

INSEGNARE
**LINGUA E
LETTERATURA
ITALIANA**



INSEGNARE LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

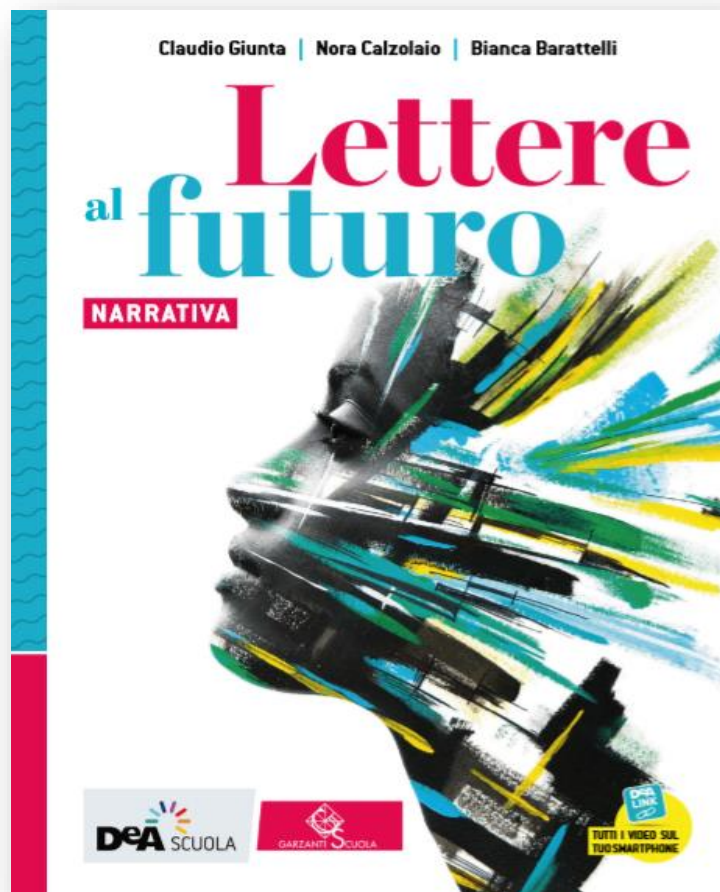
WEBINAR

Insegnare con... Lettere al futuro

Relatori: Claudio Giunta, Bianca Barattelli



Lettere al futuro



1 L'architettura del racconto



Una scena del film *Viale del tramonto* (1950).

Video: Viale del tramonto



Video: l'architettura del racconto



Quello che vedi nella pagina a fianco è un fotogramma tratto dal film *Viale del tramonto*, del regista Billy Wilder. All'inizio della pellicola, subito dopo i titoli di testa, una voce maschile fuori campo descrive ciò che accade sullo schermo. Siamo a Hollywood, sul Sunset Boulevard (il Viale del tramonto, che dà il titolo al film), è quasi l'alba. Le auto della polizia – «la squadra omicidi, con il solito codazzo di cronisti» – arrivano a sirene spiegate in una delle «sfarzose ville» che si affacciano sul viale, dove è stato commesso un delitto: nella piscina in giardino c'è il cadavere di un uomo ucciso con due pallottole nella schiena e una nello stomaco. La voce fuori campo dice che si tratta di «un fatto grosso», che «nella faccenda è coinvolta una diva del cinema»; dice anche che vuole raccontare la verità su questa storia prima che i giornali, la radio e la televisione se ne impadroniscano e la riportino a modo loro, «deformandola».

Il cadavere nella piscina appartiene a uno «scrittore di soggetti di poca importanza», uno sceneggiatore. Per ricostruire ciò che è accaduto è necessario partire dall'inizio. La voce, che finora ha parlato in terza persona, dice: «Ma torniamo indietro di sei mesi, al giorno in cui cominciò la faccenda». Da qui in poi, la voce fuori campo racconta in prima persona, e ci rendiamo conto che il narratore è proprio l'uomo che è stato ucciso: lo sceneggiatore Joe Gillis.

Joe racconta di aver incontrato per caso, in un momento di difficoltà economica, Norma Desmond, una vecchia diva del cinema muto, che gli ha proposto di trasferirsi da lei, nella grande villa in cui vive in solitudine, dopo essersi ritirata dalle scene: in questo modo, i due potranno lavorare insieme alla sceneggiatura del film che segnerà il ritorno di Norma nel mondo del cinema. Joe accetta. Ben presto la donna si innamora di lui e tenta di legarlo a sé con la promessa di una vita lussuosa; ma Joe non ricambia il sentimento di Norma e fugge dalla villa. Quando però viene a sapere che l'attrice ha tentato il suicidio, torna e le promette di restare con lei, anche se nel frattempo ha conosciuto

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



TESTO
GUIDATO

Guy de Maupassant La collana



GUY DE MAUPASSANT (castello di Miromesnil, Tourville-sur-Arques, 1850 - Parigi 1893) «Sono entrato nella letteratura come una meteora. Ne uscì come un fulmine», dice di sé lo scrittore francese Guy de Maupassant, pochi mesi prima di morire, alludendo al suo inatteso debutto letterario e alla sua breve e intensa carriera di scrittore. È il 1893 e da circa un anno Maupassant è ricoverato in una casa di cura per malattie mentali, dopo due tentativi di suicidio. Da più di dieci anni soffre di violentissime emicranie, disturbi della vista, allucinazioni, amnesie, probabili conseguenze di una malattia infettiva curata male.

Dipinto come un bevitore incallito, amante del cibo e delle donne, Maupassant fu in realtà un uomo solitario e riservato e uno scrittore anticonformista e ribelle. Ad accorgersi del suo talento letterario fu Gustave Flaubert, all'epoca considerato un maestro per i giovani narratori francesi. Flaubert morì nel 1880, poche settimane dopo la pubblicazione del racconto *Palla di sega*, che segnò il debutto letterario di Maupassant come narratore e che fu accolto, negli ambienti letterari francesi,

come un capolavoro: una circostanza curiosa, che fece pensare a un simbolico passaggio di testimone dal maestro all'allievo.

In soli undici anni, dal 1880 al 1891, Maupassant scrisse quasi trecento racconti, sei romanzi, varie cronache e resoconti di viaggio: una produzione vastissima, caratterizzata da una cura maniacale per la forma e dalla volontà di imparare a osservare la realtà in ogni suo aspetto, senza mai distogliere lo sguardo.

«Prendo ogni cosa con indifferenza», dice Maupassant in una lettera, alludendo appunto all'imparzialità del suo sguardo. «Passo i due terzi del mio tempo ad annoiarmi terribilmente; e occupo il terzo rimanente a scrivere righe che vendo più care che sia possibile, desolandomi di fare questo spaventoso mestiere». Spaventoso perché Maupassant non arretra neanche davanti alle situazioni più crude: alcuni dei suoi romanzi più celebri – *Una vita*, *Bel-Ami*, *Pierre e Jean* – descrivono la società francese di fine Ottocento, avida di denaro e di potere, cinica e spregiudicata, con uno sguardo lucidissimo e impietoso.

Pubblicato su rivista nel 1884 e l'anno successivo in volume, *La collana* è uno dei racconti più famosi di Maupassant. L'autore descrive il mondo della piccola borghesia di Parigi con uno sguardo tanto preciso quanto spietato, come dimostra la feroce ironia che caratterizza il finale a sorpresa. Il racconto delle vicende di Mathilde, la protagonista, procede implacabile verso una conclusione che lascia senza parole. Alla fine il lettore ha la sensazione che niente poteva essere detto in modo diverso da come Maupassant lo racconta, con uno sguardo distante, quasi indifferente, come se non stesse scrivendo un racconto ma un articolo di cronaca.

Fra una di quelle ragazze belle e seducenti che nascono, come per un errore del destino, in una famiglia d'impiegati. Era senza dote, senza speranze, non aveva alcuna possibilità d'essere conosciuta, capita, amata e sposata da un uomo ricco e raffinato: e lasciò che la sposassero a un impiegatuccio del ministero della Pubblica Istruzione.

La prima parte del racconto è costituita da sei sequenze di varia lunghezza che costituiscono una **macrosequenza** e che descrivono i diversi aspetti del carattere e le aspirazioni della protagonista, la giovane Mathilde. Questa macrosequenza è mista.

Prima sequenza

In questa prima sequenza l'autore descrive la condizione sociale di Mathilde come un *errore del destino*: la ragazza, infatti, ha la bellezza e la grazia di una gran dama, ma è nata in una famiglia di impiegati. La presenza, all'inizio del racconto, della parola *destino*, insieme all'accumulo di elementi per asindeto («Era senza dote, senza speranze, non aveva nessuna possibilità d'essere conosciuta, capita, amata e sposata da un uomo ricco e raffinato»), dà l'idea di una condizione che non può essere cambiata.

Non potendo far lussi, si vesti con semplicità, ma fu infelice, come se fosse degradata¹, perché le donne non appartengono a una casta o a una razza: bellezza, grazia e fascino sostituiscono per loro nascita e famiglia. La congenita² finezza, l'eleganza istintiva, l'agilità della mente, ecco l'unica gerarchia, che rende le popolane uguali alle più grandi dame.

Soffriva di continuo, sentendosi destinata a tutte le delicatezze, a tutti i lussi; soffriva per la povertà del suo appartamento, per la miseria delle pareti, per le seggiole consumate, la bruttezza delle stoffe. 'Tutte queste cose, delle quali un'altra donna delle sue condizioni non si sarebbe nemmeno accorta, la torturavano, la irritavano. Nel vedere la piccola bretona che le faceva il servizio³, si destavano in lei desolati rimpianti, vaghi sogni. Pensava ad anticherie silenziose, ovalate da parati⁴ orientali, illuminate da grandi torchiere⁵ di bronzo, a due valletti in polpe⁶ che sonnecchiavano nelle grandi poltrone, intorpiditi dal caldo pesante del calorifero. Pensava a grandi sale rivestite di sete antiche, a mobili pregiati adorni di ninnoli⁷ preziosi, a salotti civettuoli⁸, profumati, fatti apposta per le conversazioni del pomeriggio cogli amici più intimi, gli uomini più noti e ricercati, coloro che tutte le donne invidiano, desiderano, vorrebbero per sé.

Quando sodeva a desinare davanti alla tavola tonda coperta dalla tovaglia di tre giorni avanti, di fronte al marito che scopperchiava la zuppiera esclamando estasiato: – Ah, che bella minestra!... Non c'è nulla di meglio... – ella pensava a pranzi raffinati, a lucenti argenterie, ad arazzi che popolano i muri di antichi personaggi e strani uccelli in mezzo a foreste incantate; pensava alle vivande squisite servite in meravigliosi piatti, alle galanterie sussurrate ed ascoltate con uno sfingeo⁹ sorriso, mangiando la carne rosata d'una trota o un'ala di pollastrella.

Non aveva bei vestiti, non aveva gioielli; ed erano le sole cose che le piacessero, quelle per cui si sentiva nata. Avrebbe tanto desiderato piacere, essere invidiata, essere seducente, corteggiata.

1. **degradata**: declassata, appartenente a una classe inferiore.
2. **congenita**: innata.
3. **bretona che le faceva il servizio**: è la domestica originaria della Bretagna, che aiuta Mathilde nei lavori di casa.

4. **parati**: tappezzerie.
5. **torchiere**: candelabri.
6. **in polpe**: in livrea. La divisa indossata dai camerieri prevedeva calzoni al ginocchio e calze aderenti al polpaccio.
7. **ninnoli**: soprammobili.

Seconda sequenza

Il narratore descrive l'infelicità e il senso di frustrazione di Mathilde, sentimenti che nascono dall'impossibilità di conciliare la sua umile condizione sociale con le sue qualità innate (*finezza, eleganza, agilità dello spirito*). Mathilde si trova imprigionata in un'esistenza che non rispetta la sua natura.

Terza sequenza

Dopo aver descritto lo stato d'animo di Mathilde, il narratore rende visibile la sua sofferenza attraverso la descrizione degli oggetti che la circondano («la miseria delle pareti, ... le seggiole consumate, la bruttezza delle stoffe»), presentati come strumenti di tortura che ogni giorno le ricordano la sua misera condizione. Per sottrarsi a questa infelicità, la giovane si rifugia nei sogni. Le «grandi sale rivestite di sete antiche», i «mobili pregiati adorni di ninnoli preziosi», i «salotti civettuoli e profumati» si sostituiscono, nella fantasia della giovane, alle povere cose del suo appartamento.

Quarta sequenza

In questa sequenza si passa dal generale al particolare: fin qui il narratore ha descritto i desideri e l'infelicità di Mathilde, ora ci propone un esempio concreto di quella infelicità descrivendo un episodio di vita quotidiana. La scena descritta ci fa capire che il marito di Mathilde non comprende la sua profonda insoddisfazione: per lui «Non c'è nulla di meglio» della minestra che ha davanti.

Quinta sequenza

Questa breve sequenza riassume i desideri e la frustrazione di Mathilde, sottolineando che l'insoddisfazione della giovane non è legata solo alla sua povertà, che le impedisce di avere *bei vestiti e gioielli*, ma anche all'incomprensione e all'indifferenza di coloro che la circondano. La ragazza vorrebbe essere *invidiata, seducente, corteggiata*.

8. **civettuoli**: appariscenti.
9. **sfingeo**: misterioso.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020





Alan Moore

Watchmen: Nessun compromesso, neppure di fronte all'Armageddon

ALAN MOORE è probabilmente il più famoso e celebrato scrittore di fumetti degli ultimi decenni. È anche un personaggio molto originale, sia per aspetto sia per carattere. Assolutamente inconfondibile, grazie alla sua lunga barba e ai suoi capelli incotti, durante le sue apparizioni pubbliche ha l'abitudine di prendere in giro le convenzioni dei *mass media*: forse avrai visto una celebre immagine su Internet in cui appare in un'intervista sulla principale rete televisiva inglese, la BBC, pretendendo che sotto di lui fossero mostrate le qualifiche "scrittore/mago/Babbo Natale dei grandi magazzini/imitatore di Rasputin". È diventato famoso anche per essersi opposto con ferocia a qualunque riduzione cinematografica dei suoi fumetti, anche a costo di non guadagnare pressoché nulla dallo sfruttamento multimilionario delle sue opere.

Nel 2016, lo scrittore/mago inglese ha deciso di ritirarsi dal mondo dei fumetti a poco più di sessant'anni, dopo aver creato numerose *graphic novel* pluripremiate (come *Watchmen*, *From Hell* o *V per Vendetta*) e aver scritto storie fondamentali per vari supereroi DC (a cominciare dalla serie di *Batman The Killing Joke*). In parte, si è ritirato per dedicarsi ad altro, in parte anche perché si è convinto che buona parte del pubblico lo abbia frainteso: ha iniziato ad ammirare i suoi eroi più paranoici e radicali, quando invece la sua intenzione era mettere in guardia dal fascino della "risposta semplice ai problemi complessi" rappresentata proprio dai supereroi.

Dato che sono – con tutte le distinzioni del caso – una versione moderna dell'epica, i fumetti e i film dei supereroi sono spesso accusati di mettere in scena personaggi a una sola dimensione: l'"eroe" è sempre bello, forte, intelligente, generoso e misericordioso, il "cattivo" (*villain*) è sempre sleale, perfido e violento. In realtà, proprio come nel caso dell'epica, si tratta di una semplificazione piuttosto ingiusta.

Gli autori delle storie dei supereroi hanno spesso cercato di evitare di creare personaggi che non siano altro che l'ennesima riproposizione dello stereotipo dell'eroe senza macchia e senza paura, e quindi hanno trovato vari modi di uscire dalla gabbia rigida del "sistema dei personaggi". Uno dei modi per farlo è stato ricorrere agli antieroi, cioè a personaggi che rifiutano, in tutto o in parte, il sistema di valori positivi incarnati dagli eroi. L'antieroe in realtà è un tipo di personaggio che è sempre esistito, ma che i fumetti hanno ampiamente sfruttato per sottolineare quanto l'idea del supereroe non sia poi così distante da quella del vigilante, un personaggio che non si fa problemi a infrangere la legge e spargere sangue pur di punire i malvagi. L'esempio più celebre, in questa famiglia di eroi, è Batman. Ma ci sono anche personaggi ancora più violenti, come il Punitore (*The Punisher*), giustiziere della Marvel che uccide senza pietà i criminali: il Punitore infatti si è ritrovato spesso a impersonare il *villain* negli albi di qualche altro eroe, come Spiderman o Daredevil, che segue invece il principio morale del "non uccidere". Vari autori anglosassoni – per esempio Grant Morrison, Garth Ennis o Frank Miller – sono diventati celebri per la loro capacità di dare vita a questi antieroi. Il maestro in questo campo è però Alan Moore, autore di un vero capolavoro del genere, la miniserie *Watchmen* (1986-87, in italiano "I Sorveglianti", o "Vigilanti", appunto).



Watchmen è una miniserie pubblicata negli anni Ottanta dalla DC Comics, scritta da Alan Moore e illustrata da Dave Gibbons. È ambientata in periodo del secondo Novecento in cui – nella finzione del racconto – la Guerra Fredda fra Stati Uniti e URSS è ormai sul punto di degenerare in un'apocalisse nucleare. Nei decenni precedenti a quelli in cui avvengono i fatti raccontati, infatti, il governo degli Stati Uniti ha autorizzato alcuni vigilanti a combattere il crimine e in alcuni casi li ha persino sfruttati nelle zone di guerra, facendo così esplodere in modo irreparabile il conflitto con i russi. Questi *watchmen* si sono rivelati persone violente e incontrollabili, quindi sono stati dichiarati fuorilegge dal governo americano. Solo uno di loro non ha accettato di ritirarsi a vita privata: è Rorschach,



La prima vignetta mostra il particolare di uno "smiley" sporco di sangue, ai margini del marciapiede. Quella spilla è il simbolo del Comico. L'inquadratura poi si allarga, con una prospettiva dall'alto verso il basso molto forzata, per mostrare la lunga caduta di quella spilla (e dell'uomo che la indossava, il cui cadavere è già stato portato via) dall'ultimo piano di un grattacielo.

Il "Diario di Rorschach" appare di frequente come voce fuori campo, in tutta l'opera. Sono i deliri di un uomo paranoico e sociopatico, e non hanno un filo logico rigoroso, che vengono usati per commentare in modo ironico le vignette: per esempio, il riferimento alla carcassa al margine della strada ricorda la morte del Comico, precipitato sul marciapiede. Non conosciamo ancora il personaggio che parla, che sembra non comparire nell'inquadratura; più tardi, scopriremo che Rorschach è l'uomo che cammina nella macchia di sangue con il cartello "la fine è vicina", altro segno del suo odio per la società. L'uomo affacciato dal balcone nell'ultima vignetta è un ispettore della polizia di New York.

Gli attori della narrazione: i personaggi 149

150



1 Crescere, cambiare



Uno dei più celebri film di François Truffaut, e uno dei più bei film della storia del cinema, s'intitola *I 400 colpi* e racconta la storia di un ragazzino, Antoine Doinel, seguendolo attraverso le sue vicissitudini nella Francia degli anni Cinquanta: le liti con i genitori, le miserie dell'educazione scolastica, i piccoli reati, l'arresto, la detenzione in riformatorio. Tutto questo viene raccontato con grande asciuttezza, resistendo alla tentazione di ricavare dalle disgrazie di Antoine una storia edificante che commuova il pubblico. Antoine non è un ragazzino "carino e simpatico" come quelli dei film di Hollywood o della pubblicità; al contrario: è taciturno, introverso, ispido, proprio come spesso sono i ragazzini. Guarda gli adulti come se fossero marziani, ed è appunto su questa distanza siderale tra il ragazzino e il mondo circostante che Truffaut imposta il film.

Cambia la vita, cambia l'idea dell'infanzia

L'idea che un bambino sia un essere estraneo alla "normale" società degli adulti è un'idea oggi largamente condivisa: i bambini hanno più diritti rispetto agli adulti (il diritto a non lavorare, per esempio, o a ricevere l'assistenza dello Stato se sono poveri), e devono essere trattati con più cura, perché possano crescere in maniera armoniosa, sviluppando la loro personalità e i loro talenti. Ma non sempre è stato così.

Fino a non molti anni fa, i bambini non erano così preziosi e non erano oggetto di tante attenzioni soprattutto perché se ne facevano di più, molti di più. È stato calcolato che, fra Trecento e Quattrocento, le donne dell'aristocrazia fiorentina a partire dai diciotto anni avessero in media un figlio ogni due anni. Ciò significa che, arrivate a trentasette anni, avevano già dieci figli. O meglio: ciò significa che *avrebbero avuto* dieci figli, se almeno un terzo di loro non fosse morto durante i primi anni di vita. E quello che vale per le donne dell'aristocrazia vale a maggior ragione per le donne del popolo: si facevano figli, e tanti, e si facevano presto, ben prima dei vent'anni.

Per quanto riguarda l'alta natalità e la precoce mortalità, le cose non sono cambiate molto nei secoli successivi. Come ha osservato l'economista Sergio Ricossa, «fino al XVIII secolo, meno di 1/2 o addirittura meno di un 1/3 dei nati arrivava mediamente ai 35 anni, e forse meno di 1/10 arrivava ai 70 anni [...]. Nel XVII o XVIII secolo, un giovane di 15 o 20 anni era un fortunato, perché circa metà dei nati nel suo stesso anno erano già morti»¹. Insomma, c'erano molte più nascite, ma si moriva molto prima di oggi, e il periodo più "rischioso" erano proprio i primi giorni o i primi

1. Sergio Ricossa, *Storia della fatica. Quanto dove e come si viveva*, Armando, Roma 1974.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



4 Avere paura



Video: Avere paura



La paura può dare piacere intellettuale, divertimento? Sulle prime saremmo portati a rispondere di no, perché avere paura è qualcosa che di solito cerchiamo di evitare, che associamo a un sentimento negativo, una cosa che arreca dolore e non gioia. Ma pensiamoci meglio.

Ci piace andare sulle montagne russe, o su altre giostre che – perché sono veloci o perché sono ripide, o alte – fanno paura. Ci piace affacciarsi da un ponte altissimo o dal terrazzo di un grattacielo e guardare giù, e provare una sensazione di vertigine e paura misurando la nostra distanza dal suolo. Ci piace ascoltare o leggere storie di fantasmi, o guardare film dell'orrore non *nonostante* facciano paura, ma proprio *perché* fanno paura.

Tutte queste esperienze hanno una caratteristica comune: la paura che proviamo non riflette alcun rischio reale, perché noi siamo al sicuro sulla nostra giostra, o sul terrazzo del grattacielo, o nella poltrona del cinema in cui stanno proiettando un film dell'orrore. Per questo, in questi casi, possiamo dire che è bello, eccitante, divertente avere paura. Sarebbe tutto diverso se la giostra rischiasse davvero di precipitare, o se il terrazzo crollasse, o se i fantasmi di cui parla il romanzo o il film li vedessimo dentro la nostra stanza buia. Diciamo dunque che ci piace provare un brivido di inquietudine, o paura, o – come si dice in inglese – *suspense* (si pronuncia con l'accento sulla e: *səspəns*) a patto di essere ben sicuri che nessun pericolo reale ci sovrasti, e che quel brivido, quel senso di angoscia, sia momentaneo.

Questo spiega abbastanza bene il fascino che esercitano su di noi i racconti o i film che fanno paura. La loro durata è breve, controllabile: possiamo chiudere il libro o spegnere il video quando vogliamo, siamo noi a decidere quando *smettere* di avere paura. Ma soprattutto, noi sappiamo che ciò che leggiamo o guardiamo sullo schermo è frutto di invenzione: i mostri che popolano le pagine che stiamo leggendo o la pellicola che stiamo vedendo non potranno mai raggiungerci, noi assistiamo ai loro misfatti da un luogo sicuro, non corriamo alcun pericolo. All'inizio del secondo libro del *De rerum natura*, il grande poeta latino Lucrezio scrive questi celebri versi:

“ Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst fucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest¹.”

1. È dolce, mentre nel grande mare le acque sono sconvolte dai venti, / guardare da terra il grande travaglio di un altro (che lotta con la tempesta); / non perché ci sia

da rallegrarsi del tormento di un estraneo, / ma perché è dolce vedere da quali mali tu sia immune.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020





Le parole e le immagini: il cinema e le serie televisive



Una parte importante della narrazione contemporanea non è basata sulla parola, ma su immagini in movimento e suoni: si tratta, cioè, di racconti audiovisivi. L'audiovisivo nel suo complesso si articola in moltissime forme e generi, con scopi comunicativi profondamente diversi: dal telegiornale ai talk show ai videogiochi fino alla videoarte. Alcune di queste forme, in particolare film e serie tv, hanno come scopo principale quello di raccontare storie.

L'invenzione del cinema

La prima di queste forme a raggiungere la maturità è stata il cinema. C'erano stati molti tentativi precedenti di realizzare spettacoli tramite immagini in movimento: giochi di ombre, lanterne magiche, disegni animati. Ma nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sfruttando le tecniche della fotografia, arrivò il vero punto di svolta: diversi inventori sparsi per il mondo (soprattutto negli Stati Uniti, in Francia, Gran Bretagna e Germania) misero a punto delle macchine che consentivano di scattare un certo numero di fotografie al secondo (almeno dodici, ma lo standard diventò presto ventiquattro) su una pellicola di celluloido. Mostrando le foto alla stessa velocità di scorrimento con cui erano state scattate, si dava l'illusione del movimento. Sembrava di riuscire a catturare la realtà nel suo svolgersi.

L'invenzione del cinema fu quindi uno sforzo collettivo e condiviso fatto di lenti progressi: non è possibile individuare né un unico inventore né una data precisa. Simbolicamente, tuttavia, si può isolare il 28 dicembre del 1895 come momento culminante: al Grand Café del boulevard des Capucines di Parigi, i fratelli **Auguste e Louis Lumière** organizzarono una prima proiezione pubblica in cui mostravano agli avventori paganti dei filmati realizzati con il loro nuovo apparecchio, il **cinematografo** (in francese *cinématographe*). Thomas Edison aveva già brevettato il suo kinetoscopio qualche anno prima, ma esso permetteva di vedere i filmati solo attraverso un foro, come in un calcoscopio. La macchina dei Lumière, invece, era in grado di proiettare su un telo bianco, e riassumeva quindi già tutte le caratteristiche fondamentali del cinema contemporaneo: un gruppo di spettatori guardava le immagini su uno schermo in una sala buia.

I contenuti erano ancora piuttosto lontani da quello che oggi intendiamo per film: il programma della serata al Grand Café prevedeva una decina di filmati da circa un minuto, che per lo più rappresentavano scene di vita quotidiana: l'uscita delle operaie dalla fabbrica, degli stessi Lumière, l'arrivo di un treno. Al tempo, già la semplice riproduzione della vita di tutti i giorni era qualcosa di mai visto e affascinante. Ma uno

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



Le immagini generate al computer

Prima di chiudere questa sezione sulla messa in scena, va detto che nell'audiovisivo contemporaneo capita spesso che molti degli oggetti, degli ambienti e addirittura degli esseri viventi visibili sullo schermo non siano mai esistiti fisicamente, ma siano **immagini generate al computer** (traduzione dell'inglese *computer generated imagery*, spesso abbreviato in **CGI**). Nei casi in cui c'è un notevole uso di CGI, l'ambiente in cui recitano gli attori è in realtà fatto di pareti uniformemente colorate, che saranno poi sostituite dalle immagini digitali (tecnica detta *chroma key*). Nelle figg. 10.1 e 10.2, per esempio, possiamo vedere una scena del *Trono di Spade* prima e dopo l'inserimento degli elementi in CGI.



Fig. 10.1. Il Trono di Spade, prima della CGI.



Fig. 10.2. Il Trono di Spade, dopo la CGI.

I pannelli verdi (*green screen*) indicano il limite fisico della messa in scena durante le riprese. Con l'elaborazione grafica non solo vengono aggiunti lo sfondo e l'orizzonte, ma vengono anche moltiplicati gli attori aumentando il numero dei soldati che compongono l'esercito.

- | | |
|---|---|
| 1. Che cosa si intende per messa in scena? | 5. La colorazione delle luci contribuisce a caratterizzare i personaggi? |
| 2. Quali tipi di ambienti esistono? Che funzione hanno? | 6. In che rapporto sono recitazione e coreografia? |
| 3. Quali sono le principali differenze fra le tre sorgenti di luce di base? | 7. CAPACITÀ DI INTERPRETARE TESTI DI VARIO GENERE Tu e i tuoi compagni, usando Internet o altri strumenti, scegliete alcuni spezzoni di film noti e analizzatene, insieme all'insegnante, gli aspetti legati all'ambiente e alle luci. |
| 4. Quali sono le luci intradiegetiche? E quelle extradiegetiche? | |

2 L'inquadratura

L'inquadratura è la porzione di messa in scena che la macchina da presa ci consente di vedere in un determinato momento. I primissimi film erano composti da una sola inquadratura, come nell'*Innaffiatore innaffiato*: la macchina da presa restava immobile, in un punto fisso posto a una distanza sufficiente ad abbracciare l'intera azione. Rapidamente, però, il linguaggio audiovisivo ha iniziato a cambiare il punto di vista e a giocare con tutte le possibilità: un film contemporaneo si compone di migliaia di inquadrature. Un'inquadratura è una **singola ripresa**, da quando si preme REC a quando si preme STOP. Ogni volta che c'è uno stacco siamo passati all'inquadratura successiva.

Gli elementi fondamentali da considerare nella lettura di un'inquadratura sono almeno cinque: **composizione dell'inquadratura, posizione della macchina da presa, profondità di campo, rapporto tra in campo e fuori campo, movimenti della macchina da presa**.

La composizione dell'inquadratura

Ogni inquadratura può essere vista come un quadro o come una fotografia: c'è uno spazio da riempire con uno o più soggetti e uno sfondo. La disposizione dei soggetti all'interno dello spazio disponibile è armonizzata in funzione sia dello scopo comunicativo, sia di criteri puramente estetici.



Fig. 11. Il discorso del re, simmetria.

L'**organizzazione della messa in scena** ha quindi un ruolo importante, ma altrettanto importante è la **messa in quadro**, la selezione del visibile operata dalla macchina da presa. Come si dispongono i soggetti su uno schermo? Le possibilità sono infinite, ma si può innanzitutto considerare la **simmetria**, cioè il bilanciamento tra destra e sinistra, sopra e sotto. In uno dei fotogrammi tratti dalle prime scene del *Discorso del re* (fig. 11),

si può notare come i due soggetti siano sul lato destro dello schermo, mentre il sinistro è occupato dal corrimano della scala, che introduce un motivo diagonale.

Nel fotogramma di fig. 12, tratto da *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino abbiamo una situazione di stallo. I due gangster e amici, Jules e Vince, stanno facendo colazione in una caffetteria di Los Angeles. Jules ha appena detto di aver avuto una rivelazione mistica e vuole abbandonare la vita da gangster. Vince si alza per andare in bagno e poco dopo una coppia di rapinatori, Zucchini e Coniglietta (il film non ci dice i veri nomi), tirano fuori le pistole e chiedono a tutti di consegnare gioielli e portafogli. Ma Jules ha una valigia con un contenuto prezioso per il suo boss, e non può assolutamente cederla. Alla prima occasione, quindi, estrae la sua pistola e la punta contro Zucchini, rivelando di essere molto più pericoloso e lucido di lui. Coniglietta viene colta dal panico e minaccia di sparare, ma Jules cerca di calmarla, perché in virtù della sua rivelazione mistica vuole risolvere la situazione pacificamente. Proprio in quel momento Vince torna dal bagno e tira subito fuori la pistola anche lui.

Fig. 12. *Pulp Fiction*, simmetria.



Tratto da: C. Giunta, N. Calzolaio, B. Barattelli, *Lettere al futuro*, Narrativa, Garzanti Scuola 2020



Sette libri molto belli (e molto leggibili)



Quando è che un libro è molto bello? Quando è scritto bene? Certo, un libro è fatto di parole, e quanto meglio sono scelte e assortite queste parole tanto migliore sarà il libro. Ma la bella scrittura non basta, naturalmente. E del resto, leggiamo molti libri stranieri (romanzi, saggi, poesie, drammi teatrali) in traduzione, e attraverso la traduzione non è sempre facile afferrare quella cosa sfuggente che è lo stile di un autore. Quando racconta una storia affascinante? Quando mette in scena personaggi interessanti, che si fissano nella mente del lettore? Certo, anche questo è importante. Ma ci sono molti libri bellissimi che *non* raccontano una storia affascinante: prendiamo *Ulisse*, di Joyce, che narra una giornata ordinaria nella vita ordinaria di alcuni cittadini di Dublino, oppure *Aspettando Godot* di Beckett, in cui non c'è altro che un dialogo tra due personaggi che dicono più o meno sempre le stesse cose, due personaggi sulla cui identità alla fine del dramma non sappiamo quasi niente.

Che cosa allora, oltre allo stile, alla trama, ai personaggi? Be', forse la cosa davvero essenziale è questa: un libro è molto bello quando ci fa vedere il mondo e la nostra vita sotto una luce diversa da quella alla quale eravamo abituati, tanto da farci pensare che forse non avevamo mai compreso davvero fino in fondo un determinato problema o un determinato aspetto dell'esistenza.

Ecco, i testi che vi proponiamo nelle pagine che seguono sono molto belli in questo senso: cambiano la nostra prospettiva sulle cose. *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg ci dice qualcosa di inaspettato sul tema "come allevare i figli"; *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf ci fa riflettere su come è cambiata (in meglio) la condizione femminile nel giro di pochi decenni; *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia ci mostra come si viveva nelle campagne italiane alla metà del Novecento; in *A sangue freddo*, Truman Capote ci insegna come si scrive una brillante inchiesta su un omicidio, mentre in *Una cosa divertente che non farò mai più* David Foster Wallace ci offre una anche più brillante inchiesta su quella cosa futile (ma interessante, se la si sa vedere) che è una crociera; *I morti* di James Joyce è una meravigliosa meditazione sulla morte e sui legami familiari; nella *Tregua*, infine, Primo Levi racconta il ritorno dai campi di concentramento con il talento e l'umanità di un romanziere d'avventure.

Sono testi di varia natura: saggi, romanzi, reportage, racconti. A unirli è il fatto che sono molto belli, non sono lunghi e si possono leggere senza grande sforzo. Speriamo che, dopo questo assaggio, a qualcuno o a molti venga voglia di andare in libreria o in biblioteca e terminare il pasto. Non sarà tempo sprecato.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



Natalia Ginzburg

S *Le piccole virtù* (1962)



Appena i nostri figli cominciano ad andare a scuola, noi subito gli promettiamo denaro in premio, se studieranno bene. È un errore. Noi così mescoliamo il denaro, che è una cosa senza nobiltà, ad una cosa meritevole e degna, quale è lo studio e il piacere della conoscenza. Il denaro che diamo ai nostri figli, dovrebbe esser dato senza motivo; dovrebbe esser dato con indifferenza, perché imparino a riceverlo con indifferenza; e dev'esser dato non perché imparino ad amarlo, ma perché imparino a non amarlo, a intenderne il vero carattere, e la sua impotenza ad appagare i desideri più veri, che sono quelli dello spirito. Elevando il denaro alla funzione di premio, di punto d'arrivo, di obbiettivo da raggiungere, noi gli diamo un posto, un'importanza, una nobiltà, che non deve avere agli occhi dei nostri figli. Affermiamo implicitamente il principio – falso – che il denaro è il coronamento d'una fatica e il suo termine ultimo. Invece il denaro dovrebbe essere concepito come il salario d'una fatica: non il suo termine ultimo, ma il suo salario, cioè il suo legittimo credito: ed è evidente che le fatiche scolastiche dei ragazzi non possono avere un salario. È un errore minore – ma è un errore – offrire denaro ai figli in cambio di piccoli servizi domestici, di piccole prestazioni. È un errore perché noi non siamo, per i nostri figli, dei datori di lavoro: il denaro familiare è altrettanto loro quanto nostro: quei piccoli servizi, quelle piccole prestazioni dovrebbero essere senza compenso, volontaria collaborazione alla vita familiare. E in genere, credo si debba andare molto cauti nel promettere e somministrare premi e punizioni. Perché la vita raramente avrà premi e punizioni: di solito i sacrifici non hanno alcun premio, e sovente le cattive azioni non sono punite, ma anzi a volte lautamente retribuite in successo e denaro. Perciò è meglio che i nostri figli sappiano fin dall'infanzia, che il bene non riceve ricompensa, e il male non riceve castigo: e tuttavia bisogna amare il bene e odiare il male: e a questo non è possibile dare nessuna logica spiegazione.

(N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, in *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1986)

L'autrice

Natalia Ginzburg (1916-1991) crebbe a Torino, in una famiglia ebrea (il suo nome da nubile era Levi) e antifascista. Rimase vedova quando non aveva ancora trent'anni, perché il marito Leone Ginzburg venne torturato e ucciso dalla polizia fascista in un carcere romano. Ha lavorato come redattrice alla casa editrice Einaudi, e ha scritto romanzi e racconti tra i più belli della letteratura italiana del secondo Novecento; il suo libro più celebre è probabilmente *L'essico familiare* (1963), una splendida rievocazione della sua giovinezza torinese.

Perché leggere *Le piccole virtù*

Non bisogna insegnare ai figli le «piccole virtù», sostiene Natalia Ginzburg: bisogna insegnare loro le *grandi* virtù. Non bisogna sforzarsi di farli diventare dei pacati borghesi che prendono il mondo come viene e lo trovano giusto, ma delle persone intelligenti che conoscono il mondo («la vita raramente avrà premi e punizioni», scrive l'autrice) e però non ne accettano in maniera acritica il sistema di valori. E qual è il valore per eccellenza mondano? Il denaro. Ebbene; è chiaro che il denaro è importante (la Ginzburg non è affatto un'ingenua), ma occorre insegnare ai ragazzi a non curarsene troppo, perché – sebbene importante – il denaro è «senza nobiltà», e perciò deve rimanere un mezzo, uno strumento che permette di fare *altre cose* realmente nobili (studiare, viaggiare, godere la vita), non un fine in sé.

Ciò che vale per il denaro vale per il successo, e in particolare per il successo scolastico. Siamo tutti ossessionati dall'idea che occorra «andare bene a scuola». Ma – osserva la Ginzburg – questa ossessione appartiene quasi sempre ai genitori, e non perché essi tengano particolarmente alla felicità dei figli, ma perché adoperano i figli in vista del *loro* successo sociale, della *loro* rispettabilità. Ma la scuola è solo uno dei canali attraverso i quali un giovane o una giovane può realizzarsi. Da un figlio – scrive la Ginzburg – «non dobbiamo pretendere nulla: non dobbiamo chiedere o sperare che sia un genio, un artista, un eroe o un santo; eppure dobbiamo essere disposti a tutto; la nostra attesa e la nostra pazienza deve contenere la possibilità del più alto e del più modesto destino [...]. Quali possibilità abbiamo noi di svegliare e stimolare, nei nostri figli, la nascita e lo sviluppo d'una vocazione? Non ne abbiamo molte: e tuttavia ne abbiamo forse qualcuna. La nascita e lo sviluppo d'una vocazione richiede spazio: spazio e silenzio: il libero silenzio dello spazio». Insomma, dice la Ginzburg, nella vita si possono seguire molte strade diverse, e il compito dei genitori consiste nel dare ai figli il tempo e la possibilità di scegliere la loro; e non è detto che sia una strada «scolastica»...

Alziamo gli occhi dal libro

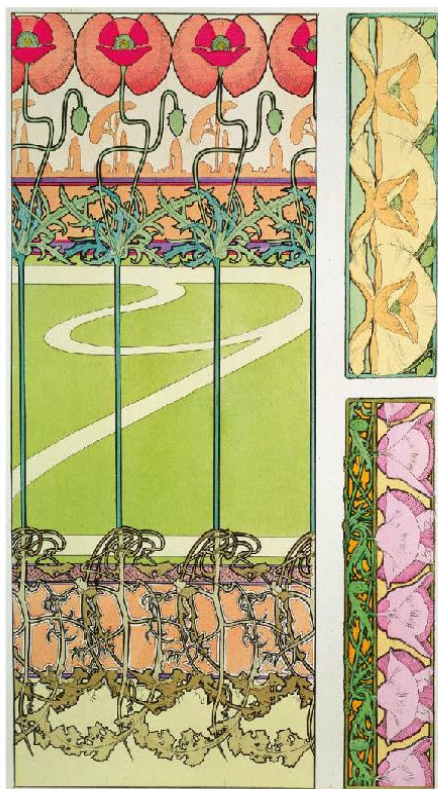
Come educare i ragazzi? Con severità o con dolcezza, insegnando l'ordine o la libertà, nel risparmio o nell'agio? Nessuno conosce la risposta giusta, e proprio per questo il tema dell'educazione dei giovani è uno di quelli che hanno sempre interessato gli esseri umani, sin dall'antichità. Dopo aver letto *Le piccole virtù*, provate a vedere come la questione è stata affrontata dagli sceneggiatori e dai registi: per esempio in film come *I 400 colpi* di François Truffaut, o *La scuola* di Daniele Luchetti, o *La classe* di Laurent Cantet (molto altro si trova facendo una ricerca in rete con le parole chiave «film sull'educazione»).

E per avere un'idea del molto diverso, e molto più rude, metodo di educazione che si seguiva nelle campagne sarde alla metà del Novecento, potete leggere *Padre padrone* di Gavino Ledda, o vedere l'omonimo film che nel 1977 i fratelli Taviani trassero dal libro.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



2 Le rime, i metri



Alphonse Mucha, *Studio*, 1902, Praga, Fondazione Mucha.

Per leggere una poesia dei nostri giorni non è strettamente necessario conoscere le regole della metrica perché i poeti contemporanei scrivono sì in versi, ma non seguono le leggi della metrica tradizionale. Ecco, per esempio, una poesia di Vivian Lamarque (nata nel 1946):

“A vacanza conclusa dal treno vedere
chi ancora sulla spiaggia gioca si bagna
la loro vacanza non è ancora finita:
sarà così sarà così
lasciare la vita?”
(V. Lamarque, *Vacanza conclusa*, da *Una quiete polvere*)

Si tratta di versi, naturalmente, ma di versi che hanno una lunghezza variabile: il primo e il terzo hanno 13 sillabe, il secondo 12, il quarto 8, il quinto 6. Il primo, il secondo e il quarto non sono legati da una rima, il terzo e il quinto sì.

Prendiamo invece la poesia di Giacomo Leopardi (1798-1837) *Alla luna*:

“O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto appariva, che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'età
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!”

(G. Leopardi, *Alla luna*, in *Canzi*)

Anche questa poesia non ha una struttura tradizionale: i 16 versi non presentano quello che, per noi, è un tratto caratteristico della poesia,

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020





Giorgio Caproni - Alba

GIORGIO CAPRONI (Livorno, 1912 - Roma, 1990) Che cos'è la poesia? A questa domanda Giorgio Caproni, in un'intervista del 1986, rispose così: «Credo che non lo sappia dire nessuno che cos'è la poesia. Io penso che per me sia stata una ricerca, fin da ragazzo, di me stesso e della mia identità. Vedere chi sono insomma, cercare di capire chi sono e, attraverso di me, cercare di capire chi sono gli altri. Perché io penso che il poeta sia come un minatore che dalla superficie, cioè dall'autobiografia, scava, scava, scava, scava finché trova un fondo nel proprio io che è comune a tutti gli uomini. Scopre gli altri in se stesso». La ricerca di sé stessi, della propria identità, dunque, che porta il poeta a riflettere sui motivi fondamentali della vita umana (l'amore, il tempo, la morte), e il recupero del passato sono i temi fondamentali dell'opera di Giorgio Caproni, poeta di origini livornesi che dal 1939 visse, fino alla fine della sua vita, a Roma. Qui, dopo aver partecipato attivamente alla Resistenza, fece l'insegnante elementare, l'impiegato e il violinista (aveva studiato violino e composizione negli anni '20 a Genova). La sua più celebre raccolta è *Il seme del piangere*, che riunisce testi scritti tra il 1950 e il 1958. Nella prima sezione della raccolta, intitolata *Versi livornesi*, Caproni compie un viaggio a ritroso nel passato, in una Livorno lontana nel tempo, mitica, dove immagina di incontrare sua madre, Annina, quando era giovane, prima che il figlio-poeta nascesse: Caproni traccia, in questo modo, una sorta di autobiografia poetica, dettata dalla fantasia, rievoca un passato non vissuto direttamente, ma creato dall'immagi-

Veduta della vecchia stazione Termini, a Roma, in una fotografia del 1934.



104 COME FUNZIONANO LE POESIE

Giorgio Caproni

Alba

La poesia che stiamo per leggere, *Alba*, è stata scritta in una precisa situazione: siamo alla fine del 1945 e il poeta si trova in un bar, a Roma, ad aspettare la moglie che sta arrivando in treno. «Ero in una latteria», scrive, «solo, vicino alla stazione, e aspettavo mia moglie Rina che doveva arrivare da Genova. Una latteria di quelle con i tavoli di marmo, con le stoviglie mal rigovernate che sanno appunto di "rifresco". Mia moglie non poteva stare con me a Roma perché non trovavo casa e dovevo stare in pensione. Erano tempi tremendi». Tutto qui. Caproni coglie un momento di attesa e lo annota in pochi versi, in forma narrativa. E questo, secondo lui, l'andamento che deve avere la poesia: «l'importante», scrive, «è evitare la lirica. Quando mi chiamano "poeta" a me dà fastidio. Io sono uno scrittore che scrive in versi. La poesia deve essere anche narrativa, avere un ritmo narrativo».

nazione. E lo fa in modi e forme lontani dal gusto per la parola difficile e le allusioni simboliche, tipico di molta poesia italiana degli anni '40 e '50: i suoi versi hanno un carattere narrativo, un lessico e una sintassi semplici, ma rivelano anche la grande attenzione per i suoni delle parole. Quella di Caproni è una poesia leggera, «fine e popolare», ma anche «viva» e «vera»: il poeta chiede alla sua mano di farsi piuma, vela (battendo a macchina) e di prediligere «rime coi suoni fini / (di mare) dei suoi orecchini. [...] Rime non crepuscolari, / ma verdi, elementari» (Per lei).

Amore mio, nei vapori d'un bar
all'alba, amore mio che inverno
lungo e che brivido attenderti! Qua
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
di rifresco anche l'occhio, ora nell'ermo
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremito tra i denti. È forse
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte.

[G. Caproni, *Alba*, da *Il passaggio d'Enea*, in G. Caproni, *Opere in versi*, Mondadori (Meridiani), Milano 1998]

Metro: versi liberi.

- 4. il marmo: il marmo dei tavoli della latteria.
- 5. ermo: solitario.
- 8. deserte sue porte: le porte del tram sono deserte perché è mattino, e quindi sul tram non c'è quasi nessuno. *Porte deserte* è un'ipallage: *deserte* infatti è concordato grammaticalmente con *porte*, mentre sul piano logico-semantico si riferisce al tram (è il tram a essere deserto).
- 10. tremito: il termine indica un tremito frequente e ripetuto.
- 12. in vece tua: forma letteraria per dire «al posto tuo».

COMMENTO

TRA ATTESA E TIMORE È l'alba, il poeta è in una latteria e aspetta di incontrare sua moglie. Così, prende carta e penna e le scrive. Fuori fa freddo, è inverno, e anche questo momento di attesa diventa, per il poeta, un «lungo inverno» e un *brivido*. A sorprenderlo, a un certo punto, è il passaggio di un tram vuoto, che cigola sulla strada ghiacciata (sulla *brina*): quello del tram è un rumore stridente, riecheggiato dal tremito ripetuto (il *tremito*) dei denti sul bicchiere, che si amplifica fino a far nascere nel poeta una domanda: «io quale tram / odo, che apre e richiude in eterno / le deserte sue porte?». Su che cosa si aprono, in altre parole, le porte del tram? Alludono ad altro, forse a qualche misterioso passaggio? Il poeta non chiarisce quale sia il significato simbolico di queste porte che si aprono e si richiudono «in eterno»: di certo, ricordano le «invisibi-

li porte / che forse non s'aprono più» dell'*Assiuolo*, una famosa poesia di Pascoli, e questa eco proietta un alone di inquietudine sull'attesa del poeta, che da vivo desiderio di rivedere la moglie si trasforma, via via, in timore: l'ultimo verso, infatti, ci dice che l'uomo ha paura che la donna porti un messaggio di morte («col tuo passo, già attendo la morte»). La poesia, che si era aperta con la parola *amore*, si chiude con la parola *morte*: due parole simili per il suono, ma opposte per il significato.

MUSICA PRIMA DI TUTTO Caproni scrive un sonetto (la poesia è fatta di 14 versi), ma ne modifica la struttura tradizionale. Il componimento, infatti, presenta un corpo unico e compatto, dall'andamento narrativo: le strofe non sono separate da righe bianche e ci sono molti *enjambements*.

[...] amore mio che inverno	(sostantivo - aggettivo)
→ lungo	
[...] ora nell'ermo	(aggettivo - sostantivo)
→ rumore oltre la brina io quale tram	(compl. oggetto - verbo)
→ odo, che apre e richiude in eterno	(verbo - compl. oggetto)
→ le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo	(verbo - predicativo dell'oggetto - compl. oggetto)
→ il polso: e se il bicchiere entro il fragore	(sostantivo - aggettivo)
→ sottile [...]	
non dirmi, ora che in vece tua già il sole	(soggetto - verbo)
→ sgorga, [...]	



4 Le figure retoriche: l'ordine delle parole



Andy Warhol, *100 Cans*, 1962, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

Video: La retorica



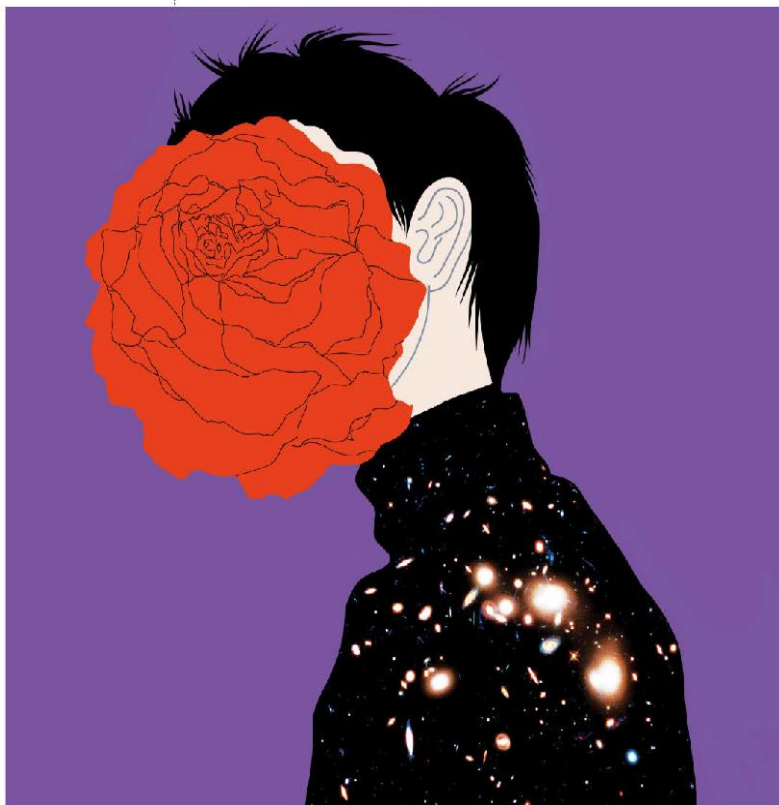
L'artista americano Andy Warhol (1928-1987) è stato, insieme a Roy Lichtenstein, uno dei massimi esponenti del movimento artistico chiamato Pop Art. Nata negli anni Sessanta in America, la Pop Art mette al centro della riflessione artistica lo sfrenato consumismo della società americana riproducendo e "rendendo arte" oggetti di largo consumo, come accade in quest'opera del 1962, intitolata *100 Cans*. Warhol rappresenta, appunto, cento lattine (*cans*) di zuppa Campbell: si tratta di oggetti molto comuni, che di per sé non hanno nulla di artistico (la zuppa in lattina è un alimento industriale, consumato da milioni di americani), come nulla di artistico ha la loro rappresentazione "fissa", seriale (dieci file ripetute per dieci volte). Siamo di fronte, quindi, a un'opera d'arte – a un oggetto unico – che in qualche modo "finge" di essere un poster pubblicitario, o la fotografia dello scaffale di un supermercato (anche se in realtà, guardando da vicino le lattine, dipinte a mano dall'artista, si vede che non sono perfettamente identiche). È questo corto-circuito, questa forte discrepanza tra ciò che ci aspettiamo di trovare in un'opera d'arte (qualcosa di unico, di eccezionale) e ciò che abbiamo di fronte (un oggetto che possiamo trovare in tutti i supermercati, riprodotto sulla tela in un modo banale e ripetitivo) che attira la nostra attenzione, che ci fa riflettere su come la società consumistica ci renda tutti uguali, tutti consumatori dello stesso articolo, tutti attratti dallo stesso oggetto.

La tecnica della ripetizione seriale è stata utilizzata, con finalità diverse, anche dall'artista giapponese Yayoi Kusama (nata nel 1929). Uno degli elementi più ricorrenti nelle opere e nelle installazioni di Kusama è una zucca gialla – una sorta di *alter ego* dell'artista – ricoperta di pois neri di diverse dimensioni. La scelta di utilizzare zucche gialle è legata alla biografia di Yayoi Kusama, che proviene da una famiglia di ricchi proprietari terrieri, commercianti di semi di zucca; quando era bambina, racconta l'artista, le forme e i colori delle zucche le davano

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



1 Amare (in tutti i modi possibili)



Vi è mai capitato di dire o di sentir dire «Ti voglio bene» alla fine di una telefonata con un amico o un'amica, o con uno dei genitori? Ilt, fino a qualche anno fa nessuno lo diceva: è una frasetta che abbiamo imparato dai film americani per teen-ager: «I love you» è la frase – un po' stucchevole, bisogna dire – con cui spesso gli adolescenti americani si congedano da amici e genitori. Niente di male, ma **amare è una cosa seria e importante**, perciò sarebbe forse meglio non dire troppo spesso che si ama qualcuno: le parole, se le si usa a sproposito, perdono il loro significato, diventano banali. E del resto, siamo proprio sicuri di sapere che cos'è l'amore, che cosa vuol dire amare? Secondo la leggenda, la poetessa Saffo era innamorata del bellissimo Faone; Francesco Petrarca amava Laura; Romeo e Giulietta si amavano alla follia nella celebre tragedia di Shakespeare; i nostri genitori ci amano; noi amiamo il nostro cane o il nostro gatto... La parola è sempre la stessa, *amore*, ma anche da questi pochi esempi capiamo che essa può avere, di volta in volta, **significati diversi**. Nelle pagine che seguono esploreremo, attraverso le poesie, alcuni di questi significati.

L'amore ha una storia

La cosa più importante da tenere presente è che anche **i sentimenti e le passioni hanno una storia**. La parola *amare* non ha oggi il senso che aveva due millenni o due secoli fa, perché cambiando la società, i modi di vita, cambia anche il modo in cui gli esseri umani fanno esperienza delle loro passioni.

Pensiamo all'**amore tra un uomo e una donna**. Fino a qualche generazione addietro erano quasi sempre i genitori a decidere con chi si sarebbero sposati i loro figli, e soprattutto le loro figlie. Per il matrimonio, l'amore non era necessario; tutt'al più poteva venire dopo, poteva essere *appreso*. Nel romanzo *I Buddenbrook* di Thomas Mann (pubblicato nel 1901), la giovane Antonie è quasi costretta a sposare un uomo di cui non è innamorata solo perché è un benestante, che può risanare i conti dell'azienda di famiglia. Il padre di Antonie spiega alla moglie:

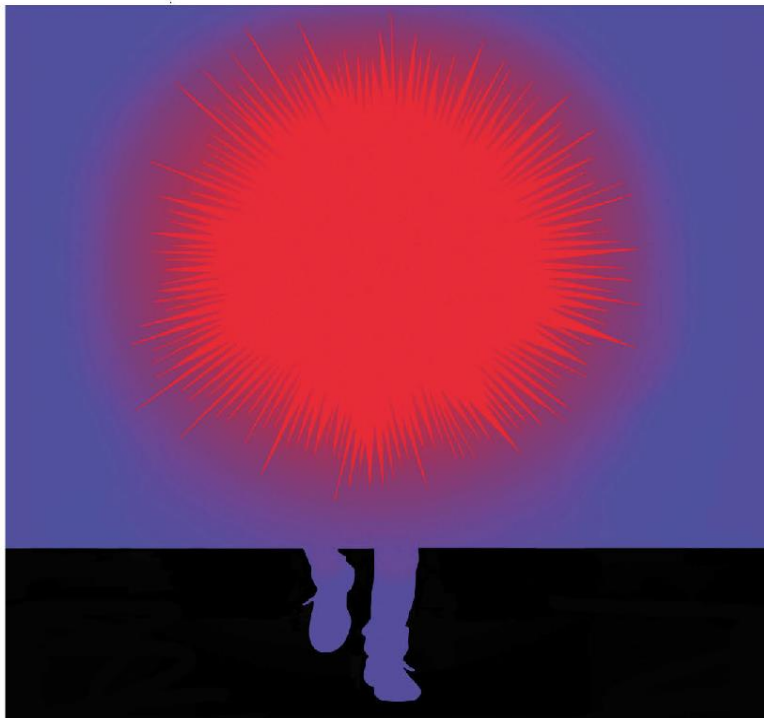
“Se dirà di sì avrà trovato il suo posto, potrà sistemarsi come più le piace e già dopo un paio di giorni amerà suo marito... Lui non è un Adone [...], ma in ogni caso è assolutamente presentabile».

Decidevano i genitori, per il bene della famiglia; e quello che noi chiamiamo amore era l'eccezione più che la regola. Per questo non dobbiamo stupirci troppo quando scopriamo che in molte delle sue opere Dante parla dell'amore per una ragazza di nome Beatrice, mentre di sua moglie, che si chiamava Gemma Donati, non parla

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



3 Il senso della vita



312 LE POESIE E IL MONDO

Video: Il senso della vita



Qual è il significato dell'esistenza? È una domanda così enorme da suonare quasi sciocca. Nessuno, proprio nessuno se ha un po' di senso della misura può presumere di rispondere a una domanda del genere. Questo però non vuol dire che sia una domanda priva di interesse, al contrario: è la domanda che tutti ci siamo fatti e ci facciamo, soprattutto se la nostra vita viene, diciamo, messa alla prova, per esempio da una malattia (nostra o dei nostri cari), una morte, oppure movimentata da eventi felici, come una nascita, un innamoramento... Allora, grazie a questa interruzione della nostra normale routine, siamo più propensi a porci le "grandi domande": che senso ha la vita? Perché esistiamo? Perché si muore? Che cosa ci aspetta, dopo?

Gli uomini – dotti e ignoranti, laici e religiosi – hanno dato infinite risposte a queste domande. Prendiamone due opposte. Il nostro più grande romanziere, **Alessandro Manzoni** (1785-1873), nel capitolo XXII dei *Promessi sposi* scrive:

“La vita non è già destinata ad essere un peso per molti, e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto»

Manzoni era un cattolico, credeva che nell'aldilà un giudice giusto avrebbe punito i malvagi e ricompensato i meritevoli. Molti la pensano come lui.

Il grande regista svedese **Ingmar Bergman** (1918-2007), invece, pensava questo:

“Si nasce senza scopo, si vive senza senso e quando si muore si sparisce».

Bergman era ateo, e pensava che dopo la morte non ci fosse niente. Molti la pensano come lui.

Tra questi due estremi, tra la fede e la disperazione, ci sono molte – diciamo così – soluzioni intermedie, molte visioni del mondo che lasciano spazio al dubbio e all'incertezza: la maggior parte degli esseri umani, forse, non sa qual è il senso della vita (e paradossalmente può trovare in questa ignoranza una delle ragioni che rendono la vita degna di essere vissuta).

3. Il senso della vita

313

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020





Poesia e canzone

Video: Poesia e canzone



Il trombettista Marvin "Hannibal" Peterson e sua figlia
in un ritratto di Guido Harari, Italia, 1988.



1 La canzone italiana moderna

Per parlare delle canzoni parliamo da un esempio scelto fra i molti possibili. La canzone *Nessuno vuole essere Robin* di Cesare Cremonini è uscita come singolo nel 2018. Milioni di persone (giovani, in gran parte) l'hanno ascoltata e riascoltata. Si tratta di una canzone d'amore, ma contiene versi come questi:

- “ Sai quanta gente ci vive coi cani
e ci parla come agli esseri umani.
Intanto i giorni che passano accanto
li vedi partive come treni,
5 che non hanno i binari.
ma ali di carta.
E quanti inutili scemi,
per strada o su Facebook,
che si credono geni,
10 ma parlano a caso,
mentre noi ci lasciamo di notte, piangiamo
e poi dormiamo coi cani...
- Ti sei accorta anche tu, che siamo tutti più soli?
Tutti col numero dieci sulla schiena, e poi sbagliamo i rigori...
- 15 Ti sei accorta anche tu, che in questo mondo di eroi
nessuno vuole essere Robin.

(da *Nessuno vuole essere Robin*, C. Cremonini,
in *Possibili Scenari*, Universal Music Group, 2017)

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020





2 Come sono fatte le canzoni

Una caratteristica fondamentale nella composizione delle canzoni moderne è che, quasi sempre, prima viene **scritta la musica** e poi **viene aggiunto il testo**. È una differenza essenziale rispetto ai testi per musica dei tempi passati: nel Medioevo, o nel Rinascimento, o durante i secoli dell'opera e del melodramma, di solito prima veniva scritto il testo (il *libretto*, nel caso delle opere) e poi veniva composta la melodia. Per questa ragione, è molto più difficile descrivere la struttura, ossia la *metrica* di una canzone rispetto a quella di una poesia tradizionale: un sonetto, per esempio, è fatto di 14 endecasillabi divisi in due quartine e due terzine. Il numero dei versi è fisso, così come il numero di sillabe metriche in ogni verso. Per quanto riguarda le canzoni, invece, non esistono forme altrettanto regolari e standardizzate: tutto dipende da come è fatta la linea melodica.

Talvolta, specialmente nella musica più commerciale, le canzoni sono il risultato di una vera e propria **"catena di montaggio"**: una o più persone compongono la musica, alla quale poi viene aggiunto il testo, di solito a opera di una diversa categoria di professionisti, i *parolieri*. La canzone così creata viene affidata a chi deve cantarla e suonarla (che spesso non è una delle persone che l'hanno creata), e viene ulteriormente modificata dal cantante, dagli arrangiatori, dai musicisti e dagli ingegneri del suono. Un produttore discografico sovrintende all'intera operazione e può intervenire anche lui sulla musica, sul testo e sui modi di esecuzione e registrazione.

All'inizio di questo processo di produzione, accade spesso che chi compone la musica debba poi comunicare a chi scrive i testi la struttura della melodia che ha creato, ossia la forma metrica della futura canzone. Molti fra coloro che scrivono le parole non sono musicisti professionisti, perciò non sono in grado di leggere con precisione uno spartito musicale. D'altra parte, i parolieri di solito non sono esperti di metrica letteraria, quindi non avrebbe senso scrivere qualcosa come «doppi senari sdruccioli e tronchi a rima alternata». I metodi usati dagli addetti ai lavori per risolvere il problema possono tornare utili qui per spiegare come sono fatti i versi delle canzoni.

1. Quando vengono composti i versi nella canzone moderna? Quali differenze esistono rispetto ai testi per musica delle epoche precedenti?
2. Come viene "costruita" una canzone, soprattutto di tipo più commerciale?

Paul Klee, *Tessuta vocale della cantante Rosa Silber*, 1922, New York, Museum of Modern Art (MoMA).



Che cos'è la mascherina

Immaginiamo di essere Tony Renis, un celebre cantante del secondo Novecento, e di avere appena scritto la musica di *Quando quando quando*, un brano del 1962 che è tuttora la canzone italiana che ha venduto più copie in tutto il mondo. Ecco le prime strofe:

“Dimmi quando tu verrai
dimmi quando, quando, quando...
l'anno, il giorno e l'ora in cui
forse tu mi bacerai...

Ogni istante attenderò,
fino a quando, quando, quando...
d'improvviso ti vedrò
sorridente accanto a me!

[da *Quando quando quando* (A. Testa, T. Renis),
Tony Renis, *La Voce del Padrone*, 1962]

Dopo aver scritto la melodia della canzone, Tony Renis si rivolse al paroliere Alberto Testa, e gli chiese appunto di aggiungere le parole. Il sistema più semplice, in casi del genere, è ricorrere a un testo provvisorio, che indichi la struttura di quello definitivo. Tale testo provvisorio viene di solito chiamato **mascherina** o **mascherone**. Spesso è fatto di parole a caso in inglese (vedremo dopo perché), ma esiste anche un sistema più elegante, che useremo anche noi. Per indicare la struttura delle strofe, a Tony Renis bastava scrivere una serie di numeri come i seguenti:

34 33
5 5 5 5
37 33
9 9 9 3

Se si prova a cantare la melodia di *Quando quando quando* (rintracciabile facilmente su YouTube) pronunciando questi numeri, si può notare che funzionano perfettamente. Non è però necessario che i numeri siano esattamente questi: anche molte altre combinazioni ottengono lo stesso effetto.

In pratica, attraverso la *mascherina* è possibile **fornire l'impalcatura** sulla quale poi il paroliere costruirà un testo in italiano che si sposi bene con la melodia. Un sistema del genere è molto più comodo di una descrizione fatta di termini tecnici (qui si tratterebbe di ottonari trocaici piani e tronchi), o anche di uno schema in cui si indicano il numero delle sillabe e la posizione degli accenti.

Un simile schema di sillabe e accenti può però tornare utile per mostrare la regolarità di questa struttura metrica. Usando un trattino per ogni sillaba metrica e mettendo un accento sopra quelle accentate, la quartina di *Quando quando quando* è fatta così:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Come si può notare, le sillabe accentate e non accentate si succedono con precisione implacabile. Capita spesso, specialmente se la melodia è facile e accattivante.

1. Come viene composta la mascherina? Perché si tratta di un sistema comodo?

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



Dieci poesie molto belle, più una



Anche a scuola, anzi soprattutto a scuola, la letteratura dev'essere in primo luogo un piacere. Bisogna imparare dei nomi, delle date, dei termini tecnici; ma tutto è inutile se, dopo aver letto una pagina di prosa o una poesia, non stiamo un po' meglio di come stavamo prima. "Meglio" non nel senso che siamo più sani o più allegri (anche se può capitare), ma nel senso che quella pagina ci ha arricchito, ci ha fatto diventare più saggi, più intelligenti, ci ha fatto vedere cose del mondo che non avevamo ancora ben messo a fuoco. Ecco: mettere a fuoco certi aspetti del mondo e dell'esistenza umana è proprio ciò che fa la poesia, quando è buona poesia. Si legge, si rilegge, e si capisce che sì, è proprio così: il poeta o la poetessa che abbiamo letto è riuscito o è riuscita a fissare sulla pagina un'impressione, un'idea che non avevamo mai considerato, ma che adesso ci colpisce per la sua verità e la sua profondità. Le poesie belle fanno questo. Nelle pagine che seguono ne abbiamo selezionate undici (erano dieci, poi Peter Handke ha vinto il premio Nobel e abbiamo pensato di aggiungere alla nostra decina un suo testo piuttosto originale, che Handke ha inserito nella sceneggiatura del film di Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*).

Sono tutte poesie – a nostro giudizio – molto belle, non incasellabili in generi o temi determinati: meritano di essere lette in sé, per quello che dicono, per la finestra sul mondo e sulla vita che riescono ad aprire attraverso le parole. Due sono di autori italiani (Levi e Penna), nove sono di autori stranieri. Insieme alla traduzione italiana abbiamo messo l'originale inglese o francese o tedesco: confrontare l'originale con la traduzione è un bell'esercizio; e un esercizio anche migliore, anche più formativo è provare a proporre una traduzione diversa (e perché no, migliore) da quella che qui proponiamo. Non è facile, ma si può fare.

Dopo il testo abbiamo messo una brevissima biografia dell'autore o dell'autrice e un commento; quindi, una serie di osservazioni e suggerimenti intorno a possibili "escursioni" al di fuori del testo (*Alziamo gli occhi dal libro*, è il titolo della sezione), soprattutto in direzione di film, serie televisive o canzoni che affrontano, coi loro mezzi, il tema trattato nella poesia: per mostrare che esistono, certamente, i generi artistici, ma che la distinzione tra questi generi non significa separazione netta, e a volte il miglior commento a una poesia lo si può trovare in un film (e viceversa).

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



Louise Glück Nostos

C'era un melo nel cortile –
saranno forse
quarant'anni fa – dietro,
solo prati. Ciuffi
di croco nell'erba umida.
Stavo a quella finestra:
fine aprile. Fiori di primavera
nel cortile del vicino.
Quante volte, davvero, l'albero
è fiorito nel giorno del mio compleanno,
il giorno esatto, non
prima, non dopo? L'immutabile al posto
di ciò che si muove, di ciò che evolve.
L'immagino al posto
della terra inarrestabile. Che cosa
so di questo luogo,
il ruolo dell'albero per decenni
preso da un bonsai, voci
che vengono dai campi da tennis –
Terreni. L'odore dell'erba alta, tagliata di fresco.
Quello che uno si aspetta da un poeta lirico.
Guardiamo il mondo una volta, da piccoli.
Il resto è memoria.

(L. Glück, *Nostos*, da *Meadowlands*, Harper Collins,
New York 1996; traduzione dall'inglese di C. Giunta)



* **Nostos**: termine greco che significa "ritorno" (anche per esempio nel tema della parola *nostalgia*, che è il desiderio di "tornare" a un luogo, a una persona...).

5. croco: pianta con fiori a coppa di colore giallo e violetto, molto diffusa nelle campagne.

18. bonsai: termine di origine giapponese che designa un albero nano coltivato in vaso.

Nostos

1-5 There was an apple tree in the yard / this would have been / forty years ago / behind. / only meadows. Drifts / of crocus in the damp grass. / **6-10** I stood at that window: / late April. Spring / flowers in the neighbor's yard. / How many times, really, did the tree / flower on my birthday, / **11-15** the exact day, not / before, not after? Substitution / of the immutable / for the shifting, the evolving. / Substitution of the image / for relentless earth. What / **16-20** do I know of this place, / the role of the tree for decades / taken by a bonsai, voices / rising from the tennis courts – / fields. Smell of the tall grass, new cut. / **21-23** As one expects of a lyric poet. / We look at the world once, in childhood. / The rest is memory.

L'autrice

Louise Glück è nata a New York nel 1943, da genitori di origine ungherese. Nel 2003 ha ricevuto una delle massime onorificenze americane in campo culturale, ovvero la nomina a "Poeta laureato" conferita dalla Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti. Le sue poesie non sono molto note in Italia, ma esiste la traduzione di una

delle sue prime raccolte, *L'iris selvatico* (Giuno, Varese 2003), che nel 1993 ha vinto un altro prestigioso premio statunitense, il Pulitzer. Su YouTube si trovano alcune sue interviste e letture (in inglese).

Il testo

Una donna torna, dopo molti anni («saranno forse / quarant'anni fa», vv. 2-3) nei luoghi della sua infanzia. Ricorda il semplice paesaggio che vedeva dalla sua finestra quand'era bambina, e ricorda anche una circostanza bizzarra: l'albero davanti a casa che fioriva sempre, immancabilmente, il giorno del suo compleanno, come per dare un segno di persistenza, di continuità, mentre tutto intorno a lei si trasformava (e mentre lei stessa si trasformava, crescendo). Ora tutto è cambiato: la bambina è sparita, la voce che parla è quella di una donna matura. «Il ruolo dell'albero per decenni / preso da un bonsai» (vv. 17-18) vuol dire forse che, una volta lasciata la campagna in cui ha vissuto da bambina, ha dovuto vivere in un appartamento in città, e qui accontentarsi di un albero in miniatura, uno di quei bonsai, appunto, che andavano di moda alcuni anni fa. Poi le voci di giocatori di tennis (i terreni coltivati che c'erano una volta sono diventati dei campi di gioco) la riportano al presente, ai rumori e agli odori (l'erba appena tagliata) che la circondano. Poi c'è una constatazione quasi ironica: tutto questo, questa natura, è, commenta, «Quello che uno si aspetta da un poeta lirico». E poi ci sono i due versi finali, che – ed è questa la meraviglia di questa poesia – non sembrano avere nulla a che fare con quelli che li precedono immediatamente. Non stava descrivendo la casa della sua infanzia? Non stava parlando di giocatori di tennis? Che cosa vuol dire che «Guardiamo il mondo una volta, da piccoli. / Il resto è memoria»? Forse che le impressioni dell'infanzia sono incancellabili? Forse che per quanto ci sforziamo non riusciremo mai a cambiare la visione delle cose che ci siamo fabbricati nei primi anni di vita? Inutile parafrasare: la bellezza di questi due ultimi versi sta proprio in ciò che suggeriscono senza dirlo esplicitamente, nella rivelazione che in una manciata di parole ci lasciano intravedere.

Alziamo gli occhi dal libro

L'infanzia è uno dei temi classici dell'arte, soprattutto da una certa data in poi: da quando gli esseri umani hanno cominciato a capire che il carattere e la visione del mondo degli individui sono fortemente influenzate dalle impressioni e dalle esperienze che essi hanno ricevuto nei loro primi anni di vita. In questo senso, le *Confessioni* del filosofo francese Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), che abbondano di notizie e riflessioni sull'infanzia, rappresentano uno snodo importante nella storia della mentalità occidentale: da quel momento in poi, biografie e autobiografie (per esempio la *Vita* di Vittorio Alfieri, 1749-1803) daranno grande rilievo agli anni di formazione del biografato. Ma il tema diventa, nel Novecento, un perfetto tema da film. E forse il più bello, fra tutti i film dedicati all'infanzia e alla giovinezza, è *I 400 colpi* del grande regista francese François Truffaut (1932-1984).



Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Narrativa,
Garzanti Scuola 2020



1 Capire il teatro



1 Tra testo e rappresentazione

Il teatro, nel corso dei secoli, non ha sempre avuto la stessa forma. Le sue origini sono antichissime, si può dire che coincidano con le origini dell'umanità. L'uomo possiede infatti una **innata vocazione teatrale** che si è manifestata fin dalla sua comparsa sulla Terra nei rituali religiosi, nella danza, nell'arte del racconto (ricordiamo che fino all'invenzione della scrittura, e in larga parte anche dopo, la cultura si trasmetteva per via orale). L'istinto narrativo e performativo si è poi evoluto dalle forme primitive verso pratiche teatrali sempre più complesse e diversificate: ma il termine "primitivo", che nel linguaggio comune suggerisce un'idea di inferiorità, qui è utilizzato nel suo significato letterale (dal latino *primitivus*, "primo in ordine di tempo"), senza accezioni negative. Nel corso del Novecento, anzi, si è spesso cercato di rispondere alla crisi del teatro (che subiva la concorrenza di cinema e televisione) proprio con ripetuti tentativi di ritornare alle radici del fenomeno teatrale; l'aggettivo *primitivo* è stato perciò rivalutato in modo positivo, sulla spinta anche della ricerca antropologica, in quanto sinonimo di "originario" e "autentico". Nella seconda metà del Novecento, un genio rivoluzionario come il polacco Jerzy Grotowski parlava in questo senso di un **teatro povero**, cioè di un teatro spogliato di tutto ciò che era superfluo e riportato alla sua antica essenza, mettendo al centro dell'esperienza teatrale il **rapporto fra attore e spettatore**.

Di che cosa parliamo, quando parliamo di teatro?

Quando parliamo di storia del teatro si pongono due problemi. Il primo è: dal momento che, nel corso dei secoli, si sono sviluppate molteplici tradizioni teatrali, con caratteristiche diverse a seconda della cultura di appartenenza, **a quale di queste tradizioni ci riferiamo?** Come conseguenza del principio etnocentrico per cui ogni popolo tende a mettere sé stesso in primo piano, quando parliamo di "storia del teatro" noi, in genere, pensiamo alla "storia del teatro occidentale". Studi comparativi che prendono in analisi anche forme di rappresentazione teatrale nate in altre zone del mondo, come per esempio il teatro nō e il teatro kabuki giapponesi, sono comparsi solo in epoca abbastanza recente e questo campo di studi è, tuttora, un terreno poco battuto.

Performance, performativo

Si parla di *performance* (pronuncia *perfòrmans*, termine inglese in traducibile) ogni volta che ci troviamo davanti a un evento che ha la caratteristica di essere una "rappresentazione", circoscritta nel tempo e nello spazio e diversa dalla vita quotidiana (un rito, una cerimonia, una preghiera collettiva, una festa, un carnevale, una lettura pubblica di poesie, una recitazione di testi epici, uno spettacolo di danza ecc.). Tra le *performance* si considerano anche gli spettacoli teatrali, sui quali concentreremo la nostra attenzione. L'aggettivo corrispondente è "performativo", cioè "relativo alla performance".

Tratto da: C. Giunta, N. Calzolaio, B. Barattelli, *Lettere al futuro*, Narrativa, Garzanti Scuola 2020





LA NATURA DELL'AMORE, IERI E OGGI "Che cosa è amore" non se lo chiedono solo i poeti del Duecento: ce lo si è chiesto in ogni epoca, e ce lo chiediamo anche noi, in forme e con risposte diverse. Ecco qualche esempio.



Lorenzo da Ponte - Wolfgang Amadeus Mozart
Voi che sapete che cosa è amor



Nelle *Nozze di Figaro*, l'opera lirica di Wolfgang Amadeus Mozart (1786) su libretto di Lorenzo Da Ponte, il giovane paggio Cherubino (che è interpretato da una voce femminile) parla spesso dello scombussolamento che prova e a cui non sa dare un nome: le sue interlocutrici preferite sono le donne, e nella celebre aria *Voi che sapete che cosa è amor* chiede loro se i sintomi da lui manifestati sono proprio quelli dell'amore.

Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.
5 Quello ch'io provo
vi ridirò;
è per me nuovo,
capir nol so.
Sento un affetto
10 pien di desir
ch'ora è diletto,
ch'ora è martir.
Gelo, e poi sento
l'alma avvampar,
15 e in un momento
torno a gelar.
Ricerco un bene
fuori di me,
non so chi 'l tiene,
20 non so cos'è.
Sospiro e gemo
senza voler,
palpito e tremo
senza saper.
25 Non trovo pace
notte, né dì,
ma pur mi piace
languir così.

(L. da Ponte, *Le nozze di Figaro*, in *Memorie - Libretti mozartiani*, Garzanti, Milano 2006)

LEGGERE E COMPRENDERE

- 1 Fai uno schema con i "sintomi" elencati da Cherubino.
- 2 Quali aspetti riguardano sensazioni fisiche?
- 3 Quali aspetti riguardano stati d'animo?
- 4 Quello che Cherubino prova è piacevole o spiacevole? Motiva la tua risposta con riferimenti puntuali al testo.



Lorenzo da Ponte - Wolfgang Amadeus Mozart
L'amore ladroncello



In un'altra opera degli stessi autori, *Così fan tutte* (1790), Dorabella cerca di convincere la sorella Fiordiligi a flirtare con un altro, mentre il fidanzato è lontano, senza farsi troppi scrupoli di carattere morale: anzi, teorizza, cercare di resistere all'amore di solito è peggio che lasciarsi andare.

È amore un ladroncello,
un serpentello è amor.
Ei toglie e dà la pace,
come gli piace, ai cor.
5 Per gli occhi al seno appena
un varco aprir si fa,
che l'anima incatena
e toglie libertà.
Porta dolcezza e gusto
10 se tu lo lasci far;
ma t'empie di disgusto
se tenti di pugnar.
Se nel tuo petto ei siede,
s'egli ti becca qui,
15 fa' tutto quel ch'ei chiede,
che anch'io farò così.

(L. da Ponte, *Così fan tutte* in *Memorie - Libretti mozartiani*, Garzanti, Milano 2006)

LEGGERE E COMPRENDERE

- 1 Come agisce l'amore?
- 2 Quale comportamento permette di trarre beneficio dall'azione dell'amore?
- 3 Quale invece porta conseguenze negative?

RIFLETTERE SULLA LINGUA

- 4 Perché, secondo te, il librettista adopera i diminutivi?

ANALIZZARE

- 5 Quali meccanismi dell'innamoramento ritrovi qui, tra quelli illustrati da Giacomo da Lentini?
- 6 Perché, secondo te, l'amore è paragonato a un ladroncello e a un serpentello?



Gianna Nannini
Questo amore è una camera a gas



Per venire a tempi più vicini a noi, la cantautrice Gianna Nannini in *Fotoromanza* (1984) presenta l'amore che tiene insieme una relazione difficile e insoddisfacente con una serie di metafore originali ed efficaci. A differenza di quanto abbiamo visto finora, non ci si interroga qui sull'amore in generale ma sulla qualità di un amore in particolare: «Questo amore è...».

Questo amore è una camera a gas
È un palazzo che brucia in città
Questo amore è una lama sottile
È una scena al rallentatore
5 Questo amore è una bomba all'hotel
Questo amore è una finta sul ring
È una fiamma che esplode nel cielo
Questo amore è un gelato al veleno.

(G. Nannini, *Fotoromanza*, in *Puzzle*, Dischi Ricordi, Milano 1984)

LEGGERE E COMPRENDERE

- 1 Prova a spiegare le metafore che compongono il testo.
- 2 Quale immagine complessiva emerge di "quell'amore", secondo te?

SCRIVERE

- 3 Trova almeno tre metafore che rendano l'idea dell'amore come qualcosa di bello e tre che lo rappresentino invece come un sentimento dannoso e distruttivo.

Tratto da: C. Giunta, N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro,
Letteratura delle origini,
Garzanti Scuola 2020



Carlo Goldoni

Il carattere di Mirandolina



Mirandolina riceve una velata proposta di matrimonio dal Marchese di Forlimpopoli (che lei chiama Marchese Arsura per la sua cronica mancanza di denaro, che contrasta comicamente con l'atteggiamento borioso che gli viene dall'essere discendente di una famiglia di antica nobiltà). Anche il Conte d'Albafiorita la corteggia, esibendo le proprie ricchezze nel tentativo di impressionarla, mentre il Cavaliere di Ripafratta la tratta con disprezzo. Questo atteggiamento del Cavaliere scatena l'ira della locandiera, che si ripromette di vendicarsi facendolo innamorare di sé. La situazione offre lo spunto per un famoso monologo in cui Mirandolina presenta sé stessa e la propria visione del mondo.

Mirandolina sola

MIRANDOLINA (*sola*) Uh, che mai ha detto! L'eccellentissimo signor Marchese Arsura¹ mi sposerebbe? Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono² di sposarmi a dirittura³. E questo signor Cavaliere, rustico come un orso, mi tratta sì bruscamente? Questi è il primo forestiere⁴ capitato alla mia locanda, il quale non abbia avuto piacere di trattare con me. Non dico che tutti in un salto⁵ s'abbiano a innamorare: ma disprezzarmi così? È una cosa che mi muove la bile⁶ terribilmente. È nemico delle donne? Non le può vedere? Povero pazzo! Non avrà ancora trovato quella che sappia fare. Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l'abbia trovata? Con questi per l'appunto mi ci metto di picca⁷. Quei⁸ che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata⁹, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati¹⁰; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquistare¹¹ quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.

(C. Goldoni, *La locandiera*, atto I, scena IX, in *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni*, a cura di S. Mamone e T. Mengale, Marsilio, Venezia 2007)

1. Marchese Arsura: "Arsura" indica la siccità, qui metaforica: il soprannome allude alla mancanza di denari del Marchese.
2. mi esibiscono: mi offrono, si propongono.
3. a dirittura: addirittura.
4. forestiere: forestiero, straniero.
5. in un salto: in un momento, a prima vista.
6. mi ... bile: mi fa arrabbiare.
7. mi ... picca: mi ci intestardisco, ne faccio una questione di principio.

8. Quei: quelli.
9. vagheggiata: desiderata.
10. spasimati: eccessivamente innamorati.
11. conquistare: sconfiggere, scuotere.

COMMENTO

UN'IMPRENDITRICE ACCORTA All'inizio della commedia, Mirandolina si presenta come un personaggio intelligente che sa fare i propri interessi: è un'astuta locandiera che sa destreggiarsi tra i due spasimanti ricavandone tutto l'utile possibile (Mirandolina infatti respinge il loro corteggiamento, ma non li caccia dalla locanda, dove li tiene come clienti, accettando il loro denaro e i loro regali). In confronto alla nobiltà, alla quale appartengono i suoi spasimanti, rappresenta la nuova borghesia imprenditoriale in ascesa nella società del tempo.

UNA DONNA DI BUON SENSO Mirandolina è anche un modello di buon senso: preferisce la sostanza all'apparenza («Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne»), sa che non può ambire a diventare nobile tramite un improbabile matrimonio con uno dei suoi spasimanti («La nobiltà non fa per me»), dà il giusto valore alla ricchezza («La ricchezza la stimo e non la stimo»), è animata da un fiero sentimento di libertà, di autonomia e di

LEGGERE E COMPRENDERE

1. Individua nel monologo di Mirandolina gli accenni alle vicende che sono accadute in precedenza nella sua locanda.
2. Individua nel testo le anticipazioni sullo sviluppo della vicenda.
3. Che cos'è «la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura»?
4. Perché secondo te Fabrizio supporta l'atteggiamento di Mirandolina, che lo tratta in maniera imperiosa e sbrigativa e continua a fare la civetta con gli altri uomini presenti nella locanda?

ANALIZZARE

5. La struttura del monologo è prevalentemente paratattica o ipotattica? Quale potrebbe essere il motivo?
6. Il nome di Mirandolina è un nome parlante, che deriva dal verbo *mirare*, cioè «ammirare». Come si collega tale significato al comportamento del personaggio?
7. Il personaggio di Mirandolina è un'evoluzione di quello della servetta presente in molti canovacci della commedia dell'arte. La maschera che assume questo ruolo si chiama talvolta Smeraldina, altre Pasquella o Colombina, ma

orgoglio femminile, ma è attenta a restare sempre entro i confini della rispettabilità («non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà»).

LA DEBOLEZZA DI QUASI TUTTE LE DONNE Mirandolina ha un'unica debolezza: le piace essere adorata e servita dagli uomini, gode della propria capacità di farli innamorare. Vive questa sua condizione di incantatrice come un gioco e una burla nei confronti degli uomini che lei definisce «caricature di amanti spasimati».

LE DONNE NEL TEATRO GOLDONIANO Nel teatro di Goldoni le donne hanno spesso un ruolo di primo piano, e altrettanto spesso vengono presentate in una luce positiva. Ciò dipende non solo dalla personalità e dalle idee di Goldoni, ma anche dal fatto che l'opinione pubblica settecentesca cominciava ad avere a cuore il tema dell'emancipazione femminile: da questo punto di vista, Mirandolina è un perfetto esempio di «donna moderna».

ha sempre le stesse caratteristiche: al centro di contese per il suo amore, divide servitori e padroni e spesso risolve intricate situazioni con un matrimonio finale. Qui però il personaggio non è più una maschera stereotipata, ma mostra una psicologia più complessa da interpretare. Pensi che nella commedia dell'arte un monologo come quello che hai letto sarebbe stato possibile?

8. Quale concezione dell'amore ha Mirandolina? L'amore romantico è una delle possibilità da lei contemplate nei rapporti tra i sessi? Prova a pensare per quale motivo sposerà il cameriere Fabrizio alla fine della commedia.
9. Quali dei pensieri di Mirandolina, secondo te, potrebbero essere anche quelli di una ragazza del giorno d'oggi? Quali invece ti sembrano lontani dall'attuale modo di pensare? Complessivamente, le idee di Mirandolina ti sembrano davvero «moderne»? Motiva le tue opinioni in una pagina di testo.
10. Prova a scrivere un monologo «parallelo» a quello di Mirandolina, in cui Fabrizio, il promesso sposo costretto ad assistere al continuo flirtare della padrona con i clienti della locanda, esprime i suoi sentimenti.

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Poesia e
teatro, Garzanti Scuola
2020



indice



1 La scrittura vista da uno scrittore	2
<i>Italo Calvino</i> Perché scrivo?	2
2 I requisiti di un testo ben fatto	4
<i>George Orwell</i> Lo scrittore leale	4
1 La coerenza	5
2 La coesione	6
ESERCIZI DI RIEPILOGO	8
3 Un buon modo per imparare a scrivere: ri-scrivere	10
<i>Luca Serianni</i> L'importanza del riassunto	10
1 Selezionare le informazioni	12
La regola delle 5 W	12
Che cosa è essenziale, che cosa è secondario	12
Gerarchia delle informazioni e richieste della traccia	14
2 Come fare un buon riassunto	14
Gli errori da evitare	15
Un esempio	15
3 Il riassunto di un testo letterario	17
La divisione in sequenze	17
Le specificità del riassunto di un testo letterario	17
Dal discorso diretto al discorso indiretto	18
Un esempio	20
4 La sintesi	21
5 La parafrasi	24
Come si fa la parafrasi	24
6 La parafrasi di un testo poetico	25
Un esempio	28
ESERCIZI DI RIEPILOGO	29

III

IV

4 I preliminari della scrittura: strumenti, spazi, tempi (e un po' di bon ton)	36
<i>Luisa Carrada</i> Strumenti di ieri, strumenti di oggi	36
1 Strumenti e modalità di scrittura	38
2 Un po' di bon ton, tra carta e schermo	38
Dove e quando si scrive	40
<i>Italo Calvino</i> La posizione ideale per leggere	41
ESERCIZI DI RIEPILOGO	42
5 La pianificazione del testo	44
<i>Dacia Maraini</i> Per scrivere ci vuole un buon progetto	44
1 Capire la consegna	45
Informazioni e opinioni	45
Diversi tipi di tracce	45
2 Raccogliere le idee	48
Pensare alle proprie esperienze, essere curiosi	48
Cercare le idee in rete: una piccola guida	49
3 Preparare la scaletta	51
Un esempio	51
4 Come organizzare le idee	52
ESERCIZI DI RIEPILOGO	54
6 Organizzare il testo	56
<i>Gianni Rodari</i> Tragedia di una virgola	56
1 La sintassi	58
Coordinazione e subordinazione	58
Forma implicita e forma esplicita	58
2 Qualche consiglio sulla sintassi	58
3 I connettivi: come tenere insieme il testo	61
4 La punteggiatura	63
Le funzioni della punteggiatura	64
I segni di punteggiatura	64
<i>Marco Malvaldi</i> La punteggiatura come indizio	67
<i>Giacomo Leopardi</i> Bando agli eccessi della punteggiatura	69
ESERCIZI DI RIEPILOGO	71
7 La stesura del testo	74
<i>Tullio De Mauro</i> Una ricetta per scrivere, semplice ma efficace	74
1 La prima stesura	76
2 Come suddividere il contenuto del testo	76

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Testi e
scrittura, Garzanti Scuola
2020



Capoversi e paragrafi	76
Diversi modi per costruire un paragrafo	78
Come cominciare, come concludere	79
DIECI MODI PER INIZIARE UN TESTO	80
DIECI MODI PER CONCLUDERE UN TESTO	82
3 Le citazioni	84
Un esempio di testo espositivo	85
ESERCIZI DI RIEPILOGO	87
8 Il testo argomentativo	90
Eugenio Montale "Opinioni" e "chiacchiere"	90
1 L'argomentazione	92
Dimostrare e argomentare	92
Piccola storia dell'argomentazione	93
2 Il testo argomentativo	94
Come argomentare	95
TECNICHE DI ARGOMENTAZIONE	95
Come confutare	97
TECNICHE DI CONFUTAZIONE	97
Modi alternativi per argomentare con discrezione	98
I connettivi testuali	99
Il lessico di base per argomentare	100
Per argomentare in modo civile	101
GIOVANI CITTADINI Parole non ostili per stare meglio in rete	102
I falsi ragionamenti	103
Un esempio di testo argomentativo	104
ESERCIZI DI RIEPILOGO	106
9 L'importanza della revisione	110
Primo Levi A un giovane lettore	110
1 La revisione	112
2 La rilettura	113
GLI ERRORI DEL COPISTA	113
La revisione di un testo scritto al computer	113
Una check list per non sbagliare	114
Alessandro Manzoni Un revisore particolare: Manzoni e l'Anonimo	115
3 Rivedere il lavoro di un altro	116
David Foster Wallace Un decalogo per il buon revisore	116
ESERCIZI DI RIEPILOGO	118
10 Scegliere le parole giuste	120
Italo Calvino L'esattezza	120
1 La precisione lessicale	122
2 I sinonimi	123

3 Come evitare le ripetizioni	123
4 Rispettare le collocazioni (non gettate appelli)	124
5 Evitare i "plastismi"	124
Umberto Eco "Dalla padella nella brace": la lingua per frasi fatte	125
6 Come dirlo in italiano	126
GIOVANI CITTADINI L'italiano, l'inglese, la nostra identità	126
ESERCIZI DI RIEPILOGO	128
11 Registro e stile	130
Andrea Camilleri Consigli per la scelta del registro	130
1 Le varietà del repertorio	131
2 Il registro linguistico	131
Un registro da maneggiare con cautela: il linguaggio burocratico	133
Italo Calvino La lingua del brigadiere	134
Le caratteristiche del linguaggio burocratico	135
3 Lo stile	136
GIOVANI CITTADINI Parlare chiaro	137
ESERCIZI DI RIEPILOGO	138
12 Scritto e parlato	142
Carlo Fruttero e Franco Lucentini La zia occulta	142
1 Parlatto e scritto	144
Le caratteristiche del parlato	144
Le caratteristiche dello scritto	145
2 L'esposizione orale	145
Come parlare in pubblico	145
Come articolare un discorso efficace	146
Il parlato efficace	147
Carlo Emilio Gadda Norme per la redazione di un testo radiofonico	148
3 La scrittura a supporto del parlato	150
Il foglio d'appoggio	151
ESERCIZI DI RIEPILOGO	154
13 Qualche testo pratico che è utile saper scrivere	156
1 Il verbale	156
Il contenuto del verbale	156
Struttura e lingua	157
Il lessico del verbale	158
2 La mail	161

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Testi e
scrittura, Garzanti Scuola
2020



3	La relazione	163
	La struttura e la lingua	163
4	La recensione per il web	165
5	I parenti poveri della scrittura: cartelli e avvisi	167
	GIOVANI CITTADINI La lettera al giornale e l'esposto	167
	ESERCIZI DI RIEPILOGO	169
14	Verso il gran finale: la prova di Italiano dell'Esame di Stato	174
	Tipologia A – Analisi di un testo letterario italiano	175
	Tipologia B – Analisi e produzione di un testo argomentativo	175
	Tipologia C – Riflessione critica di carattere espositivo-argomentativo su tematiche di attualità vicine all'orizzonte esperienziale delle alunne e degli alunni	175
1	La tipologia A	176
	Proposte operative	177
TRACCIA A1	Omero, Il duello tra Paride e Menelao (<i>Illiade</i>)	177
TRACCIA A2	Omero, Il canto delle Sirene (<i>Odissea</i>)	179
TRACCIA A3	Virgilio, Enea, il prototipo del buon romano (<i>Eneide</i>)	181
TRACCIA A4	Alessandro Manzoni, La strategia di don Abbondio per vivere tranquillo (<i>I promessi sposi</i>)	183
2	La tipologia B	184
	Proposte operative	185
TRACCIA B1	Primo Levi, Perché mantenere la memoria del Lager (<i>Se questo è un uomo</i>)	185
TRACCIA B2	I cambiamenti climatici	186
TRACCIA B3	Il perfezionismo è davvero una virtù?	187
TRACCIA B4	Scienza e pseudoscienza	188
TRACCIA B5	Una ricetta contro il bullismo	190
3	La tipologia C	191
	Proposte operative	191
TRACCIA C1	La musica per comunicare	191
TRACCIA C2	Lo sport per l'integrazione, contro la discriminazione	192
TRACCIA C3	Le fake news	193
TRACCIA C4	Cervelli in movimento: i giovani, il lavoro, il mondo	193
TRACCIA C5	L'importanza di studiare anche cose "inutili"	194

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro, Testi e
scrittura, Garzanti Scuola
2020



§ Circe, la maga seduttrice

(*Odissea*, X, vv. 220-240; 275-347; 467-475; 480-494)

Quando le navi di Odisseo sono ormai lontane dalla costa, l'eroe rivela a Polifemo la sua identità; il Ciclope, allora, rivolge una preghiera al padre Poseidone, chiedendogli di ostacolare il ritorno di Odisseo a Itaca. Dopo aver visitato l'isola dei venti, le navi di Odisseo giungono nella terra dei Lestrigoni, un popolo di giganti antropofagi (secondo alcuni studiosi collocabile nella Sardegna settentrionale): qui le navi della flotta vengono distrutte dai Lestrigoni e la maggior parte dei compagni viene uccisa. Odisseo, rimasto con un'unica nave, arriva all'isola Eëa (oggi identificata con il promontorio del Circeo) e manda un gruppo di compagni, guidati da Euriloco, in avanscoperta. A parlare, nei versi che seguono, è sempre Odisseo.

- 220 Si fermarono davanti alle porte della dea dai bei riccioli,
sentivano Circe che dentro con voce bella cantava,
intenta a un ordito grande, immortale, come le dee
sanno farli, sottili e pieni di grazia e di luce.
E cominciò fra essi a parlare Polite, capo dei forti,
che mi era tra i compagni il più caro e fidato:
225 "O cari, qui dentro, intenta a un grande ordito,
canta in modo perfetto – ne risuona tutta la casa –
una dea o una donna: su presto, gridiamo".
Disse così, ed essi con grida chiamarono.
230 Lei subito uscita aprì le porte lucenti
e li invitò: la seguirono tutti senza sospetto.
Indietro restò Euriloco: pensò che fosse una trappola.
Li guidò e fece sedere sulle sedie e sui troni:
formaggio, farina d'orzo e pallido miele mischiò
235 ad essi col vino di Pramno; funesti farmaci
mischiò nel cibo, perché obliassero del tutto la patria.
Dopoiché glielo diede e lo bevvero, li toccò subito
con una bacchetta e li rinserò nei porci.
Dei porci essi avevano il corpo: voci e setole
240 e aspetto. Ma come in passato la mente era salda.
[...]

Euriloco, rimasto in disparte all'esterno della casa, torna alla nave: qui, ancora terrorizzato, racconta a Odisseo l'accaduto. L'eroe prende l'arco e la spada e si avvia verso la casa di Circe.

220. Si fermarono: il verbo è riferito ai compagni di Odisseo, mandati a vedere chi abita l'isola.

221. Circe: Circe è una dea, figlia del Sole e della ninfa oceanina Perse. Conosce le virtù delle erbe e per questo è considerata una maga.

222. intenta ... immortale: Circe è occupata al telaio: il tessuto che sta filando è definito grande, immortale perché è ope-

ra di una dea.

224. Polite: uno dei compagni di Odisseo.

230. le porte lucenti: le porte sono lucenti perché sono di bronzo.

231. senza sospetto: all'apparenza Circe è estremamente ospitale, oltre che seducente e affascinante.

234-235. formaggio ... Pramno: sono questi gli ingredienti del ciccone, una bevanda fatta con formaggio, farina e miele.

Il vino di Pramno è un vino molto forte e pregiato, proveniente dalla città di Pramnos, nella Caria (attuale Turchia). funesti farmaci: sono le pozioni a base di erbe di cui Circe è esperta.

236. obliassero: dimenticarono.

238. li rinserò: li rinchiuse.

240. la mente era salda: i compagni di Odisseo sono consapevoli della situazione in cui si trovano.



cominci a ricordare Calipso e Circe. Le due donne, tuttavia, sono molto diverse tra loro: Calipso è una donna innamorata, costretta a rinunciare all'amore e a tornare alla solitudine del suo paradiso deserto, Circe è una donna sicura del suo fascino e della sua bellezza. Calipso soffre all'idea di rimanere di nuovo sola, e il suo dolore la porta a umiliarsi davanti all'eroe quando arriva a confrontarsi con Penelope, una donna mortale, ormai invecchiata dagli anni.

Sull'isola di Ogigia, Odisseo piange ogni giorno per la mancanza della sua patria; a Eëa invece sono i compagni che ricordano all'eroe che il suo destino è di tornare a Itaca. Circe trattiene Odisseo offrendogli una vita fatta di piaceri sensuali e, quando Odisseo manifesta il desiderio di tornare a Itaca, non tenta di

trattenerlo, non gli offre l'immortalità come aveva fatto Calipso, non si abbassa a confrontarsi con una donna mortale. Di fronte a lei, è vero, Odisseo ha sguainato la spada, ma alla dea è bastato pronunciare un giuramento per avere l'eroe nel suo bellissimo letto. Alcune leggende dicono che Odisseo ebbe dalla maga un figlio, Telegono.

♦ Lo sapevi che... ♦

In greco la parola *phàrmacon*, da cui deriva in italiano il sostantivo "farmaco", può indicare sia una medicina che un veleno. Così è chiamata l'erba *moly* che Ermete consegna a Odisseo per difendersi dalla magia di Circe, come anche i *funesti farmaci* che la maga aggiunge al bevande da lei preparato.

LEGGERE E COMPRENDERE

- Come si comporta Circe quando accoglie prima i compagni di Odisseo, poi lo stesso eroe?
- Perché Odisseo ha bisogno di Ermete per affrontare Circe? Quale aiuto riceve dal dio?
- Odisseo acconsente a unirsi a Circe, ma solo a patto che la dea faccia un «gran giuramento»: quale?
- Per quanto tempo Odisseo resterà con Circe?

PADRONEGGIARE LA LINGUA

- LESSICO Trova un sinonimo adeguato al contesto per ciascuna delle parole sottolineate nei seguenti versi:
 - «intenta a un ordito grande» (v. 222);
 - «canta in modo perfetto» (v. 227);
 - «funesti farmaci / mischiò nel cibo» (vv. 235-236);
 - «la mente era salda» (v. 240);
 - «la cui giovinezza è leggiadra» (v. 279);
 - «tratta l'aguzza lama» (v. 321);
 - «una mente che vince gli inganni hai nel petto» (v. 329);
 - «adeschi anche me, insidiosa» (v. 339);

ANALIZZARE

- Dal verso 310 al verso 345, indica le fasi del racconto individuando la situazione iniziale, l'esordio, le peripezie, la *Spannung* e lo scioglimento.

- Individua, nei versi proposti, due prolessi e una anafora.
- LESSICO Utilizza cinque aggettivi che non siano presenti nei versi letti per descrivere il personaggio di Circe.

PARLARE

- COMPETENZA COMUNICATIVA Rileggi il testo "La ninfa innamorata" (p. 170) e confronta il personaggio di Calipso con quello di Circe: aiutandoti con uno schema a elenco metti in evidenza analogie e differenze tra le due figure, anche in relazione al loro rapporto con Odisseo. Infine illustra oralmente alla classe le tue osservazioni.

SCRIVERE

- COMPETENZA COMUNICATIVA COMPETENZE DIGITALI INTERDISCIPLINARITÀ Da Omero in poi il mito di Circe ha conosciuto una rapida diffusione anche nell'arte. Fai una ricerca in rete e scegli due opere, raffiguranti la maga, che appartengano a epoche diverse: puoi spaziare dalle figure riportate sui vasi greci alle tele cinquecentesche di Dosso Dossi, alle reinterpretazioni di pittori attivi tra Otto e Novecento. Prepara poi, per ciascuna opera, una scheda di analisi in formato digitale (per esempio un PowerPoint) che contenga le seguenti indicazioni: autore, data di realizzazione, descrizione del soggetto, elementi di somiglianza ed elementi di differenza rispetto alla Circe omerica. Nel realizzare il tuo lavoro non dimenticare di indicare quali fonti hai consultato.

Tratto da: C. Giunta, N. Calzolaio, B. Barattelli, S. Bellotto, *Lettere al futuro* Edizione verde, Mito e epica, Garzanti Scuola 2022



Don Abbondio e i bravi

(I promessi sposi, capitolo 1)



Dopo avere delineato l'ambientazione, il narratore fornisce l'indicazione temporale del momento da cui prende avvio la storia e introduce il primo personaggio: don Abbondio, l'anziano curato che dovrebbe celebrare il matrimonio fra Renzo e Lucia. Il 7 novembre 1628, durante la sua consueta passeggiata serale, don Abbondio viene fermato da due loschi individui: sono i bravi di don Rodrigo. Incontrarli sulla propria strada non è mai un buon segno.

Per una di queste straducce, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628¹, don Abbondio, curato² d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato³ del personaggio, non si trovano nel manoscritto⁴, né a questo luogo né altrove. Diceva tranquillamente il suo ufficio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudevà il breviario⁵, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi⁶ del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze⁷ di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio⁸, giunse a una voltata⁹ della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia¹⁰ d'un'ipotesi: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura¹¹; l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggiatore. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo¹², sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzione dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio¹³: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigionolo¹⁴, con qualche scalcinatura¹⁵ qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente¹⁶, per dir così,

1. 7 novembre dell'anno 1628: l'esatta indicazione della data è importante, anche per le esigenze del romanzo storico che inserisce una vicenda inventata nel contesto di eventi storici realmente accaduti.
2. curato: parroco.
3. casato: famiglia, cognome.
4. manoscritto: il manoscritto anonimo del Seicento da cui Manzoni, come detto nell'Introduzione al romanzo, afferma di aver preso la storia che racconta.
5. Diceva ... breviario: don Abbondio sta recitando l'"ufficio divino" (ufficio), cioè le preghiere che gli ecclesiastici devono

dire durante la giornata e che sono contenute in un libro, chiamato appunto breviario.
6. fessi: le fenditure nella roccia.
7. pezze: chiazze.
8. squarcio: brano, parte.
9. voltata: curva, giro.
10. a foggia: a forma.
11. menava alla cura: portava alla chiesa e alla casa parrocchiale.
12. tabernacolo: piccola cappella con immagini religiose. Si trovavano spesso all'incrocio di più viottole o sentieri, poiché questi erano considerati punti parti-

colamente pericolosi per i viandanti, in quanto si credeva fossero il luogo di raccolta delle anime dei defunti.
13. anime del purgatorio: nella religione popolare, le anime del Purgatorio si trovano tra le fiamme che rappresentano il loro supplizio di espiazione e di purificazione.
14. bigionolo: di colore incerto e sbiadito.
15. scalcinatura: pezzi di muro e di dipinto scrostati.
16. al confluente: alla confluenza, al punto dove confluivano e si univano le due vie.

COMPRENDERE

- Quando si svolgono i fatti narrati?
- Che cosa sta facendo don Abbondio quando si imbatte nei bravi?
- Chi sono i bravi? Che cosa chiedono a don Abbondio?
- In che modo don Abbondio capisce di essere la persona che i bravi stanno aspettando?
 - ☐ A) Viene chiamato a gran voce.
 - ☐ B) I bravi lo salutano.
 - ☐ C) I bravi gli vanno incontro, dopo essersi scambiati uno sguardo d'intesa.
 - ☐ D) I bravi si fanno il segno della croce quando lui si avvicina.
- Che cosa è raffigurato nel tabernacolo?
 - ☐ A) Fiamme e anime dell'Inferno
 - ☐ B) Fiamme e anime del Purgatorio
 - ☐ C) Eretici dati alle fiamme
 - ☐ D) Un villaggio incendiato

RIFLETTERE SULLA LINGUA

- LESSICO** Scrivi cinque frasi in cui la parola *bravo* sia usata in un'accezione sempre differente.
- Nel brano sono frequenti i nomi alterati: indica di che tipo sono quelli elencati di seguito.

Stradiciola	
Stradetta	
Coltellaccio	
Compagnone	
Canzonaccia	
- Nel dialogo tra i bravi e don Abbondio sono frequenti i puntini di sospensione che contribuiscono a creare una figura retorica detta "reticenza". Quale funzione svolge, questa figura retorica, nelle battute di don Abbondio e quale, invece, nelle battute dei bravi? Riporta un esempio di reticenza di entrambi i tipi.

ANALIZZARE

- Suddividi il brano in sequenze, specificandone la tipologia.
- Trova il soggetto nel periodo «che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente» (rr. 38-39).
- «il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovano nel manoscritto, né a questo luogo né altrove» (rr. 3-4): chi "parla" in questa frase, l'anonimo seicentesco o il rifacitore ottocentesco?
- Sottolinea nel testo le espressioni con cui l'autore descrive l'aspetto fisico dei bravi.
- Quali figure retoriche puoi riconoscere nelle seguenti frasi?
 - a. «questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore» (rr. 90-92).
 - b. «Oh! suggerire a lei che sa di latino!» (r. 94).

SCRIVERE

- COMPETENZE SOCIALI E CIVICHE** Manzoni, a sostegno della rappresentazione di una società violenta, inserisce un'ampia digressione (da noi omissa) in cui cita le numerose norme che nel Seicento vennero emanate contro il dilagare del fenomeno della "braveria". Anche oggi siamo testimoni di episodi di sopraffazione e di prepotenza in vari ambiti (domestico, sportivo, scolastico ecc.). Fai una ricerca e indica alcuni esempi di leggi che lo Stato italiano ha promulgato per arginare il fenomeno della violenza e punire i responsabili.

Tratto da: C. Giunta, S. Bellotto, *Lettere al futuro* Edizione verde, Antologia dei Promessi sposi, Garzanti Scuola 2022



Fra Cristoforo affronta don Rodrigo

(*I promessi sposi*, capitolo 6)



Mentre Renzo cerca di ottenere l'aiuto del dottor Azzecagarbugli, Agnese e Lucia informano dell'accaduto padre Cristoforo. Il frate tenta di consolarle, e decide di andare a parlare con don Rodrigo di persona, per dissuaderlo dal suo malvagio intento. Giunge nel frattempo Renzo: padre Cristoforo lo informa della sua intenzione di andare da don Rodrigo, e lo esorta alla pazienza e alla fiducia nella Provvidenza di Dio. Dopo aver lasciato la casa di Lucia, il frate si avvia verso il palazzo del signorotto, arroccato su un'altura poco distante. Giunto nella dimora del signore, viene introdotto da un vecchio servitore nella sala da pranzo, dove un gruppo di rumorosi commensali sta banchettando con don Rodrigo. Padre Cristoforo assiste, per qualche tempo, alle animate discussioni che si svolgono a tavola; ma alla fine don Rodrigo, mal sopportando la vista di quel frate austero e silenzioso, si decide a concedergli un colloquio di cui riportiamo le battute finali.

«In somma, padre,» disse don Rodrigo, facendo atto d'andarsene, «io non so quel che lei voglia dire: non capisco altro se non che ci dev'essere qualche fanciulla che le preme molto. Vada a far le sue confidenze a chi le piace; e non si prenda la libertà d'infastidirla più a lungo un gentiluomo.»

5 Al moversi di don Rodrigo, il nostro frate gli s'era messo davanti, ma con gran rispetto; e, alzate le mani, come per supplicare e per trattenerlo ad un punto¹, rispose ancora: «la mi preme, è vero, ma non più di lei; son due anime che, l'una e l'altra, mi premon più del mio sangue. Don Rodrigo! io non posso far altro per lei, che pregar Dio; ma lo farò ben di cuore. Non mi dica di no: non voglia tener nell'angoscia e nel terrore una povera innocente. Una parola di lei può far tutto.»

10 «Ebbene,» disse don Rodrigo, «giacché lei crede ch'io possa far molto per questa persona; giacché questa persona le sta tanto a cuore...»

«Ebbene?» rispose ansiosamente il padre Cristoforo, al quale l'atto e il contegno di don Rodrigo non permettevano d'abbandonarsi alla speranza che parevano annunziare quelle parole.

15 «Ebbene, la consigli di venire a mettersi sotto la mia protezione. Non le mancherà più nulla, e nessuno ardirà d'inquietarla, o ch'io non son cavaliere.»

A siffatta proposta, l'indignazione² del frate, ritenuta a stento fin allora, traboccò. Tutti que' bei proponimenti di prudenza e di pazienza andarono in fumo: l'uomo vecchio si trovò d'accordo col nuovo³; e, in que' casi, fra Cristoforo valeva veramente per due. «La vostra protezione!» esclamò, dando indietro due passi, postandosi⁴ fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati: «la vostra protezione! È meglio che abbiate parlato così, che abbiate fatta a me una tale proposta. Avete colmata la misura; e non vi temo più.»

25 «Come parli, frate?...»

1. ad un punto: allo stesso tempo.

2. indignazione: sdegno.

3. l'uomo vecchio ... col nuovo: l'antica natura del cavaliere si trovò d'accordo con quella del cappuccino. Fra Cristoforo

è un tutt'uno indivisibile: se una continua prova di umiltà riesce spesso, quasi sempre, a trattenere l'antica irruenza, sotto la sfera della provocazione egli rivela la sua più autentica passionalità.

4. postandosi: appoggiandosi. Il gesto è quello del predicatore che si accinge a sferrare le folle con la sua parola.

b. «Voi avete creduto che Dio abbia fatta una crea tura a sua immagine, per darvi il piacere di tormentarla! Voi avete creduto che Dio non saprebbe difenderla! Voi avete disprezzato il suo avviso!»

- [A] Anafora
- [B] Similitudine
- [C] Iperbole
- [D] Sineddoche

c. «abbassò il capo, e rimase immobile, come, al cader del vento, nel forte della burrasca, un albero agitato ricomponne naturalmente i suoi rami, e riceve la grandine come il ciel la manda».

- [A] Iperbole
- [B] Similitudine
- [C] Litote
- [D] Sineddoche

d. «e se n'andò, lasciando don Rodrigo a misurare, a passi infuriati, il campo di battaglia».

- [A] Similitudine

- [B] Sineddoche
- [C] Metafora
- [D] Anafora

12. Secondo te, fra Cristoforo è un personaggio principale o secondario? Motiva la tua risposta.

13. Quali aspetti della personalità del giovane Lodovico sono ancora presenti in fra Cristoforo?

SCRIVERE

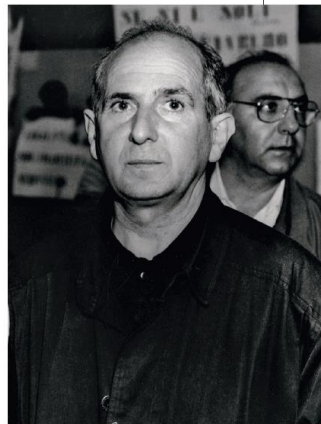
14. Il dialogo tra fra Cristoforo e don Rodrigo mette in scena un vero e proprio duello verbale, che ci permette di cogliere la psicologia e il carattere dei due personaggi: presentali attraverso un testo scritto.

15. **COMPETENZE SOCIALI E CIVICHE** Nelle nostre relazioni quotidiane può capitare, per i più svariati motivi, di avere dei «duelli», anche accesi, con altre persone. Quale modalità si possono utilizzare per riuscire a risolvere questi scontri? Esprimi il tuo pensiero in un breve testo argomentativo.



UOMINI DI CHIESA CONTRO LA CRIMINALITÀ ORGANIZZATA

Manzoni ci presenta nel suo romanzo, attraverso il personaggio di don Abbondio, un uomo di Chiesa che, in contrasto con la propria missione, anziché agire in difesa dei più deboli si schiera vigliaccamente a fianco dell'oppressore. All'opposto, fra Cristoforo fa dell'aiuto ai più deboli lo scopo della propria esistenza. Quanto a soprusi e a violenze la società odierna non è, in certi casi, molto dissimile da quella del Seicento. Ma ci sono numerosi sacerdoti che, anziché voltarsi dall'altra parte per timore o per codardia, hanno combattuto con coraggio e determinazione contro la violenza, fino a sacrificare la propria vita. Fra questi «martiri della fede» ricordiamo, per esempio, don Pino Puglisi: parroco nel quartiere palermitano di Brancaccio, il 15 settembre 1993 don Puglisi fu barbaramente ucciso dai mafiosi, davanti alla propria abitazione, a causa del suo instancabile impegno nel recupero degli adolescenti reclutati dalla malavita. Uno dei killer venne catturato e, dopo essersi pentito, iniziò a collaborare con la giustizia: raccontò che l'ultima frase pronunciata da don Puglisi prima di morire fu: «Me l'aspettavo». Don Puglisi è stato proclamato beato nel 2013. Non sarà mai dimenticato nemmeno il sacrificio di don Giuseppe Diana, assassinato dalla camorra nel marzo del 1994 mentre si preparava per celebrare messa nella sagrestia della chiesa di San Nicola di Bari a Casal di Principe. Il suo impegno civile, come sacerdote e come educatore scout, lo aveva condotto a contrastare i traffici della malavita. Gli autori materiali del suo omicidio sono stati condannati all'ergastolo.



Don Pino Puglisi.

Tratto da: C. Giunta, S. Bellotto, *Lettere al futuro* Edizione verde, Antologia dei Promessi sposi, Garzanti Scuola 2022



COMPITO DI REALTÀ

Laboratorio teatrale Mettere in scena *I promessi sposi*

Nella storia della letteratura molti autori si sono cimentati nella trasposizione di un testo narrativo in una *pièce* teatrale: per esempio, prima di diventare dei copioni vari testi teatrali di Luigi Pirandello erano delle novelle, e più in generale si può dire che non c'è opera significativa della letteratura italiana che non sia stata adattata per la messa in scena.

Nel *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni l'influsso del modello teatrale è particolarmente forte: molte delle sue scene, infatti, si prestano a essere recitate. La scena tratta dal capitolo 8, la cosiddetta "Notte degli imbrogli", è concepita dall'autore stesso come un momento teatrale («come al dividersi d'una scena, apparvero Renzo e Lucia», scrive Manzoni): si tratta di una scena ricca di dialoghi, in cui lo scenografo e il regista possono escogitare diverse soluzioni per rendere la "teatralità" del testo.

Nel tuo Istituto è stato inaugurato un auditorium, un nuovo spazio polivalente attrezzato per ospitare attività come l'esecuzione di musica dal vivo o le rappresentazioni teatrali. I docenti di Lettere decidono di promuovere l'utilizzo di questa sala coinvolgendo le classi del biennio in progetti in cui gli alunni potranno esprimere la loro creatività in modo guidato e pianificato.

COMPITO

Sotto la supervisione dell'insegnante di Italiano, la vostra classe decide di accettare l'invito allestendo un laboratorio teatrale: dovrete adattare per il teatro il capitolo 8 dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni stendendo un copione con le relative didascalie.

PRODOTTO ATTESO

Il prodotto finale consiste nella messa in scena di uno spettacolo, rivolto a una delle classi del Biennio della vostra scuola e successivamente condiviso con un pubblico più ampio, in formato video, attraverso il sito del vostro Istituto.

DESTINATARI

Gli studenti del biennio invitati allo spettacolo e gli utenti del sito della scuola.

MODALITÀ DI LAVORO

Vi proponiamo di lavorare seguendo il metodo della *cooperative learning*. Gli studenti della classe verranno suddivisi in gruppi e all'interno di ciascun gruppo il lavoro verrà svolto in modo collaborativo, nel rispetto dei ruoli e dei compiti assegnati. Ogni gruppo sarà composto da 7-8 persone con i seguenti ruoli:

- ▶ i personaggi
- ▶ almeno un regista
- ▶ almeno uno scenografo
- ▶ almeno un costumista
- ▶ un tecnico del suono e delle luci.

Seguendo le indicazioni dell'insegnante, ciascun gruppo lavorerà a una riscrittura "teatrale" del capitolo 8 del romanzo; alla fine verranno rappresentati i vari adattamenti. Un tecnico della scuola avrà l'incarico di riprendere lo spettacolo e di caricare il video sul sito dell'Istituto. L'attività si concluderà in classe con un momento di discussione sulle diverse scelte fatte dai vari gruppi.



Traguardi di competenza

RISORSE, STRUMENTI

- ▶ Computer (software di videoscrittura e per l'allestimento di una presentazione multimediale)
- ▶ LIM
- ▶ Collegamento a Internet
- ▶ Chiavette USB o altri spazi di archiviazione digitale
- ▶ Spazio scenico appropriato per la recitazione

TEMPI E FASI

Lo svolgimento del laboratorio richiederà **9-10 ore**:

7 ore curricolari;

- 1 ora per la condivisione del compito con l'insegnante
- 2 ore per il laboratorio di riscrittura (dal testo narrativo al copione)
- 2 ore per le prove di recitazione
- 2 ore per la rappresentazione dello spettacolo

▶ **2-3 ore extracurricolari**; gli studenti dovranno rivedere il testo del copione per portarlo nella versione definitiva e dovranno consegnarlo all'insegnante caricandolo nell'apposita cartella del repository; gli attori dovranno memorizzare la propria parte ed esercitarsi nel recitarla ad alta voce; regista, costumista, scenografo e tecnico delle luci perfezioneranno la messa in scena.

PRIMA FASE: CREAZIONE DEL COPIONE

Prima di cominciare a lavorare sulla messa in scena, ogni gruppo decide la chiave di lettura da dare al proprio lavoro, da quella molto tradizionale e fedele al testo a una più moderna e fantasiosa. Dovrete innanzitutto leggere e comprendere a fondo il testo per poterlo poi riscrivere in italiano corrente trasformandolo in un copione. Dovranno esserci:

- ▶ le **battute** da recitare (che potrete ricavare da quelle presenti nel testo);
- ▶ le **didascalie** per suggerire tono di voce, espressioni del viso, gesti e movimenti degli attori.

SECONDA FASE: I COSTUMI E LO SPAZIO SCENICO

Dopo aver assegnato le parti e i ruoli, mentre gli attori si dedicheranno a imparare a memoria le loro battute, il regista deciderà, insieme allo scenografo e al costumista, come saranno vestiti i personaggi e quali oggetti dovranno essere presenti sulla scena.

Sarà molto importante la gestione dello spazio per suddividere la scena tra un **esterno**, dove Agnese e Perpetua conducono la loro conversazione, e un **interno**, dove si svolge la scena cruciale. Potreste avere a disposizione il nuovo auditorium, ma potete lavorare anche nella vostra aula: sfruttate quindi lo spazio di lavagna, LIM e cattedra come palcoscenico e il resto dell'aula come platea; potreste anche decidere che i personaggi entrino dal fondo dell'aula e si spostino verso il "palcoscenico" passando attraverso gli spettatori.

Visto che il momento culminante della scena è quando don Abbondio lascia cadere la lanterna, ci sarà inoltre bisogno che il **tecnico delle luci** decida come realizzare il buio in cui si svolge la parte finale della scena in un modo compatibile con l'aula scolastica o con lo spazio dell'auditorium (potrebbe bastare un lume da tavolo poggiato in un angolo, che venga spento, anziché da don Abbondio, da un alunno, quando il curato impedisce a Lucia di parlare).

TERZA FASE: LA CORNICE

Se preferite dare alla scena una "cornice", potete prevedere una voce fuori campo che legga la parte iniziale del capitolo («Carneade! Chi era costui?...») e concluda con la famosa riflessione di Manzoni su oppressori e oppressi («In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. [...] Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo»).

RIFLESSIONE E AUTOVALUTAZIONE

Riflettete sul lavoro svolto aiutandovi con il *Questionario di autovalutazione* disponibile nell'eBook.



Questionario di autovalutazione

COMPITO DI REALTÀ

Tratto da: C. Giunta, S. Bellotto, *Lettere al futuro* Edizione verde, Antologia dei Promessi sposi, Garzanti Scuola 2022



Superare l'etnocentrismo inconsapevole

Spesso gli studenti MNI necessitano, come ben sappiamo, anche di informazioni di tipo culturale che possono riguardare la nostra società, la storia, le tradizioni, la religione, i modi di dire, i proverbi...

Nel lavoro in classe, si corre però il rischio di non accorgersi di numerose situazioni in cui c'è bisogno di fornire informazioni di tipo interculturale.

L'**etnocentrismo**, infatti, è un fenomeno antropologico talmente normale che spesso ne siamo inconsapevoli. Crescendo all'interno della nostra cultura, siamo portati a considerare normale, naturale tutto ciò che la caratterizza, sottovalutando perciò le difficoltà che deve affrontare chi è cresciuto in una diversa cultura e non riesce ad orientarsi secondo i nostri parametri e le nostre abitudini.

È quindi molto importante allenarsi nello scovare le **differenze** tra le abitudini e le culture, per evitare che il nostro inconsapevole etnocentrismo ostacoli l'apprendimento degli studenti MNI.

Soltanto l'osservazione delle differenze permette di acquisire quella che viene definita visione emica dei fenomeni antropologici, cioè la capacità di riflettere su una cultura adottando il punto di vista degli osservati. Il che significa, per gli studenti MNI, l'opportunità di un'integrazione costruttiva nella nostra società.

Preparare esercizi e verifiche per MNI

Il primo elemento di cui è necessario tenere conto nel preparare o adattare esercizi e verifiche per studenti MNI è il livello di conoscenza linguistica a cui sono arrivati (secondo il QCER, di cui abbiamo parlato sopra). Se un ragazzo è al livello A2, per esempio, è probabile che dovremo preparare esercizi e verifiche *ad hoc*, mentre se si trova al livello B2 è sufficiente un semplice adattamento di quelle che vengono somministrate agli italofoni.

Strategie per la preparazione.

- **Abbreviare i testi:** spesso questa sola operazione permette di verificare gli apprendimenti senza sobbarcarsi all'ingrato compito di preparare e somministrare verifiche completamente diverse. Una maggiore quantità di tempo concessa ai MNI (con conoscenze linguistiche di medio livello) può raggiungere lo stesso obiettivo lasciando intatta la lunghezza del testo, ma spesso questa via è difficilmente praticabile per la rigidità degli orari scolastici.
- **Semplificare il linguaggio secondo l'ordine SVO:** spesso i ragazzi non italofoni sono in grado di compiere certe operazioni, ma non comprendono esattamente le consegne dell'insegnante. Occorre valutare attentamente se le spiegazioni e i quesiti sono espressi con un linguaggio accessibile, sia dal punto di vista lessicale che da quello sintattico. Per esempio, l'introduzione alla verifica sull'Eneide presente in questa guida fornisce la seguente spiegazione: "Tra gli alleati dei Latini, elencati nel libro VII, figurano i Volsci, guidati da Camilla, una valorosa guerriera che non ha nulla da invidiare, quanto a coraggio, agli eroi del poema.". La quantità di subordinate è eccessiva per un MNI, così come il mancato rispetto dell'ordine SVO (soggetto-verbo-oggetto), che costituisce la struttura sintattica di prima acquisizione per i non italofoni. Una riscrittura funzionale alla verifica potrebbe suonare pressappoco così: "Nel libro VII dell'Eneide sono elencati gli alleati dei Latini; tra questi ci sono i guerrieri dei Volsci, che sono guidati da Camilla. Questa donna è una guerriera valorosa, proprio come gli eroi maschi dell'Eneide".
- **Explicitare le inferenze culturali:** talvolta è necessario spiegare il contenuto culturale dei testi per studenti provenienti da culture diverse. Per esempio, sempre in questa guida, è il caso della verifica su "Tempi e luoghi" trattati nel volume A (un brano dalla *Chimera* di Vassalli): per gli studenti provenienti da ambienti non

cattolici, tutti i riferimenti religiosi possono risultare incomprensibili; si aggiungono poi le difficoltà costituite dai riferimenti geografici e storici e dai dialettismi *càncari*, *malemorti*. In particolare, il concetto di Purgatorio e le modalità dello sconto della pena possono essere oscuri, così come l'idea del "volare in grembo a Dio" quale metafora per la beatitudine eterna.

- **Permettere l'uso del dizionario bilingue italiano-lingua d'origine:** come abbiamo visto sopra, in questo caso sono le stesse prove d'esame a costituire una "base normativa" su cui regolarsi retroattivamente nella somministrazione delle verifiche in classe.
- **Insistere sulla comprensione dei testi, alleggerendo la parte di approfondimento e riflessione personale:** come abbiamo visto sopra, nelle fasi dell'apprendimento linguistico, ad ogni livello la capacità di comprensione viene acquisita sempre più velocemente di quella di produzione. Ne consegue che nei tempi ristretti di una verifica è preferibile soffermarsi sulla comprensione piuttosto che richiedere l'elaborazione di testi complessi.
- **Richiedere molte azioni di manipolazione del testo:** cambiare punto di vista o interlocutore, modificare i tempi verbali ecc. sono esercizi che permettono di acquisire sicurezza con la lingua e migliorano la capacità di produzione funzionale anche alla produzione di testi personali.
- **Favorire la riflessione sul lessico:** la costruzione di famiglie di parole, la ricerca di contrari, iponimi, iperonimi ecc. favoriscono la strutturazione e il consolidamento di un lessico sempre più adeguato.

Si forniscono anche alcuni esempi di prove adatte per studenti MNI con livello medio di conoscenza linguistica (B1/B2). Per livelli inferiori, non è proponibile l'analisi di testi letterari (si può semmai pensare alla verifica della comprensione di testi ridotti ad hoc, oppure a semplici questionari sui contenuti).

Tratto da: C. Giunta,
N. Calzolaio, B. Barattelli,
Lettere al futuro Edizione
verde, Guida per
l'insegnante, Garzanti
Scuola 2022



Lettere al futuro

[Scheda del libro](#)

[Videopresentazione](#)

[Servizio post-adozione](#)

Per maggiori informazioni contatta il tuo responsabile di zona, [clicca qui](#)



Grazie

