vita*, a cura di F. Amigoni, Einaudi, Torino 2000; *Senilità*, a cura di C. Benussi, Rizzoli, Milano 2009; *La coscienza di Zeno*, a cura di L. Martellini, Carocci, Roma 2010.

Studi critici

Tra i saggi critici su Svevo consigliamo, oltre al vecchio ma sempre bellissimo G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, pp. 513-616, M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz* e altri saggi su Svevo, Einaudi, Torino 1975; G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998; A. Cavaglioni, *Italo Svevo*, Mondadori, Milano 2000; F. Vittorini, *Svevo: guida alla "Coscienza di Zeno"*, Carocci, Roma 2003; E. Ghidetti, *Italo Svevo: la coscienza di un borghese triestino*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006; B. Stasi, *Svevo, il Mulino*, Bologna 2009; F. Vittorini, *Italo Svevo*, Le Monnier, Firenze 2011; L. Curti, *Svevo romanziere*, ETS, Pisa 2012.

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, analizzare e interpretare testi letterari
- Contestualizzare e collocare i documenti letterari nell'orizzonte storico-culturale
- Ricostruire un'epoca attraverso l'uso dei materiali letterari
- Seguire lo sviluppo dei generi letterari tra continuità e innovazione; riconoscere e analizzare le strutture del genere romanzo
- Riconoscere e usare le tipologie testuali: esporre, argomentare
- Ricercare e interpretare con metodo collaborativo

Espressioni chiave

1

Definisci le seguenti espressioni chiave e mettile in relazione alla poetica dell'autore e al contesto storico-letterario.

ROMANZO EUROPEO

- | | |
|-------------------|----------------------------|
| 1] focalizzazione | 6] mistero |
| 2] tempo | 7] inetto |
| 3] personaggio | 8] leitmotiv |
| 4] epifania | 9] superamento della trama |
| 5] allegoria | 10] sperimentazione |

LUIGI PIRANDELLO

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| 11] uomo «fuori di chiave» | 14] strappo nel cielo di carta |
| 12] vita e forma | 15] gioco delle parti |
| 13] umorismo | 16] maschera |

ITALO SVEVO

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 17] germanesimo | 20] tempo |
| 18] Trieste | 21] inetto |
| 19] coscienza | 22] psicanalisi |

Ipotesi 1 In una **presentazione orale** o in un **breve testo**, illustra le principali novità introdotte in quest'epoca nella **narrativa**, anche usando le parole e le espressioni chiave che hai definito qui sopra.



Ipotesi 2 • Teamwork Riflettete sulle principali novità introdotte da **Luigi Pirandello** e da **Italo Svevo**, anche usando le parole e le espressioni chiave proposte qui sopra, e provate a costruire un breve **video didattico** (facendolo precedere dalla stesura di una sceneggiatura).

Trattazione di argomenti

2

Nei romanzi *Il fu Mattia Pascal* di **Luigi Pirandello** e *La coscienza di Zeno* di **Italo Svevo** si trova la descrizione di una **seduta spiritica**. Perché gli autori, entrambi così scettici, scelgono questo argomento? Prova a confrontare le due sedute spiritiche e a osservare le modalità con cui vengono presentate nei due romanzi. (È possibile un ulteriore confronto con il tono usato pochi anni prima da **Antonio Fogazzaro** in *Piccolo mondo antico*).

3

Pirandello e **Svevo** in Italia, scrittori come **Proust**, **Joyce**, **Kafka**, **Musil** nel resto d'Europa, sono considerati **innovatori della struttura narrativa**. Individua nei testi riprodotti gli elementi che si possono citare a sostegno di questa affermazione e fai una relazione sulle principali novità introdotte nel genere del romanzo e del racconto.

4

La lingua usata da **Pirandello** e da **Svevo** è stata, fin dall'inizio, guardata con un po' di sospetto (per la critica contemporanea "scrivevano male"). Prova a trovare nei testi proposti alcuni esempi concreti di queste **scelte stilistiche**, di questa "scrittura diversa".

Temi di approfondimento

5

Inetti Individua, in alcuni dei personaggi creati dagli autori dei romanzi del primo Novecento, gli elementi tipici degli **antieroi** o degli **"inetti"**.

6

Kafka e il mondo Che cos'è il mondo, secondo **Franz Kafka**? Illustra la **visione del mondo** dello scrittore praghese, a partire da questo giudizio dello studioso francese Roland Barthes:

Per avere il tempo di scrivere, bisogna lottare fino alla morte contro dei nemici che minacciano questo tempo, bisogna strappare questo tempo al mondo, con una scelta decisiva insieme ad una sorveglianza incessante [...]. C'è rivalità tra il mondo e l'opera; Kafka è la figura maggiore di questo combattimento, di questa tensione: egli ha sempre vissuto dolorosamente, a volte sino ad impazzire, il mondo come ostile alla letteratura; il mondo, vale a dire, per lui, le figure del Padre, dell'Ufficio e della Compagnia. Il mondo, cos'è, cosa può essere?

R. Barthes, *La preparazione del romanzo* (1980), a cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2010

7

Il monologo interiore Che cosa si intende per **monologo interiore**? E per **flusso di coscienza**? Commenta l'incipit del capitolo VIII di *Finnegan's wake* (1939) di **James Joyce**, dal titolo *Anna Livia Plurabelle*, che apparve in una versione a se stante, e di cui trovi il testo in rete, digitando le parole iniziali (*Well, you know or don't you know or haven't*) e ascoltando la lettura direttamente dalla voce dell'autore (<http://www.ubu.com/sound/joyce.html>).

Confronti

8

Robert Musil e Thomas Mann Metti a confronto l'inizio dell'*Uomo senza qualità* di **Robert Musil** [► **Percorso 2, T9**] e quello della *Montagna magica* di **Thomas Mann** [► **Percorso 2, T14**]: in che modo entrambi gli autori parodizzano, mettono in crisi e rinnovano le tecniche romanzesche?

9

Marcel Proust e Henri Bergson Fai una ricerca sui rapporti fra **Marcel Proust** (il suo romanzo, le sue idee sul tempo e sulla memoria) e il filosofo **Henri Bergson**, poi illustra il tuo lavoro ai compagni in una breve relazione orale.



10

Debate: Svevo e Pirandello Il **debate** consiste in un confronto nel quale due squadre (composte ciascuna di due o tre studenti) discutono un'affermazione o un argomento proposto dall'insegnante, schierandosi in un campo (pro) o nell'altro (contro).

Temi:

- 1] Il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* è semplicemente paranoico.
- 2] Zeno Cosini ha preso uno schiaffo dal padre nel quarto capitolo della *Coscienza di Zeno*.
- 3] *Sei personaggi in cerca d'autore* è un'opera scandalosa.
- 4] Un'opera intitolata *Un inetto* non può che essere destinata al successo.

Suggerimenti letterarie nei film Proposta di lavoro in gruppo: confronti tra i romanzi di Svevo e Pirandello e alcuni film.

1] Dalla proposta al film. Utilizzando internet, le videoteche pubbliche, scolastiche o personali, ogni gruppo dovrà trovare l'elemento di collegamento tra la citazione letteraria e il film.

CITAZIONI LETTERARIE	FILM
«... facesse uno strappo nel cielo di carta» (da <i>Il fu Mattia Pascal</i> , cap. XII)	<i>The Truman show</i> (di Peter Weir, 1998)
«Non esisteva io, per la legge» (da <i>Il fu Mattia Pascal</i> , cap. XV)	<i>The Terminal</i> (di Steven Spielberg, 2004)
«Ci sono qua certi signori» (da <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>)	<i>La rosa purpurea del Cairo</i> (di Woody Allen, 1985)
«Era il funerale di un altro» (da <i>La coscienza di Zeno</i> , cap. VII)	<i>Fantozzi contro tutti</i> (di Neri Parenti, 1980)

2] Dal film alla proposta. Partendo dalla vostra esperienza personale, proponete altri link o suggerimenti letterarie o cinematografiche tratte da Pirandello e da Svevo.

Saggio breve o articolo di giornale

Sviluppa l'argomento proposto in forma di saggio breve o di articolo di giornale.

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

ARGOMENTO La dissoluzione del personaggio classico nel romanzo del primo Novecento.

DOCUMENTI La documentazione è costituita dal passo di Giacomo Debenedetti riportato sotto e dalle letture dei Percorsi sul romanzo nel primo Novecento in Occidente, su Pirandello e su Svevo.

Nei romanzi dei grandi scrittori della modernità il personaggio si avventura nel cerchio stretto della propria coscienza, dei propri comportamenti dominati dalla coazione a ripetere o dall'incertezza, dall'immagine che gli altri hanno di lui e che egli stesso ha di sé. Questo personaggio moderno si dissolve in una quantità di dettagli. Accade nelle opere di Proust, Joyce, Musil, Svevo, Pirandello.

Coglie questa caratteristica uno dei più grandi critici del Novecento in Italia, **Giacomo Debenedetti** (1901-1967), che adottava spesso, fra l'altro, la tecnica del confronto fra autori.

Il personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d'ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici e figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia, anche se venivano imputati a quel luogo geometrico, o emblema collettivo, o comune denominatore, che sembrava conservare i diritti, le patenti, l'investitura del personaggio classico [...]. È cominciata, per il personaggio uomo, una vita grama: lo si trova intatto solo nel punto in cui il cerchio chiude il cerchio e l'inizio coincide con la fine. Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve incollare i suoi minutissimi cocci [...]. Tutto questo si può tradurre con una metafora che forse supera la semplice portata metaforica, in un linguaggio di fisica nucleare. [Il romanziere moderno, facendo incontrare due personaggi] ci fa assistere all'urto degli atomi che scatena la reazione, ci dà la localizzazione del punto d'urto, lo spettacolo e gli effetti della reazione a catena, non può darci la traiettoria descritta dagli atomi che vi concorrono, il percorso che essi hanno compiuto per giungere a scontrarsi; perché, proprio come nella fisica, quella loro traiettoria sfugge al calcolo e ricostruirla per via di congetture sarebbe un lavoro superfluo ai suoi fini. L'importante è che si siano scontrati.

G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1967

Percorso 5

La poesia in Occidente nel primo Novecento

L'onda lunga del Simbolismo



I poeti che leggeremo provengono da nazioni e da culture diverse: non formano una “corrente”, e anzi molti di loro non si conoscevano, né si lessero mai. Ciononostante, non è sbagliato dire che tra di loro si respira una certa “aria di famiglia”. Sono tutti nati nell’ultimo quarto del XIX secolo e scrivono tutti le loro opere più importanti nei primi decenni del secolo successivo. Sono tutti *scrittori colti, intellettuali*, che mettono al centro della loro attività artistica proprio il *recupero della letteratura del passato*, recente o remoto.

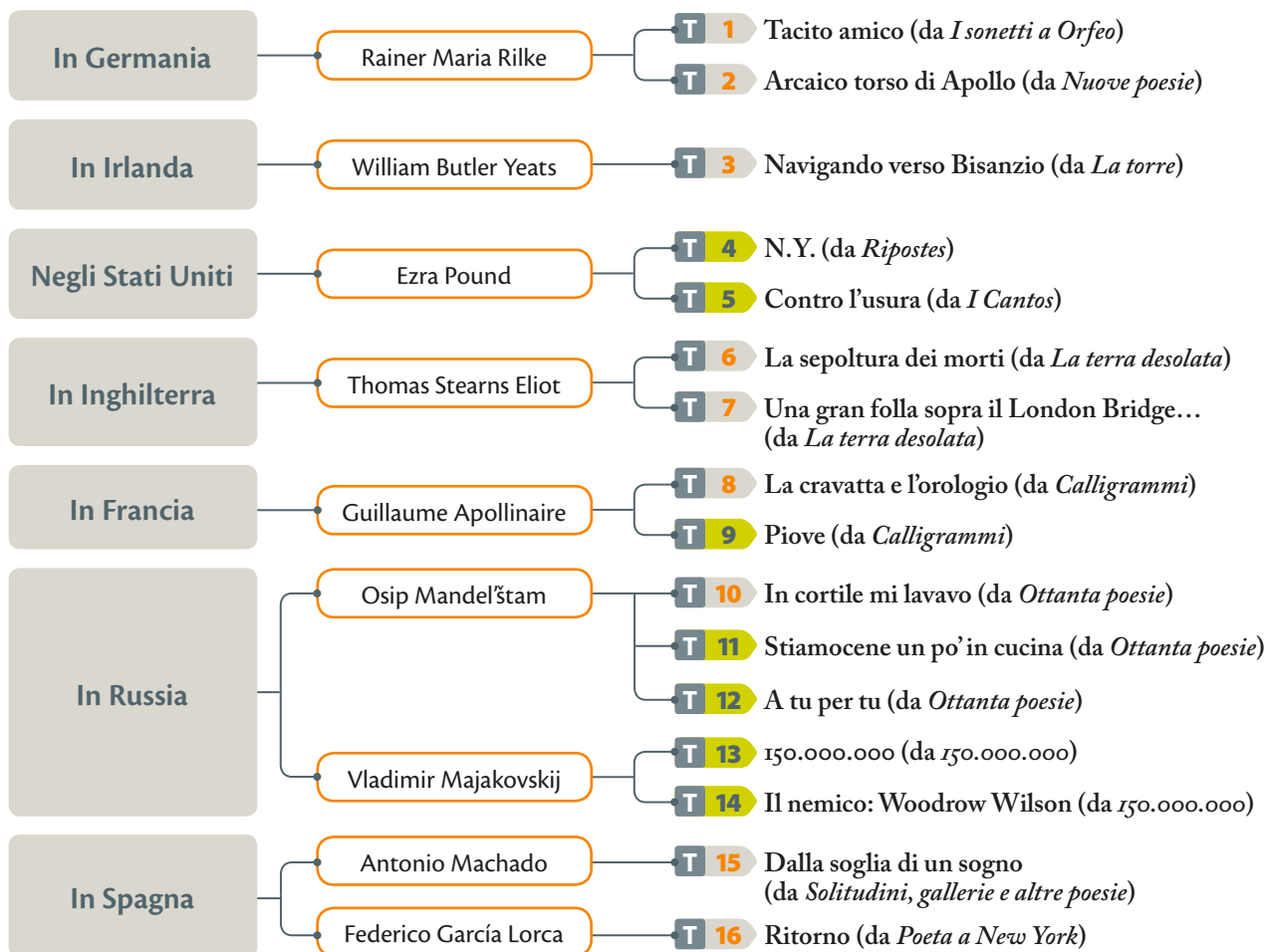
La cosa è particolarmente evidente in *Pound* e in *Eliot*, che non solo scrivono saggi sulla tradizione letteraria occidentale, ma “fabbricano” le loro poesie adoperando frammenti di altri autori, mentre *Apollinaire* studia i poeti romantici tedeschi, *Yeats* e *García Lorca* recuperano la tradizione popolare dei loro paesi, *Rilke* si ispira continuamente agli autori greci e latini.

In tutti, inoltre, è presente, viva, l'*eredità del Simbolismo*: alcuni la arricchiscono senza stravolgerla (*Machado, Mandel'stam*), mentre altri (*Eliot, Majakovskij*), a partire da essa, elaborano un modello di poesia oggettiva che non mette più al suo centro l'io che osserva le cose ma le cose stesse.

Insomma, sono tutti scrittori che vogliono essere, come suona il motto di Arthur Rimbaud, «*assolutamente moderni*», ma che a questa modernità, a questo desiderio di novità associano un vero e proprio *culto della tradizione letteraria*.

Questa “doppia cittadinanza”, questa appartenenza a due mondi – il **passato della cultura “alta”**, accumulatasi nei secoli, e il **presente della società europea** che si avvia **verso due guerre mondiali** – fa sì che le loro poesie siano anche preziosi documenti per capire come si viveva e che cosa si pensava in quella che un poeta della generazione successiva, Wystan Auden, chiamerà l’«età dell’ansia» (*The Age of Anxiety* è il titolo del poema che Auden pubblicò nel 1948).

PERCORSO nei TESTI



ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

Nel Novecento due “nuovi” paesi si affacciano sulla scena della poesia: gli Stati Uniti e l’Unione Sovietica. Trovi nell’eBook i versi di tre grandi poeti, uno statunitense (Pound) e due sovietici (Mandel’shtam e Majakovskij).

1 La poesia come modo speciale di vedere la realtà

I problemi di una società che cambia velocemente I poeti del primo Novecento vivono anni nei quali la società e i modi di vita cambiano repentinamente sotto la pressione dell'industrializzazione, del totalitarismo, dei conflitti mondiali, dell'espansione dei mass media. Non è strano, dunque, che essi reagiscano, scrivendo, ai problemi che il mondo mette loro di fronte: la **modernizzazione** (un tema per eccellenza futurista), il **paesaggio caotico delle città** (un tema già di Baudelaire, ripreso in particolare da Eliot), la **vita grama della povera gente**.

L'irruzione della realtà D'altro canto, molti di questi poeti vivono **vite tragiche** o sono **testimoni di tragedie**: Pound passerà anni in prigione, Majakovskij si ucciderà, Mandel'stam morirà in un gulag sovietico, Machado dovrà scappare dalla guerra civile spagnola e morirà esule, García Lorca verrà fucilato.

La poesia era stata, in passato, un comodo rifugio per intellettuali poco adatti a stare nel mondo e poco propensi a impegnarsi: la presenza della realtà storica quasi non si avverte in molte raffinatissime poesie di Stéphane Mallarmé, per non parlare dei poeti romantici o preromantici. Ma nel primo Novecento, in tutto il mondo, la realtà storica irrompe con violenza sulla scena; se non tutti parlano della **prima guerra mondiale**, in tutti affiorano però il ricordo e il senso di quella **carneficina**: *La terra desolata* (1922), di Eliot, è un titolo ben significativo; così com'è significativo – e può essere preso come sintomatico dell'aria del tempo, per così dire – il celebre avvio di *Il secondo avvento* (1919) di Yeats, nella traduzione di Roberto Sanesi:

« Ruotando e roteando nella spirale che sempre più si allarga,
Il falco non può udire il falconiere;
Le cose si dissociano; il centro non può reggere;
E la pura anarchia si rovescia sul mondo,
La torbida marea del sangue dilaga, e in ogni dove
Annega il rito dell'innocenza;
I migliori hanno perso ogni fede, e i peggiori
Si gonfiano d'ardore appassionato.

Scritta nel 1919, questa poesia è un'immagine potente e straziante del mondo uscito dalla prima guerra mondiale, un **mondo invaso dall'anarchia** (e non da un "nuovo ordine" postbellico), in cui «*Things fall apart*», cioè "Le cose cadono, crollano" («Le cose si dissociano» nella traduzione di Sanesi), gli innocenti periscono, e il potere sembra saldamente nelle mani dei malvagi. Si avverte, in questa come in altre poesie scritte negli stessi anni, un **senso di tragedia**, legato sì alla guerra (si pensi alle liriche di Giuseppe Ungaretti raccolte in *L'Allegria*) o ad altre precise vicende storiche (la guerra civile spagnola, in Lorca; le persecuzioni di Stalin, in Mandel'stam), ma anche al **senso di una civiltà in decadenza**, che sembra aver perso ogni slancio vitale: «con questi frammenti ho puntellato le mie rovine», scrive Eliot alla fine di *La terra desolata*.

- ▶ Negli Stati Uniti:
Pound
- T4 ▶ N.Y., da *Ripostes*
- ▶ L'impegno sociale
- T5 ▶ Contro l'usura,
da *I Cantos*
- ▶ Pound "cinese"

«Tramonto dell'Occidente» e possibilità dell'uomo Questa idea di «tramonto dell'Occidente» – per adoperare un celebre titolo dello scrittore tedesco Oswald Spengler (1880-1936) – serpeggia un po' ovunque e dà a questi testi un tono spesso amaro, desolato, ma anche una specie di quieta, monumentale grandezza, di tenace **fiducia** nelle **possibilità della letteratura** come strumento di conoscenza del mondo e, soprattutto, nelle **possibilità dell'uomo**: si pensi al meraviglioso finale del sonetto di Rilke *Arcaico torso di Apollo* (v. 14: «La tua vita. Tu devi mutarla») ►T2].

La poesia, un'impresa serissima La poesia era stata, in altre epoche, passatempo, esercizio retorico, gioco con il linguaggio; per gli autori che vivono a cavallo tra il XIX e il XX secolo è invece un'**impresa serissima**, nella quale investire non solo tutto il loro talento formale, la loro **sapienza stilistica** («il miglior fabbro»: così Eliot definisce Pound, riutilizzando la formula che Dante aveva usato nel *Purgatorio* riferendola al trovatore Arnaut Daniel), ma anche il loro **pensiero**: si tratta, spesso, di poesie dense di idee, concettualmente complesse perché cariche di una visione del mondo molto personale, che si fa strada, in forme non sempre chiaramente comprensibili, tra le metafore e le rime.

Oscurità e ambiguità semantica della lirica moderna Non solo per questo – a causa cioè del loro contenuto di pensiero – le poesie che leggeremo sono **difficili da capire**. È anche una questione di forma, e per capire in che cosa consiste la questione bisogna fare un piccolo passo indietro. Prendiamo l'inizio dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi:



*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando...*

Questo è, certamente, un testo poetico: anzi, uno dei testi “più poetici” della nostra letteratura. Ma ciò che Leopardi dice adoperando i versi potrebbe essere detto anche in prosa, e senza che, nella sostanza, il significato cambi: “Ho sempre amato questa collina isolata, e anche questa siepe, che non permette di vedere buona parte dell'orizzonte. Ma stando seduto e guardando...”. Si perde – come dirlo altrimenti? – la poesia, ma non si perde il senso.

Leggiamo invece questi versi tratti dal *Battello ubriaco* di Arthur Rimbaud:



*Ho sognato la verde notte dalle nevi abbagliate,
bacio che lentamente sale agli occhi dei mari,
la circolazione delle linfe inaudite,
e il risveglio giallo e blu dei fosfori canori!*

In questo caso la versione in prosa, più che essere difficile, non ha senso. La difficoltà non sta, infatti, nel capire che cosa vogliono dire le parole o nel ricostruire l'ordine delle frasi: la difficoltà sta nel dare un significato a connessioni tra parole, a immagini, che non sembrano possibili (anzi, che *non sono* possibili) in un discorso che obbedisca a una logica razionale: perché la notte sarebbe *verde*? e perché le nevi sarebbero *abbagliate* (semmai le nevi “abbagliano”, ma di giorno, non certo di notte)? e a che cosa si riferisce, che cos'è il *bacio* del secondo verso? e gli *occhi dei mari*? e le *linfe inaudite*? e così via.

Insomma: se per Leopardi la poesia è un genere letterario che dice, in forma diversa, le stesse cose che può anche dire un discorso in prosa, per Rimbaud la poesia è un genere letterario che si esprime attraverso un **codice linguistico interamente diverso da quella della prosa**, che dice (misteriosamente, cripticamente, allusivamente) cose che la prosa non è in grado di dire.

Ebbene, i **poeti** che vivono tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento fanno propria la lezione di Rimbaud: sono **oscuri**, perché hanno smesso, come lui, di pensare alla **poesia** semplicemente come a un "linguaggio speciale" e la considerano invece uno **speciale modo di vedere la realtà**, un modo governato da norme molto più libere di quelle che governano il "normale" discorso in prosa, molto più permeabili alla fantasia, al sogno, al potere delle metafore.

2 In Germania: Rilke

I sonetti a Orfeo

Una raccolta di poesie, un «monumento funebre» Rainer Maria Rilke (1875-1926) scrive *I sonetti a Orfeo* nel 1922, mentre sta lavorando al suo capolavoro, le *Elegie duinesi*, nel castello di Muzot (nel Vallese, Svizzera meridionale).

I sonetti a Orfeo sono dedicati a Wera Ouckama Knoop, figlia della sua amica Gertrud, morta appena diciannovenne. Il sottotitolo del libretto recita appunto *Monumento funebre a Wera Ouckama Knoop*.

Si tratta di una raccolta di brevi componimenti poetici divisa in due parti (ventisei e ventinove testi rispettivamente). La figura ispiratrice è Orfeo, il mitico cantore che con la sua lira e con il suo canto è capace di muovere gli alberi e di placare gli animali feroci: la sua storia è stata raccontata, oltre che da altri autori antichi, da Ovidio nelle *Metamorfosi*, e poi ripresa più e più volte dai poeti di ogni tempo.

Un'ispirazione improvvisa e inaspettata Ciò che scrive Rilke, in una lettera all'amica Margot Sizzo, sulla genesi del libro, è un buon modo per definire il concetto così sfuggente di "ispirazione":



Gli strani Sonetti ad Orfeo non erano un'opera progettata o attesa; sono comparsi, spesso molti in un solo giorno [...], del tutto inaspettati [...]. Non ho potuto far altro che accogliere in purezza e obbedienza il dettato interiore. Solo a poco a poco, inoltre, ho compreso il legame di quelle strofe con la figura di Wera Knoop, morta a diciotto o diciannove anni, che conoscevo poco e che ho visto solo qualche volta, quando era bambina, ma con singolare attenzione ed emozione.

Improvvisi, inaspettati, dettati da una voce interiore: così Rilke parla dei *Sonetti a Orfeo*; e sembra quasi di risentire i versi di Dante nel canto XXIV del *Purgatorio*: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando».

Tacito amico

da *I sonetti a Orfeo*, parte II, 29

Ecco l'ultimo sonetto della raccolta.

- Tacito amico delle molte lontananze, senti
come lo spazio accresce a ogni tuo respiro.
Con le fosche campane nella cella oscillando
4 rintocca anche tu. Ciò che ti consuma
diverrà forza grazie a questo cibo.
Tu entra ed esci dalla metamorfosi.
Qual è la tua esperienza che più duole?
8 Se t'è amaro il bere, fatti vino.
In questa notte in cui tutto trabocca
sii magica virtù all'incrocio dei tuoi sensi,
II dei loro strani incontri sii tu il senso.
E se il mondo ti avrà dimenticato,
di' alla terra immobile: Io scorro.
14 All'acqua rapida ripeti: Io sono.



Egon Schiele, *Il poeta (Autoritratto)*, 1911.

Stiller Freund

1-4 Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt. / Im Gebälk der finsternen Glockenstühle / laß dich läuten. Das, was an dir zehrt **5-8** wird ein Starkes über dieser Nahrung. / Geh in der Verwandlung aus und ein, / Was ist deine leidenste Erfahrung? / Ist dir Trinken bitter, werde Wein. **9-11** So in dieser Nacht aus Überdruß / Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn. **12-14** Und wenn dich das Irdische vergass, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

Metro: sonetto, ma con uno schema metrico diverso da quello canonico nella letteratura italiana; le quartine hanno rime diverse (ABAB CDCD) e nelle terzine (EFG EFG) i vv. 9 e 12 consuonano, non rimano (c'è in un caso "-uss" in un altro "-ass"). Questa libertà nell'assortimento delle rime è normale nella tradizione tedesca.

Analisi del testo

► **IL PROBLEMA DELL'OSCURITÀ** Prima di tutto, e prima di spaventarci per la difficoltà della poesia, dobbiamo essere coscienti del fatto che sono versi oscuri anche per chi abbia una buona conoscenza della poesia moderna, e persino per chi conosca bene la poesia di Rilke. Del resto, in una lettera del 1° giugno 1922 a un'amica lo stesso Rilke afferma di essere spesso in dubbio circa il reale significato delle proprie opere:

« Si tratta davvero, spesso, di quanto di più difficile esista, posto in una "striscia marginale" di ciò che è appena ancora dicibile. Talvolta lotto anch'io per comprendere il senso che si è servito di me per affermarsi nella sfera umana, e la luce di singoli brani la possiedo anch'io, soltanto, in pochi momenti di grazia.

Più che comunicare un messaggio, il poeta si rappresenta come un mediatore "usato" perché un senso possa « affermarsi nella sfera umana »: e tale senso, scrive Rilke, può sfuggire al mediatore stesso. Il *tacito amico delle molte lontananze* è – scrive Rilke in una lettera – un amico della ragazza, Wera. Dopo questo appello iniziale, ogni singolo verso, ogni singolo nesso tra le parole apre un problema. Com'è possibile accrescere lo spazio con il proprio respiro (v. 2)? Che cosa significa "farsi vino" (v. 8)? Come può, un uomo, "rintoccare" insieme alle campane (v. 4)? Questi predicati sono, dal punto di vista logico, inammissibili. Evidentemente, essi non vogliono essere interpretati alla lettera: vogliono evocare un sentimento, un'immagine, più che comunicare un concetto.

► **L'IO E IL «MARE DELL'ESSERE»** Può essere utile confrontare questo sonetto con altri versi della raccolta di Rilke. Noteremo così che il tema del misterioso rapporto (in tedesco *Bezug*) che lega l'uomo alla natura e alle cose è tipico di Rilke, ed emerge ad esempio splendidamente nei primi versi del sonetto 12 (parte I):

«« Lode allo Spirito che sa connetterci,
perché la nostra vita è fatta di figure.
E il nostro giorno autentico non si misura
sul passo minimo delle lancette.

Ora, questa relazione, questo *Bezug* con le cose non-umane, si presenta spesso come un desiderio di metamorfosi e di annullamento dell'io in quello che potremmo chiamare, con un'espressione ispirata a Dante, il «mare dell'essere». È il senso del v. 6, «Tu entra ed esci dalla metamorfosi», ma in realtà è il senso di tutta la prima parte della poesia: diventare parte delle cose, annullare la distanza che separa l'io dal mondo; ed ecco dunque che il respiro umano diventa un modo per "accrescere lo spazio" (v. 2); ecco che colui che ascolta il rintocco delle campane "si fa suono" (v. 4); ed ecco che non il nutrimento e il vino diventano parte dell'uomo bensì, viceversa, è l'uomo "a farsi vino" (v. 8). In un'altra sua poesia (*Quasi ogni cosa a un contatto si tende*) Rilke sviluppa in maniera ancora più chiara quest'idea mistica dell'unione tra l'io e gli altri esseri:

«« Un solo spazio compenetra ogni essere:
spazio interiore del mondo. Uccelli taciti
ci attraversano. Oh, io che voglio crescere,
guardo fuori ed in me ecco cresce l'albero.

► **RILKE, UN UOMO "SENZA PELLE"** Può accadere che qualcuno dotato di una sensibilità particolare venga de-

scritto come una persona "senza pelle", una persona cioè che "sente" con una forza fuori del comune le cose animate e inanimate che lo circondano. Rilke apparteneva senza dubbio a questa categoria di persone. Ecco che cosa scrive nel 1922 all'amica Lou Salomé:

«« Io sono come il piccolo anemone che ho visto una volta nel giardino, a Roma; di giorno si era spalancato tanto che non riusciva più a chiudersi per la notte. Era terribile vederlo nel prato buio, aperto, ancora intento ad accogliere nel calice follemente spalancato, con troppa notte sopra di sé, che non voleva finire [...]. Anch'io sono inguaribilmente rivolto all'esterno, e dunque tutto mi distrae, e non rifiuto nulla; i miei sensi, senza chiedermelo, si riversano in mille cose che disturbano; se c'è un rumore, io mi annullo e sono quel rumore.

► **LA MUTEVOLEZZA DELL'ESSERE UMANO** L'invito della poesia *Tacito amico* è dunque quello di annullarsi nelle cose del mondo, o di "farle entrare dentro di sé". Ma i versi finali sono quasi una rettifica a questo invito, perché l'essere umano è visto e definito proprio in virtù di ciò che lo distingue dagli elementi naturali. A differenza della terra, l'essere umano è soggetto al tempo, è mutevole, "scorre" (v. 13). In un altro dei *Sonetti a Orfeo* (parte II, 12) Rilke scrive:

«« Ama la mutazione. T'entusiasmi la fiamma in cui ti sfugge
la cosa fervida di metamorfosi;
[...]
Chi nel suo stato è fisso, è ormai irrigidito.

La vita, insomma, è nel movimento, nel cambiamento. Ma – dice l'ultimo verso («Io sono») – a differenza dell'acqua l'essere umano è anche qualcosa che "è", che rimane, che lascia traccia: la vita è anche una permanenza, una durata.

Laboratorio

amicizia
lontananze

► COMPRENDERE

- 1 Chi è l'amico cui si rivolge la poesia? Quali informazioni ci dà il testo per poterlo identificare?
- 2 Perché è definito «amico delle molte lontananze» (v. 1)? Che cosa lo «consuma» (v. 4)? Si tratta di qualcosa che ha a che fare con l'identità, con il senso di pienezza dell'esistenza?
- 3 Grazie a quale *cibo* il senso di spaesamento e di lontananza si può trasformare in *forza* (v. 5)?

► ANALIZZARE

- 4 Individua e illustra le analogie.
- 5 Nella seconda parte della poesia (dal v. 6) il tema nodale è la *metamorfosi*. Chi ne è il soggetto? In che cosa si trasforma? Come viene invitato a lasciarsi andare al flusso dei cambiamenti? Osserva in particolare i verbi all'imperativo.

► INTERPRETARE

- 6 La poesia fa parte dei *Sonetti a Orfeo*, figura mitologica legata al canto e al regno dei morti. Approfondisci tale mito attraverso una ricerca da presentare alla classe.

metamorfosi

Nuove poesie

L'ammirazione per la scultura di Rodin Nel 1902 Rilke va a Parigi per conoscere lo scultore **Auguste Rodin** (1840-1917); da tempo ammira le sue opere e vorrebbe scrivere un saggio su di lui. Resterà a Parigi fino al 1906, e i suoi rapporti con Rodin diventeranno tanto stretti che, per un periodo, Rilke lavorerà come segretario dello scultore, nella sua villa di Meudon.

L'incontro con Rodin ha una notevole importanza per i suoi riflessi sulla poesia di Rilke. Fino a quel momento egli aveva cercato, come i simbolisti, di evocare attraverso i suoi versi degli stati d'animo, dei sentimenti: la musica e la pittura erano state le arti che lo avevano soprattutto ispirato. Ora l'**interesse per la scultura** lo porta a voler descrivere piuttosto che evocare, cioè a **ricreare con le parole gli oggetti**, lasciando in secondo piano le idee e le emozioni dell'io.

Rainer Maria Rilke

T

2

Arcaico torso di Apollo

da *Nuove poesie*, parte II



Torso maschile proveniente da Mileto, Museo del Louvre, Parigi.

In questi anni parigini Rilke visita ripetutamente il museo del Louvre, dove è conservata la statua che ispira la poesia intitolata *Arcaico torso di Apollo*. Si tratta del cosiddetto *Torso di Mileto* (riprodotto qui a fianco), dal luogo in cui fu ritrovato: la città di Mileto, nella parte sudoccidentale dell'attuale Turchia. La statua, raffigurante un giovane (non è detto che si tratti di Apollo: così Rilke ha voluto interpretare l'opera, dandole il nome del dio delle arti), è priva della testa e delle braccia, che erano le parti più fragili delle sculture e perciò più facili a rompersi e disperdersi. Resta una gamba, fino all'altezza del ginocchio, mentre dal modo in cui l'anca sinistra si innesta sul torso si capisce che la gamba sinistra, perduta per intero, era tesa in avanti.

In *Arcaico torso di Apollo* (che apre la seconda parte delle *Nuove poesie*) Rilke descrive la statua e, soprattutto, gli effetti che essa ha su colui che la osserva.

Non conoscemmo il suo capo inaudito,
e le iridi che vi maturavano. Ma il torso
tuttavia arde come un candelabro
dove il suo sguardo, solo indietro volto,

Archaischer Torso Apollos

1-4 Wir konnten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt

Metro: sonetto, ma – come nella poesia precedente ► **T1** – con uno schema metrico diverso da quello canonico nella letteratura italiana; le quartine hanno rime diverse (ABBA CDDC) e nelle terzine le rime si succedono secondo un ordine che non si trova mai nella nostra tradizione (EEF GFG).

- 5 resta e splende. Altrimenti non potrebbe abbagliarti
la curva del suo petto e lungo il volgere
lieve dei lombi scorrere un sorriso
fino a quel centro dove l'uomo genera.
- 10 E questa pietra sfigurata e tozza
vedresti sotto il diafano architrave delle spalle,
e non scintillerebbe come pelle di belva,
e non eromperebbe da ogni orlo come un astro:
perché là non c'è punto che non veda
te, la tua vita. Tu devi mutarla.

5-8 sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, und im leisen Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. **9-11** Sonst stünde dieser Stein enstellt und kurz / unter der Shultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; **12-14** und brächte nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Analisi del testo

► **UNA DESCRIZIONE METAFORICA** Il poeta descrive la statua, ma è subito chiaro che la sua descrizione non ha niente a che fare con quella di una guida o di un libro di storia dell'arte. Per dire che manca la testa, Rilke scrive «Non conoscemmo il suo capo inaudito» (v. 1), con *inaudito* che sposta sul senso dell'udito ciò che, a rigore, appartiene alla vista (la testa che "non si vede"). Mancano anche gli occhi, e Rilke parla di «iridi che vi maturavano» (v. 2); e l'iride è la parte colorata dell'occhio che ha al centro la pupilla.

Dopodiché la descrizione, che fin qui era parzialmente metaforica, diventa totalmente metaforica, perché il poeta mescola ciò che vede – il nudo torso di una statua greca – con quello che immagina, o per meglio dire con quello che "sente": una luce che fuoriesce da quel torso e abbaglia lo spettatore, e che rende viva, scintillante «come pelle di belva» (v. 11) quella che, senza l'opera dello scultore, sarebbe solo una «pietra sfigurata e tozza» (v. 9). Invece, scrive Rilke, questa pietra inerte erompe «da ogni orlo come un astro» (v. 12). E per capire questo verso enigmatico può essere utile confrontarlo con una pagina del suo diario parigino di qualche anno prima (dicembre del 1902):

«Ci sono delle statue che portano in se stesse il mondo che le circonda, lo hanno succhiato in sé medesime e lo emanano. Lo spazio in cui una statua è collocata è lo

spazio del suo esilio: il suo mondo ce l'ha già in sé medesima e il suo occhio si rapporta a questo mondo che è nascosto e compiegato nella sua figura.

► **L'OPERA CHE GUARDA LO SPETTATORE** Gli ultimi due versi sono i più enigmatici, e anche i più sorprendenti e belli del testo. Perché fin qui si era trattato della descrizione della scultura, anche se di una descrizione anomala e, a causa della stranezza delle immagini adoperate da Rilke, difficile da comprendere. Ma negli ultimi versi il linguaggio è chiarissimo: nel torso di Apollo «non c'è punto che non veda / te, la tua vita. Tu devi mutarla» (ma l'originale è ancora più tassativo: «*Du mußt dein Leben ändern*, "Tu devi cambiare la tua vita"). Dunque non è solo lo spettatore che guarda l'opera, è anche e soprattutto l'opera che guarda lo spettatore: è la perfezione classica della scultura che giudica lo spettatore e, senza parlare, gli dice che deve cambiare la sua vita, quindi, probabilmente (ma questo il testo non lo dice), che deve renderla più simile all'armonica bellezza del torso.

► **CONFRONTO CON UNA PAGINA DI WINCKELMANN** L'idea di "vedere l'intero" in un'opera frammentaria come quella che ha ispirato Rilke è ovviamente un'invenzione poetica. Ma Rilke non è stato il primo ad averla. **Johann J. Winckelmann** (1717-1768) è stato il più grande archeologo del Settecento e uno dei più impor-

tanti studiosi d'arte antica di ogni tempo. Durante i suoi viaggi in Italia vide e descrisse un gran numero di opere greche e romane, tra cui il cosiddetto *Torso del Belvedere*, oggi custodito ai Musei Vaticani. Certamente Rilke non si è ispirato a questa pagina, ma le corrispondenze sono sorprendenti.

«Ti conduco davanti al tanto celebre e mai abbastanza lodato Torso d'Ercole, davanti a un'opera che, nel suo genere, tocca il culmine della perfezione e deve annoverarsi tra le maggiori creazioni artistiche giunte fino ai tempi nostri. Ma come potrò descriverlo, se gli mancano le parti più belle e più importanti che la natura ha date all'uomo! Come d'una meravigliosa quercia abbattuta e spogliata dei rami e delle fronde non rimane che il nudo tronco, così, deturpata e mutilata si vede l'immagine dell'eroe: gli mancano la testa, le braccia, le gambe e la parte superiore del petto. Al primo sguardo forse non scorgerai altro che un sasso informe: ma se hai la forza di penetrare nei segreti dell'arte, osservando quest'opera con occhio tranquillo, vi scorgerai un prodigio: Ercole ti apparirà allora come circondato da tutte le sue imprese, ed in quella pietra vedrai insieme l'eroe e il dio [...]. Se vi sembra inconcepibile che si possa mostrare la forza del pensiero in un'altra parte del corpo, che non sia la testa, imparate qui come la mano d'un artista creatore abbia il potere di spiritualizzare la materia. Mi pare di veder sorgere dal dorso, curvo in profonda riflessione, una testa che con letizia ricorda le sue prodigiose gesta. E mentre una simile testa, piena di maestà e di sapienza, appare al mio sguardo, anche le altre membra mancanti incominciano a formarsi nel mio pensiero.

(J. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Einaudi, Torino 1973, pp. 75-78)



Torso del Belvedere, I secolo a.C., Musei Vaticani, Roma.

Laboratorio

inaudito
sguardo

sensi

mutare

Neoclassicismo
e Simbolismo

► COMPRENDERE

- 1 Perché la testa della statua è definita da Rilke "inaudita" (v. 1)?
- 2 Se la testa manca, com'è possibile descriverne lo sguardo?

► ANALIZZARE

- 3 Quali sensi chiama in causa il poeta? Attraverso quali immagini?
- 4 Individua e spiega le similitudini.
- 5 A chi si rivolge il verso finale?

► CONTESTUALIZZARE

- 6 Il *Torso del Belvedere* (o *Torso d'Ercole*, secondo Winckelmann) rappresenta, nella concezione neoclassica dell'archeologo tedesco, il bello ideale. Quali elementi della poesia di Rilke ti sembrano gravitare ancora nell'orbita del "bello" inteso in senso classico, e quali invece rimandano al Simbolismo?

3 In Irlanda: Yeats

La difesa dell'identità culturale irlandese William Butler Yeats (1865-1939) nasce in **Irlanda** e vive tutta la sua vita tra la madrepatria e Londra, impegnandosi sin da giovane nella difesa dell'identità culturale irlandese: un impegno che trova il suo coronamento nel 1922, quando Yeats viene nominato **senatore** del nuovo "Stato libero d'Irlanda". Fino al 1921, infatti, l'Irlanda aveva fatto parte della Gran Bretagna: ottenne l'indipendenza soltanto dopo una dura lotta, cui seguì un'altrettanto sanguinosa guerra civile tra coloro che accettavano gli accordi presi con la Gran Bretagna e coloro che li rifiutavano.

L'interesse per la tradizione e il mito In giovinezza Yeats scrive soprattutto per il **teatro** (è uno dei fondatori dell'Abbey Theatre di Dublino), attingendo alle **leggende popolari celtiche**, e questo interesse per le tradizioni e i miti (ma anche per l'esoterismo, che lascia tracce profonde nei suoi versi) continua a ispirarlo anche negli anni della maturità, che sono quelli in cui compone le sue poesie migliori, raccolte in volumi come *I cigni selvatici a Coole* (1919), *La torre* (1928), *La scala a chiocciola e altre poesie* (1933). Nel 1923 vince il **premio Nobel** per la letteratura.

William Butler Yeats

T

3

Navigando verso Bisanzio

da *La torre*

Sul finire degli anni Venti, quando scrive questa poesia, Yeats attraversa un periodo critico: sia perché la guerra civile divide il suo paese, sia perché, colpito da una malattia polmonare, è costretto a dimettersi dalla carica di senatore. Avviato verso la vecchiaia, egli si interroga sul ruolo che un anziano come lui può avere in un mondo che cambia in fretta: ha ancora qualcosa da dire?

I

Quello non è un paese per i vecchi. I giovani
abbracciati uno all'altro, gli uccelli sugli alberi
(generazioni morenti) intenti a cantare,
cascate di salmoni, mari affollati di sgombri,
5 carne, pesce, o uccelli, per tutta l'estate
lodano ciò che è generato, che nasce, e che muore.
Rapiti in quella musica sensuale, tutti trascurano
i monumenti dell'intelletto che non invecchia.

II

10 Un uomo anziano è ben misera cosa, un lacero
cappotto su un bastone, a meno che l'anima
non batta le mani e canti, e canti più forte
per ogni strappo nel suo abito mortale,
ma non c'è scuola di canto che lo studio
dei monumenti della sua magnificenza;
15 per questo varcai i mari e sono giunto
alla città sacra di Bisanzio.

8. monumenti dell'intelletto: al tripudio della natura e della gioventù (un tripudio che si conclude inevitabilmente con la morte) Yeats oppone le grandi (e trascurate) opere dello spirito umano, che non invecchiano.

10. cappotto su un bastone: è una metafora: il *cappotto* è la poca carne che copre lo scheletro (il *bastone*) dell'uomo anziano.

13-14. ma non c'è ... magnificenza: si intende: per imparare a cantare l'unica scuola è lo studio delle grandi opere umane; **sua:** dell'uomo, della sua anima.

16. Bisanzio: l'odierna Istanbul.

III

O Saggi, o voi che state nel fuoco sacro di Dio
come nell'oro musivo su una parete, uscite
dal fuoco sacro, scendete in fila a spirale,
20 e siate i maestri di canto dell'anima mia.
Consumate il mio cuore; malato di desiderio
e attaccato a un morente animale,
non sa che cosa è; e raccoglietemi
nell'artificio dell'eternità.

IV

25 Fuori dalla natura, io non prenderò più
la mia forma corporea da alcuna cosa naturale,
ma quella forma che orefici greci
fanno d'oro battuto e foglia d'oro
per tener desto un Imperatore assonnato,
30 o sopra un ramo d'oro posato a cantare
ai signori e alle dame di Bisanzio
di quello che è passato, che passa, o che verrà.

18. oro musivo: le tessere dorate che formano i mosaici.

22. morente animale: il titolo di uno dei migliori romanzi dello scrittore americano Philip Roth, *L'animale morente* (*The Dying Animal*), viene da questa poesia; e l'«animale morente» è l'uomo come essere fatto di carne e ossa.

Sailing to Byzantium

I That is no country for old men. The young / In one another's arms, birds in the trees / – Those dying generations – at their song, / The salmon-falls, the mackerel-crowded seas, / Fish, flesh, or fowl, commend all summer long / Whatever is begotten, born, and dies. / Caught in that sensual music all neglect / Monuments of unageing intellect. **II** An aged man is but a paltry thing, / A tattered coat upon a stick, unless / Soul clap its hands and sing, and louder sing / For every tatter in its mortal dress, / Nor is there singing school but studying / Monuments of its own magnificence; / And therefore I have sailed the seas and come / To the holy city of Byzantium. **III** O sages standing in God's holy fire / As in the gold mosaic of a wall, / Come from the holy fire, perne in a gyre, / And be the singing-masters of my soul. / Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is; and gather me / Into the artifice of eternity. **IV** Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing, / But such a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enamelling / To keep a drowsy Emperor awake; / Or set upon a golden bough to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing, or to come.

Metro: quattro strofe di otto versi (si tratta di versi di dieci sillabe, che in inglese si chiamano *blank verses*), con schema ABABABCC; ma alcune rime sono perfette (*trees / seas*, nella prima strofa, vv. 2, 4), altre sono imperfette (ad esempio quella che chiude il testo, *Byzantium / come*). È lo schema dei canti cavallereschi e dell'epica (di Ariosto e Tasso, ad esempio), e anche il titolo, *Navigando verso Bisanzio*, evoca una specie di viaggio epico, degno di Omero, salvo il fatto che qui l'eroe non è Ulisse ma un uomo vecchio e stanco.

NO COUNTRY FOR OLD MEN

Nel 2008 i fratelli Cohen vincono quattro Oscar con il loro film *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*). Tratto da un romanzo di qualche anno prima dello scrittore statunitense Cormac McCarthy, il film racconta di un uomo che per caso entra in possesso di una grossa somma di denaro e per questo viene inseguito da uno spietato maniaco omicida. È il vecchio sceriffo del luogo,

sull'orlo della pensione, a narrare in prima persona i fatti: egli si scopre impotente di fronte all'*escalation* di violenza in cui il paese è precipitato, e non può che constatare con amarezza di essere ormai inadeguato ai tempi. Il titolo del film, che esprime appunto questo concetto, è tratto proprio dal primo verso della poesia di Yeats, *Sailing to Byzantium*: «That is no country for old men».

Analisi del testo

► **VERSO BISANZIO** Yeats, come dice il titolo della poesia, immagina di essere in viaggio verso Bisanzio (l'antico nome della città turca che oggi chiamiamo Istanbul). La prima strofa descrive il mondo da cui si sta allontanando (adopera infatti gli aggettivi *Quello*, v. 1; *quella musica*, v. 7, come per riferirsi a cose osservate da una certa distanza), un mondo in cui trionfano la giovinezza e la vitalità: ci sono giovani che si amano («abbracciati uno all'altro», v. 2), uccelli «intenti a cantare» (v. 3), pesci di varietà diverse (i salmoni, gli sgombri, v. 4); è estate e l'aria vibra di una *musica sensuale* (v. 7).

Tuttavia, questa vitalità non basta ad annullare la **morte**, che è l'altra faccia della medaglia della vita: l'estate è una stagione destinata a finire, gli uccelli sono *generazioni morenti* (v. 3), cioè sono nuovi nati che si avviano alla morte, e il canto che si leva da questo mondo è insieme, inevitabilmente, un inno a ciò «che è generato, che nasce», ma anche a ciò *che muore* (v. 6).

► **L'«INTELLETTO CHE NON INVECCHIA»** La seconda strofa cambia bruscamente tono e ci presenta il ritratto di un uomo anziano. Ridotto ormai a poco più che uno scheletro, egli è «un lacero / cappotto su un bastone» (vv. 9-10). Eppure, anche per lui c'è ancora una possibilità: deve riuscire a far dimenticare con il suo canto la debolezza del suo corpo, la sua misera condizione fisica («canti più forte / per ogni strappo nel suo abito mortale», vv. 11-12: *l'abito mortale* è appunto una metafora per indicare il corpo martoriato dalla vecchiaia).

Come fare? Gli ultimi versi della prima strofa ci dicono che c'è qualcosa che tutti coloro che sono indaffarati a vivere dimenticano: «i monumenti dell'intelletto che non invecchia» (v. 8). Si tratta probabilmente dell'arte, della poesia, della filosofia, della scienza, cioè di tutte quelle opere della

mente umana che, a differenza del corpo umano, che si dissolve, perdurano anche dopo la morte. Il poeta si mette in viaggio allora in direzione di Bisanzio, la città che per Yeats (che, come impariamo dai suoi saggi, amava l'arte bizantina) rappresenta uno dei culmini della civilizzazione umana.

► **L'ARTE PER RAGGIUNGERE L'ETERNO** Nella terza strofa il poeta chiede dunque che il suo corpo venga consumato da un fuoco capace di rigenerarlo: liberandosi dalle forme fisiche («Consumate il mio cuore ... attaccato a un morente animale», vv. 21-22), egli potrà ricongiungersi con *l'artificio dell'eternità* (v. 24), espressione attraverso la quale Yeats suggerisce che è l'arte – quel prodotto artificiale che è l'arte – la sola via che permette all'uomo di raggiungere l'eterno e l'infinito.

► **SOLO L'OPERA DELLA MENTE RIMANE** L'uomo anziano, che all'inizio della seconda strofa è descritto come una specie di spaventapasseri (un cappotto gettato su un bastone), si trasforma così, nella quarta strofa, in uccello: non però in un normale uccello destinato a morire, come quelli citati nella prima strofa, bensì in un uccello d'oro («quella forma che orefici greci / fanno d'oro battuto e foglia d'oro», vv. 27-28), che guarda dall'alto il corso delle cose umane («sopra un ramo d'oro posato a cantare ... di quello che è passato, che passa, o che verrà», vv. 30-32).

La giovinezza trascorre, la vita finisce: i *monumenti dell'intelletto* umano (v. 8) sono gli unici oggetti a cui chi sta per congedarsi dall'esistenza può affidare il proprio ricordo; solo l'opera della mente importa, sembra dire Yeats, perché solo l'opera della mente rimane. È una visione dell'esistenza che può ricordare quella che Ugo Foscolo esprime nei *Sepolcri*: passano le generazioni, crollano gli imperi, immortale è soltanto la voce dei grandi poeti.

Laboratorio

paese

forma

contrapposizioni

Bisanzio

► COMPRENDERE

- 1 Qual è il *paese* raffigurato nella prima strofa? Quali caratteristiche sottolinea Yeats?
- 2 Come può acquistare forza l'uomo anziano?
- 3 Chi sono i *Saggi* cui il poeta si appella nella terza strofa?
- 4 Quale *forma* vuole assumere il poeta? Con quale obiettivo?

► ANALIZZARE

- 5 La poesia presenta una costruzione binaria: la natura contrapposta all'artificio, la vecchiaia alla giovinezza ecc. Individua tutte le coppie oppositive che si trovano nel testo.

► INTERPRETARE

- 6 Perché il poeta si dirige verso Bisanzio? Che cosa cerca, e che cosa rappresenta, per lui, quella città?

4 In Inghilterra: Eliot



Pablo Picasso,
Les Femmes d'Alger,
1907.

La realtà frantumata e ricomposta

Nel 1907 Pablo Picasso dipinge il celebre quadro *Les Femmes d'Alger*: le figure sono decostruite, i volti delle donne sono deformati, occhi e nasi sono disegnati secondo prospettive in contrasto tra loro (di fronte, di lato ecc.). Qualcosa di analogo avviene nei versi di uno dei più grandi poeti anglosassoni del XX secolo, **Thomas Stearns Eliot** (1888-1965).

Eliot non scrive poesie incomprensibili, non gioca con il linguaggio come fanno, nei primi anni del XX secolo, i futuristi e come faranno poco più tardi i surrealisti; egli parla della realtà, ma lo fa incrociando, sommando tra loro immagini e frammenti di linguaggio che appartengono a generi e forme del discorso disparate (battute di dialogo, pezzi di preghiera, citazioni dai classici...).

Eliot non evoca né stati d'animo né sensazioni soggettive; descrive **oggetti concreti e immagini dai contorni esat-**

ti, un po' come Pound; solo che lui non lo fa "per intero": li **scompone**, li **frantuma**, e **giustappone i frammenti** così ottenuti. Anziché giudicare le cose, le mette in relazione, perché è convinto che il mondo contemporaneo, per la sua complessità, si sottragga a una percezione ordinata e armonica.

Una poesia fatta di «illuminazioni» Spesso, come Pound, Eliot si serve di testi letterari del passato, mettendo in comunicazione tra loro, con balzi vertiginosi, epoche e tradizioni diverse. Il risultato è una poesia fatta di «illuminazioni» (per usare una parola cara a un poeta per certi aspetti simile a Eliot, Arthur Rimbaud), di **squarci di realtà** o di **discorsi accostati** in maniera geniale e memorabile.

■
Tradizione e talento
individuale

La terra desolata

Un mondo a pezzi Eliot scrive la sua opera più celebre e influente, il poemetto *La terra desolata*, nel 1921, a Losanna, dove si trova per cercare di riprendersi dalla crisi nervosa che lo ha colpito a causa di disavventure familiari e lavorative (per mantenersi, Eliot aveva dovuto accettare di lavorare in una banca a Londra – come trapela anche dal testo – e detestava quel lavoro).

Il tema del poemetto è, come dice il titolo, la desolazione, la crisi, l'alienazione in cui il mondo è precipitato: allo sconforto della **crisi personale** si aggiunge infatti la **penosa condizione dell'Europa** da poco uscita dalla prima guerra mondiale. Riuscirà il mondo a rinascere come la terra rinasce dopo ogni inverno con la primavera?

Riti e leggende Eliot fu suggestionato da alcuni libri pubblicati in quegli anni nei quali si studiavano i **riti precristiani di fertilità**, e dalle **leggende medievali** sul Graal e sul Re Pescatore, che riprendono questi riti pagani: il Re Pescatore (così come il re malato del Graal, per salvare il quale i cavalieri devono trovare il calice con il sangue di Cristo) è un sovrano sterile e impotente, che bisogna ritualmente uccidere affinché la natura e la vita ricomincino. In *La terra desolata* una serie di richiami a queste leggende si sovrappone ai frequenti **riferimenti al mondo contemporaneo**.

Un poemetto in cinque parti Nel saggio *Il principio poetico* Edgar Allan Poe aveva scritto che «una poesia lunga non esiste», perché il compito della poesia è «eccitare ed elevare lo spirito», e «ogni eccitazione spirituale è, per necessità fisica, effimera». Ancor oggi noi tendiamo a condividere questa affermazione: sono ben pochi i poemi lunghi scritti nel XX secolo, e ancora meno sono i loro lettori. Ebbene, in *La terra desolata* Eliot trova una **via di mezzo tra il “poema lungo” e la lirica breve**: si tratta infatti di un poemetto diviso in cinque parti, o in cinque “movimenti”, come una sinfonia, ciascuno provvisto di un titolo e di un tema-guida che lo distingue dagli altri:

1. *La sepoltura dei morti*
2. *Una partita a scacchi*
3. *Il sermone del fuoco*
4. *La morte per acqua*
5. *Ciò che disse il tuono*

Thomas Stearns Eliot

T

6

La sepoltura dei morti

da *La terra desolata*

Ecco come inizia la prima parte del poemetto *La terra desolata*, intitolata *La sepoltura dei morti*.

Aprile è il mese più crudele, genera
lillà da terra morta, confondendo
memoria e desiderio, risvegliando
le radici sopite con la pioggia della primavera.

The Burial of the Dead

1-4 April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain.

Metro: versi liberi, con rime irregolari (in particolare all’inizio del testo, con quella serie ribattuta di rime in “-ing”). Si tratta di una sorta di monologo drammatico, e il metro (la misura dei versi, le rime) si piega alle esigenze del discorso, non viceversa. Colpiscono subito la quantità di nomi propri (*Starnbergersee, Hofgarten...*) e il “cambio di voce” al v. 12, con l’innesto di una frase in un’altra lingua: «*Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch*».

5 L'inverno ci mantenne al caldo, ottuse
 con immemore neve la terra, nutri
 con secchi tuberi una vita misera.
 L'estate ci sorprese, giungendo sullo Starnbergersee
 con uno scroscio di pioggia: noi ci fermammo sotto il colonnato,
 10 e proseguimmo alla luce del sole, nel Hofgarten,
 e bevemmo caffè, e parlammo un'ora intera.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 E quando eravamo bambini stavamo presso l'arciduca,
 mio cugino, che mi condusse in slitta,
 15 e ne fui spaventata. Mi disse, Marie,
 Marie, tieniti forte. E ci lanciammo giù.
 Fra le montagne, là ci si sente liberi.
 Per la gran parte della notte leggo, d'inverno vado nel sud.

5. ottuse: è un verbo, da *ottundere*, e significa "tramortì, addormentò coprendola".

6. immemore: corrisponde all'originale *forgetful*; altri traducono «smemorata» o «obliosa»: il senso è comunque che la neve è senza memoria, perché copre tutto ciò su cui si posa e, sciogliendosi, sparisce.

8. Starnbergersee: il lago di Starnberg, presso Monaco di Baviera.

10. Hofgarten: il giardino della Residenza di Monaco di Baviera.

12. Bin ... deutsch: in tedesco: "Non sono affatto russa, sono di origine lituana, una vera tedesca".

5-7 Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers. **8-11** Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain; we stopped in the colonnade, / And went on in the sunlight, into the Hofgarten, / And drank coffee, and talked for an hour. **12-16** *Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.* / And when we were children, staying at the arch-duce's, / My cousin's, he took me out on a sled, / And I was frightened. He said, Marie, / Marie, hold on tight. And down we went. **17-18** In the mountains, there you feel free. / I read, much of the night, and go south in the winter.

Analisi del testo

► **LA PRIMAVERA CRUDELE** Il primo verso ribalta il tema, tradizionale in poesia, della primavera come momento felice di ritorno alla vita: aprile non è il mese più dolce ma quello *più crudele* (v. 1), perché risveglia *radici sopite* (v. 4), addormentate dal gelo, sconvolgendo la tranquillità dell'inverno che, benché nevoso e associato a una *vita misera* (v. 7), costituisce pur sempre un rifugio *caldo* (v. 5). La primavera eccita, sconvolge e innesca speranze che rischiano di essere deluse. L'acqua, che compare qui per la prima volta («la pioggia della primavera», v. 4; «con uno scroscio di pioggia», v. 9) e che sarà un leitmotiv di tutto il poema, dovrebbe far sì che le piante germoglino, riportando la vita; ma questa si rivelerà un'illusione: al contrario, nel poema l'acqua verrà spesso associata all'annegamento, già richiamato qui attraverso la menzione del lago presso Monaco di Baviera, lo *Starnbergersee*, in cui il re Ludwìg II era affogato nel 1886.

► **NÉ AZIONE NÉ RACCONTO** Dopo questa descrizione atipica della primavera, compaiono improvvisamente degli

esseri umani. Ma non c'è azione né racconto. Queste figure le intravediamo appena attraverso una serie di scene rapide e frammentarie: passeggiate in riva al lago e nel parco (lo *Starnbergersee* e l'*Hofgarten*), un frammento di conversazione in lingua straniera («*Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch*»), un'esistenza che scorre tra agi e ozio («e bevemmo caffè, e parlammo un'ora intera», v. 11; «Per la gran parte della notte leggo», v. 18), abitudini da classe benestante («d'inverno vado nel sud», v. 18).

► **COLLAGE DI SCENE DIVERSE** Eliot mette in scena l'aristocrazia cosmopolita: come la terra dei primi versi, anche la società aristocratica che ha governato l'Europa fino allo scoppio della guerra è minacciata dalla desolazione e dalla morte. Il procedimento utilizzato è quello del collage, cioè della giustapposizione di pezzi diversi ritagliati da scene più ampie: tra il v. 10 e il v. 13 si passa senza alcun legame apparente dall'evocazione di un ricordo alla citazione di una frase tratta da una conversazione, alla narrazione di un episodio dell'infanzia.

Laboratorio

aprile

▶ COMPRENDERE

- 1 Perché aprile è «il mese più crudele» (v. 1)? Come mai confonde «memoria e desiderio» (v. 3)?
- 2 Individua le immagini della natura che compaiono nei vv. 1-7 e spiega secondo quale logica si legano tra loro.

natura

voce

▶ ANALIZZARE

- 3 Dove si colloca la voce poetica? Rimane la stessa o varia nel corso della poesia?

passato
presente

▶ INTERPRETARE

- 4 Perché Eliot giustappone stagioni diverse, oppure il passato e il presente, senza soluzione di continuità?

Thomas Stearns Eliot

T

7

Una gran folla sopra il London Bridge...

da *La terra desolata*

Il poemetto prosegue insistendo sul tema della desolazione e della sterilità; ecco come si conclude la prima parte, intitolata *La sepoltura dei morti*.

- 60 Città irreale,
sotto la nebbia bruna di un'alba d'inverno,
una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta,
ch'i' non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta.
Sospiri, brevi e infrequenti, se ne esalavano,
65 e ognuno procedeva con gli occhi fissi ai piedi.
Affluivano su per il colle e giù per la King William Street,
fino a dove Saint Mary Woolnoth segnava le ore
con morto suono sull'ultimo tocco delle nove.

62. London Bridge: il ponte sul Tamigi che collega la City di Londra con il quartiere di Southwark.

63. che morte ... disfatta: nella nebbia invernale i londinesi hanno

l'apparenza non di uomini vivi ma di zombie.

66. Affluivano: si riferisce sempre alla folla dei londinesi che sciamano per le vie della città.

67. Saint Mary Woolnoth: una chiesa nella City londinese, all'angolo tra King William Street e Lombard Street.

The Burial of the Dead

60-63 Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. **64-68** Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet. / Flowed up the hill and down King William Street, / To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine.

Metro: versi liberi, con poche rime a coppie (*feet / Street*, vv. 65-66; e ai vv. 62-63 è notevole la ripetizione, in rima, del sintagma *so many*).

- Là vidi uno che conoscevo, e lo fermai, gridando: «Stetson!
 70 Tu che eri a Mylae con me, sulle navi!
 Quel cadavere che l'anno scorso piantasti nel giardino,
 ha cominciato a germogliare? Fiorirà quest'anno?
 Oppure il gelo improvviso ne ha danneggiato l'aiola?
 Oh, tieni il Cane a distanza, che è amico dell'uomo,
 75 se non vuoi che con l'unghie, di nuovo, lo metta allo scoperto!
 Tu, *hypocrite lecteur!* – *mon semblable,* – *mon frère!*».

69-70. Là ... con me: nella folla dei morti che camminano, il poeta crede di riconoscere un suo commilitone, un uomo che era con lui alla battaglia di Mylae (che è il nome latino di Milazzo, vicino a Messina): solo che si tratta di una battaglia che ha avuto luogo nel 260 a.C., tra i Romani e i Cartaginesi.

74-75. Oh ... scoperto: sono versi che Eliot riprende da *The White Devil* di John Webster, un tragediografo inglese del Seicento (è Eliot stesso a dircelo in una nota apposta in calce al verso).

76. hypocrite ... frère: Eliot cita il verso di Charles Baudelaire che chiude la poesia d'apertura dei *Fiori del male* ► **Sezione I, Percorso 4**].

69-73 There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson! / "You who were with me in the ships at Mylae! / "That corpse you planted last year in your garden, / "Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / "Or has the sudden frost disturbed its bed? **74-76** "O keep the Dog far hence, that's friend to men, / "Or with his nails he'll dig it up again! / "You! *hypocrite lecteur!* – *mon semblable,* – *mon frère!*"

Analisi del testo

► **IL "LETTORE IPOCRITA" DI BAUDELAIRE** Per facilitare la comprensione del testo, Eliot stesso indica, nelle note, le sue fonti. Il primo verso, «Città irreali», e l'ultimo, «*hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!*» ("lettore ipocrita! – mio simile, – mio fratello!"), sono citazioni da Charles Baudelaire. Eliot rende omaggio in questo modo al poeta che prima e meglio di ogni altro ha parlato della vita nelle città moderne.

Eliot riprende il motivo baudelairiano della folla (v. 62), una folla composta, qui, dagli impiegati londinesi che ogni mattina attraversano il London Bridge per recarsi al lavoro. Con l'ultimo verso (v. 76), invece, usando le precise parole di Baudelaire, si rivolge direttamente al lettore invocandolo come "fratello nell'ipocrisia", cioè come il perfetto rappresentante della borghesia, scisso tra un'aspirazione alla spiritualità e alla cultura, da un lato, e una quotidianità fatta di conformismo e di abitudini mediocri, dall'altro.

► **I DANNATI DI DANTE** Ma Baudelaire non è l'unico autore citato nel testo. Nei versi «una gran folla fluiva sopra il London Bridge, così tanta, / ch'ì non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta» (vv. 62-63), Eliot riprende Dante, che nell'*Inferno* descrive i dannati come «si lunga

tratta / di gente, ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» (*Inferno* III, vv. 55-57). Gli impiegati moderni della City londinese sono come i dannati di Dante: vivono anche loro un inferno, si aggirano anche loro in un girone oscuro e triste.

► **IL «CORRELATIVO OGGETTIVO»** La desolazione della vita contemporanea si fa concreta in un'immagine, la *nebbia* (v. 61) che inghiotte la folla dei pendolari (è il procedimento che Eliot battezza «correlativo oggettivo»: una sensazione o un concetto viene evocato, reso presente attraverso una cosa, un oggetto, un'immagine concreta).

Oltre al collage (che abbiamo visto nel **T6**) Eliot utilizza dunque una seconda tecnica poetica che permette di disgregare il testo: mescola tra loro le citazioni letterarie, sovrappone tradizioni culturali disparate (in altre parti del poema ricorre non solo alla letteratura occidentale e cristiana ma anche a quella indiana). Analogamente a ciò che negli stessi anni fa Pound, Eliot crea poesia servendosi della poesia del passato; per lui l'originalità di un testo, la sua novità, è meno importante del dialogo che esso riesce ad aprire con la tradizione: la voce del poeta s'intreccia alle parole altrui, letterarie e non.

irreale
Dante
Baudelaire

città

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Perché la città è definita *irreale* (v. 60)? Quali sue caratteristiche la rendono tale?
- 2 Come si giustifica il riferimento a Dante? Quali immagini rinviano all'*Inferno*?
- 3 Con la citazione finale di un verso di Baudelaire, che cosa vuole dire Eliot?
- 4 *Mylae* (v. 70) è Milazzo, nelle cui acque nell'antichità si combatté una battaglia. Quale? Che valore simbolico ha?
- 5 Il testo è ricco di simboli, metafore e correlativi oggettivi. Fai un esempio per ciascuno di questi procedimenti.

INTERPRETARE

- 6 Molti autori, a partire da Baudelaire, tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento hanno descritto la città come un **luogo infernale**. **Costruisci un percorso** con esempi tratti dai poeti e dai romanzieri che conosci e che hanno dato questa rappresentazione della città moderna.

5 In Francia: Apollinaire

La poesia "disegnata" Nel 1917 **Guillaume Apollinaire** (1880-1918) decide di intitolare la raccolta delle poesie che aveva scritto durante la prima guerra mondiale *Calligrammi*, a cui aggiunge il sottotitolo *Poesie della pace e della guerra (1913-1916)*, per situare con precisione il libro nell'epoca in cui viene scritto. Con il termine **calligramma** (che deriva dal greco *kalós*, "bello", e *grámma*, "forma, segno inciso") Apollinaire vuole richiamare l'attenzione

sul fatto che la sua **poesia** non è solo un insieme di parole, ma anche (e prima di tutto) un'**immagine**. Questo poeta di origini polacche (il suo vero nome è Wilhelm de Kostrowitzky) diventa in tal modo uno dei più innovativi poeti europei del Novecento.

Immagini e parole I calligrammi non sono un'invenzione di Apollinaire. Fin dall'antichità si sono scritte poesie distribuendo le parole non in maniera "naturale", riga per riga, ma in modo da realizzare con esse un disegno sulla pagina. In Italia soprattutto la poesia del Cinquecento e del Seicento ha sperimentato combinazioni grafiche molto originali. Apollinaire, però, fa qualcosa di più: non si limita a giocare con l'aspetto visivo della poesia, come altri prima di lui avevano fatto, ma, destrutturando la forma tipografica ordinaria, crea poesie nelle quali **il significato dipende** in egual misura **dalle parole e dalle immagini**.

Giorgio de Chirico, *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, 1914.

T9 ► G. Apollinaire,
Piove, da *Calligrammi*



La cravatta e l'orologio

da *Calligrammi*

La poesia *La cravate et la montre* ("La cravatta e l'orologio") sarebbe impossibile da capire se ci limitassimo a leggerne solo le parole: parole e immagini stanno in un rapporto di integrazione reciproca, perciò dobbiamo tenere conto anche del modo in cui le parole si dispongono sulla pagina.

LA CRAVATTE

DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T'
ORNE O CI
VILISÉ
OTE- TU YEUX
LA BIEN
SI RESPI
RER¹

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN²

les heures¹⁶

et le
vers
dantesque
luisant et
cadavérique¹⁵

le bel¹⁴
inconnu

les Muses
aux portes de
ton corps¹³

l'infini
redressé
pas un fou
de philosophe¹²

semaine¹¹

Tircis¹⁰

la

beau

Mon cœur³

de

la

les yeux⁴

vie

pas

se⁵

l'enfant⁶

la

dou

leur

Agla⁷

de

mou

rir⁹

la main⁸

1. LA CRAVATTA DOLOROSA
che tu porti e che ti orna
o civilizzato togli
se tu vuoi respirare bene
2. come ci si diverte bene
3. Il mio cuore
4. gli occhi
5. la bellezza della vita passa
6. il bambino
7. Agla
8. la mano
9. il dolore di morire
10. Tircis
11. settimana
12. l'infinito raddrizzato
da un folle filosofo
13. le Muse alle porte del tuo corpo
14. il bello sconosciuto
15. e il verso dantesco lucente
e cadaverico
16. le ore
17. È -5 finalmente
18. E tutto sarà finito

Analisi del testo

► **L'OROLOGIO "DISEGNATO" CON LE PAROLE** La figura principale disegnata dalle parole è quella di un orologio da tasca. I termini si succedono tra loro senza costruire un discorso né creare associazioni dotate di senso: *Il mio cuore, gli occhi, il bambino, Agla* (si tratta delle lettere iniziali di una formula sacra ebraica che significa "tu sei potente ed eterno, Signore") non formano una frase che abbia senso compiuto, ma corrispondono alle tacche che segnano le ore nell'orologio. Con l'avanzare delle ore, le parole si fanno più numerose, il ritmo rallenta: da vocaboli iniziali brevissimi (*le ore, Il mio cuore*), si passa a frasi lunghe come «l'infinito raddrizzato da un folle filosofo» o «e il verso dantesco lucente e cadaverico», a indicare che le ultime ore sono quelle che trascorrono più lentamente, che non passano mai.

► **PESSIMISMO O GIOIA?** Le lancette, che segnano mezzanotte meno cinque, riportano la scritta: «È -5 finalmente / E tutto sarà finito». Queste parole potrebbero far pensare alla morte che arriva, temuta ma anche in qualche modo attesa come una liberazione (*finalmente*). La poesia comunicherebbe così un messaggio profondamente pessimista.

D'altra parte, però, la scritta in alto, «Come ci si diverte bene», presenta l'orologio e il tempo che passa sotto una luce diversa, come occasione di divertimento e di gioia.

► **SENSO DEL TESTO E "SENSO" DELLA LETTURA** Apollinaire ci lascia liberi di esplorare l'immagine e di trarne il significato che vogliamo: a seconda del punto da cui cominceremo la lettura, avremo un'idea diversa del senso della poesia. Lo stesso discorso vale per il rapporto tra l'immagine principale dell'orologio e quella più piccola della cravatta: a seconda di come avremo interpretato il significato dell'orologio, considereremo la frase stampata in forma di cravatta («La cravatta dolorosa che tu porti e che ti orna o civilizzato togli la se tu vuoi respirare bene») come un invito a godersi la vita eliminando gli inutili orpelli della civiltà che ci opprimono, oppure come una minacciosa allusione all'impossibilità di respirare attraverso il cappio della civiltà, forse addirittura come un accenno al suicidio.

► **ALLE ORIGINI DEL SURREALISMO** Tutto è possibile e tutto è imprevedibile: Apollinaire vuole che il testo resti – come la vita – aperto al caso. Per rompere la rigidità e la continuità del discorso, i futuristi italiani, con le loro "parole in libertà", distruggono gli oggetti; Apollinaire, invece, costruisce immagini ben definite, ma le lascia aperte all'interpretazione del lettore. Benché anch'egli sovverta la sintassi e le regole della versificazione, il suo obiettivo non è contestare e distruggere (che è l'obiettivo dei futuristi), ma costringere il lettore a osservare la realtà con occhi diversi, come attraverso il velo del sogno o dell'allucinazione: il Surrealismo (la poesia che va oltre, o "sopra", la realtà) comincia qui.

Laboratorio

«poesia sintetica»

► ANALIZZARE

1 Scrive lo storico della letteratura Hugo Friedrich a proposito di Apollinaire:

Il suo fine è la "poesia sintetica", che deve essere come la pagina di un giornale da cui simultaneamente balzano agli occhi le cose più diverse, ovvero come un film che allinea in fretta immagine a immagine. Non uno stile descrittivo, ornato e oratorio, non un orpello campagnolo, ma formule acute che disegnano il complesso con la maggior precisione possibile.

Quali sono le caratteristiche di questa "poesia sintetica"? Puoi riflettere sull'organizzazione visiva delle parole, sull'ordine con cui il lettore può procedere nella lettura, sulla sintassi...

► CONTESTUALIZZARE

2 Apollinaire, scrive ancora Friedrich, è «il più importante anello di congiunzione fra Rimbaud e i lirici del XX secolo». Infatti non si tratta, con i *Calligrammi*, di figure "mimetiche", ma di una "sintassi mentale" che continua per certi aspetti il modo di esprimersi e di concepire il mondo proprio di Rimbaud: "ragionato sregolamento dei sensi", intuizioni e analogie, "surrealismo". Sviluppa il parallelo.

Apollinaire e Rimbaud

I papiers collés cubisti

I pittori cubisti, Pablo Picasso in particolare, condividono con Apollinaire la necessità di stabilire un contatto con l'attualità.

La Parigi di inizio Novecento, ancora saldamente capitale della modernità, è il palcoscenico ideale per cercare questo dialogo: manifesti pubblicitari, insegne stradali e, soprattutto, giornali diventano nuove fonti di ispirazione per questi artisti.

Elementi estranei alla tradizione I primi *papiers collés* (letteralmente "carte incollate")

nacquero nel 1912 dalle ricerche congiunte di **Pablo Picasso** (1881-1973) e **Georges Braque** (1882-1963), sviluppando idee già presenti nella fase iniziale del Cubismo. Lo stesso Picasso e Juan Gris (1887-1927) si erano serviti, come scrisse il poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918), primo esegeta del movimento, di « caratteri a stampa per costringere la superficie dipinta a venire in rapporto con un elemento rigido » sin dai loro primi quadri cubisti. La successiva pratica di dipingere le lettere sulla tela ebbe l'effetto di ridurre o azzerare tale effetto di contrasto; tuttavia rimase vivo tra questi artisti il desiderio di introdurre elementi estranei alla tradizione pittorica, spesso frammenti tratti dalla diretta esperienza del reale, per porli in confronto con le parti dipinte.

Una simile prassi divenne decisiva nella fase in cui, superato il momento della massima scomposizione dei piani che aveva portato alla quasi irriconoscibilità degli oggetti rappresentati, i principali protagonisti del movimento cercarono di ricompattare le forme, organizzandole secondo le loro componenti essenziali.

Ritagli di giornale Dal 1912 nelle composizioni di Picasso entrarono progressivamente diversi tipi di carta (cerata, pentagrammi musicali, da parati, stagnola...), che permisero un deciso ampliamento delle possibilità compositive. Tra i vari tipi di carta utilizzati comparvero presto anche i ritagli di giornale, che Picasso impiegò con costanza: tra il 1912 e il 1913 egli realizzò circa ottanta *papiers collés* di cui cinquantadue contengono notizie stampate. Uno di questi è *Ciotola con frutta, violino e bicchiere da vino* del 1913.

I quotidiani, la cui diffusione in Francia nella seconda metà dell'Ottocento era cresciuta in maniera esponenziale, erano ormai diventati i più potenti veicoli di diffusione della cultura di massa all'inizio del Novecento. Introdurli in modo così massiccio nelle sue composizioni significava per Picasso cercare di stabilire quel **contatto con l'attualità e la modernità** che andava cercando. Tra le ragioni di questa scelta, pare ragionevole supporre qualche **sugge-**



Pablo Picasso, *Ciotola con frutta, violino e bicchiere da vino*, 1912.

stione proveniente dall'amico Apollinaire, il quale nello stesso periodo in cui il pittore era alle prese con i primi *papiers collés* si accingeva a pubblicare una raccolta di poesie di varia ispirazione scritte dal 1898. Il poeta aveva deciso all'ultimo momento di cambiare il titolo del volume (da *Eau de Vie* a un più popolare *Alcools*) e di aggiungervi la nuova composizione *Zone*, che registrava una decisa svolta della sua ricerca. In essa il racconto, a tratti onirico, delle proprie peregrinazioni parigine da un'alba a quella successiva si accendeva subito con l'irruzione della modernità di manifesti pubblicitari, insegne stradali e giornali:

« E tu che le finestre osservano la vergogna ti trattiene
 Dall'entrare in una chiesa a confessarti stamattina
 Leggi i volantini i cataloghi i manifesti che cantano ad
 alta voce
 Ecco la poesia stamattina e per la prosa ci sono i giornali
 Ci sono le dispense da 25 centesimi piene di avventure
 poliziesche
 Ritratti di grandi uomini e mille titoli diversi.

Attraverso questi versi, Apollinaire voleva forse segnalare che la barriera tra poesia e giornalismo eretta dai simbolisti non aveva più ragione di esistere e indicava in questi materiali possibili nuove fonti di ispirazione per la letteratura e, come sembra dimostrare Picasso, per la pittura.

6 In Russia: Mandel'stam e Majakovskij

La nascita dell'Acmeismo Il Simbolismo francese ha una grande influenza in tutta Europa, diventando una sorta di codice comune a poeti appartenenti a tradizioni anche molto diverse. Nella prima metà del Novecento, però, i poeti europei cominciano a cercare altre strade.

Acmeismo Il nome deriva dal fatto che i poeti che appartengono a questo movimento scelgono di occuparsi dei vertici (*acme*) della vita, combinando la sensibilità per gli oggetti quotidiani e concreti al desiderio di limpidezza formale.

In Russia questo ruolo di rottura con il Simbolismo tocca soprattutto a **Osip Mandel'stam**. Insieme a poeti come **Anna Achmatova** e **Nikolaj Gumilëv**, Mandel'stam fonda il movimento dell'**Acmeismo**, il cui manifesto viene pubblicato nel 1913. Niente più astrazioni, idee sublimi, sogni di eternità, toni languidi e sognanti: i nuovi poeti scelgono la **storia**, il **quotidiano**, la **concretezza** (spesso l'amarezza) della **vita vissuta**.

Osip Mandel'stam

Le persecuzioni da parte del potere sovietico La fama di **Osip Mandel'stam** (1891-1938) è legata soprattutto alle poesie che egli scrisse durante gli anni Venti e Trenta, quando fu perseguitato dal regime di Stalin. Avendo rifiutato di diventare, come altri, un poeta di regime, Mandel'stam venne prima condannato a un lungo domicilio forzato nella Russia meridionale, poi deportato in un campo di lavoro vicino a Vladivostok, nell'estremo Oriente russo, dove morì nel 1938. Le persecuzioni che il potere sovietico inflisse a Mandel'stam – benché all'inizio egli avesse aderito alla Rivoluzione d'ottobre – sono state raccontate da sua moglie, Nadežda Mandel'stam, in un libro tradotto in Italia con il titolo *L'epoca e i lupi*.

T11 ▶ Stiamocene un po' in cucina, da *Ottanta poesie*
T12 ▶ A tu per tu, da *Ottanta poesie*

Un poeta non allineato Fu a causa di due scritti in particolare che Mandel'stam cadde in disgrazia. Il primo fu una poesia nella quale definiva Stalin «il montanaro del Cremlino» circondato da una «marmaglia di gerarchi dal collo sottile», e lamentava l'assenza di libertà d'espressione: «Viviamo senza più avvertire sotto di noi il paese, / a dieci passi le nostre voci sono già bell'e sperse».

Il secondo fu il *Viaggio in Armenia* (1933), una raccolta di prose in cui raccontava le impressioni del suo soggiorno nella regione, che nel 1922 era entrata a far parte della Repubblica socialista sovietica transcaucasica. In realtà, le prose che compongono questo libro non contengono niente di politicamente rilevante: Mandel'stam si limitava a descrivere il paesaggio e alcune delle persone che lo avevano colpito di più. Ma proprio per questo il libro venne giudicato sovversivo.

Al contrario di ciò che facevano altri scrittori allineati con il regime, Mandel'stam non usava la letteratura per celebrare il socialismo: tanto bastava per diventare sospetto al regime. Mandel'stam fu quindi costretto all'esilio.

El Lissitzky, *Proun*, 1922.



In cortile mi lavavo

da *Ottanta poesie*

Il contrasto tra speranza e disillusione che caratterizza la vita di Mandel'stam negli anni dell'esilio è ben espresso in questa poesia del 1921.

- Mi lavavo all'aperto ch'era notte;
di grezze stelle ardeva il firmamento.
Il loro raggio è sale a fior d'ascia; la botte
4 colma, orli rasi, ghiaccia e si rapprende.
- La porta del cortile è ben sprangata;
dura è la terra, secondo coscienza.
Rintraccerai a stento più puro ordito della
8 verità d'una tela di bucato.
- Si disfa come sale, nella botte, una stella;
più buia è l'acqua gelida, più pura
la morte, più salata la sventura,
12 ed è più onesta e paurosa la terra.

Metro: nell'originale russo sono quartine a rime alternate.

9. Si disfa: si scioglie (è il riflesso della luce della stella che si frange nell'acqua contenuta nella botte).

Analisi del testo

► **UN'ALTERNATIVA ALLA VITA REALE** È una notte stellata e siamo all'aperto, sotto un cielo scintillante e sconfinato («di grezze stelle ardeva il firmamento», v. 2) che sembra suggerire un'idea di libertà, un'alternativa reale alla vita che si svolge in basso, sulla terra. Gli oggetti nominati da Mandel'stam sono familiari, appartengono alla vita quotidiana e familiare: il sale, la botte, la porta del cortile, la terra, un asciugamano pulito («una tela di bucato», v. 8) – tutte cose che non avrebbero avuto cittadinanza nella poesia simbolista.

► **IL SIGNIFICATO SIMBOLICO DEGLI OGGETTI** Ma qual è il significato di questi oggetti? Il sale, paragonato, o meglio assimilato («Il loro raggio è sale», v. 3), ai raggi delle stelle, è legato tradizionalmente al motivo della distruzione e della sterilità (ad esempio, le rovine di Cartagine, distrutta dai Romani, vennero cosparse di sale perché non vi crescesse sopra più niente).

La botte è *colma* (vv. 3-4), ma di acqua che nel frattempo è diventata ghiaccio: la realtà sembra chiudersi come un pugno e chiedere alla coscienza del poeta una concentrazione assoluta. All'immagine del cielo notturno, che allude a una sovrumana purezza, si affianca così una sensazione di gelo e di disagio.

La porta del cortile, inoltre, è *ben sprangata* (v. 5), come a pro-

teggere da una minaccia incombente; la terra è *dura* (v. 6), aggettivo che rinvia di nuovo al campo semantico della sterilità.

► **LA REALTÀ «ONESTA E PAUROSA»** In questo ambiente quotidiano ma pieno di elementi che sembrano provenire da un mondo distante, il poeta dichiara a un interlocutore imprecisato (che potrebbe benissimo essere il lettore) che farà fatica a trovare un *puro ordito* (v. 7), una *verità* più vera di quella del lenzuolo di una tela grezza stesa ad asciugare (*tela di bucato*, v. 8): la realtà va osservata nella sua nuda semplicità, ed è una realtà *onesta e paurosa* (v. 12).

► **DISILLUSIONE E MORTE** L'ultima strofa, infatti, introduce una serie di immagini che esprimono questa **disillusione**: la stella riflessa nel ghiaccio «Si disfa come sale» (v. 9), l'acqua diventa sempre *più buia* (v. 10); fa il suo ingresso in scena anche la **morte**, che prima aleggiava come minaccia e che ora appare *più pura*, ineliminabile; la terra si fa *paurosa* (v. 12). È possibile che questo componimento sia stato scritto in occasione della morte, nel 1921, di due poeti amici di Mandel'stam, Aleksandr Blok e Nikolaj Gumilëv, quest'ultimo fucilato per attività controrivoluzionaria. Da quel momento in poi, la denuncia del regime di terrore e costrizione instaurato dal Partito comunista sovietico guadagnerà sempre più spazio nell'opera di Mandel'stam.

Laboratorio

oggetti

COMPRENDERE

1 La botte, il sale, l'acqua, la terra: gli stessi elementi ritornano all'inizio e alla fine della poesia. Sono oggetti che si presentano in modo neutro, all'inizio, ma si rivelano poi mortiferi e alla fine acquisiscono un significato drammatico. Ripercorri, in un breve riassunto, questo sviluppo.

sensazioni

ANALIZZARE

2 In questa poesia si intrecciano percezioni, riconducibili a vista, tatto, gusto. Perché, a tuo modo di vedere, Mandel'stam insiste tanto sui sensi? E come si passa dalle sensazioni ai sentimenti (la paura, ad esempio)?

Vladimir Majakovskij

Il "poeta della Rivoluzione" All'inizio degli anni Venti i futuristi italiani si avvicinano al fascismo. Negli stessi anni i futuristi russi, **Vladimir Majakovskij** (1893-1930) in particolare, mettono la loro arte al servizio di un regime di opposto colore politico ma anch'esso totalitario, quello comunista. Majakovskij aveva militato nelle file del Partito comunista sin da quando aveva quindici anni; negli anni Venti diventa non solo il **capofila dei futuristi russi**, ma anche il **"poeta della Rivoluzione"**, soprattutto grazie al poema *150.000.000*, pubblicato nel 1921. La sua vita terminerà tragicamente nel 1930 con il suicidio, dovuto forse alla tormentata storia d'amore con una giovane, Lili Brik.

150.000.000 Il titolo *150.000.000* si riferisce al numero degli abitanti dell'Unione Sovietica dell'epoca: è a loro, a questa massa di uomini e donne finalmente liberati dallo zarismo, che Majakovskij attribuisce la scrittura del poema.

Nelle prime righe del poema **[▶T13]** egli insiste sul fatto che si tratta di un'**opera collettiva**, frutto del lavoro non di un singolo ma **di un intero popolo**: dopo averlo composto, Majakovskij diffonde addirittura il poema in forma anonima. Il nome del vero autore non tarda però a venir fuori: Majakovskij aveva infatti organizzato riunioni pubbliche durante le quali recitava il testo.

Temi del Futurismo russo Ai temi della **velocità**, della **modernità**, del **progresso** tecnologico, comuni a tutto il Futurismo europeo, il Futurismo russo aggiunge temi legati alla rivoluzione socialista: primi fra tutti il **collettivismo** (cioè l'idea che l'individuo possa realizzarsi solo attraverso la comunità alla quale appartiene) e l'**esaltazione della violenza popolare**, che pone fine al dominio della borghesia.

Con la sua esplicita celebrazione dell'ideologia socialista, *150.000.000* ottiene un enorme successo. Nonostante ciò, il poema non viene accolto in modo del tutto favorevole da Lenin, che non amava gli sperimentalismi e diffidava delle avanguardie artistiche, perché le considerava estranee alla sola sfida culturale secondo lui davvero urgente: la diffusione dell'istruzione di base in una massa di cittadini che erano ancora in larga parte analfabeti.

T13 ▶ 150.000.000, da 150.000.000

T14 ▶ Il nemico: Woodrow Wilson, da 150.000.000

Kandinskij saggista: da *Lo spirituale nell'arte* a *Punto e linea sul piano*

Il pittore russo Vasilij Kandinskij è stato anche un efficace scrittore d'arte. I suoi saggi sono difficilmente classificabili come testi di poetica, trattati di estetica o manuali tecnici, ma sono quasi termometri della sua ricerca. Essi rendono evidente lo stretto legame che intercorre tra le forme della sua pittura astratta e la riflessione che la accompagna.

Il «principio della necessità interiore» Vasilij Kandinskij (1866-1944) scrive *Lo spirituale nell'arte* nel 1909. Questo saggio si propone soprattutto di «risvegliare la capacità, indispensabile in futuro, di cogliere nelle cose materiali e nelle cose astratte l'elemento spirituale, che rende possibili infinite esperienze».

Per quanto riguarda la pittura, il concetto chiave proposto da Kandinskij è il «**principio della necessità interiore**»:

«In generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire principio della necessità interiore.

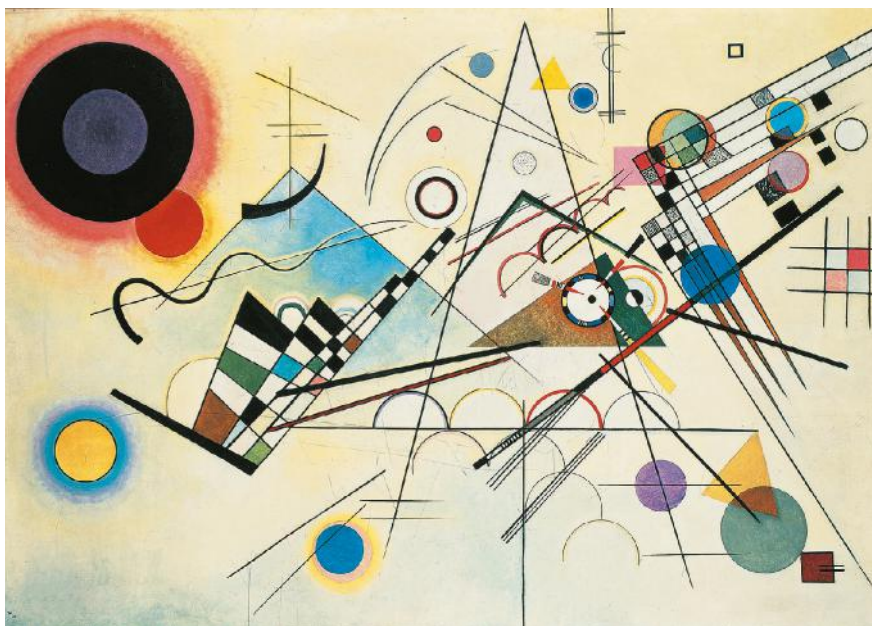
Secondo tale principio, l'opera nasce, in maniera misteriosa, da un irrefrenabile impulso dell'artista; scrive Kandinskij:

«L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di dominare la forma, ma di adattare la forma al contenuto.

Le prime esperienze astratte Se la forma deve essere l'espressione di un contenuto interiore, e non di un determinato aspetto della realtà esteriore, si comprende meglio lo sviluppo della pittura di Kandinskij in questa fase (1910-1912), sviluppo che lo porta alle prime esperienze astratte, attraverso un progressivo procedimento di **semplificazione delle forme** e attraverso l'impiego di segni e colori scelti per il loro **potenziale simbolico**, in opere come *Impressione V (Parco)* del 1911.

La "grammatica della pittura"... Negli anni successivi i rapporti con i **costruttivisti** lo stimolano a modificare il proprio linguaggio nella direzione di una maggiore geometrizzazione e di un uso più razionale del colore. Egli mette così a punto una vera e propria "grammatica della pittura", basata su pochi elementi di partenza: il **punto**, la **linea** e il **piano**. L'esito finale è il volume *Punto e linea sul piano* (1926).

... e i suoi significati simbolici Tuttavia Kandinskij non rinuncerà mai completamente alla sua cultura spiritualista e carica quindi gli elementi della nuova grammatica di significati simbolici: così, il cerchio, portatore di una «energia matura, giustamente cosciente di se stessa», è la superficie che meglio si adatta alla quiete del colore blu e si contrappone all'aggressività del triangolo, associato al giallo, e alla stasi del quadrato, associato al rosso.



Costruttivismo Corrente artistica che si sviluppò in Russia nella seconda metà degli anni Dieci del XX secolo, e che intendeva portare nell'arte figurativa le innovazioni della tecnica, sia per i materiali usati sia per i soggetti rappresentati.

Vasilij Kandinskij,
Composizione 8, 1923.

7 In Spagna: Machado e García Lorca

La «Generazione del '98» Negli ultimi anni dell'Ottocento la Spagna vive una profonda crisi politica ed economica. Nel 1898, il declino spagnolo è sancito definitivamente dalla sconfitta nella guerra con gli Stati Uniti per il dominio su Cuba: la Spagna perde così l'ultima delle sue colonie americane. In questo contesto di decadenza molti scrittori sentono la necessità di riflettere sui cambiamenti in corso e di rinnovare la letteratura nazionale. Di particolare importanza sono le opere della «Generazione del '98» (l'anno della disfatta), che comprende saggisti come **Miguel de Unamuno**, romanzieri come **Ramón María del Valle-Inclán** e poeti come **Antonio Machado**.

Antonio Machado

Antonio Machado (1875-1939) è il maggiore tra i poeti spagnoli della sua generazione. Originario di Siviglia, da giovane vive a lungo a Parigi e familiarizza con la lingua e con la letteratura francesi. Tornato in Spagna, è professore di francese a Soria, vicino a Saragozza. Nel 1936, allo scoppiare della guerra tra repubblicani e realisti, Machado si schiera con i repubblicani; nel 1939, dopo la vittoria dei realisti di Francisco Franco, si rifugia in Francia, ma pochi giorni dopo aver superato il confine, indebolito dal viaggio, muore. Le poesie più belle di Machado sono forse quelle giovanili, raccolte nel volume *Solitudini* (1903), poi ampliato in *Solitudini, gallerie e altre poesie* (1907), e quelle della prima maturità, in *Campi di Castiglia* (1912).

Antonio Machado

T

15

Dalla soglia di un sogno

da *Solitudini, gallerie e altre poesie*

In questi versi Machado evoca la moglie Leonor, morta giovanissima di tisi.

- Dalla soglia di un sogno mi chiamarono...
Era la buona voce, amata voce.
– Dimmi: verrai con me a vedere l'anima?...
Una carezza mi raggiunse il cuore.
5 – Sempre con te... Ed avanzai nel sogno
per una lunga, spoglia galleria,
sentendo il tocco della veste pura
e il palpito soave della mano amica.

Desde el umbral de un sueño

1-4 Desde el umbral de un sueño me llamaron... / Era la buena voz, la voz querida. / – Dime: ¿verdrás conmigo a ver el alma?... / Llegó a mi corazón una caricia. **5-8** – Contigo siempre... Y avancé en mi sueño / por una larga, escueta galería, / sintiendo el roce de la veste pura / y el palpar suave de la mano amiga.

Metro: nell'originale spagnolo, sette endecasillabi sciolti chiusi da un verso più lungo formato da settenario + senario.

Analisi ATTIVA

► **REALTÀ E SOGNO.** Durante un sogno il poeta viene chiamato da una voce che si rivela essere quella di una donna amata, la moglie morta Leonor (v. 2). I vv. 1-4 descrivono un momento di felicità: il poeta e la donna si parlano, il cuore del poeta riceve una carezza, e c'è persino l'accento a un contatto fisico (« il palpito soave della mano amica », v. 8).

Ma il v. 5 ribadisce che si tratta di un'illusione destinata a svanire: il poeta promette « Sempre con te », ma aggiunge che sta avanzando « nel sogno ». La possibilità dell'unione esiste soltanto nel tempo fragile e breve del sonno. La poesia continua uno dei temi più presenti della letteratura spagnola: quello del costante rapporto tra realtà e sogno. Nel brano che segue l'autore riflette su questo argomento.

«*Io vedo la poesia come un'incudine di costante attività spirituale, non come un laboratorio di formule dogmatiche rivestite di immagini più o meno brillanti. [...] Ma oggi, dopo aver meditato molto, sono arrivato alla conclusione: tutti i nostri sforzi devono tendere verso la luce, verso la coscienza. Ho ora l'idea che doveva unirvi tutti. Voi, con colpi di mazza, avete rotto, non c'è dubbio, la spessa crosta della nostra vanità, del nostro torpore. Io, almeno, sarei un ingrato se non riconoscessi che vi debbo l'aver saltato il muro del mio recinto o del mio orto. E oggi dico: È vero, bisogna sognare svegli.*

(A. Machado, *Epistolario*, Octaedro, Barcelona 2009, pp. 52-53)

1 **Riconduci questa riflessione alla poesia che hai letto e sviluppa tue considerazioni personali.**

Federico García Lorca

Insieme a Machado (che appartiene alla generazione precedente), **Federico García Lorca** (1898-1936) è uno dei maggiori poeti spagnoli della prima metà del Novecento. Laureatosi in giurisprudenza nel 1923 a Grenada, Lorca inizia presto a scrivere drammi teatrali e poesie (*Canzoni*, *Romancero gitano*), e si lega ad alcuni dei più interessanti artisti della sua generazione, come il pittore **Salvador Dalí** (1904-1989) e il regista **Luis Buñuel** (1900-1983). Nei primi anni Trenta fonda e dirige il teatro universitario La Barraca, che porta in giro per la Spagna rurale, allestendo recite per i contadini analfabeti. Nel 1936, allo scoppio della guerra civile in Spagna, viene arrestato dalle milizie del generale Franco e – in quanto militante comunista e omosessuale – fucilato.

Federico García Lorca

T

16

Ritorno

da *Poeta a New York*

Un'esperienza cruciale per García Lorca fu il viaggio a New York nel 1929-1930. New York è la città-simbolo della modernità, e il 1929 è l'anno della grande crisi economica. García Lorca non ama né la modernità delle macchine e dei grattacieli né il capitalismo; ad affascinarlo è invece il popolo afroamericano di quartieri come Harlem: esseri umani autentici, non ancora toccati dalla corruzione del denaro. Da questo viaggio nasce il libro di poesie intitolato *Poeta a New York* (*Poeta en Nueva York*), che comprende la poesia *Ritorno*.

Assassinato dal cielo,
tra le forme che vanno verso la serpe
e le forme che cercano il cristallo
lascero crescere i miei capelli.

- 5 Con l'albero di moncherini che non canta
e il bambino col bianco volto d'uovo.

Con gli animalletti dalla testa rotta
e l'acqua lacera dei piedi secchi.

- 10 Con tutto quello che è stanchezza sordomuta
e farfalla annegata nel calamaio.

Inciampando nel mio volto diverso d'ogni giorno.
Assassinato dal cielo!

Vuelta de paseo

1-4 Asesinado por el cielo, / entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, / dejaré crecer mis cabellos. **5-6** Con el árbol de muñones que no canta / y el niño con el blanco rostro de huevo. **7-8** Con los animalitos de cabeza rota / y el agua harapienta de los pies secos. **9-10** Con todo lo que tiene cansancio sordomudo / y mariposa ahogada en el tintero. **11-12** Tropezando con mi rostro distinto de cada día. / ¡Asesinado por el cielo!

Metro: versi lunghi irregolari, compresi tra le nove sillabe del verso iniziale e le sedici del penultimo.

Analisi del testo

► **TRA «SERPE» E «CRISTALLO»** Il poeta è indeciso tra la *serpe* (v. 2) e il *cristallo* (v. 3), cioè tra le due tentazioni opposte della concretezza e dell'astrazione, dell'animalità e della razionalità, dell'emozione e dell'intelletto. Anche lui infatti, come gli scrittori simbolisti, è affascinato dalla forma pura del cristallo, dalla perfezione, dalla disciplina dell'intelligenza; ma sa anche che – uomo di carne e ossa – tende a “scendere” verso la serpe, l'animale che non si alza da terra.

Nella parte finale della poesia l'indecisione si trasforma in vera e propria crisi: il poeta non esita semplicemente tra due strade, ma “inciampa” (v. 11) nel suo «volto diverso d'ogni giorno», ovvero nella mutevolezza della propria natura, scissa tra due tendenze inconciliabili; il poeta trova dentro

se stesso un male che non può essere medicato e che lo accompagnerà per tutta la vita «lascero crescere i miei capelli» (v. 4).

► ELEMENTI ANTROPOMORFI ED ELEMENTI MAGICI

I versi centrali esplorano una natura in cui si mescolano elementi antropomorfi e magici, soprannaturali: «l'albero di moncherini» (v. 5), «gli animalletti dalla testa rotta» (v. 7), «l'acqua lacera dei piedi secchi» (v. 8) patiscono, come il poeta, un disagio, un dissidio; e la «farfalla annegata nel calamaio» (v. 10) rappresenta bene, visivamente, il contrasto tra la fantasia, variopinta e leggera come la farfalla, e la mediazione intellettuale, pesante e nera come l'inchiostro.

Laboratorio

uomo e città

assassinato
dal cielo

incontri

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Il poeta decide di lasciarsi «crescere i capelli» (v. 4) e di inciampare nel suo «volto diverso d'ogni giorno» (v. 11). Che cosa intende con queste espressioni?
- 2 García Lorca apre e chiude il componimento con il verso «Assassinato dal cielo». Come spieghi questa struttura circolare e il contenuto dell'espressione?

► INTERPRETARE

- 3 Rievoca **un evento, un viaggio, un luogo o una persona** che ti abbia dato sensazioni positive o negative e associa quindi liberamente immagini, idee e metafore. **Scrivi** con questo materiale un **testo poetico e/o in prosa**.



LA POESIA IN OCCIDENTE NEL PRIMO NOVECENTO

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► Germania

Rainer Maria Rilke

Sonetti a Orfeo, scritti nel 1922 e dedicati a Wera Ouckama Knoop, figlia della sua amica Gertrud, morta appena diciannovenne.

Nuove poesie (1907-1908): poesie ispirate alle opere dello scultore Auguste Rodin.

► Irlanda

William Butler Yeats

I cigni selvatici a Coole (1919); *La torre* (1928).

► Inghilterra

Thomas Stearns Eliot

La terra desolata: un poemetto in cinque "tempi" (1921).

► Francia

Guillaume Apollinaire

Calligrammi. Poesie della pace e della guerra (1917).

► Russia

Osip Mandel'stam

Tristia (1922); *Secondo libro* (1923); *Poesie* (1928).

Vladimir Majakovskij

150.000.000 (1921).

► Spagna

Antonio Machado

Solitudini (1903 e 1907); *Campi di Castiglia* (1912).

Federico García Lorca

Poeta a New York: raccoglie poesie scritte nel 1929-1930; venne pubblicato postumo nel 1940.

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Composti da una serie di brevi poesie, i *Sonetti* recuperano dal mito greco la figura di Orfeo, il mitico cantore che con la sua lira e con il suo canto è capace di muovere gli alberi e di placare gli animali feroci.

L'incontro con Rodin cambia la poesia di Rilke. Sino a quel momento aveva cercato, come i simbolisti, di evocare attraverso i suoi versi stati d'animo, ispirandosi soprattutto alla musica e alla pittura. Ora l'interesse per la scultura lo porta a voler piuttosto *descrivere* che evocare, cioè a ricreare con le parole gli oggetti, lasciando in secondo piano le idee e le emozioni dell'io.

Yeats è uno dei maestri del modernismo europeo: caratteristica della sua poesia è la contaminazione tra la tecnica e la visione simboliste e le antiche tradizioni celtiche.

Nelle sue poesie, Eliot incrocia tra loro immagini e "pezzi" di linguaggio che appartengono a generi e forme del discorso disparate (battute di dialogo, pezzi di preghiera, citazioni dai classici...). Non evoca né stati d'animo né sensazioni soggettive; descrive oggetti concreti e immagini dai contorni esatti, ma scomponendoli, frantumandoli, e giustapponendo i frammenti così ottenuti.

Destruendo la forma tipografica ordinaria dei testi, Apollinaire crea poesie "visive" nelle quali il significato dipende in egual misura dalle parole e dalle immagini: le parole non sono disposte in maniera "naturale", riga per riga, ma in modo da realizzare un disegno sulla pagina.

Insieme a poeti come Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv, Mandel'stam fonda il movimento dell'**acmeismo** (1913). Niente più astrazioni, idee sublimi, sogni di eternità, toni languidi e sognanti: i nuovi poeti scelgono la storia, il quotidiano, la concretezza (spesso l'amarezza) della vita vissuta.

Negli anni Venti, Majakovskij diventa allo stesso tempo il capofila dei futuristi russi e il "poeta della Rivoluzione", il cantore della grandezza del socialismo sovietico.

Machado è il più importante tra i poeti della cosiddetta «Generazione del '98» (l'anno della sconfitta spagnola nella guerra contro gli Stati Uniti), che comprende saggi come Miguel de Unamuno e romanzieri come Ramón María del Valle-Inclán. Importa in Spagna le idee e le forme della lirica simbolista francese.

Il più grande tra i poeti e gli autori di teatro spagnoli della cosiddetta «Generazione del '27»: comunista, venne fucilato dai soldati di Franco nel 1936.

Percorso **6****La nuova
poesia
italiana**Crepuscolari,
futuristi,
vociani

I poeti italiani che nascono negli *anni Ottanta dell'Ottocento* si trovano di fronte, quando cominciano a lavorare, due colossi che hanno scritto i loro libri migliori tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: d'Annunzio e Pascoli. È con loro, soprattutto, che occorre fare i conti, e "fare i conti" significa soprattutto "fare diversamente", o addirittura "fare contro".

Di fatto, i *poeti* che la critica ha chiamato «*crepuscolari*» dicono un secco "no" all'idea dannunziana (ma in un certo modo anche pascoliana, specie dell'ultimo Pascoli) del poeta come vate, come esteta, come orefice che lavora la parola con inimitabile perizia. Guido *Gozzano*, Sergio *Corazzini*, Marino *Moretti*, Aldo *Palazzeschi* ammettono di non avere né la forza né la volontà di tenere alto il vessillo di "questa" poesia: la loro sarà una *voce più dimessa, colloquiale*, e soprattutto *ironica*.

Ma questi autori non esauriscono il quadro della poesia italiana primo-novecentesca. Accanto a loro c'è un gruppo di *artisti* (prosatori, poeti, pittori, scultori) particolarmente agguerrito e rumoroso: i cosiddetti «*futuristi*», i quali ispireranno alcuni dei più interessanti scrittori europei dell'epoca, come Vladimir Majakovskij o Guillaume Apollinaire.

E c'è soprattutto un gruppo di poeti, anch'essi nati negli anni Ottanta, che anni dopo Pier Paolo Pasolini definirà «*maestri in ombra*» (intendendo che la loro importanza nella storia letteraria del secolo è stata grande, ma sottovalutata dalla critica) e che – assai diversi tra loro – hanno in comune

il fatto di essere entrati in contatto con gli intellettuali della *rivista* «**La Voce**», stampata a Firenze e diretta da Giuseppe Prezzolini (dal 1908 al 1914) e poi da Giuseppe De Robertis (dal 1914 al 1916), e di aver pubblicato su quella rivista, o per quelle edizioni: si tratta di Camillo **Sbarbaro**, Dino **Campana** e Clemente **Rebora**, i cosiddetti «**vociani**».

Crepuscolari, futuristi, vociani: così si presenta, in sintesi, la mappa della poesia italiana dopo d'Annunzio e Pascoli.

Abbiamo dato molto spazio al maggiore dei poeti di quest'epoca, Gozzano. Ma non si può non leggere almeno anche la grigia, straziante, modernissima A Cesena di Moretti. La trovate commentata (insieme a molto altro) sull'eBook (T4).

PERCORSO nei TESTI

I «crepuscolari»

Guido Gozzano

T 1 Invernale (da *I colloqui*)

T 2 La signorina Felicita ovvero la felicità (da *I colloqui*)

Sergio Corazzini

T 3 Desolazione del povero poeta sentimentale (da *Piccolo libro inutile*)

Marino Moretti

T 4 A Cesena (da *Il giardino dei frutti*)

I «futuristi»

Filippo Tommaso Marinetti

T 5 Contro Venezia passatista (da *Manifesti futuristi*)

T 6 Una cartolina da Adrianopoli bombardata: Zang Tumb Tumb (da *Teoria e invenzione futurista*)

I «vociani»

Camillo Sbarbaro

T 7 Taci, anima stanca di godere (da *Pianissimo*)

Dino Campana

T 8 L'invetriata (da *Canti orfici*)

Clemente Rebora

T 9 O carro vuoto sul binario morto (da *Frammenti lirici*)

T 10 Viatico (da *Poesie sparse e prose liriche*)

ATTIVA I TESTI
SU EBOOK

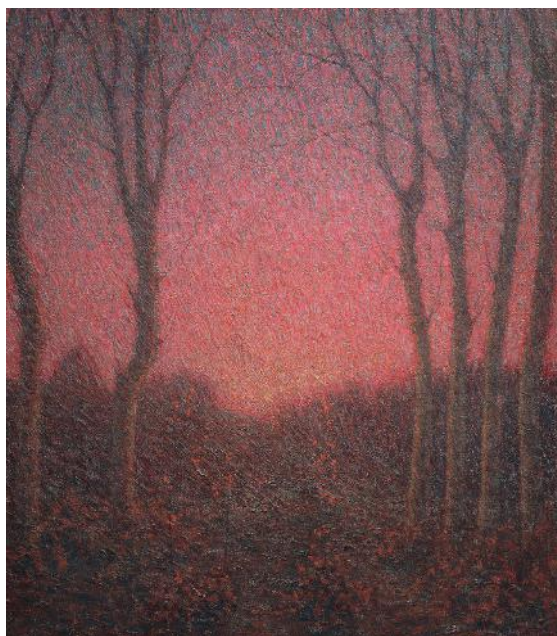
1 I poeti crepuscolari

Una lirica che deve «contentarsi delle briciole» L'espressione “**poeti crepuscolari**” designa un gruppo di autori che, pur non avendo mai prodotto un manifesto comune come i futuristi, operarono in uno spirito di più o meno consapevole affinità, e per giunta nello stesso periodo: i primi quindici anni del Novecento.

► Marino Moretti

T4 ► A Cesena,
da *Il giardino dei frutti*

Adriano Baracchini
Caputi, *Crepuscolo*,
1908.



In un articolo apparso su «La Stampa» del 10 settembre 1910, parlando di tre di loro (Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves e Marino Moretti), lo scrittore **Giuseppe Antonio Borgese** usò per primo l'aggettivo che poi continuerà a definirli: per Borgese la loro poesia è «**crepuscolare**» perché ormai la lirica italiana, dopo i memorabili exploit di Carducci e d'Annunzio, non può che «contentarsi delle briciole», in attesa di un altro «temperamento di quella forza» (dotato, cioè, di un talento e di una personalità simili a quelli di Carducci e d'Annunzio).

Non resta, a chi scrive nel frattempo, che far udire «una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne».

Atmosfere vaghe e stanchezza Borgese, dunque, pur riconoscendo la dignità di questi poeti, ne limita molto l'importanza storica. Tuttavia, elencando gli atteggiamenti, i modelli culturali e le scelte stilistiche che accomunano i membri del gruppo, emergerà chiaramente che la definizione di «poeti crepuscolari» si rivela calzante anche se si prescinde dalla limitazione implicita in quel primo giudizio: basta intendere la nozione di “crepuscolo” non solo come un'indicazione storica (l'attenuarsi della luce emanata dalla grande poesia del passato) ma anche come un riferimento alle **atmosfere vaghe**, ai **chiaroscuri**, alle **dichiarazioni di stanchezza** così spesso presenti nei testi crepuscolari.

Temi e motivi

Il “mercato dell'arte” A cavallo tra Otto e Novecento nasce anche in Italia un “mercato dell'arte” simile a quello che era sorto nelle altre grandi nazioni europee nel corso del XIX secolo. Nell'Italia da poco unificata cresce il numero delle persone alfabetizzate e si forma un **pubblico borghese** che legge riviste e libri, e che si interessa alle arti figurative. **La letteratura**, che fino a pochi anni prima era un passatempo riservato a una piccola élite, **si democratizza**. È un fatto storico importante, un grande progresso culturale, ma è anche un fatto che cambia radicalmente il rapporto tra l'artista e il suo pubblico: se prima era possibile scrivere senza preoccuparsi troppo delle reazioni dei lettori, ora le cose sono cambiate, e lo scrittore si trova in mezzo a un mondo che sembra poter fare tranquillamente a meno di lui, perché tratta l'arte e la **letteratura** come semplici **oggetti di consumo**. I testimoni più acuti della crisi sono quegli scrittori – come Pirandello e Svevo – che siamo soliti definire “decadenti”.

La poesia “venduta” L’idea della poesia “venduta” ispira il testo di **Sergio Corazzini** (1886-1907) intitolato *Bando*.

► Sergio Corazzini

T3 ► Desolazione del povero poeta sentimentale, da *Piccolo libro inutile*



*Avanti! Si accendano i lumi
nelle sale della mia reggia!
Signori! Ha principio la vendita
delle mie idee.
Avanti! Chi le vuole?
Idee originali
a prezzi normali.
Io vendo perché voglio
raggomitolarmi al sole
come un gatto a dormire
fino alla consumazione
de' secoli! Avanti! L'occasione
è favorevole. Signori,
non ve ne andate, non ve ne andate;
vendo a così poco prezzo!
Diventerete celebri
con pochi denari.
Pensate: l'occasione è favorevole!
Non si ripeterà.
Oh! Non abbiate timore di offendermi
con un'offerta irrisoria!
Che m'importa della gloria!*

*E non badate, Dio mio, non badate¹
troppo alla mia voce
piangevole².*

1. E non badate ... non badate: dopo lo stacco strofico, il verso presenta un netto cambio di intonazione: dall'apparente leggerezza dei versi precedenti si passa alla drammaticità del commento finale, esaltata dall'anadiplosi (figura retorica che consiste nella ripetizione di una parola o di un gruppo di parole: «non badate ... non badate»), interrotta da un'invocazione a Dio che è come un gemito, un urlo di dolore trattenuto.

2. piangevole: impastata di pianto. Il verso, isolando l'aggettivo finale (una strategia che ritroveremo perfezionata in Ungaretti), sottolinea la sofferenza del poeta.

In questi versi Corazzini mette in scena (in senso letterale, perché si tratta di un **monologo**) una specie di liquidazione, di **vendita all'asta delle sue idee**. Esse non sono più la testimonianza di una sensibilità eccezionale e della nobile autosufficienza del poeta: la *reggia* in cui erano custodite è aperta. Il pubblico, i clienti della poesia possono consumare l'arte come qualsiasi altro bene, e per di più, per accaparrarsela, bastano *pochi denari*.

Ma accanto al **motivo polemico contro la società contemporanea** convive, e finisce per imporsi, un tema carissimo a Corazzini, e in genere ai crepuscolari. Se il pubblico è pronto ad acquistare idee, il poeta è disposto a venderle, perché vuole «dormire / fino alla consumazione / de' secoli»: la sua disposizione interiore va in direzione della **resa**, del **fallimento**, della **rinuncia** (*L'ultima rinuncia* è il titolo di Gozzano). E mentre la voce *piangevole* è flebile, attratta dal silenzio di un sonno eterno, la svendita delle idee indica sfiducia in colui che le ha concepite: una **debolezza invincibile** affligge il poeta, una **malattia dello spirito** (prima ancora che del fisico) tanto diffusa tra i poeti crepuscolari da diventare un luogo comune.

La debolezza del poeta è confermata dalla povertà della sua proposta formale. Al posto dei sontuosi versi dannunziani, abbiamo qui un **lessico vicino al quotidiano**, organizzato in **versi liberi** – dal trisillabo all'endecasillabo – che non si riuniscono in un riconoscibile schema metrico. Inoltre le **rime** sono per lo più **baciate**, facili,

quasi da slogan commerciale (come si conviene a un banditore): «Idee originali / a prezzi normali». Ma la semplicità di Corazzini è una **semplicità consapevole, intenzionale**. Poiché il poeta vuole piangere, anziché cantare (come avevano fatto invece i grandi autori delle generazioni precedenti: Carducci, d'Annunzio), la sua lingua deve retrocedere a un livello più basso, più colloquiale rispetto al registro sublime della lirica tradizionale.

I crepuscolari e la vergogna di essere poeti Mentre Carducci, Pascoli e d'Annunzio erano stati concordi nel rivendicare alla poesia un valore assoluto, del quale si erano eletti custodi, i poeti crepuscolari, tutti giovani o giovanissimi, si autorappresentano come **intellettuali deboli e malati**: e spesso lo sono. Può trattarsi di un male fisico – come la tubercolosi che ucciderà Corazzini e Gozzano – oppure di una malattia morale, un torpore che impedisce a chi ne è preso di vivere con slancio il presente e di godere dell'esistenza. Il punto è che i crepuscolari sentono di essere **inadeguati di fronte alle richieste della vita pratica**. Ma, contrariamente ai poeti che li hanno preceduti, non posseggono una fede nei valori della letteratura tanto forte da potersi opporre alla realtà. Perciò la loro protesta, il loro desiderio di voltare le spalle alla società, non si risolve (com'era il caso di Baudelaire) nell'orgoglio del poeta “maledetto” e antiborghese. Al contrario, la **letteratura** finisce per apparire un **vizio**, una pratica della quale bisogna vergognarsi: «mi vergogno d'essere un poeta», scrive esplicitamente Gozzano nella poesia *La signorina Felicita* ▶T2].

La “strategia di abbassamento” Dalla sfiducia nel proprio ruolo e nel ruolo della poesia nasce quella che potremmo definire una **“strategia di abbassamento”** (del **tono**, dello **stile**, dei **temi**) che rappresenta la novità maggiore dei crepuscolari e il loro segno distintivo.

Un primo abbassamento, di tipo culturale, è quello operato in relazione ai modelli italiani. **D'Annunzio**, che pure con le poesie del *Poema paradisiaco* aveva anticipato i toni e i temi crepuscolari, **viene rifiutato in blocco**.

Al contrario di d'Annunzio, i crepuscolari **evitano accuratamente l'opulenza**, lo sfarzo, il lusso, sia sul piano dei contenuti sia su quello delle forme. Gli ambienti in cui i crepuscolari “mettono in scena” le loro poesie sono le case sonnacchiose della provincia, i conventi, le ville isolate con i giardini sfigurati dall'incuria, gli ospedali.

Alexandre Seon,
Il ritorno a casa,
1913.



Il poeta inetto In coerenza con questo quadro grigio, i sentimenti dominanti nelle poesie crepuscolari sono la **malinconia**, la **stanchezza**, l'**angoscia**. Le figure che vi compaiono (perché i crepuscolari introducono spesso nei loro testi dei personaggi distinti dall'io lirico) sono **figure umili**: servi, maestre di scuola, borghesi e proprietari terrieri dediti a incrementare il loro patrimonio, contadini analfabeti, prostitute in là con gli anni, giovani morenti, impiegati di basso livello.

Dal canto suo, il **poeta** si rappresenta come un **incapace**, un **inetto**, una di quelle figure che si potrebbero trovare nei romanzi di Svevo. E proprio come accadrà nella *Coscienza di Zeno*, anche i crepuscolari usano spesso l'**ironia** e l'**autoironia**: sanno di essere malati, inadatti alla vita, non lo nascondono, e anzi mettono un certo compiacimento masochistico nel rappresentarsi deboli e malati.

L'evasione dal presente Come evadere da questa realtà opprimente? Spesso, nei loro testi, ritorna il tema della **fanciullezza**, che è appunto una forma di **evasione dal presente**, dalle responsabilità della vita adulta. E altrettanto spesso le poesie crepuscolari evadono dalla realtà ed evocano un **clima fiabesco e incantato**, perduto in qualche misterioso punto dello spazio e del tempo.

Un buon esempio di questa attrazione per il mondo della fiaba è una poesia di **Aldo Palazzeschi** intitolata *La casa di Mara*, che però è una fiaba strana, quasi sinistra.



La casa di Mara

La casa di Mara è una piccola stanza di legno.

A lato un cipresso l'adombra¹ nel giorno².

Davanti vi corrono i treni.

*Seduta nell'ombra dell'alto cipresso
sta Mara filando.*

La vecchia ha cent'anni.

E vive filando in quell'ombra.

*E i treni le corron veloci davanti
portando la gente lontano.*

*Ell'alza la testa un istante
e presto il lavoro riprende.*

*I treni mugghiando s'incrocian
dinanzi alla casa di Mara volando.*

*Ell'alza la testa un istante
e presto il lavoro riprende.*

1. l'adombra: le fa ombra.

2. nel giorno: di giorno; la preposizione *nel* al posto della consueta "di" (che ritroviamo in «*nell'ombra*» e «*in quell'ombra*») è uno dei pochi elementi "poetici" all'interno di un discorso che è invece tutto compattamente prosastico. Nella stessa direzione vanno le poche apocopi o elisioni presenti nel testo (*corron, Ell', s'incrocian*).

ALDO PALAZZESCHI

Aldo Palazzeschi, pseudonimo di Aldo Giurlani (1885-1974), pubblica *La casa di Mara* nel 1905, all'interno del suo libro d'esordio, *I cavalli bianchi*. Con il successivo *Lanterna* (1907), esso documenta l'iniziale adesione dell'autore al clima crepuscolare. Dal 1910, quando aderirà al Futurismo, Palazzeschi abbandonerà i toni dimessi e incantati dei suoi vent'an-

ni e diventerà uno scrittore molto più estroso e irriverente (*E lasciatemi divertire* sarà il titolo di una delle sue poesie più celebri), come se tutto ciò che un tempo lo inteneriva e lo commuoveva scatenasse adesso in lui un riso incontenibile. Palazzeschi fu anche autore di prose e romanzi, il più celebre dei quali è *Sorelle Materassi* [► **Sezione III, Percorso 4**].



Biagio Canevari,
*Vecchia che fila
con la rocca.*

Una «vecchia», Mara, che vive in una casetta davanti alla ferrovia, sta seduta sulla sua sedia a filare: in questa poesia non c'è nient'altro. Il lettore è allora costretto a tornare sui suoi passi, a rileggere il testo chiedendosi che senso abbia, perché Palazzeschi abbia descritto **una scena in cui niente accade**. E il senso sta proprio nell'**interrogativo senza risposta** che siamo costretti a porci. Mara compie sempre gli stessi gesti, e in questa ripetizione meccanica finiamo per sentire qualcosa di misterioso: un'occupazione innocua come la filatura può caricarsi di significati antichissimi e minacciosi (le più famose filatrici dell'antichità erano le Parche, le tre mitologiche vecchie che filavano il filo della vita e provvedevano, al momento giusto, e fatale, a tagliarlo).

La **distanza di Mara dalla vita comune** – evidente nella contrapposizione tra la sua solitudine e la gente portata lontano dai treni – avrebbe allora un suo significato. Ma questa lettura rimane solo un'ipotesi, e la sospensione del testo domanda, come spesso avviene nella poesia novecentesca, anche una sospensione del giudizio, un'apertura alle ipotesi più diverse (Chi è Mara? Perché vive sola? Dove vanno i treni che le scorrono davanti? Dire che ha «cent'anni» è un modo di dire per intendere che

è molto vecchia o si riferisce alla sua vera età? E in questo caso, è riuscita a vivere così a lungo per un sortilegio, una maledizione, o invece è un segno della sua natura soprannaturale?...).

Un cenno merita l'**assetto metrico** della poesia. Il primo verso, ad esempio, misura quindici sillabe, il secondo dodici, il terzo nove, il quarto dodici. Seguono due versi, i più brevi, di sei sillabe. In tutti i versi il numero di sillabe è un multiplo di tre. Se poi controlliamo gli **accenti**, ci accorgiamo che seguono uno **schema rigoroso**. Dopo la prima sillaba atona incontriamo sempre una sillaba accentata seguita da due senza accento, con un modulo che si allunga e si accorcia, ma ripete sempre lo stesso schema. Questo ritmo, che tendenzialmente può replicarsi all'infinito, crea un **effetto di cantilena** che rafforza il messaggio di **monotonia** e di **ciclicità** trasmesso dal testo.

Un altro linguaggio Con i **poeti crepuscolari** si inaugura la poesia del Novecento. Sono loro che iniziano a opporsi per primi, a “dimenticare”, almeno in parte, la lezione dei tre poeti di fine Ottocento: spogliando la poesia italiana dei suoi ingredienti più tradizionali e “alti”, la debole voce di questi poeti si pone come una sorta di **antidoto all'oratoria** in cui erano caduti Carducci, d'Annunzio e anche l'ultimo Pascoli.

Il senso di questa **iniziativa rinnovatrice** è evidente sul piano formale. I crepuscolari adottano una **lingua colloquiale, discorsiva**, che sa avvicinarsi alla prosa e al parlato senza avvertire la necessità di impreziosirla con richiami alla tradizione letteraria. Quello che in altre letterature è sempre stato la norma, in una letteratura paludata e conservativa come la nostra è quasi una rivoluzione: ad esempio, quello che Carducci chiamava, nell'*Inno a Satana*, il «bello e orribile mostro» torna a essere quello che è, cioè un treno (come quello che abbiamo incontrato nella *Casa di Mara* di Palazzeschi).

Guido Gozzano

Gli studi interrotti, la malattia Guido Gozzano nasce a Torino nel 1883. Diciassettenne, rimane orfano del padre. Nel 1904, dopo studi irregolari, si iscrive alla facoltà di Legge, che frequenterà saltuariamente e senza approdare alla laurea. Negli anni universitari frequenta gli ambienti letterari e assiste alle lezioni di letteratura tenute da Arturo Graf, uno degli intellettuali più famosi dell'epoca.

Nel 1907 avvia una relazione con Amalia Guglielminetti, una poetessa piuttosto nota e molto chiacchierata per i suoi atteggiamenti anticonformisti. Ma il 1907 è un anno cruciale nella vita e nell'opera di Gozzano per altri motivi. Esce infatti, e ottiene un caldo consenso, il suo primo libro, *La via del rifugio*; negli stessi mesi gli viene diagnosticata la tubercolosi, la malattia che – in capo a un decennio – lo porterà alla morte.

Il viaggio in India Per trovare un clima che sia in grado di alleviare, se non guarire, la sua malattia, il poeta soggiorna a lungo in Liguria e compie, nel 1912, un viaggio in India. Partito a febbraio dal porto di Genova, giungerà il mese successivo a toccare Bombay e Ceylon. Dal viaggio, e soprattutto da letture di altri viaggiatori, nascerà il volume *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, che uscirà postumo nel 1917. Frattanto, nel 1911, è uscita la sua seconda raccolta di poesie, *I colloqui*, edita dall'importante editore Treves, lo stesso di d'Annunzio. La terza opera, un lungo poema dedicato alle farfalle, non farà in tempo a ultimarla; ne rimangono degli schemi e ampie parti già scritte. Muore a Torino il 9 agosto 1916.

Uno stile legato alla tradizione Tra i poeti crepuscolari Gozzano occupa una posizione di primo piano, ma la sua opera si distingue abbastanza nettamente da quella degli altri componenti del gruppo, soprattutto per quanto riguarda lo stile. Nel suo caso, la **continuità con la tradizione** non viene spezzata, come invece accade in Corazzini, Moretti o Palazzeschi, e il suo **lessico preciso e incisivo**, il suo **verso regolare**, lavorato con eleganza, mostrano un'attenzione al decoro formale che gli altri crepuscolari non hanno: lo stile di Gozzano sembra richiamarsi sempre con nostalgia alla poesia dell'Ottocento o dei secoli precedenti.

L'ambiguità del protagonista Guido Gozzano Tuttavia, il modo in cui Gozzano si pone di fronte alla tradizione letteraria e alla letteratura in generale è piuttosto ambiguo (e, diremmo oggi, molto consono alla sensibilità moderna, molto in anticipo sui suoi tempi). È difficile stabilire, nella sua poesia, dove finisca la confessione e dove inizi il camuffamento (lo vedremo bene nei due testi antologizzati **T1** e **T2**). Il protagonista dei suoi versi, organizzati di solito dentro una **cornice narrativa ricca di oggetti e di personaggi**, risponde al nome di Guido Gozzano, ma il sospetto che si tratti di un personaggio inventato, di una maschera che si sovrappone al vero volto del poeta, è molto forte. Altri personaggi, come le donne amate, vengono riproposti in più di un componimento, quasi che ognuno di essi fosse il capitolo di una più lunga narrazione. E lo stesso poeta – che si racconta come un personaggio, guardandosi da fuori – attraversa varie fasi, cambia, ed è come se le poesie documentassero passo dopo passo questa sua maturazione. Romanzo, dunque, più che vita vissuta; o meglio: **vita romanzata**, e quindi **manipolata**, fino a diventare **letteratura**.

Scrittore del rifiuto Certo, nel manipolare la propria biografia per farne letteratura Gozzano è stato preceduto da d'Annunzio. Ma d'Annunzio volle creare una mitologia eroica di se stesso, mentre Gozzano si muove in direzione opposta, **proponendo di sé un'immagine modesta e antierica**. D'Annunzio, che era stato un idolo dell'adolescenza di Gozzano, resterà un modello negativo, e Gozzano disegnerà il proprio personaggio in cosciente opposizione a quello del poeta-vate. Tutti i "sì" pronunciati da d'Annunzio (alla vita, alla gloria, al libertinismo, alla guerra), diventano in Gozzano altrettanti "no". È lo **scrittore del rifiuto**: rifiuto di una vita appassionata e valorosa, rifiuto dell'intervento politico, rifiuto di certezze filosofiche o di alti ideali che indirizzino l'esistenza, rifiuto dei sentimenti più dolci (gli amori narrati nelle sue poesie sono amori impossibili, o s'interrompono ancora prima di sbocciare). Al posto degli obiettivi supremi dell'arte romantica e postromantica, Gozzano propone le piccole, quasi meschine certezze che si tramandano nel mondo borghese: il legame con una donna di buon senso, brava massaia e senza grilli per la testa, un lavoro solido e lontano dal mondo delle lettere, una vita regolata tra sane occupazioni domestiche e onesti svaghi.

Potrebbe sembrare una scelta ingenua, rinunciataria, ma non lo è: è invece la **reazione all'eccessivo intellettualismo** che si respirava nell'ambiente letterario, un ambiente che Gozzano sente falso, artificioso, malato di nichilismo. Meglio allora il placido mondo borghese con i suoi riti e le sue buone maniere?

Uno snob contro lo snobismo? Qui si tocca il cuore del problema rappresentato da Gozzano e dalle sue maschere. La sua è una presa di posizione contro lo snobismo dei letterati di inizio secolo, o è lui stesso uno snob, solo più raffinato degli altri, e quindi in grado di giudicare inelegante e superato lo snobismo dei suoi simili? Sta di fatto che la sua voce si fa più convincente e profonda quando dichiara il rifiuto di entrambe le soluzioni esistenziali, quella dell'artista e quella del borghese. Le poesie di Gozzano prendono allora accenti di un **profondo pessimismo**: svanisce, per il poeta malato (di nuovo, nel fisico e nell'anima), la possibilità di un incontro autentico e appassionato con il prossimo; e la dura realtà delle cose viene accettata con un coraggio e con uno stoicismo che ricordano da vicino Leopardi, e che a loro modo conferiscono al poeta una statura quasi eroica: quella di chi, di fronte al vero, non abbassa lo sguardo e contempla – senza tentennamenti, e senza cercare alibi – la miseria del suo stato.

È quanto emerge dall'autoritratto in terza persona *Totò Merùmeni*, e in particolare nei memorabili versi finali, nei quali Gozzano dà del suo personaggio (e in realtà di se stesso) un'immagine rassegnata, serena, ironica, solitaria:



*Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende,
quasi è felice. Alterna l'indagine e la rima¹.
Chiuso in sé stesso, medita, s'accresce, esplora, intende
la vita dello spirito che non intese prima.*

*Perché la voce è poca, e l'arte prediletta
immensa, perché il Tempo – mentre ch'io parlo! – va,
Totò opra² in disparte, sorride, e meglio aspetta.
E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.*

1. **l'indagine e la rima**: la riflessione filosofica e la scrittura poetica.

2. **opra**: lavora, scrive.

Invernale

da *I colloqui*

La poesia, apparsa per la prima volta nella *Via del rifugio* (1907), sarà poi ristampata nei *Colloqui* (1911), a dimostrazione dell'importanza che Gozzano le attribuiva. La scena si svolge su un laghetto artificiale all'interno del parco torinese del Valentino. Era uno dei luoghi di ritrovo più consueti per i giovani, che d'inverno pattinavano sulla sua superficie ghiacciata.

«... cri... i... i... i... icch...»

l'incrinatura

il ghiaccio rabescò, stridula e viva.

«A riva!» Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura.

5 «A riva! A riva!...» Un soffio di paura
disperse la brigata fuggitiva.

«Resta!» Ella chiuse il mio braccio conserto,
le sue dita intrecciò, vivi legami,
alle mie dita. «Resta, se tu m'ami!»

10 E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebberi d'immensità, sordi ai richiami.

Fatto lieve così, come uno spetro,
senza passato più, senza ricordo,
15 m'abbandonai con lei, nel folle accordo,
di larghe rote disegnando il vetro.

Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...

20 Rabbrividii così, come chi ascolti
lo stridulo sogghigno della Morte,
e mi chinai, con le pupille assorti,
e trasparire vidi i nostri volti
già risupini lividi sepolti...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte.

Metro: sestine di endecasillabi secondo lo schema ABBAAB (a parte la quinta strofa, che presenta lo schema ABABBA).

1. ... cri ... icch...: l'onomatopea che riproduce il rumore del ghiaccio incrinato ricorda il v. 30 del canto xxxii dell'*Inferno* dantesco: «non avria pur l'orlo fatto cricchi».

2. rabescò: l'incrinatura incide il ghiaccio, tracciando una linea sinuosa come un arabesco; **stridula e viva:** il suono prodotto dall'incrinatura è acuto, stridente, ed è così improvviso che sembra provenire da qualcosa di vivo.

4. disertando la crosta: abbandonando la superficie ghiacciata del lago.

7. conserto: ripiegato.

10. subdolo: infido, inaffidabile, pronto a spezzarsi (lo *specchio* è quello formato dal lago ghiacciato: i due amici – per volere di lei – continuano a pattinare).

11. largo volo: la coppia è rimasta sola sul lago e ne percorre la superficie come se volasse in un cielo vasto e libero; tanto che, si dice nel verso successivo, i due giovani si inebriano d'*immensità*.

13. spetro: spettro, fantasma.

16. di larghe ... vetro: il *vetro*, cioè il



Achille Beltrame, *I divertimenti del giorno, il pattinaggio su ghiaccio*, illustrazione per «La Domenica del Corriere» del 27 gennaio 1907.

ghiaccio, è complemento oggetto di *disegnando*: disegnando il ghiaccio con ampie circonferenze.

20. lo stridulo sogghigno: il rumore del ghiaccio che si rompe è associato al lugubre riso della morte.

21. con le pupille assorti: con gli occhi pensosi.

22-23. e trasparire ... sepolti: e mi sembrò che i nostri volti riflessi sul ghiaccio fossero volti di cadaveri; *risupini* significa “stesi a pancia in su”, come appunto stanno i cadaveri: il poeta si specchia nel ghiaccio e si vede già morto.

- 25 Oh! Come, come, a quelle dita avvinto,
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!
O voce imperiosa dell'istinto!
O voluttà di vivere infinita!
Le dita liberai da quelle dita,
30 e guadagnai la ripa, ansante, vinto...
- Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, infine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
35 e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo.
- Non curante l'affanno e le riprese
dello stuolo gaietto femminile,
mi cercò, mi raggiunse tra le file
40 degli amici con ridere cortese:
«Signor mio caro, grazie!» E mi protese
la mano breve, sibilando: «Vile!»

25. avvinto: stretto, legato.

28. voluttà: desiderio appassionato, sete.

30. ripa: riva; **vinto:** sconfitto.

31. sorda al suo nome: la ragazza viene chiamata dagli amici preoccupati, sulla riva, ma fa finta di non sentirli e continua a pattinare.

32. solo: solitario; la ragazza è ormai l'unica pattinatrice sulla pista, dunque l'unica regina di quel regno di ghiaccio.

34. sfatta le chiome: accusativo alla greca, cioè con l'aggettivo *sfatta* che concorda con la persona descritta e non con il complemento oggetto. Il richiamo auto-

matico nella memoria del lettore colto è all'*Adelchi* di Manzoni; il coro del IV atto inizia infatti con il famoso verso: «Sparsa le trecce morbide».

36. procellaria: uccello marino; il suo nome deriva dal latino *procella*, "tempesta", e allude alle sue doti di volatore, capace di resistere in volo anche in mezzo alla burrasca.

37. affanno: ansia, preoccupazione; **riprese:** rimproveri.

38. stuolo: il gruppo, la compagnia delle amiche che accoglie la ragazza sulla riva del lago, rimproverandola per la sua imprudenza, ma – come dice l'aggettivo che segue – in allegria ■ **gaietto:** aggettivo di derivazione dantesca (*Inferno*, canto I, v. 42). In Dante significa "variopinto"; qui probabilmente il significato originario si associa a una forma di vezzeggiativo dell'aggettivo "gaio".

42. breve: avverbio e non aggettivo: "brevemente, con un gesto rapido".

Analisi del testo

► **UNA POESIA IN CINQUE MOMENTI** La poesia si articola in cinque momenti. Nell'antefatto, che nel testo non è raccontato ma si desume dai primi versi, c'è un gruppo di giovani che pattinano sul laghetto. Improvvisamente (primo momento) il ghiaccio dà segni di cedimento, e la paura spinge il gruppo verso la riva; ma (secondo momento) dal gruppo si staccano il poeta e la ragazza, impavida, che lo costringe a restare con lei sulla «crosta malsicura» (v. 4). Il poeta è assalito però dal terrore e (terzo momento) raggiunge la riva, «ansante, vinto» (v. 30). La ragazza non lo segue e (quarto momento) celebra se stessa e il suo coraggio, «rotando a lungo nel suo regno solo» (v. 32), cioè pattinando da sola sul ghiaccio. Poi (quinto momento), tornata a riva, viene rimproverata dalle amiche; ma lei non ci fa caso e si dirige con finta noncuranza verso il poeta, lo raggiunge e gli "sibila" in una sola parola tutto il suo disprezzo: «Vile!» (v. 42).

► **LA NORMALITÀ MEDIOCRE DEL POETA-PROTAGONISTA** Se confrontiamo l'immagine del poeta che ci restituisce questa poesia con quella elaborata da d'Annun-

zio nella sua opera in versi e in prosa, ciò che emerge non è tanto una differenza quanto una cosciente, deliberata opposizione. Gozzano qui vuole presentarsi come l'esatto contrario dell'audace, superomistico d'Annunzio, e per far questo esibisce la sua viltà, che tanto più risalta nel confronto con l'ardimento mostrato da una donna: sicché il poeta non solo non è un superuomo, ma soffre della sua normalità mediocre al cospetto di quella che potremmo chiamare una superdonna. La capacità di seduzione dannunziana è dunque rovesciata in brutta figura, in senso di inadeguatezza. Del resto, quella stessa capacità di seduzione, con mossa tipica dei crepuscolari, aveva già subito un primo abbassamento, perché era stata spostata dagli scenari aristocratici di d'Annunzio a un contesto borghese, a un gruppo di ragazzi che pattinano sul ghiaccio. Non per questo la mancanza, la viltà del protagonista è meno grave: e il significato di questa mancanza non si esaurisce nel singolo episodio, ma rivela un'inabilità a vivere che, presumibilmente, emergerà anche in altre e più importanti circostanze. La fuga verso la riva è, evidentemente, una metafora, e allude ad

altre fughe, ad altre viltà, e a un'inadeguatezza che riguarda l'intera esistenza del poeta.

► **PARODIA E AUTOPARODIA** Dal punto di vista formale è importante percepire lo scarto che c'è tra il linguaggio che il poeta adopera e il contenuto del suo racconto. Gozzano adotta un registro solenne, ricco di sapienti anastrofi (l'anastrofe è l'inversione dell'ordine consueto di due parole; ad esempio, al v. 11: «soli restammo» invece di «restammo soli»), di reminiscenze letterarie (come quelle dantesche indicate in nota), di immagini auliche («in largo

volò aperto», v. 11; «ebberi d'immensità», v. 12: sembrano citazioni dal *Piacere* di d'Annunzio...): è l'armamentario retorico che si usa per cantare le gesta di un eroe. Ma questa solennità, questa ricercatezza di stile rende ancora più stridente il paragone con l'anti-eroismo dell'io narrante, che parla come il protagonista di un poema epico («O voce imperiosa dell'istinto!», v. 27), ma lo fa «per giustificare la propria viltà!» *Invernale* è insomma una parodia, una presa in giro delle pose di d'Annunzio e dei poeti romantici; ma è soprattutto un'autoparodia, un tentativo (perfettamente riuscito) di ridere di sé, della propria debolezza.

Laboratorio

visioni

► COMPRENDERE

- 1 *Invernale* è una poesia "narrativa", che mette in scena un gruppo di giovani che pattinano su un laghetto. Riassumine la trama.
- 2 Gozzano rappresenta spesso se stesso (o un suo alter ego) nelle vesti di un sognatore, un visionario distratto, che però non vede l'aldilà come Dante o è capace di visioni oracolari e sublimi come d'Annunzio, bensì mostra situazioni che sembrano alludere a quelle ma sono quotidiane e "normali"; insomma una visionarietà distratta e "in minore", abbassata di tono. In quali punti di questa poesia c'è tale visionarietà? E che cosa "vede" il protagonista?

tecniche narrative

► ANALIZZARE

- 3 Trova almeno tre esempi di espressioni letterarie e di registro alto, e tre esempi di linguaggio prosastico e antipoetico.
- 4 Individua le onomatopee e spiega quale funzione hanno.
- 5 Questa è una poesia "narrativa": quali tecniche narrative usa Gozzano (dialoghi, descrizioni, punti di vista e focalizzazione, sommari, commenti del narratore, ellissi...)?

punti di vista

► INTERPRETARE

- 6 **Riscrivi questa scena, ma adotta il punto di vista della giovane protagonista** (oppure, a tua scelta, di uno degli amici o di una delle amiche che si rifugiano sulla riva). Puoi scegliere se scrivere in versi, come Gozzano, o raccontare la vicenda in prosa. Cerca di mantenere lo stile ellittico, i dialoghi, la rapidità narrativa della poesia di Gozzano.

Guido Gozzano

T

2

La signorina Felicita ovvero la felicità

da *I colloqui*

Le doti narrative di Gozzano, che in *Invernale* ►T1 erano applicate a una misura relativamente breve, emergono al meglio nei 434 endecasillabi del suo testo più famoso, il poemetto *La signorina Felicita*. Apparso per la prima volta (1909) sulle pagine di una delle più importanti riviste dell'epoca, «Nuova Antologia», il poemetto sarà poi compreso nei *Colloqui* (1911).

In una lettera del 12 novembre 1907 indirizzata ad Amalia Guglielminetti, una poetessa

con la quale aveva una relazione, Gozzano descrive, prima ancora di aver composto i versi, la «signorina» così come gli si era presentata alla fantasia (all'epoca la chiama ancora «Domestica», diventerà Felicità solo in un secondo tempo):

Sto meglio perché sono innamorato! Di una donna che non esiste, naturalmente! La signorina Domestica. Una deliziosa creatura provinciale, senza cipria e senza busto, con un volto quadro e le mandibole maschie, con un nasetto camuso sparso di efelidi leggere, due occhi chiari senza sopracciglia, come nei quadri fiamminghi; non ridete, amica! Ritroverete la mia Bella tra l'odore di caffè tostato, della lavanda, della carta da bollo e dell'inchiostro putrefatto... [...] Ne farò una poesia, ma, temo forte, mediocre.

Nella poesia ritroveremo quasi identica la descrizione della ragazza. Ma ciò che più colpisce nelle parole del poeta è il contrasto tra l'eleganza della corrispondente, Amalia, e la rozzezza di Felicità. Da questo contrasto – tra la vita sofisticata dei letterati cittadini e la genuina e schietta semplicità della giovane provinciale – si sviluppano tanto la vera e propria narrazione quanto i frequenti incisi di riflessione autobiografica e filosofica.

La vicenda si svolge nella regione del Canavese (nel nord-ovest del Piemonte), in un paese del quale non viene svelato il nome, vicino a Ivrea e al corso della Dora Baltea. Lo scenario è l'antica e fatiscente villa Amarena, la casa della signorina Felicità. Il poeta vi sale quasi tutti i giorni, e si intrattiene con il padrone di casa e con i suoi ospiti abituali (i notabili del paese: il sindaco, il dottore, il notaio) ma soprattutto con Felicità. Nell'indole concreta e sincera della giovane intravede la promessa di una vita autentica, lontana dalle vane, artificiali ambizioni letterarie. Sogna di condividere con lei un destino ordinario, che scacci dalla sua mente i falsi idoli della sapienza o della gloria. Felicità accetta il suo corteggiamento, e anzi lo incoraggia con deliziosa innocenza. Ma la relazione tra i due accende la gelosia del notaio. Il poeta decide allora di lasciare libero il campo e partire. Prima, però, va a trovare un'ultima volta Felicità, che gli promette di aspettarlo: un vero e proprio addio tra due giovani romantici, che giurano di riabbracciarsi.

Un congedo di questo tipo asseconda la nostalgia del passato e il bisogno d'illusioni del poeta; ma non può corrispondere al suo vero sentire. E dunque nell'ultimo verso Gozzano riprende la parola (dopo averla lasciata al suo personaggio, a un Guido Gozzano inventato per scopi letterari) e ammette con mossa teatrale che il giovane romantico non esiste: non è altro che «quello che fingo d'essere e non sono».

10 luglio: Santa Felicità

I
Signorina Felicità, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,
5 e Ivrea rivedo e la cerulea Dora
e quel dolce paese che non dico.

Metro: sestine di endecasillabi in otto parti; lo schema di rime più frequente è ABBAAB, ma si incontrano le varianti ABABAB e ABABBA. Le parti V, VI e VIII si chiudono con un verso isolato, che rima con il penultimo della sestina che lo precede.

5. Ivrea ... Dora: è un'allusione a *Piemonte*, una celebre poesia di Carducci, che ai vv. 21-22 dice: «Ivrea la bella che le rosse torri / specchia sognando a la cerulea Dora» (*cerulea* significa "celeste"). Il ricordo-omaggio carducciano è ribadito al verso seguente, dove il *dolce paese* si richiama al primo verso dell'altrettanto celebre sonetto di Carducci, *Traversando la Maremma toscana*: «Dolce paese, onde portai conforme».

Signorina Felicità, è il tuo giorno!
A quest'ora che fai? Tosti il caffè,
e il buon aroma si diffonde intorno?
10 O cuci i lini e canti e pensi a me,
all'avvocato che non fa ritorno?
E l'avvocato è qui: che pensa a te.

[...]

III

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
75 ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...

E rivedo la tua bocca vermiglia
80 così larga nel ridere e nel bere,
e il volto squadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminile.
Tu civettavi con sottili schermi,
85 tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni conquista cittadina
90 mi lusingò quel tuo voler piacermi!

Ogni giorno salivo alla tua volta
pel soleggiato ripido sentiero.
Il farmacista non pensò davvero
un'amicizia così bene accolta
95 quando ti presentò la prima volta
l'ignoto villeggiante forestiero.

Talora – già la mensa era imbandita –
mi trattenevi a cena. Era una cena
d'altri tempi, col gatto e la falena
100 e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e la partita...

Per la partita, verso ventun'ore
giungeva tutto l'inclito collegio
105 politico locale: il molto Regio
Notaio, il signor Sindaco, il Dottore;
ma – poiché trasognato giocatore –
quei signori m'avevano in dispregio...

7. il tuo giorno: come indicato in epigrafe, il giorno in cui il poeta scrive è dedicato a *Santa Felicità*, dunque è l'onomastico della Signorina.

11. all'avvocato: Gozzano intraprese studi giuridici, senza peraltro giungere mai alla laurea, ma è ovvio che la popolana Felicità non fa di queste distinzioni, e per lei il poeta è *l'avvocato* (v. 12).

73-84. Sei quasi ... stoviglia: la descrizione fisica della Signorina capovolge lo stereotipo del femminile come oggetto del desiderio. Preventivamente, il poeta ci informa che la Signorina è *quasi brutta* (v. 73), e ogni sua attrattiva sembra riferirsi alla concretezza della felicità che promette: perciò la *faccia* (e non il "volto": anche nella scelta delle parole è operato un significativo abbassamento) è *buona e casalinga* (v. 75) e gli occhi, *azzurri d'un azzurro di stoviglia* (v. 84), testimoniano del carattere sincero e alludono alle doti di massaia della Signorina; non gli sguardi seducenti delle donne di città, dunque, ma *iridi sincere* (v. 83): questa potrebbe essere, per il poeta, la felicità.

73. lusinga: fascino, attrattiva.

77. attorti: intrecciati.

78. beltà fiamminga: un tipo di bellezza come la si può trovare nei quadri dei pittori fiamminghi del Quattro e Cinquecento (l'area "fiamminga" corrisponde alla regione delle Fiandre, oggi entro i confini del Belgio).

82. efelidi: lentiggini.

83. l'iridi: l'iride è la membrana del bulbo oculare che corrisponde alla parte colorata dell'occhio.

86. blandizie femminile: civetteria femminile.

87. sottili schermi: gli atteggiamenti ingenui con cui la signorina tenta di dissimulare la sua civetteria.

90. voler piacermi: citazione da Dante, *Paradiso*, canto IX, v. 93: «ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi».

91. alla tua volta: verso casa tua.

99. falena: farfalla notturna, che spesso si aggira intorno alle luci di casa.

101. Maddalena: è il nome della vecchiaia governante.

102. la siesta: il sonnello dopo il pasto.

104. inclito collegio: illustre riunione, detto in senso ironico, come ironici sono l'aggettivo *molto* preposto alla qualifica di *Regio Notaio*, al verso successivo (come dire "molto regale"), e le maiuscole usate per le varie personalità di questo paesino di campagna.

107. trasognato giocatore: giocatore distratto, perso in fantasticherie.

M'era più dolce starmene in cucina
 110 tra le stoviglie a vividi colori:
 tu tacevi, tacevo Signorina:
 godevo quel silenzio e quegli odori
 tanto tanto per me consolatori,
 di basilico d'aglio di cedrina...

115 Maddalena con sordo brontolio
 disponeva gli arredi ben detersi,
 rigovernava lentamente ed io,
 già smarrito nei sogni più diversi,
 accordavo le sillabe dei versi
 120 sul ritmo eguale dell'acciotolio.

Sotto l'immensa cappa del camino
 (in me rivive l'anima d'un cuoco
 forse...) godevo il sibilo del fuoco;
 la canzone d'un grillo canterino
 125 mi diceva parole, a poco a poco,
 e vedevo Pinocchio e il mio destino...

Vedevo questa vita che m'avanza:
 chiudevo gli occhi nei presagi grevi;
 aprivo gli occhi: tu mi sorridevi,
 130 ed ecco rifioriva la speranza!
 Giungevano le risa, i motti brevi
 dei giocatori, da quell'altra stanza.
 [...]

VI
 290 Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
 luceva una blandizie femminile;
 tu civettavi con sottili schermi,
 tu volevi piacermi, Signorina;
 e più d'ogni conquista cittadina
 295 mi lusingò quel tuo voler piacermi!

Unire la mia sorte alla tua sorte
 per sempre, nella casa centenaria!
 Ah! Con te, forse, piccola consorte
 vivace, trasparente come l'aria,
 300 rinnegherei la fede letteraria
 che fa la vita simile alla morte...

Oh! Questa vita sterile, di sogno!
 Meglio la vita ruvida concreta
 del buon mercante inteso alla moneta,
 305 meglio andare sferzati dal bisogno,
 ma vivere di vita! Io mi vergogno
 sì, mi vergogno di essere poeta!

114. cedrina: pianta con foglie aromatiche, detta anche limoncina.

116. detersi: puliti.

120. acciotolio: il rumore delle stoviglie quando sono spostate per cucinare o per lavarle; a quel suono l'io narrante comincia a comporre, mentalmente, dei versi.

122. l'anima d'un cuoco: nuovo abbassamento della propria figura: il poeta compone versi seguendo il ritmo dell'acciotolio, e si bea dell'atmosfera della cucina. Invece di recitare parole alate nel salotto di un nobile palazzo, preferisce il "dietro le quinte" rustico di una villa di campagna.

124-26. grillo ... destino: la vista di un grillo suscita il ricordo del "grillo parlante" che, nelle *Avventure di Pinocchio* di Collodi [► Sezione I, Percorso 9], avverte il burattino del futuro difficile (il *destino*) che lo aspetta se non si ravvederà.

128. grevi: tristi, cupi.

290-95. Tu ... piacermi: dopo la descrizione della "gita in soffitta", il poeta riprende il discorso che aveva cominciato all'inizio del poemetto, e ripete pari pari i vv. 85-90.

297. casa centenaria: la vecchia villa dove vive Felicità.

Tu non fai versi. Tagli le camicie
per tuo padre. Hai fatto la seconda
310 classe, t'han detto che la terra è tonda,
ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...
Mi piaci. Mi faresti più felice
d'un'intellettuale gemebonda...

Tu ignori questo male che s'apprende
315 in noi. Tu vivi i tuoi giorni modesti,
tutta beata nelle tue faccende.
Mi piaci. Penso che leggendo questi
miei versi tuoi, non mi comprenderesti,
ed a me piace chi non mi comprende.

Ed io non voglio più essere io!
Non più l'esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natio,
ma vivere alla piccola conquista
mercanteggiando placido, in oblio
320 come tuo padre, come il farmacista...

Ed io non voglio più essere io!

VII

Il farmacista nella farmacia

m'elogiava un farmaco sagace:

«Vedrà che dorme tutte le sue notti in pace:

330 un sonnifero d'oro, in fede mia!»

Narrava, intanto, certa gelosia,
con non so che loquacità mordace.

«Ma c'è il notaio pazzo dell'oca!

Ah! Quel notaio, creda: un capo ameno!

335 La signorina è brutta, senza seno,
volgaruccia, Lei sa, come una cuoca...

E la dote... la dote è poca, poca:

diecimila, chi sa, forse nemmeno...»

«Ma dunque?» – «C'è il notaio furibondo

340 con Lei, con me che volli presentarla
a Lei; non mi saluta, non mi parla...» –

«È geloso?» – «Geloso! Un finimondo!...»

«Pettegolezzi!...» – «Ma non Le nascondo
che temo, temo qualche brutta ciarla...»

345 «Non tema! Parto.» – «Parte? E va lontana?»

«Molto lontano... Vede, cade a mezzo

ogni motivo di pettegolezzo...»

«Davvero parte? Quando?» – «In settimana...»

Ed uscii dall'odor d'ipeacuana

350 nel plenilunio settembrino, al rezzo.

311. Nietzsche: Friedrich Nietzsche (1844-1900) era uno dei filosofi più amati da Gozzano. La Signorina Felicità ne ignora l'esistenza; la sua candida ignoranza, la stessa che le fa dubitare della forma sferica della Terra, è un segno della sua purezza, della sua indole buona. Dal punto di vista formale, la collocazione del nome *Nietzsche* (che si pronuncia "Nice") in fine verso, a far rima con *camicie* del v. 308, è un azzardo geniale e pieno di significato: il nome del celebre filosofo è accostato a quello di un capo d'abbigliamento quotidiano, ordinario, e questo accostamento ha un effetto parodico, è come una risata fatta in faccia ai professori e ai pensatori (nonché agli scrittori che, come d'Annunzio, si davano arie da "nietzscheani").

313. gemebonda: lamentosa.

314-15. s'apprende in noi: si attacca a noi, contagia noi (intellettuali).

318. miei versi tuoi: è un ossimoro apparente: versi che ho scritto io (*miei*) ispirato da te (*tuoi*).

321-25. Non più ... farmacista: il poeta rinnega ancora la sua identità di letterato. Di nuovo la scelta è secca e drastica. Da una parte la sua vita intellettuale, tutta dedicata alla bellezza ma priva di calore umano (*l'esteta gelido*), abitata continuamente dal dubbio, dalla diffidenza per le verità condivise, per i valori tradizionali (*il sofista*), dall'altra la vita semplice del paese dove vive la Signorina Felicità, il suo *borgo natio* (si ricordi al contrario come Leopardi detestasse il suo, di paese natale, tanto che, nel v. 30 delle *Ricordanze*, lo chiama «natio borgo selvaggio»). Lì il poeta, dimenticato dai suoi amici di città (*in oblio*) potrebbe condurre un'esistenza lontana dai tormenti filosofici e dalle ambizioni artistiche, dedito soltanto a un lavoro pratico (*mercanteggiando*) che gli dia di che vivere decentemente (la *piccola conquista*).

328. sagace: efficace.

332. mordace: aggressiva. Il farmacista, pettegolo, racconta all'io narrante che il notaio, che ha messo gli occhi su Felicità, è geloso di lui.

333. pazzo dell'oca: innamorato pazzo.

334. capo ameno: una persona singolare, bizzarra.

344. brutta ciarla: chiacchiera malevola.

346. cade a mezzo: si interrompe, cessa di esistere.

349. ipeacuana: medicinale estratto dalla pianta con lo stesso nome. Si usava per le sue virtù espettoranti.

350. rezzo: aria fresca; è voce letteraria.

Andai vagando nel silenzio amico,
triste perduto come un mendicante.
Mezzanotte scoccò, lenta, rombante
su quel paese che non dico.

355 La Luna sopra il campanile antico
pareva «un punto sopra un I gigante».

In molti mesti e pochi sogni lieti,
solo pellegrinai col mio rimpianto
fra le siepi, le vigne, i castagneti

360 quasi d'argento fatti nell'incanto;
e al cancello sostai del camposanto
come s'usa nei libri dei poeti.

Voi che posate già sull'altra riva,
immuni dalla gioia, dallo strazio,
parlate, o morti, al pellegrino sazio!

365 Giova guarire? Giova che si viva?
O meglio giova l'Ospite furtiva
che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?

A lungo meditai, senza ritrarre
le tempia dalle sbarre. Quasi a scherno

370 s'udiva il grido delle strigi alterno.
La Luna, prigioniera, fra le sbarre,
imitava con sue luci bizzarre
gli amanti che si baciano in eterno.

375 Bacio lunare, fra le nubi chiare
come di moda settant'anni fa!
Ecco la Morte e la Felicità!
L'una m'incalza quando l'altra appare;
quella m'èsilia in terra d'oltremare,

380 questa promette il bene che sarà...

VIII

Nel mestissimo giorno degli addii
mi piacque rivedere la tua villa.
La morte dell'estate era tranquilla
in quel mattino chiaro che salii

385 tra i vigneti già spogli, tra i pendii
già trapunti di bei colchici lilla.

Forse vedendo il bel fiore malvagio
che i fiori uccide e semina le brume,
le rondini addestravano le piume

390 al primo volo, timido, randagio;
e a me randagio parve buon presagio
accompagnarmi loro nel costume.

356. un punto ... gigante: tra le virgolette una citazione del poeta francese Alfred de Musset (1810-1857): «la lune, / comme un point sur un i» (*Ballade à la lune*, in *Premières poésies*, vv. 3-4).

358. pellegrinai: vagai.

360. quasi ... incanto: argentati dalla luce incantevole della luna piena.

362. nei libri dei poeti: la visita dei cimiteri, reale o fantastica, è un tema ricorrente di Pascoli, ma già nel secondo Ottocento europeo era un vero e proprio *topos*: ebbe ad esempio grande successo fin dal suo apparire, e profonda influenza sui poeti romantici, l'*Elegy written in a Country Church-yard* (Elegia scritta in un cimitero di campagna) del poeta inglese Thomas Grey (1716-1771).

365. al pellegrino sazio: al viaggiatore stanco del viaggio; fuor di metafora, all'uomo ormai stanco di vivere.

366. Giova: serve a qualcosa.

367-68. O meglio ... dallo Spazio?: o giova di più la morte (*l'Ospite furtiva*), che ci libera dal Tempo e dallo Spazio?

370. Quasi a scherno: come fosse una lugubre canzonatura.

371. strigi: uccelli rapaci notturni, il cui verso, tradizionalmente, annuncia sventura.

373. luci bizzarre: il poeta si riferisce ai giochi di luce e ombra sulla superficie lunare (che sembrano disegnare il profilo di due amanti che si baciano), visibili nelle notte di plenilunio in un luogo buio.

376. come ... fa: cioè durante il Romanticismo. Si noti come il poeta, che poco prima ha dichiarato di volersi liberare dalla letteratura, non riesca a compiere un'esperienza conoscitiva (in questo caso di fronte all'alternativa tra vita e morte) senza dire quanto quella stessa esperienza abbia una storia culturale, e dunque appaia insieme autentica e artificialmente desunta dai libri.

377-80. Ecco ... sarà: la morte (ovvero la necessità di sfuggirla) e la felicità (qui da intendere come la realizzazione del sogno amoroso) sono forze contrapposte: se la felicità promette di inverarsi nel futuro, la morte (cioè la malattia, la tubercolosi) costringe il poeta a fuggire oltremare, in quelle *isolette strane* di cui si dirà più avanti (v. 396).

386. colchici: pianta molto comune, che in autunno cresce nei campi e li adorna punteggiandoli, "trapuntandoli" di lilla. I colchici hanno un succo velenoso, per questo al verso successivo si allude al *bel fiore malvagio*.

388. semina le brume: fa nascere le nebbie (perché il fiore sboccia quando arriva l'autunno, e con l'autunno la nebbia).

392. accompagnarmi ... costume: fare come fanno loro, seguire il loro uso.

«Viaggio con le rondini stamane...»
«Dove andrà?» – «Dove andrò? Non so... Viaggio,
395 viaggio per fuggire altro viaggio...
oltre Marocco, ad isolette strane,
ricche in essenze, in datteri, in banane,
perdute nell'Atlantico selvaggio...

Signorina, s'io torni d'oltremare,
400 non sarà d'altri già? Sono sicuro
di ritrovarla ancora? Questo puro
amore nostro salirà l'altare?»
E vidi la tua bocca sillabare
a poco a poco le sillabe: *giuro*.

405 Giurasti e disegnasti una ghirlanda
sul muro, di viole e di saette,
coi nomi e con la data memoranda:
trenta settembre novecentosette...
Io non sorrisi. L'animo godette
410 quel romantico gesto d'educanda.

Le rondini garrivano assordanti,
garrivano garrivano parole
d'addio, guizzando ratte come spole,
incitando le piccole migranti...
415 Tu seguivi gli stormi lontananti
ad uno ad uno per le vie del sole...

«Un altro stormo s'alza!...» – «Ecco s'avvia!»
«Sono partite...» – «E non le salutò!...»
«Lei devo salutare, quelle no:
420 quelle terranno la mia stessa via
in un palmeto della Barberia
tra pochi giorni le ritroverò...»

Giunse il distacco, amaro senza fine,
e fu il distacco d'altri tempi, quando
425 le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine...

M'apparisti così come in un cantico
430 del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico...

Quello che fingo d'essere e non sono!

397. essenze: profumi.

406. saette: le frecce con cui il dio Cupido trafigge gli innamorati.

407. memoranda: memorabile, da ricordare.

410. educanda: giovane collegiale.

411. garrivano: emettevano il loro verso stridulo.

413. ratte come spole: veloci come le spole dei telai.

414. le piccole migranti: le rondini più piccole, che partivano dirette a sud.

415. lontananti: che si stavano allontanando.

421. Barberia: regione africana tra la Libia e il Marocco.

425. in bande ... crinoline: con i capelli pettinati in maniera che ricadano lisci in due *bande* sulla fronte. Le *crinoline* erano ampie sottane sostenute da cerchi, di moda nell'Ottocento.

430. Prati: Giovanni Prati (1814-1884) è preso a emblema della poesia romantica italiana e del sentimentalismo lacrimoso che essa ha prodotto.

Analisi del testo

► **UN POEMETTO STILISTICAMENTE COMPATTO** Il poemetto è stilisticamente compatto, unificato da un tono ironico che alterna di continuo un linguaggio aulico, letterario (ad esempio l'apostrofe ai morti: «Voi che posate già sull'altra riva», v. 363) a un linguaggio più quotidiano, quasi prosastico (anche con effetti, voluti, di ripetizione: «Il farmacista nella farmacia», v. 327).

Ma nello sviluppo del racconto si possono distinguere abbastanza facilmente due momenti, o meglio due "fili", che nel poemetto si intrecciano, ma si possono separare nell'analisi.

► **IL "FILO" NARRATIVO** Il primo momento coincide con le vicende della storia d'amore tra Felicita e «l'avvocato», ed è tutto narrativo: le passeggiate del poeta fino alla villa, l'incontro con i vari personaggi che la frequentano, i dialoghi con Felicita e il consolidarsi della loro amicizia, il colloquio con il farmacista, che rivela la gelosia del notaio e fa sì che il poeta decida di partire, la scena dell'addio.

► **IL "FILO" LIRICO** Il secondo momento invece è occupato da una riflessione che tocca motivi filosofici – come la gloria umana e la sua vanità (vv. 181-204, qui non riportati) – per poi concentrarsi sulla situazione individuale del poeta. Questa parte "lirica", in cui Gozzano parla della propria condizione di intellettuale (è soprattutto la parte VI del poemetto), è particolarmente interessante. È una dichiarazione di crisi, l'ammissione di un fallimento, e oggi la possiamo leggere come espressione di un disagio che accomunava quasi tutti i giovani scrittori del primo Novecento. Il poeta immagina di sposare Felicita e di vivere con lei una vita lontana dalla letteratura.

È notevole il fatto che egli neppure contempra la possibilità di accordare la creazione artistica con una vita pratica, ordinaria. Arte e vita sono sentite come opzioni, come "cose" opposte: o l'una o l'altra. L'intellettuale, che ormai da decenni si sente distante dalla società, rifiutato o comunque ridimensionato nel suo ruolo, si vede costretto a imboccare o la strada di un'arte aristocratica, separata dal mondo reale, oppure la strada che porta al rifiuto della letteratura e a un impiego modesto, senza pretese: «vivere alla piccola conquista / mercanteggiando placido, in oblio / come tuo padre, come il farmacista...» (vv. 323-25).

► **VERGOGNARSI DI ESSERE POETA?** Come si è accennato, i crepuscolari sceglieranno il rifiuto, il silenzio. Gozzano, arrivando a dire e a ribadire (con la ripetizione enfatica del verbo ai vv. 306-7) di "vergognarsi" di essere poeta, si mostra consapevole della crisi in cui versa la poesia, ormai priva di quell'alone sacrale che l'aveva accompagnata per secoli: essere un letterato, un intellettuale, non ha più alcun senso. Ma il tono con cui è formulata questa dichiarazione – la

vergogna di essere poeti – è sospetto. Sono parole così piene di enfasi – con la contrapposizione tra il *buon mercante inteso alla moneta* (cioè dedito al guadagno; v. 304) e la *vita sterile* (v. 302), infruttuosa del poeta – da sembrare anch'esse il frutto di una posa, un modo per "fare letteratura". La domanda che affiora di fronte a questo atto di autodenigrazione è: quanto recita, anche in questo frangente, Gozzano? E di qui deriva una domanda più generale: è possibile esprimere un rifiuto (della poesia) con il mezzo stesso (la poesia) che si dichiara di rifiutare?

► **LA DUPLICE FINZIONE** «Quello che fingo d'essere e non sono!»: l'ultimo verso del poemetto – con la dichiarazione quasi improvvisa, teatrale, di una scissione del proprio io in due entità contrapposte: ciò che si è e ciò che si vorrebbe essere – ci fornisce la chiave non solo per interpretare l'intero componimento, ma anche per ribadire alcuni motivi fondamentali dell'intera opera di Gozzano. In primo luogo, ci costringe a rileggere l'ultima parte del testo (vv. 381-434) tenendo conto della sostanziale insincerità dell'io poetico. La richiesta di fedeltà alla signorina Felicita, il compiacimento per il gesto sognante e innamorato con cui la ragazza disegna sul muro la ghirlanda che sancisce la loro unione, il dialogo grondante di sentimentalismo romantico: tutto questo non è che finzione. Una finzione che si fonda, inoltre, su un'altra finzione: quella per cui – stando al "racconto" del poemetto – il poeta se ne andrebbe per non compromettere l'amica e consentirle magari di sposare il notaio invaghito di lei. Ma dove va a finire questa nobile intenzione di sacrificio se prima di partire l'avvocato lega Felicita con una promessa di attesa?

► **LA MANCATA INTEGRAZIONE** Questa duplice finzione – ed è il secondo tratto caratteristico della poetica di Gozzano, già emerso in *Invernale* [►T1] – è il segno di una mancata integrazione, di un'incapacità di trovare il proprio posto nel mondo. È come se il poeta – diviso tra due modi opposti di considerare e di vivere la vita – non riuscisse a compiere una scelta definitiva: lo vediamo oscillare tra la coscienza della sua cultura e del suo gusto (sicché non riesce a non ridere di fronte all'ingenua ignoranza di Felicita) e la consapevolezza del fatto che, in realtà, il suo sapere e le sue ambizioni sono inutili («L'alloro... Oh! Bimbo semplice che fui», v. 199, qui non riportato). Ecco allora che volge lo sguardo al mondo della semplicità e del candore, e si figura sposo della signorina, dedito ai piccoli commerci e non più letterato («Ah! Con te, forse, piccola consorte / vivace, trasparente come l'aria, / rinnegherei la fede letteraria / che fa la vita simile alla morte...», vv. 298-301). Ma la *fede letteraria* non è un abito che si possa indossare e togliere a piacimento: è una sorta di malattia cronica, immedicabile.

► **LA CATTIVA LETTERATURA ROMANTICA** Nella parte VIII, di fatto, la letteratura torna a far valere i suoi diritti, ma è la cattiva letteratura della poesia romantica: un *cantico del Prati* (vv. 429-30), dirà Gozzano (oggi sarebbe la retorica dei romanzi rosa, o delle soap opera). Le parole che il poeta rivolge a Felicità congedandosi da lei e chiedendole di aspettarlo sono troppo ingenuamente romantiche per essere davvero sentite: «Signorina, s'io torni d'oltremare, / non sarà d'altri già? Sono sicuro / di ritrovarla ancora? Questo puro / amore nostro salirà l'altare?» (vv. 399-402). È Gozzano stesso ad ammettere, in chiusura, che non è lui a parlare (lui è troppo smalzato e raffinato per pronunciare quelle parole), ma un «uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovine romantico...» (vv. 432-33), e cioè appunto un personaggio della letteratura del passato.

► **A PROPRIO AGIO SOLO NEL PASSATO** Il passato è del resto l'unica dimensione in cui l'io narrante sembra trovarsi a proprio agio: il passato, o quel presente "ritardato" che è la vita di provincia, dove tutto va più lentamente,

dove gli oggetti antichi vengono conservati con cura maniacale (tutta la parte IV, qui non riportata, si svolge in una soffitta piena di «ciarpame / reietto, così caro alla mia Musa!») e un'aura di rispetto circonda ancora, come nell'Ottocento, le figure del notaio, del farmacista, e... del poeta.

Lo stesso tentativo di recupero del passato si può osservare sul piano linguistico. La lingua di Gozzano è inquieta, mobile, capace di variare dal registro più nobile (con espressioni auliche come *beltà fiamminga*, v. 78, o *blandizie*, v. 86, o con le frequenti citazioni dotte) a un livello colloquiale che gli permette di nominare con disinvoltura aspetti della vita quotidiana (come quando il poeta si rifugia in cucina, a godersi *quegli odori ... di basilico d'aglio di cedrina*, vv. 112-14, mentre la serva *rigovernava lentamente*, v. 117).

Ma è significativo che la poesia si apra con una citazione da due famose poesie di Carducci (*Piemonte e Traversando la Maremma toscana*). All'inizio del poemetto, che parla del desiderio e dell'impossibilità di essere un poeta di metà Ottocento, sincero e sentimentale, Gozzano prende a prestito la voce del maggiore poeta italiano del secondo Ottocento.

Laboratorio

► COMPRENDERE

- 1 *La signorina Felicità* è, tra le altre cose, un racconto in versi: il poeta Eugenio Montale lo definì «romanzo psicologico». Scegli alcuni personaggi e delinea il sistema di relazioni che li lega: quali sentimenti e quali vicende legano tra loro l'avvocato e la signorina, l'avvocato e «l'inclito collegio / politico locale» (vv. 104-5) che si ritrova a giocare a carte, l'avvocato e le persone "semplici" che popolano la vicenda?
- 2 Quella di Gozzano è una poesia in cui gli oggetti "parlano": scegli una serie di oggetti e illustra il loro significato (la cappa del camino, le stoviglie e le suppellettili...).

► ANALIZZARE

- 3 Di Gozzano, Eugenio Montale scriveva che è «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico».
 - a Un tema della tradizione lirica come l'amore si scontra con stoviglie e oggetti quotidiani di solito estranei a questa tradizione: trova alcuni esempi.
 - b L'urto fra alto e basso si avverte anche nell'uso delle parole: il lessico prosaico (*bocca, stoviglia...*) si oppone a quello letterario e ricercato (*beltà, blandizie...*). Trova altri esempi.

► INTERPRETARE

- 4 A proposito di Gozzano e dei crepuscolari, il critico Fausto Curi rileva alcune caratteristiche, riassumibili così:

Il poeta raffigura dei simulacri e dice o lascia capire che si tratti di simulacri. Piuttosto che a dire, la parola gli serve a mettere in scena le passioni, ad atteggiarle, in un gioco abbastanza complicato di sincerità e finzione, di confessione ed esibizione.

Metti in luce e commenta, nel poemetto di Gozzano, la riduzione della realtà a "simulacro" e il gioco di "sincerità e finzione".

aulico
e prosaico

finzioni



Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913.

2 Il Futurismo

Immagini del Futurismo Quando parliamo di Futurismo ci vengono in mente alcune immagini: *I funerali dell'anarchico Galli* di Carlo Carrà, la *Bambina che corre sul balcone* di Giacomo Balla, l'*Idolo moderno* di Umberto Boccioni, o, sempre di Boccioni, le *Forme uniche della continuità nello spazio* (una scultura che ci è familiare anche perché è stata riprodotta sulle monete da venti centesimi), i manifesti di Fortunato Depero...

È comprensibile, perché il **Futurismo**, in Italia e all'estero, ha significato soprattutto **un nuovo modo di vedere e di rappresentare le cose**. Ma la verità è che alle origini del Futurismo ci sono, più che le immagini, le parole.

Velocità, violenza, superiorità dei tempi moderni Il 20 febbraio 1909 viene pubblicato sul quotidiano francese «Le Figaro» il primo *Manifesto del Futurismo*. **Filippo Tommaso**

Marinetti (1876-1944), che ne è l'autore, lo aveva già da tempo fatto circolare tra alcuni scrittori suoi amici in Italia, in Francia e in Spagna. Sono solo un paio di pagine, ma il loro contenuto è dirompente. Il *Manifesto* celebra la **velocità** («Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità»), la **violenza** («Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro»), la **superiorità dei tempi moderni** rispetto ai tempi passati («Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie»).

Le idee di Marinetti troveranno sostenitori entusiasti tra i pittori e gli scultori, ma faranno breccia anche tra molti dei letterati più in vista dell'epoca: avranno un loro "periodo futurista" poeti come Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Ardengo Soffici, e uno scrittore come Giovanni Papini, che nel 1913, con Soffici, fondò «Lacerba», la rivista più aperta alle idee e all'arte del Futurismo.

Filippo Tommaso Marinetti

Nel 1912 Marinetti viene inviato come corrispondente dal settimanale francese «Gil Blas» ad Adrianopoli (oggi Edirne), una città turca al confine con la Bulgaria, per raccontare la prima guerra balcanica (che oppose tra il 1912 e il 1913 la Bulgaria, il Montenegro, la Serbia e la Grecia all'impero ottomano). Marinetti assiste al bombardamento della città, e da questa esperienza nasce il poema *Zang Tumb Tumb*, pubblicato nel 1914, che esalta la **guerra** come un momento di **suprema vitalità**, una specie di **fiesta della vita**.

Di fatto, al pari di molti altri scrittori del suo tempo, come Gabriele d'Annunzio o Giovanni Papini, allo scoppio della prima guerra mondiale Marinetti si schiererà con gli **interventisti**, i quali sostenevano che l'Italia aveva tutto l'interesse a entrare in guerra a fianco di Francia, Russia e Gran Bretagna. Tutti i futuristi condividevano questa posizione, e alcuni si arruolarono volontari e in genere persero la vita: tra questi, il pittore Umberto Boccioni e l'architetto Antonio Sant'Elia.

NEL MONDO DELL'ARTE
Roberto Longhi e la scultura di Umberto Boccioni

► Manifesto del Futurismo
► Manifesto tecnico della letteratura futurista

T5 ► F.T. Marinetti, Contro Venezia passatista, da *Manifesti futuristi*

Filippo Tommaso Marinetti

Una cartolina da Adrianopoli bombardata: *Zang Tumb Tumb*

da *Teoria e invenzione futurista*

In *Zang Tumb Tumb* non è rivoluzionario solo il modo in cui l'autore affronta il tema della guerra, ma anche lo stile con cui la poesia è scritta. I versi non esistono più, la scrittura non segue alcuna regola metrica, la sintassi è smembrata e le parole si susseguono senza formare frasi dotate di senso compiuto. In quegli stessi anni, nei suoi *Manifesti* Marinetti teorizza proprio le innovazioni metriche e stilistiche che caratterizzano *Zang Tumb Tumb*.

Correzione di bozze + desiderî in velocità

Nessuna poesia prima di noi
colla nostra immaginazione senza fili di parole
in libertà vivaaaaAAA il FUTURISMO fi-
nalmente finalmente finalmente finalmente
finalmente

FINALMENTE

POESIA NASCERE

treno treno treno treno **tren tron**
tron tron (ponte di ferro: **tatatluuun-**
tlin) sssssssiii ssiissii ssiisssssiiii
treno treno febbre del mio
treno express-express-expresssssss press-press
press-press-press-press-press-press-press-press-
press-press-pressssssss punzecchiato dal sale
marino aromatizzato dagli aranci cercare mare
mare mare balzare balzare rotaie rott-
ttaie balzare rooooootttaie rooooooottaie
(**GOLOSO SALATO PURPUREO FALOTICO INE-**
VITABILE INCLINATO IMPONDERABILE FRA-
GILE DANZANTE CALAMITATO) spiegherò
queste parole voglio dire che cielo mare
montagne sono golosi salati purpurei ecc.
e che io sono goloso salato purpureo ecc.
tutto ciò fuori di me ma **anche in**
me totalità simultaneità sintesi assoluta =
superiorità della mia poesia su tutte le
altre stop Villa San Giovanni

Analisi del testo

► «**PAROLE IN LIBERTÀ**» Quelle di Marinetti sono – secondo la sua stessa definizione – «parole in libertà». Le parole non formano un discorso di senso compiuto bensì una “rete di immagini”, ovvero una serie di associazioni liberamente create dal poeta. Il lettore può così seguire, con un po’ di fantasia, la catena dei pensieri di Marinetti – dal *sale marino aromatizzato agli aranci*, alle *rotaie* – che passa attraverso le varie qualità evocate dagli aggettivi (*goloso, salato, purpureo* ecc.).

La sintassi e la punteggiatura sono abolite; i verbi vengono soppressi («immaginazione senza fili parole in libertà vivaaaaAAA il FUTURISMO»), oppure vengono messi all’infinito («NASCERE, cercare, balzare»); i sostantivi si sciogliono, per così dire, in serie di suoni onomatopeici («treno treno treno treno tren tron tron tron, rooooootttaie rooooooottaie»).

► **L’IMPORTANZA DELL’ASPETTO GRAFICO** Ma, soprattutto, Marinetti gioca sull’aspetto grafico: le parole

sono distribuite sulla pagina in maniera non lineare, isolando quelle più importanti (*FINALMENTE*), e vengono scritte con caratteri tipografici differenti: le lettere che compongono *POESIA NASCERE* sono di grandezza crescente, per indicare che bisogna alzare il tono della voce, leggendole; i rumori onomatopeici del treno («tren tron tron tron») sono scritti in grassetto, per mimare la profondità e la cuppezza del suono a cui corrispondono.

► **L’INFLUENZA DI MARINETTI** Nel suo poemetto *Un colpo di dadi* il poeta francese Stéphane Mallarmé aveva giocato sull’organizzazione dei versi nella pagina, isolando graficamente alcune parole importanti. Ma Marinetti fa qualcosa di molto più rivoluzionario, qualcosa che, a livello visivo, influenzerà profondamente quei movimenti artistici – come il Surrealismo, il Dadaismo e l’Astrattismo – che negli anni Dieci e Venti del Novecento cercheranno di riformare il linguaggio letterario e pittorico.

Laboratorio

► **COMPRENDERE**

1 Anche dietro la tendenziale astrazione si intravede una scena con elementi realistici: di che cosa si tratta? Lo scrittore è in treno, guarda il paesaggio e descrive alcune sensazioni; d’altra parte, l’immagine del treno si sovrappone ai pensieri sulla letteratura...

► **ANALIZZARE**

2 In che modo la rappresentazione grafica delle parole corrisponde al senso? Fai qualche esempio.
3 Due concetti chiave del Futurismo sono “velocità” e “simultaneità”: trova le tracce della loro presenza in questo testo.

► **INTERPRETARE**

4 Uno degli scopi di Marinetti è abbattere le barriere tra i generi artistici: in che cosa questa tavola “esce” dalla letteratura e va verso la pittura, e addirittura verso forme non letterarie (come quella del telegramma, allora un novità moderna)?

5 Proiettate in classe sulla LIM (o a casa) il dipinto di **Umberto Boccioni** *La città che sale* e quello di **Giacomo Balla** *Bambina che corre sul balcone*, e trovate gli elementi di **somiglianza** (simultaneità, abolizione della psicologia a favore di un’immaginazione “meccanica”, rapidità...).

velocità
simultaneità

oltre i generi

**Boccioni
e Balla**

Umberto Boccioni,
La città che sale,
1910 (a sinistra).

Giacomo Balla,
*Bambina che corre
sul balcone*, 1912
(a destra).



«Parole in libertà»: Manifestazione interventista di Carrà

Le prime «parole in libertà», ideate dal poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), il capo carismatico del Futurismo, furono pubblicate nel marzo del 1914. Il pittore Carlo Carrà (1881-1966) si appropriò di questa nuova modalità compositiva e la traspose sul terreno della pittura sfruttando le possibilità offerte dal collage, per restituire le fibrillazioni irredentiste italiane alla vigilia della prima guerra mondiale.

Un manifesto della sperimentazione futurista

Manifestazione interventista è una delle opere più importanti della lunga carriera di Carlo Carrà, e uno dei manifesti della **sperimentazione futurista**. Fu riprodotta per la prima volta sulla rivista «Lacerba» nell'agosto del 1914 con un titolo – *Festa patriottica (Dipinto parolibero)* – che permette di fare qualche considerazione sul suo contenuto e sul modo in cui è stata realizzata.

Una dimostrazione irredentista Per quanto riguarda il contenuto, è probabile che questo collage sia stato realizzato nelle ultime due settimane di giugno del 1914 e vada messo in relazione con la celebrazione dell'anniversario dello Statuto Albertino, il 7 giugno. A rendere plausibile questa ipotesi non è soltanto il titolo ma anche la presenza,

in basso al centro, di una bandiera italiana capovolta con la scritta «TRIESTE ITALIANA MILANO», chiara allusione al desiderio di molti irredentisti di annettere all'Italia la città di Trieste, che allora era parte dell'impero austro-ungarico. L'opera rappresenterebbe, dunque, una **dimostrazione irredentista** prima dello scoppio della Grande guerra e non – come il titolo abituale *Manifestazione interventista* sembra indicare – un tumulto interventista alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia nel maggio del 1915.

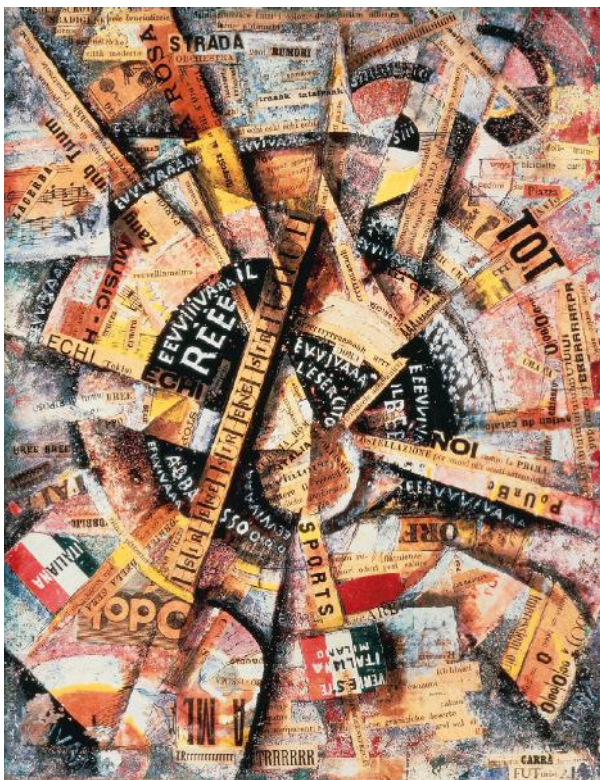
Le «parole in libertà» di Marinetti La seconda parte del titolo originale – *Dipinto parolibero* – indica che il collage è uno dei primi esempi del genere futurista delle «parole in libertà» ideate da Marinetti.

La prima raccolta di «parole in libertà» di Marinetti fu pubblicata nel marzo del 1914, con il titolo di *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli ottobre 1912* [▶T6], una locuzione onomatopeica che imitava il rombo del cannone. Nella prefazione al volume l'autore scriveva:

«Scartando ora tutte le stupide definizioni e tutti i confusi verbalismi dei professori, io vi dichiaro che il lirismo è la facoltà rarissima di inebriarsi della vita e di inebriarla di noi stessi. La facoltà di cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole. Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto, ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante.

Per questa ragione, Marinetti indicava la via di una **scrittura lirica libera da vincoli formali**, al servizio di una «immaginazione senza fili», intendendo con ciò la «libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate, senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura».



Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914.

La «rivoluzione tipografica» Una simile impostazione avrebbe comportato anche una sorta di «rivoluzione tipografica», una rivolta

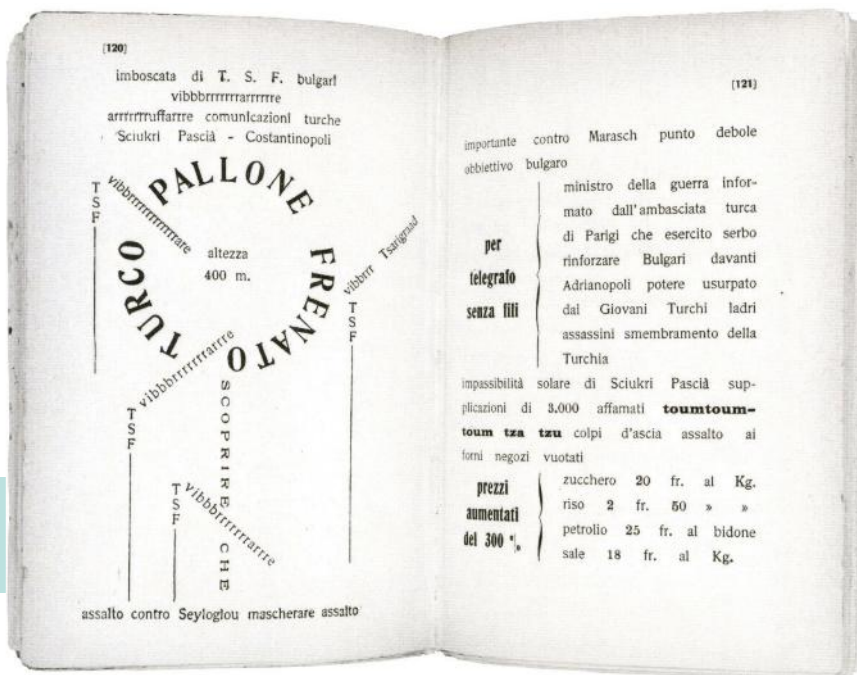
«contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi, numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa.

Un collage di ritagli da «Lacerba» La rivista fiorentina «Lacerba» fu tra i luoghi in cui si sperimentarono le nuove modalità espressive suggerite da Marinetti, e non stupisce che la maggior parte dei ritagli presenti nel collage di Carrà provenga proprio dalle pagine di questo periodico. Per la rappresentazione di parole e suoni, Carrà si servì dell'impianto grafico della rivista e delle sue ardite soluzioni compositive: i suoni «rrrraaahhh» al centro (spiegati come «vocio grugniti di folle eccitate») sono tratti dal manifesto 1900-1913. Bilancio dello stesso Carrà; i rumori di macchine «TRRRRRRRRR», in basso al centro, e «traaak tatatraak», in alto al centro, vengono da *Correzioni di bozze + desideri in velocità* di Marinetti; la quasi totalità del restante materiale prelevato da «Lacerba» è ritagliato da altre «parole in libertà» (*Dune* di Filippo Tommaso Marinetti, *Uomo+vallata+montagna* di Umberto Boccioni, *Sports* di Gustave Five, *Passeggiata* di Ardeno Soffici e *Serata in onore di Yvonne* di Francesco Cangiullo). Non mancano, infine, alcuni ritagli di inserzioni pubblicitarie (la pillola digestiva «TOT» e il dentifricio «Odol»), ricavati da pagine di quotidiani e incollati lungo la diagonale che da sinistra, in basso, sale verso destra, in alto.

Filippo Tommaso Marinetti,
Zang Tumb Tumb. Adrianopoli
1912, 1914.



Filippo Tommaso Marinetti, *Parole, consonanti, numeri in libertà*, 1915.



L'eredità del Futurismo: Dadaismo e Surrealismo

Nuova relazione tra testo e grafica In letteratura, il Futurismo non produsse capolavori, ma spalancò delle porte. Dal punto di vista visivo, molte delle elaborazioni grafiche che oggi ci sembrano normali (nella pubblicità, nei video musicali, nel design, nelle copertine dei libri ecc.) hanno le loro radici proprio negli esperimenti d'inizio Novecento dei futuristi.

Zang Tumb Tumb ▶ **T6** non è una gran poesia, ma è una poesia che ha cambiato il modo in cui in Occidente (e non solo in Italia) si pensa la relazione fra testo e realizzazione grafica.

L'influenza del Futurismo sulla letteratura

Dal punto di vista letterario, l'eredità futurista è stata forse ancora più decisiva ▶ **Percorso 5**].

In Russia il poeta **Vladimir Majakovskij** e gli artisti del movimento del **Raggismo** (nato nel 1913) dichiararono esplicitamente il loro debito nei confronti del Futurismo.

E quando chiesero a **Ezra Pound** quale fosse l'artista italiano per lui più interessante, il poeta rispose: «Lo scrittore italiano [...] verso il quale confesso molti debiti di gratitudine è Marinetti. Marinetti e il Futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento che io, Eliot, Joyce ed altri abbiamo iniziato a Londra non ci sarebbe stato senza il Futurismo».

Dadaismo e Surrealismo Ma la cosa più importante è che il Futurismo ispirò i due movimenti artistici europei più significativi del periodo tra le due guerre: il **Dadaismo** (tra il 1916 e i primi anni Venti) e il **Surrealismo** (fondato da André Breton nel 1924).

Si tratta di movimenti che prenderanno strade anche molto diverse rispetto al Futurismo (soprattutto perché

daranno molto più spazio alla componente irrazionale, pre-logica del linguaggio), ma che dai futuristi italiani assorbiranno la tecnica delle «parole in libertà», il gioco degli accostamenti verbali spiazzanti e fantastici, la manipolazione grafica dei testi.

Scrive lo scultore, pittore e poeta francese **Hans Jean Arp** (1886-1966), uno dei fondatori del gruppo Dada a Zurigo:

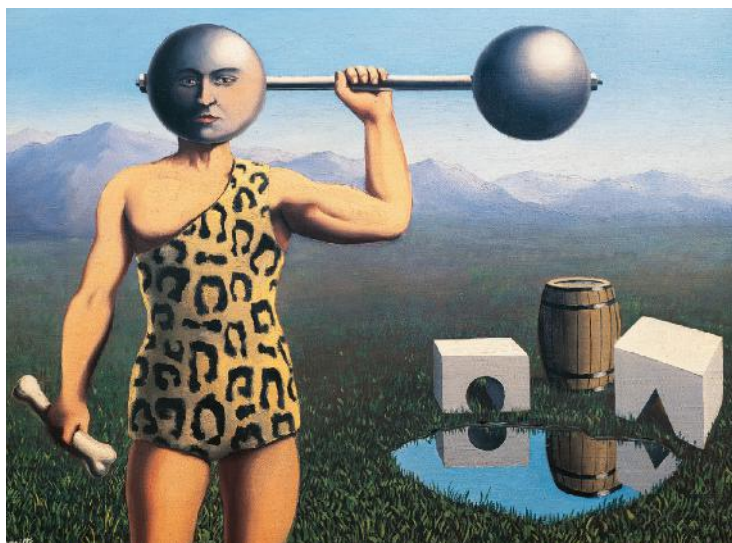
«Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato la parola DADA l'8 febbraio 1916 alle sei pomeridiane; ero presente con i miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola che ci ha riempiti di legittimo entusiasmo. Questo accadeva al Café Terrasse di Zurigo mentre m'introducevo una brioche nella narice sinistra. Sono convinto che questa parola non ha la minima importanza e che solo gli imbecilli e i professori spagnoli possono interessarsi alle date. Quello che a noi importa è lo spirito dada, noi eravamo tutti dada prima dell'esistenza di DADA.

Rivoluzione e continuità del Surrealismo

E non è tutto. Queste avanguardie che rivoluzionano il linguaggio letterario all'inizio del Novecento hanno insegnato una cosa semplice: che le parole e le immagini possono essere combinate insieme senza che questa combinazione dia un senso compiuto, razionale, parafrasabile. «Bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», dirà il pittore surrealista Max Ernst citando una frase del poeta francese Lautréamont, una frase il cui significato è che la bellezza può scaturire dall'accostamento tra cose o immagini o parole che non sembrano avere tra loro alcun rapporto.

Una cosa semplice, s'è detto, che però ha avuto enormi conseguenze, perché noi oggi "accettiamo" continuamente **immagini e testi che violano le leggi della realtà**, e che perciò definiamo (citando senza saperlo il movimento di Breton) "**surreali**": moltissimi film hanno trame o sequenze surreali (certi film di Fellini, Lynch, Cronenberg, Von Trier...) e moltissimi testi di canzoni presentano immagini surreali, non solo le canzoni "colte" ma anche quelle pop («masticando una gomma / al gusto di bicicletta / che non finisce mai / neanche se te ne vai» è un pezzo di *Gli immortali* di Jovanotti: cent'anni fa gli ascoltatori lo avrebbero preso per matto, oggi canticchiano e apprezzano queste parole volutamente "sconnesse").

René Magritte, *Moto perpetuo*, 1934-1935. Dall'esperienza futurista il pittore surrealista Magritte trae un importante elemento che sarà alla base delle sue ricerche future: lo spaesamento attraverso l'accavallarsi di immagini diverse in un contesto senza apparente nesso logico.



3 I poeti della «Voce»

Scrittori e poeti «vociani» «La Voce» fu la più importante rivista letteraria del primo Novecento. Vi parteciparono intellettuali e scrittori di orientamenti diversi. Due dei suoi principali animatori, **Ardengo Soffici** e **Giovanni Papini**, vi scrissero di arte contemporanea, condividendo – almeno per un breve periodo – il programma dei futuristi. Altri, come **Scipio Slataper**, **Giovanni Boine**, **Piero Jahier**, vi pubblicarono memorie autobiografiche. Altri, come **Gaetano Salvemini** e **Giovanni Amendola**, usarono la rivista soprattutto per parlare di politica.

Ma le pagine della «Voce» erano aperte anche alla poesia. A Papini e a Soffici **Dino Campana** sottopose per un giudizio i suoi *Canti orfici*; e per le edizioni della «Voce» uscirono i libri più importanti di **Clemente Rebora** (*Frammenti lirici*, 1913) e di **Camillo Sbarbaro** (*Pianissimo*, 1914). Sono loro i tre poeti maggiori che si è soliti raccogliere sotto l'etichetta di «poeti vociani».

I testi dei «poeti vociani» Campana, Sbarbaro e Rebora scrivono i loro versi migliori pochissimi anni dopo i crepuscolari, ma sarebbe difficile immaginare approcci alla poesia più diversi. Gozzano, Corazzini, Moretti raccontano le loro vite in testi anche lunghi, su un tono di lamento, e lo fanno con uno stile piano, dimesso, vicino alla prosa. I poeti che leggeremo nelle pagine seguenti, invece, scrivono **testi** quasi sempre **brevi, non narrativi**, spesso **oscuri** e **visionari**, com'erano i testi dei simbolisti francesi. Inoltre, se i crepuscolari conversavano pacatamente con il lettore su un registro ironico, i vociani prendono le cose (e la poesia) terribilmente sul serio: se la poesia dei crepuscolari sembra un sussurro, una confidenza fatta sottovoce, quella di Rebora e Campana (il tono di Sbarbaro è diverso) assomiglia sovente a un urlo.

Dino Campana

Campana e lo scontro con la società Nella nostra tradizione letteraria, così folta fin dalle origini di personaggi aristocratici, colti ed eleganti, sono pochi gli scrittori – e ancor meno i poeti – capaci di affascinarci per la diversità della loro vita. **Dino Campana** è certamente uno di questi. Se Baudelaire in Francia aveva fondato la poesia moderna radicalizzando la concezione, già proposta dagli autori romantici, del poeta come creatura diversa dagli altri, migliore o peggiore secondo i punti di vista, ma comunque inconciliabile con la società borghese, in Italia non si era visto niente di paragonabile. E infatti Carducci e Pascoli sono due poeti-professori, che sul piano politico-sociale possono anche dichiararsi in determinati momenti contro il sistema, ma in pratica vivono integratissimi dentro quello stesso sistema che polemicamente attaccano; e anche d'Annunzio visse al di sopra del mondo borghese, non contro di esso, tanto che seppe sfruttare le leggi del mercato librario e addirittura promosse con accorta strategia pubblicitaria la divulgazione dei propri atteggiamenti scandalosi.

Al contrario, Campana è un esempio di **scontro tragico e frontale con la società**. Nato nel 1885 a Marradi, un paese sull'Appennino tosco-emiliano, fin da adolescente manifestò i primi sintomi di quei disturbi mentali che lo porteranno, a trentadue anni, all'internamento in **manicomio**, dove morirà, senza mai esserne uscito, nel 1932. Le tappe della sua vita, insieme alla sua poesia, sono circondate da un alone di leggenda come oggi succede soltanto alle rock-star; non a caso, per intere generazioni di lettori adolescenti Campana è stato un vero e proprio idolo.

► Camillo Sbarbaro

T7 ► Taci, anima stanca di godere, da *Pianissimo*

Viaggi e vagabondaggi Preso a malapena il diploma superiore, e senza minimamente assecondare la propria vocazione letteraria, Campana si iscrive alla facoltà di Chimica dell'università di Bologna. Ma frequenterà poco le aule universitarie, perché un **impulso irrefrenabile al vagabondaggio** lo porterà in giro per l'Europa e, nel 1908, in America del Sud, dove soggiognerà qualche mese. Durante i suoi numerosissimi spostamenti, Campana farà i mestieri più vari, dal manovale al pompiere, ma in ogni luogo non mancherà di visitare le biblioteche, mettendo insieme una **cultura tanto vasta quanto disordinata**.

Il viaggio come fuga dal mondo Campana è altrettanto irrequieto nella vita sentimentale. È rimasta fin troppo celebre la breve e tumultuosa storia d'amore tra lui e la scrittrice **Sibilla Aleramo** (1876-1960). La relazione si consuma nel 1916, in pochi mesi. Campana è sospettoso e geloso quanto Sibilla è libera e disinvolta. È straziante quanto il poeta scrive alla donna, ammettendo la propria incapacità di condurre un'esistenza regolata anche solo sul piano affettivo: «Mia cara amica, sono troppo stanco e troppo ammalato [...]. Prendo il partito dei più deboli, il mio solito partito: parto». È così che il **viaggio**, uno dei temi preferiti della sua poesia e della sua mitologia di poeta maledetto, perde ogni connotato eroico e si rivela per quello che realmente rappresenta, vale a dire una **fuga** da un mondo in cui il poeta non riesce a vivere.

Canti orfici L'unica raccolta di poesie e prose stampata da Campana in vita, *Canti orfici*, ha avuto una strana storia editoriale. Per Campana la pubblicazione del libro era importantissima: si trattava di giustificare addirittura la sua presenza al mondo, di mostrare di non aver vissuto invano.

Nel 1913 Campana si reca a Firenze per sottoporre le sue poesie a Giovanni **Papini** e Ardengo **Soffici**, due esponenti di punta del Futurismo fiorentino, nonché editori di riviste e collane. Campana dà in lettura l'unica copia del suo manoscritto a Soffici, il quale poco tempo dopo risponde alla richiesta di restituzione da parte di Campana dichiarando di aver perduto le carte affidategli. Secondo la "leggenda", Campana riscrive il libro tutto a memoria (in realtà non sappiamo di quanti testi avesse una copia o un abbozzo) e lo pubblica nel 1914. In realtà, il manoscritto originario non va perduto e, fortuitamente ritrovato nell'archivio di Soffici solo nel 1971, viene pubblicato in edizione postuma con il titolo *Il più lungo giorno*, inizialmente scelto da Campana per la sua raccolta.

L'ORFISMO

Il mito di Orfeo Che cosa significa l'aggettivo «orfico» con cui Campana presenta le sue poesie nel titolo del 1914? Il termine fa riferimento a Orfeo, che nella mitologia greca è un poeta capace di incantare la natura con il suono della sua lira.

Grazie ai poteri del suo canto, Orfeo riesce addirittura a ottenere dalle divinità dell'Ade di riportare in vita l'amatissima moglie Euridice, ma a una condizione: egli non si dovrà voltare a guardare l'amata prima di essere uscito dal regno degli inferi. Orfeo non riesce a trattenersi, ed Euridice gli viene sottratta per sempre; inconsolabile, egli prende in odio l'intero mondo femminile e si attira così la vendetta

delle Baccanti, devote al dio dell'ebbrezza Dioniso, che lo massacrano in uno dei loro riti notturni.

I poteri salvifici della poesia Questo mito affascina non solo Campana ma molti altri poeti dell'Ottocento e del Novecento, come Novalis, Friedrich Hölderlin e Gérard de Nerval, per l'ideale di poesia che suggerisce. La poesia di Orfeo, capace com'è di addomesticare la natura e di sconfiggere la morte, è in contatto con l'essenza del cosmo e ha poteri salvifici e soprannaturali. Definendo i propri canti «orfici» Campana intende rivendicare per la sua poesia gli stessi poteri, la stessa missione salvifica.

da *Canti orfici*

Questa poesia è un esempio del modo in cui Campana usa il linguaggio e, attraverso di esso, vede e descrive il mondo.

La sera fumosa d'estate
dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
e mi lascia nel cuore un suggello ardente.
Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
5 a la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? – c'è
nella stanza un odor di putredine: c'è
nella stanza una piaga rossa languente.
Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto:
e tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è
nel cuore della sera c'è,
sempre una piaga rossa languente.

Metro: versi prevalentemente lunghi, con due rime che si alternano irregolarmente: *c'è* (che rima con se stesso per quattro volte, vv. 5, 6, 9, 10) e *ardente / languente* (quest'ultima parola ripetuta due volte, ai vv. 7 e 11).

1. fumosa: per la foschia generata dall'afa.

2. Dall'alta ... ombra: dall'alta vetrata riversa le luci del tramonto (*chiarori*) nella stanza scura (*ombra*); **mesce:** propriamente, mescola (ma il verbo si usa in ge-

nera in espressioni come "mescere il vino", nel senso di "versare").

5. Madonnina del Ponte: la cappella della Madonna sul ponte del fiume Lamone presso Marradi (il paese natale del poeta).

6. putredine: marciume.

Analisi del testo

► **TRE TEMPI E TRE LUOGHI** *L'invetriata* è la grande vetrata del locale, forse un caffè, all'interno del quale si trova il poeta: da qui egli guarda fuori e vede scendere la sera. Tre diversi momenti si susseguono: il primo è quello del tramonto, con i suoi colori soffusi (*La sera fumosa ... mesce chiarori nell'ombra*, vv. 1-2); il secondo è quello della prima tenebra, in cui vengono accese le luci, e il poeta vede in particolare accendersi in lontananza la lampada della *Madonnina del Ponte*, una madonnina del suo paese (v. 5); il terzo è quello della notte vera e propria, in cui il cielo è scuro (*velluto*, v. 8) e compaiono le stelle («Le stelle sono bottoni di madreperla», v. 8).

A questi tre diversi tempi corrispondono altrettanti luoghi, tutti però legati tra loro da una comune ferita. Il primo luogo che viene evocato è il *cuore* del poeta, segnato da un *suggello ardente* (v. 3), ovvero da un marchio di fuoco; il secondo luogo è la *stanza* in cui egli si trova, che ha al suo interno «una piaga rossa languente» (v. 7); il terzo luogo è la *sera*, nel cui cuore c'è «Sempre una piaga rossa languente» (v. 11).

► **LA SERA** La ferita dal cuore del poeta si estende alla stanza e alla sera tutta, con un movimento repentino simile a quello delle luci che si accendono. La sera è dunque il momento magico in cui il poeta da un lato si ripiega su se stesso e sulla sua sofferenza, dall'altro entra in comunicazione con il mondo, cerca fuori di sé qualcosa che corrisponda al suo dolore. I termini che caratterizzano la sera – *fumosa* (v. 1), *fatua* e *tremola* (v. 9) – sono tipici del lessico di Campana: essi tendono a creare un'atmosfera di sogno, dai contorni poco definiti, lontana ma al tempo stesso familiare.

► **EFFETTI DELL'ITERAZIONE** Campana sfrutta in questo componimento un procedimento tipico della sua poesia, l'iterazione, cioè la ripetizione di elementi della frase, ripetizione che ha l'effetto di dare all'espressione un tono cantilenante, da filastrocca. Al v. 4 *chi ha* si ripete due volte e rende più incalzante la domanda del poeta; al verso successivo *chi ha* diventa *chi è*, ripetuto ugualmente due volte. Ma soprattutto, nella poesia torna con insistenza il verbo *c'è* (ai vv. 5, 6, 9, 10), a sottolineare la presenza, reale e concreta, di una misteriosa ferita.

Laboratorio

tempi e luoghi

▶ COMPRENDERE

1 Il testo presenta una visione estremamente soggettiva, ma questo non impedisce di fissare alcuni elementi relativi al tempo (il sopraggiungere della notte) e ai luoghi (un caffè, forse, una stanza...). Individuali.

▶ ANALIZZARE

2 Il testo è tutto costruito sulle ripetizioni. Quali sono le più notevoli? Quale effetto sortiscono?

3 Lo stile "espressionistico" è fondato sulla centralità del verbo e delle forme verbali (a scapito di quelle nominali). Analizza il testo da questo punto di vista, mostrando come lo stile verbale prevalga su quello nominale.

deformazione

▶ INTERPRETARE

4 Altro elemento chiave dello stile "espressionistico" è la deformazione della realtà. In che senso possiamo dire che, in questa poesia, la visione di Campana deforma le cose su cui si posa lo sguardo?

Clemente Rebora

L'educazione laica Clemente Rebora nasce nel 1885 da una famiglia della borghesia milanese; riceve un'educazione laica e viene avvicinato dal padre, un ex garibaldino, alla riflessione politica e filosofica di Mazzini. Ma ben presto questa cultura laica non gli basta più.

Ecco come in *Curriculum vitae*, una delle sue ultime opere (edita nel 1955), Rebora ricorda le inquietudini della giovinezza:



*L'infinito anelando, udivo intorno
nel traffico o nel chiasso, un dire furbo:
Quando c'è la salute c'è tutto;
e intendevan le guance paffute,
nel girotondo di questo mondo.
Ribellante gridava la mia pena:
Ho sbagliato pianeta!*

Così, egli si avvicina prima alle posizioni filosofiche di Lev Tolstòj (dal 1914 al 1919 Rebora fu legato a una donna russa, e grazie a lei imparò il russo e tradusse da quella lingua vari racconti e romanzi), poi alla filosofia indiana e buddista.

Il trauma della guerra Nel 1915, all'entrata in guerra dell'Italia, è richiamato alle armi con il grado di sergente. Sul finire dell'anno è assegnato alla prima linea sul fronte goriziano: la durissima **vita di trincea** fa vacillare i suoi nervi, che cedono del tutto quando una bomba scoppia davanti a lui seppellendolo sotto la frana e provocandogli un trauma cranico. Rebora ottiene una licenza e, dopo varie visite psichiatriche, ottiene il congedo. Ma dovranno passare anni prima che recuperi il suo equilibrio psicofisico.

La conversione Sul finire degli anni Venti Rebora si avvicina progressivamente alla **religione cattolica** e si converte definitivamente nel 1931; nel 1936 verrà ordinato **sacerdote** all'età di 51 anni. Dopo un lungo silenzio, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta Rebora ritorna alla poesia negli ultimi anni di vita, con *Curriculum vitae*, un poemetto autobiografico, e con i *Canti dell'infermità*. Muore dopo una lunga malattia, nel 1957.

Frammenti lirici L'opera più celebre di Rebora sono i *Frammenti lirici*, pubblicati nel 1913. La parola «frammento» – così cara agli intellettuali della rivista «La Voce» – va intesa, nel caso di Rebora, in un modo particolare. Non si tratta dei frammenti di Ungaretti, che coincidono con una folgorazione poetica (pensiamo al celebre «M'illumino d'immenso»); si tratta invece di schegge, pezzi di realtà che sembrano alludere a una dimensione diversa, più elevata e spirituale rispetto a quella che cade sotto i nostri sensi.

Di fatto, al centro di queste poesie c'è spesso il tentativo di trovare un varco, di fuggire dall'ordine terrestre delle cose. Così si apre la prima poesia di *Frammenti lirici*:

«*L'egual vita diversa urge intorno;
cerco e non trovo e m'avvio
nell'incessante suo moto:
a secondarlo par uso o ventura,
ma dentro fa paura.
Perde, chi scruta, l'irrevocabil presente.*

In mezzo alla vita terrena, molteplice nelle sue forme ma in fondo sempre uguale a se stessa (*egual / diversa*), sorge un desiderio angosciante (*fa paura*) ma necessario (*urge*): si deve **superare la contingenza**, il “qui e ora”, per avvicinarsi a un “altrove”, a una dimensione più vera (che nelle poesie della maturità sarà l'Eterno della fede cristiana).

Clemente Rebora

T

10

Viatico

da *Poesie sparse e prose liriche*

L'esperienza in trincea segnò la vita di Rebora in maniera indelebile. Negli anni di convalescenza dal gravissimo esaurimento nervoso in cui cadde dopo che una bomba gli era esplosa a pochi passi, pensò di raccogliere le sue impressioni sulla guerra in un libro. Ma il progetto non si concretizzò. In caso contrario, la letteratura italiana avrebbe avuto, oltre all'*Allegria* di Ungaretti, un altro capolavoro poetico ispirato dalla prima guerra mondiale. Uno dei vertici di questo libro soltanto progettato sarebbe stata la poesia *Viatico*, già apparsa in rivista nel 1918 (ma composta due anni prima).

Metro: versi liberi, con riconoscibile presenza di endecasillabi (vv. 1, 4, 9, 13) alternati a versi più brevi (dal quinario al settenario); le rime si succedono, senza

uno schema preordinato, lungo tutto il componimento (*interi / eri, ancora / ora, agonia / sia, cervello / fratello*).

O ferito laggiù nel valloncello,
 tanto invocasti
 se tre compagni interi
 cadder per te che quasi più non eri.

5 Tra melma e sangue
 tronco senza gambe
 e il tuo lamento ancora,
 pietà di noi rimasti
 a rantolarci e non ha fine l'ora,

10 affretta l'agonia,
 tu puoi finire,
 e conforto ti sia
 nella demenza che non sa impazzire,
 mentre sosta il momento

15 il sonno sul cervello,
 lasciaci in silenzio –
 grazie, fratello.



Giulio Aristide Sartorio, *Trincee presso Gorizia*, 1917.

1. valloncello: piccola valle che divide due trincee.

2-4. tanto ... eri: il ferito ha chiesto aiuto così a lungo e in maniera così straziante che tre compagni sono caduti sotto il fuoco nemico nel tentativo di portarlo in salvo.

7. e ... ancora: manca un verbo. Intendi: “e il tuo lamento continua ancora”.

9. rantolarci: è un procedimento tipico dello stile di Rebora quello di forzare il significato dei verbi. In questo caso prende “rantolare” (che significa “respirare a fatica e rumorosamente” ma anche “agonizza-

re”), lo rende da intransitivo attivo, come è solitamente, riflessivo, per esprimere con maggiore violenza il tormento dei soldati che ascoltano i lamenti del ferito ■ **e non ha fine l'ora:** si può intendere in due modi, entrambi tragici: l'ora non ha fine perché, di fronte allo strazio di un loro compagno, per i soldati il tempo passa con così orrenda lentezza da sembrare fermo; oppure si può intendere che, a differenza di quella di chi è morto, «l'ora» dei soldati, cioè il loro tempo, è destinata a durare ancora, prolungando così la loro sofferenza.

13. nella ... impazzire: si deve intendere probabilmente: “nella pazzia che non sa diventare completa”. La demenza è qui un grado inferiore della pazzia, una seminconoscenza che non stravolge del tutto le percezioni, come invece il poeta auspica che accada al ferito.

14. sosta il momento: il poeta ribadisce quanto detto al v. 9 (*e non ha fine l'ora*): l'evento che si sta consumando – l'agonia di un uomo – ha qualcosa di terribile e di solenne, che sembra sospendere il tempo dilatando ogni attimo.

Analisi del testo

► **LA GUERRA IN TRINCEA** I versi di *Viatico* mettono in scena una situazione al tempo stesso atroce e comune nelle trincee della prima guerra mondiale. Un soldato è stato colpito e giace ferito nella terra di nessuno tra due trincee. Andare a soccorrerlo significa rischiare la morte. Ma le sue grida sono talmente strazianti che tre compagni sono caduti tentando di raggiungerlo e aiutarlo.

► **LA MORTE COME SOLLIEVO** Ed ecco allora che il poeta – ma la sua voce sembra interpretare lo stato d'animo di tutti i compagni di trincea – porta al ferito l'unico *viatico* possibile in una circostanza di quella gravità. Il *viatico*, nella liturgia cristiana, è la comunione amministrata ai moribondi, per favorire il passaggio da questo all'altro mondo con la benedizione divina. È un aiuto e un sostegno. Ma, durante la guerra di trincea, l'unico augurio che si può fare a un commilitone è che la morte sia veloce, che l'agonia sia breve. E se questo augurio nasce dalla pietà per il *ferito* (v. 1), ormai ridotto a un «tronco senza gambe» (v. 6), altrettanta pietà chiedono i *rimasti* (v. 8), che devono sopportare ancora di vivere: infatti la guerra stravolge ogni gerarchia, e il sommo bene per gli uomini non è più la vita contro la morte, ma semmai la morte – che è fine delle sofferenze – contro una vita congelata nell'orrore; tanto è vero che il soldato morente sembra avere un vantaggio rispetto ai *compagni interi* (v. 3): al contrario di loro, lui può *finire* (v. 11), cioè – morendo – porre fine al suo dolore.

► **IL RINGRAZIAMENTO FINALE** Il *grazie* dell'ultimo verso segna l'apice del dramma: il soldato è definito *fratello*, un nome che esprime la solidarietà del poeta, ma rende ancora più tragico l'augurio appena espresso: come si può infatti augurare la morte a un *fratello*? Ma un ultimo dubbio riguarda proprio quel ringraziamento: per che cosa ringrazia il poeta? Per l'ascolto da parte del ferito? O per il *silenzio* in cui costui ha lasciato, finalmente, i compagni? In questo

caso, Rebora avrebbe raccontato la morte del soldato, per così dire, in presa diretta.

► **ANGOSCIA E STRAZIO ANCHE NELLO STILE** L'angoscia e lo strazio che ispirano questa poesia hanno un preciso riscontro sul versante stilistico.

Innanzitutto si noti l'insistenza su suoni aspri, la frequenza della consonante "r", da sola o accoppiata in nessi consonantici (vv. 3-4: «se tRe compagni inteRi / caddeR peR te che quasi più non eRi»; ma è fenomeno diffuso in tutto il testo). Inoltre, dal v. 5 fino alla fine della poesia non c'è un solo punto fermo, e l'irruenza del discorso sconvolge la successione ordinata delle frasi; in almeno due occasioni Rebora omette il verbo (al v. 6, «tronco senza gambe», dovrebbe esserci il verbo "sei"; al v. 7, «e il tuo lamento ancora», manca un verbo come "continua").

A tenere compatto l'intero testo sono le rime o le assonanze. Addirittura, il primo verso rima con l'ultimo (e con il v. 15), e la trama delle rime è assai fitta, con rime o assonanze bacciate (vv. 3-4, 5-6), che insieme alla brevità di gran parte dei versi imprimono un ritmo martellante alla poesia.

► **LE SCELTE LESSICALI** La tragicità del quadro è esaltata dalle scelte lessicali. Vediamo la gamma dei sostantivi. Nella prima parte della poesia hanno carattere descrittivo: *valloncello* (v. 1), *melma* e *sangue* (v. 5), *tronco* (v. 6: l'uomo ormai ridotto al solo tronco, con gli arti inferiori maciullati da una scarica di mitraglia o da una bomba). Nei versi successivi i sostantivi rientrano nella sfera percettiva ed emotiva: *lamento* (v. 7), *pietà* (v. 8), *agonia* (v. 10), *demenza* (v. 13), *sonno* e *cervello* (v. 15), *silenzio* (v. 16).

Per quanto riguarda gli aggettivi, è significativa la loro quasi totale assenza (c'è solo *interi* al v. 3): tanta è l'urgenza di esprimere ciò che c'è, ciò che si vede, che Rebora trascurava i particolari, i colori, i dettagli delle cose, terribilmente evidenti in se stesse.

Laboratorio

suoni

► **COMPRENDERE E ANALIZZARE**

- 1 Riassumi il contenuto della poesia.
- 2 In che modo la ricorrenza dei suoni aspri (la consonante "r" e le occlusive) concorre a creare il tono e l'atmosfera?

scrittori di guerra

► **CONTESTUALIZZARE**

- 3 Quali altri poeti e scrittori scrivono testi sulla prima guerra mondiale? Scegli su questa antologia un altro testo e fai un confronto.

pietà

► **INTERPRETARE**

- 4 Quale idea di "pietà" umana viene trasmessa in questa poesia?



LA NUOVA POESIA ITALIANA

IL PERCORSO DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

► I crepuscolari

Guido Gozzano: *La via del rifugio* (1907); *I colloqui* (1911).

► Il Futurismo

Filippo Tommaso Marinetti: *Manifesto del Futurismo* (20 febbraio 1909); *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912); *Zang Tumb Tumb* (1914).

► I «vocianti»

Dino Campana: *Canti orfici* (1914).

Clemente Rebora: *Frammenti lirici* (1913).

PERCHÉ LI LEGGIAMO?

Come i suoi contemporanei Corazzini, Palazzeschi e Moretti, Gozzano prende atto che non è più il tempo dei poeti-vati, come d'Annunzio, e volta perciò le spalle agli alti ideali, alle passioni violente, all'amore. I suoi poemetti narrativi, scritti in uno stile limpido, conversevole, sono confessioni private, confessioni di un malato (nella psiche e nel corpo: Gozzano morirà giovanissimo di tubercolosi), dotate però di una verità e di uno stoicismo che ricordano Leopardi.

Gli artisti futuristi vogliono essere, come aveva detto qualche decennio prima Rimbaud, «assolutamente moderni», e quindi celebrano la velocità, la violenza, l'automazione, la guerra. A questo modernismo tematico associano un modernismo formale: scrivono «parole in libertà», scardinano la sintassi, ignorano la punteggiatura, usano le onomatopee, dispongono plasticamente le parole sulla pagina.

Secondo il mito, grazie ai poteri del suo canto Orfeo riesce a ottenere dalle divinità dell'Ade di riportare in vita l'amata moglie Euridice. Definendo i propri canti «orfici», Campana intende rivendicare per la sua poesia gli stessi poteri. Perciò riprende anche alcuni temi legati al mito di Orfeo: la donna, che al tempo stesso inizia al mistero e distrugge; la discesa agli inferi, la notte, che è il momento privilegiato per entrare in contatto con l'essenza del cosmo.

I *Frammenti* di Rebora sono schegge, pezzi di realtà che sembrano alludere a una dimensione diversa, più elevata e spirituale rispetto a quella che cade sotto i nostri sensi. Di fatto, al centro di queste poesie (come poi nel primo Montale) c'è spesso il tentativo di trovare un varco, di fuggire dall'ordine terrestre delle cose.

Edizioni delle opere

I testi che abbiamo antologizzato si leggono nelle edizioni seguenti: S. Corazzini, *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Rizzoli, Milano 1992; A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2002; G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 2006; M. Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di G. Pampaloni, Mondadori, Milano 1987; C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001; D. Campana, *Canti orfici*, a cura di F. Ceragioli, Rizzoli, Milano 2001; C. Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei e P. Maccari, Mondadori, Milano 2015. Per i testi di Marinetti, cfr. *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968; *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani*, in *Manifesti futuristi*, a cura di G. Davico Bonino, Rizzoli, Milano 2009.

Studi critici

Per una visione d'insieme della poesia italiana del primo Novecento si può leggere l'introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo alla sua antologia *I poeti del Novecento*, Mondadori, Milano 1978; l'introduzione di Edoardo Sanguineti a *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969; G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1993; G. De Robertis, *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano*, a cura di P. Giangrande e S. Giusti, Edizioni Pensa, Lecce 2001; L. Baldacci, *Novecento passato remoto*, Rizzoli, Milano 2000.

Preparazione all'esame di Stato

Percorso

La nuova poesia italiana

COMPETENZE ATTIVATE

- Leggere, comprendere, analizzare e interpretare testi letterari
- Contestualizzare e collocare i documenti letterari nell'orizzonte storico-culturale
- Seguire lo sviluppo dei generi letterari tra continuità e innovazione; riconoscere e analizzare le strutture dei generi
- Riconoscere e usare le tipologie testuali: analizzare

Trattazione di argomenti

1

Gozzano: gli ambienti Considera il poemetto *La signorina Felicita* di Guido Gozzano [► Percorso 6, T2]. La casa, il paesaggio, i luoghi hanno una funzione importante. Che rapporto ha l'Avvocato-Poeta con il **paesaggio naturale** (vedi in particolare i versi iniziali e i vv. 169-85)? Scegli tu altri ambienti: quale significato hanno?

2

Gozzano: la metrica ironica Gozzano padroneggia con molta maestria la **metrica**: predilige le forme classiche (endecasillabi, rime), ma le rimodula e le rivisita. Nel poemetto *La signorina Felicita* l'**ironia** e il gioco, fra serio e disincantato, si riproducono anche nella metrica. Fai alcuni esempi di ironia raggiunta attraverso l'uso delle **rime**. Anche gli **enjambements** concorrono a dare alla lirica una dimensione più prosastica e, in alcuni casi, con effetti ironici: fai qualche esempio. Alcuni **endecasillabi** sono **spezzati**, il ritmo canonico viene meno attraverso l'uso della sintassi e della punteggiatura, o attraverso i puntini di sospensione o le lineette. Fai qualche esempio.

3

Crepuscolari, futuristi, vociani: le innovazioni Nelle loro profonde diversità, crepuscolari, futuristi e vociani contribuiscono ugualmente a rinnovare il panorama letterario di inizio Novecento. Ecco ad esempio che cosa scrive il critico Luciano Anceschi sui **crepuscolari**:

... col solo gesto discreto dei loro estenuati sospiri, dei loro educati e ironici giochi, del loro gusto per i toni e gli oggetti dimessi e minori, per il loro lirismo fatto tutto interiore, hanno allontanato il *fatras* del museo letterario italiano dell'ultimo ottocento, e con esso ogni modo di epifania di paganesimo e di storia, ogni ellenismo accademico, ogni galateo del «vivere inimitabile», tutta la eroica fenomenologia degli istinti e, infine, la preziosa gioielleria dei sensi e della letteratura «illustre».

L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962

Quali sono queste **innovazioni**, e che cosa distingue e unisce **crepuscolari, futuristi e vociani**?

Confronti

4

Continuità delle avanguardie storiche • Documenti sonori Puoi verificare i contenuti della scheda *L'eredità del Futurismo: Dadaismo e Surrealismo* [► Percorso 6] aiutandoti con i materiali del sito **Ubuweb** (www.ubu.com), un repertorio di registrazioni di voci di artisti e musicisti.

Nella homepage si possono inserire le voci della ricerca. Cerca le registrazioni proposte qui sotto e annota gli elementi che le accomunano o le distinguono (è necessario ascoltarle con il testo sott'occhio, si tratta di materiale facilmente reperibile in rete).

- 1] Cercando “Marinetti” sono a disposizione *La battaglia di Adrianopoli*, *Battaglia*, *Peso + odore* o *Sì, sì, così, l’aurora sul mare*.
- 2] Cercando “Depero” sono a disposizione *Verbalizzazione astratta di signora* o *Tramvai*.
- 3] Molto divertente è la *Discussione sul futurismo di due critici sudanesi* di Giacomo Balla (cercare).
- 4] Un testo dadaista è *Gadij beri bimba* di Hugo Ball (cercare).
- 5] Alla ricerca “Ezra Pound” corrispondono molte voci, fra cui *Homage to Sextus Propertius*.
- 6] Sorprendente è l’ascolto, dalla voce dell’autore, dell’inizio di *Finnegans Wake* di James Joyce (cercare), di cui si può sentire il capitolo 4 (*Anna Livia Plurabelle*: occorre avere il testo sotto gli occhi).

Infine, sempre su questo sito, oppure in YouTube, si può cercare una registrazione con la lettura di una poesia di **Giuseppe Ungaretti**, ad esempio, *I fiumi* ► **Tomo B, Sezione III, Percorso 1, T5**.

Scrivere – Analisi del testo

5

Leggi la poesia di Sergio Corazzini, *Bando*, poi rispondi alle domande di **analisi del testo**.

Bando

- | | |
|--|---|
| <p>Avanti! Si accendano i lumi
nelle sale della mia reggia!
Signori! Ha principio la vendita
delle mie idee.</p> <p>5 Avanti! Chi le vuole?
Idee originali
a prezzi normali.
lo vendo perché voglio
raggomitolarmi al sole</p> <p>10 come un gatto a dormire
fino alla consumazione
de’ secoli! Avanti! L’occasione
è favorevole. Signori,</p> | <p>15 non ve ne andate, non ve ne andate;
vendo a così poco prezzo!
Diventerete celebri
con pochi denari.
Pensate: l’occasione è favorevole!
Non si ripeterà.</p> <p>20 Oh! non abbiate timore di offendermi
con un’offerta irrisoria!
Che m’importa della gloria!
E non badate, Dio mio, non badate
troppo alla mia voce</p> <p>25 piangevole!</p> |
|--|---|

Libro per la sera della domenica (1906)

Comprensione del testo

- 1 Riassumi il contenuto della poesia e definisci anche lo scenario in cui il “bando” viene pronunciato.

Analisi del testo

- 2 Corazzini è considerato uno dei primi poeti italiani che abbia fatto uso del “verso libero”. Di che cosa si tratta? Puoi definire questa novità facendo riferimento a questa poesia e/o ad altre, anche di altri autori?
- 3 Con i crepuscolari la prosa irrompe nella poesia attraverso oggetti, situazioni e ambienti insoliti e mai considerati “poetici” nella tradizione. Illustra tali innovazioni a partire da questo testo.
- 4 Prevale, in questa poesia, l’ironia, il sarcasmo o l’amarezza?
- 5 Quali procedimenti stilistici, retorici e metrici caratterizzano il testo?

Interpretazione complessiva e approfondimenti

- 6 Temi chiave della poesia sono la funzione del poeta e il valore che la società dà alla poesia. Sono argomenti importanti per i poeti moderni: contestualizzali e fai un confronto con quanto hai trovato in altri autori.
- 7 La poesia e la cultura si possono “pagare”? Le idee possono essere messe in vendita? Esponi le tue considerazioni al riguardo, anche in riferimento alla cultura contemporanea.

- A**
- Abba, Giuseppe Cesare 32-34, 40, 41
 Abba, Marta 485, 489
 Achmatova, Anna 638, 645
 Agostinelli, Alfred 449-50
 Agostino d'Ipbona 74
 Alberti, Leon Battista 139
 Albertini, Luigi 346
 Alceo 127-28, 138, 143-44, 219
 Aleari, Alearo 110-11
 Aleramo, Sibilla 673
 Alessandro Magno 18, 325
 Alfieri, Vittorio 34, 43, 138, 390
 Alighieri, Dante 32, 41, 51, 55, 62, 137, 143, 296, 307, 311, 338, 354, 362, 430, 453, 619-20, 622, 633
 Altoviti, Carlo 40, 42
 Alvaro, Corrado 175
 Amendola, Giovanni 428, 672
 Andreoli, Annamaria 344, 346, 354, 373
 Apollinaire, Guillaume 616-17, 634-37, 646
 Arbasino, Alberto 360
 Arendt, Hannah 446
 Aristotele 151
 Arp, Hans Jean 671
 Arrighi, Cletto 108, 110
 Ascoli, Graziadio Isaia 20
 Auerbach, Erich 71, 84, 445
 Austen, Jane 58, 286, 474
- B**
- Bachmann, Ingeborg 446
 Bachtin, Michail 71
 Baldacci, Luigi 130
 Balla, Giacomo 666
 Balzac, Honoré de 40-41, 47, 58, 62-63, 71, 116, 154, 171, 174, 265, 278, 286, 349, 430, 444
 Banti, Alberto Mario 51
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 125
 Barth, Karl 418
 Baudelaire, Charles 15, 64, **82-107**, 110, 112-13, 115, 264-67, 275-78, 349, 428-30, 618, 633, 650, 672
 Bauer, Felice 462
 Beecher Stowe, Harriet 60
 Beethoven, Ludwig van 358, 449
 Benedetto XV 418
 Benjamin, Walter 99
 Bentham, Jeremy 10
 Berchet, Giovanni 32
 Bergson, Henri 417, 447, 449, 537, 573
 Bernhardt, Sarah 345
- Bers, Sofja Andrèevna 75
 Biagi, Guido 239
 Bigazzi, Roberto 173
 Bini, Carlo 33
 Blanche, Jacques Émile 275
 Blok, Aleksandr 639
 Blondel, Luisa 35
 Boccioni, Umberto 422, 666, 670
 Boine, Giovanni 428, 672
 Boito, Arrigo 26, 112-13, 115, 159, 171, 403
 Boito, Camillo 109, 120
 Boldini, Giovanni 265
 Borgese, Giuseppe Antonio 338, 427-28, 431, 439-42, 648
 Botta, Carlo 43
 Braque, Georges 421, 637
 Brassens, Georges 97
 Brod, Max 462, 466
 Broglio, Emilio 20-22
 Brummel, George 349
 Büchner, Georg 391-92
 Bultmann, Rudolf 418
 Buñuel, Luis 643
 Buonaiuti, Ernesto 419
 Byron, George Gordon 41, 111, 349
- C**
- Cadorna, Luigi 6
 Calvino, Italo 173, 235, 237
 Cameroni, Felice 171, 174, 213
 Campana, Dino 647, 672-74
 Capuana, Luigi 25, 130, 148-50, 159-60, 162-63, 171-73, 177, 179, 187, 205, 213, 352, 497, 513
 Carducci, Giosuè 110, **124-45**, 239, 290-91, 294, 296, 301, 331, 337, 343-44, 348, 350, 429, 648, 650, 665, 672
 Carena, Giacinto 20
 Carlo Alberto 5, 35, 295
 Carlo V d'Asburgo 38
 Carrà, Carlo 666, 669-70
 Casanova, Giacomo 33
 Cavour, Camillo Benso 5-6, 34, 36, 234, 295
 Čechov, Anton Pavlovič 391, 403-5, 407
 Cecioni, Adriano 18
 Cézanne, Paul 17, 275, 420-21
 Chamisso, Adalbert von 524
 Charcot, JeanMartin 582
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 449
 Chateaubriand, François-René de 100, 340
 Chiabrera, Gabriello 139
- Chiarini, Giuseppe 343
 Cohen, Joel ed Ethan 627
 Colet, Louise 61, 63
 Collodi, Carlo 22, 235-39, 241-42, 244-46, 248, 254, 257
 Comte, Auguste 11, 150-52
 Conrad, Joseph 59, 155, 253, 444
 Contini, Gianfranco 289, 291
 Corazzini, Sergio 28, 646-47, 649-50, 653, 672
 Costa, Andrea 291
 Courbet, Gustave 14-15, 149
 Cremona, Tranquillo 18
 Crispi, Francesco 7
 Cristofori, Carolina 128, 140
 Croce, Benedetto 162, 173, 266, 343, 362, 377, 417-18, 428, 430-31
 Cronenberg, David 671
 Cuoco, Vincenzo 51
- D**
- D'Annunzio, Gabriele 27-28, 60, 110, 129, 139, 162, 173, 239, 248, 265-67, 281, 292, 300, 331, 337, **340-89**, 403, 418, 514, 569, 571-72, 575, 646, 648, 650, 652-54, 656-57, 666, 672
 D'Azeglio, Massimo 32-38, 40, 148
 Dalí, Salvador 643
 Darwin, Charles 11-12, 58, 150, 152, 271, 274, 587
 Daumier, Honoré 104, 149
 De Amicis, Edmondo 22, 234-35, 238, 244, 246, 248-52, 254, 257
 De André, Fabrizio 97, 397
 De Bosis, Adolfo 292, 325, 345
 De Chirico, Giorgio 423
 De Robertis, Giuseppe 428, 647
 De Roberto, Federico 60, 148-50, 160, 162-64, 427, 431, 534
 De Sanctis, Francesco **51-55**, 130, 148, 159, 239
 Debenedetti, Giacomo 430-31, 559, 567, 589
 Debussy, Claude 346
 Degas, Edgar 15-17
 Delacroix, Eugène 104, 275
 Depero, Fortunato 666
 Depretis, Agostino 7, 22-23, 367
 Di Benedetto, Arnaldo 311
 Di Giorgi, Ferdinando 163
 Dickens, Charles 10, 58, 231-32, 247, 286, 466
 Diderot, Denis 390
 Dorso, Guido 175
 Dossi, Carlo 109-10, 119

Dostoevskij, Fëdor 13, 57, 59-60, 68-73, 75-76, 116, 171, 247, 265, 278, 344, 398, 445, 448
Doyle, Arthur Conan 60
Du Camp, Maxime 61
Duchamp, Marcel 423
Dumas, Alexandre 109, 170, 247
Duse, Eleonora 345, 353, 373, 378, 381, 403, 490, 535
Duval, Jeanne 85

E

Eco, Umberto 235, 237, 324
Edison, Thomas 11
Einaudi, Luigi 418, 428
Eliot, Thomas Stearns 616, 618-19, 629-33, 671
Engels, Friedrich 8, 58, 99, 418, 445

F

Fantoni, Giovanni 139
Farina, Salvatore 159, 178-79
Fattori, Giovanni 17-18
Federico II 295, 568
Fellini, Federico 360, 671
Ferrari, Severino 292, 301
Ferrero, Mario 398
Finelli, Pietro 33
Flaubert, Gustave 57-65, 67, 71, 86, 116, 155, 171, 174, 231-32, 247, 278, 349, 398, 444, 572
Fogazzaro, Antonio 213, 263, 265, 267
Foscolo, Ugo 37, 41, 51, 110-11, 129, 138, 170, 288, 301, 577, 628
Fourier, Jean-Baptiste Joseph 69
Franchetti, Leopoldo 175, 197
Frescura, Attilio 568, 570, 586
Freud, Sigmund 59, 70, 263, 282, 419-20, 445, 568, 572-74, 582, 589-91, 593, 598
Fruttero, Carlo 241

G

Gadda, Carlo Emilio 431, 436
Galilei, Galileo 90
Garboli, Cesare 288-89, 292, 295-96, 322, 325, 330, 336-38
García Lorca, Federico 360, 616-18, 642-43
Garibaldi, Giuseppe 34, 36, 148, 164, 259, 295
Gassman, Vittorio 439
Gauguin, Paul 17, 94, 420
Gautier, Théophile 95-96, 105
Gemito, Vincenzo 18
Genette, Gérard 62

Gentile, Giovanni 29, 417, 428
Geymonat, Ludovico 152
Ghislanzoni, Antonio 109
Giacosa, Giuseppe 173
Gide, André 265, 341, 349, 367
Giolitti, Giovanni 413-14, 428
Giorgini, Giovan Battista 21
Giotti, Virgilio 432
Giusti, Giuseppe 32, 41
Goethe, Johann Wolfgang 58, 62, 111, 577
Goncourt, Jules ed Edmond de 59, 152, 159, 171-72, 450
Govoni, Corrado 28, 666
Gozzano, Guido 28, 344, 355, 646-47, 649-50, 653-58, 664-65, 672
Graf, Arturo 653
Gramsci, Antonio 175
Gravina, Maria 344, 386
Gris, Juan 637
Grossi, Tommaso 32
Gualdo, Luigi 267
Guerrazzi, Francesco 38
Guglielminetti, Amalia 653, 656
Guglielmo II 414
Guglielmotti, Alberto 382, 385
Guinizelli, Guido 53, 55
Gumilëv, Nikolaj 638-39
Guys, Constantin 105

H

Hardouin, Maria 343-44
Hawthorne, Nathaniel 60, 231
Hayez, Francesco 38-39
Hemingway, Ernest 444, 446
Hitchcock, Alfred 70
Hitler, Adolf 347, 439, 478-79, 490
Hugo, Victor 57, 59, 61, 99, 101, 105, 275, 340
Hoffman, Albert 110, 116, 123
Huysmans, Joris-Karl 263, 265-67, 278-79, 281-83, 286, 349, 372

I

Ibsen, Henrik 149, 390-92, 398-99, 402-3, 407
Imbriani, Vittorio 25, 109-10, 119

J

Jahier, Piero 427-28, 430-31, 435-38, 672
Jahier, Valerio 574, 590, 593
James, Henry 59, 392, 572, 585
Jesenská, Milena 462
Joyce, James 473-75, 477-78, 570, 573, 671

K

Kafka, Franz 202, 427, 444-45, 447, 462-66, 468
Kandinskij, Vasilij 422-23, 425, 641
Keller, Gottfried 58
Kipling, Rudyard 449
Kirchner, Ernst Ludwig 422
Knipper, Olga 404
Koch, Robert 11

L

Labriola, Arturo 414
Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de 122
Lamarck, Jean-Baptiste de 11-12
Lanza, Giovanni 6
Larbaud, Valery 575, 580
Lawrence, David Herbert 169, 231-32, 431
Lega, Silvestro 18
Lenin, Vladimir 416-17, 640
Leonelli, Giuseppe 325
Leopardi, Giacomo 27, 41, 82, 110, 130, 138, 266, 288, 296, 298, 319-21, 619-20, 654
Livingstone, David 283
Loisy, Alfred 419
London, Jack 253
Longhi, Roberto 428, 666
Lubitsch, Ernst 439
Lucentini, Franco 241
Luperini, Romano 173, 301, 486
Lussu, Emilio 427, 431
Luxemburg, Rosa 417
Lynch, David 671

M

Macchia, Giovanni 486, 563, 564
Machado, Antonio 616-18, 642-43
Maffei, Giovanni 50
Majakovskij, Vladimir 616-18, 638, 640, 646, 671
Mallarmé, Stéphane 83, 263-66, 268, 272, 275-78, 287, 445, 618, 668
Mamiani, Terenzio 126
Mandel'stam, Nadežda 637
Mandel'stam, Osip Èmil'evič 616-18, 638-40, 645
Manet, Édouard 15-16, 77, 264
Mann, Thomas 427, 444, 446-47, 478-79
Manzoni, Alessandro 20-22, 24-25, 32, 40-41, 43, 47, 51, 58, 60, 110, 113, 115-16, 136, 148, 168, 170, 275, 290, 302, 354, 444-45, 447, 499, 572, 585
Manzoni, Giulia 35
Marc, Franz 422
Marchigiani, Giovanni 316

Marinetti, Filippo Tommaso 418,
422, 440, 467, 666, 668-71
Martelli, Diego 17
Martini, Fausto Maria 648
Martini, Ferdinando 239
Martoglio, Nino 488, 535
Marx, Karl 8, 58, 99, 219, 417-18,
445
Mascagni, Pietro 173
Matisse, Henri 421
Maupassant, Guy de 57, 59, 171,
174, 575
Mazzini, Giuseppe 41, 51, 126, 295,
675
McCarthy, Cormac 627
Mejerchol'd, Vsevolod 408
Melville, Herman 60
Menasci, Guido 173
Michelstaedter, Carlo 432
Michetti, Francesco Paolo 343,
351-52, 356
Mill, John Stuart 10-13
Millet, Jean-François 149
Monet, Claude 15-16, 275
Monicelli, Mario 439
Montale, Eugenio 266, 288, 341,
355, 565, 575, 580
Montesquiou, Robert de 265, 349
Monti, Giuseppe 125, 127
Moretti, Marino 646-48, 653, 672, 679
Morris, William 14
Murat, Gioacchino 52, 171
Musil, Robert 427, 440, 444-45, 447,
462, 469-71, 478, 587
Mussolini, Benito 29, 124, 299, 347,
418, 489

N

Nabokov, Vladimir 57
Nadar 17
Napoleone 6, 42, 70, 295
Nava, Giuseppe 321
Nekrasov, Nikolaj 75
Netti, Francesco 52
Nietzsche, Friedrich 13, 58, 342,
344, 353, 355, 369-73, 389, 445,
537, 574
Nievo, Ippolito 24, 32, 40-44, 47-49,
60, 148

O

Oliva, Domenico 163
Omero 62, 105, 139, 475, 595, 627
Orazio, Quinto Flacco 127, 138,
143-44, 296, 331, 336, 350
Orléans, Luigi Filippo de 8
Ouckama Knoop, Wera 620
Ovidio Nasone, Publio 620

P

Palazzeschi, Aldo 28, 646, 651-53,
666
Papini, Giovanni 417, 430-31, 666,
672-73
Pascoli, Giovanni **288-339**, 344, 348,
355, 385, 389, 410-11, 424,
646-47, 650, 652
Pasquali, Giorgio 235
Pasteur, Louis 11
Pastrone, Giovanni 354
Pater, Walter 349, 369
Pavese, Cesare 60, 173, 473
Paxton, Joseph 14
Pellico, Silvio 32-34, 40-41
Pellini, Pierluigi 169
Pelloux, Luigi 23
Petraševskij, Michail Vasil'evič 68
Pintor, Giaime 435-36
Pirandello, Luigi 169, 265, 430, 440,
484-565, 648
Platone 9, 54, 296
Poe, Edgar Allan 60, 85, 110, 116,
428, 630
Pol, Antoine 97
Portolano, Antonietta 487
Pound, Ezra 616-19, 629, 633, 671
Praga, Emilio 109-11, 113, 115, 171,
462, 464
Prati, Giovanni 110-11, 663, 665
Praz, Mario 109, 385
Prezzolini, Giuseppe 428-29, 431, 647
Primoli, Giuseppe 353
Proust, Marcel 155, 265, 309, 319,
341, 349, 431, 444, 447-51,
453-54, 456, 458, 461, 478, 573,
589
Puccini, Giacomo 26
Pulitzer, Anna 432

R

Rabelais, François 88
Raffaello 14, 106, 366
Rapisardi, Mario 171
Rebora, Clemente 427, 430, 647,
672, 675-76, 678-79
Rembrandt, van Rijn 449
Renoir, Pierre-Auguste 15-16, 313
Ricciarelli, Tommaso 316
Rilke, Rainer Maria 616-17, 619-25
Rimbaud, Arthur 83, 94, 263,
265-72, 275, 287, 445, 619, 620,
629
Rodin, Auguste 623, 645
Rolli, Paolo 139
Rossetti, Dante Gabriele 362
Roth, Philip 559
Rousseau, Jean-Jacques 33-34, 37,
41-42

Rovani, Giuseppe 3
Rubinstein, Ida 346
Ruskin, John 14
Russell, Bertrand 74, 417-18
Russo, Luigi 162, 173-74
Ruzante 88

S

Saba, Umberto 432
Saffo 128, 138, 143, 325, 328-30
Salandra, Antonio 414-15
Salgari, Emilio 235, 238, 253-59
Salomé, Lou 622
Salvemini, Gaetano 175, 295, 429,
672
Savinio, Alberto 342, 344, 388, 447
Sbarbaro, Camillo 647, 430, 672,
679
Schnitzler, Arthur 587, 604
Schopenhauer, Arthur 449, 482, 495,
498, 574-76
Scott, Walter 38, 40, 43
Segre, Cesare 71
Shakespeare, William 88, 232, 397,
453, 537
Shelley, Mary 12
Sizzo, Margot 620
Slataper, Scipio 427-28, 430-33, 672
Snitkina, Anna Grigor'evna 69
Soffici, Ardengo 29, 428, 430, 666,
670, 672-73
Sonnino, Sidney 175, 197, 414
Sordi, Alberto 439
Spencer, Herbert 12
Spengler, Oswald 619
Stalin, Iosif 618, 638
Stanislavskij, Konstantín 391, 403-4,
407-8
Stanley, Henry 283
Stekel, Wilhelm 593
Stendhal 57-58, 71, 444, 447-48
Stevenson, Robert Louis 59, 94
Stoker, Bram 263, 283
Strehler, Giorgio 408
Stuparich, Gian 209, 390, 398
Sue, Eugène 57, 116, 170, 247
Svevo, Italo 59, 162, 167, 427,
430, 432, 440, 470, 473, **566-613**,
648

T

Taine, Hippolyte 150, 158, 163
Tarchetti, Iginio Ugo 109-11, 116,
118-20, 159
Targioni-Tozzetti, Giovanni 173
Taviani, Ferdinando 496, 536
Taylor, Harriet Hardy 12-13
Tennyson, Alfred 357

Thoreau, Henry David 60
Tiberio, Giulio Cesare 325
Tognetti, Gaetano 125-26
Tolomei, Claudio 139
Tolstòj, Lev 57, 59-60, 69, 74-80,
116, 171, 247, 265, 344, 349, 430,
444, 447, 572, 674
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe
166, 534
Tommaso d'Aquino 419
Torelli, Achille 149-50
Tozzi, Federigo 427, 430, 440, 575
Turati, Filippo 9, 414, 428
Turgenev, Ivan Sergeevič 13, 57, 59,
171
Tyrrell, George 419
Tzara, Tristan 423, 671

U

Unamuno, Miguel de 642
Ungaretti, Giuseppe 82, 618, 676

V

Valle-Inclán, Ramón María del 642
Van Gogh, Vincent 17, 420

Veneziani, Livia 568, 570
Verdi, Giuseppe 26, 223, 294
Verdura, Salvatore Paola 172, 175,
202
Verga, Giovanni 18, 27, 57-60, 116,
130, 148, 150, 159-63, **168-233**,
239, 247, 267, 352, 367, 428,
438, 440, 499, 514, 572
Verlaine, Paul 263-68, 272, 274-76,
278
Verne, Jules 30, 253, 255
Veruda, Umberto 580
Villetard, Jacques 43
Virgilio, Publio Marone 62, 143, 296,
300, 331, 342
Viviani, Pirro 316
Voltaire 48, 351
Von Trier, Lars 671

W

Wagner, Richard 13, 370, 449, 478
Weber, Max 419, 424
Welles, Orson 465
Wilde, Oscar 88, 263, 265, 267,
282-84, 286, 349, 390, 393-94,
397-98, 404, 407

Wilson, Thomas Woodrow 416
Winckelmann, Johann Joachim
624-25
Wollstonecraft, Mary 12
Wood, James 149
Woolf, Virginia 427, 444-47, 573

Y

Yeats, William Butler 426, 616-18,
626-28

Z

Zanardelli, Giuseppe 7
Zola, Émile 40, 52, 56-57, 59,
148-50, 152-56, 158-60, 162-63,
171-76, 179, 187, 203, 213, 265,
278, 281, 367, 398, 427, 574

Le parole raccontano

Acmeismo 638
Bohémien 86
Bozzetto 172
Candido 318
Competenza passiva 20
Complesso di Edipo 598
Costruttivismo 641
Dandy 283
Diti 375
Fu 516
Giambi 127
Guerra-lampo 415
Imperialismo 4
Inetto 575

Intellettuale 365
Koiné 495
Leitmotiv 352
Massoneria 127
Modernisti 512
Narratore inattendibile 446
Naturalismo 152
Osessione 92
Perdono 306
Psico-analisi 589
Rito scozzese antico e accettato 129
Servizii 547
Sigaretta 595
Sirventese 134

Soviet 416
Sperimentale 152
Stesso 517
Stizza 527
Tintinno 302
Tramonto 518
Trasformismo 129
Vassojo 544
Vate 130
Vegliardo 114
Veronal 587
Zerbinotto 578

