

Letteratura a scuola: e se provassimo a cambiare qualcosa?

Qualche consiglio per lo studio della prosa e della poesia contemporanea

relatore: Claudio Giunta



Claudio Giunta | Nora Calzolaio | Bianca Barattelli

Lettere al futuro

NARRATIVA



DeA SCUOLA

Garzanti Scuola

DeA LINK

TUTTI I VIDEO SUL TUO SMARTPHONE

Claudio Giunta | Nora Calzolaio | Bianca Barattelli

Lettere al futuro

POESIA e TEATRO



DeA SCUOLA

Garzanti Scuola

DeA LINK

TUTTI I VIDEO SUL TUO SMARTPHONE



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



Video: Letteratura e cinema
Timeline: Storia del cinema
Timeline: Storia delle serie tv



Le serie tv



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 kinesiografo qualche anno prima, ma esso permetteva di vedere i filmati solo attraverso un foro, come in un caleidoscopio. 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?
2. Quali tipi di ambienti esistono? Che funzione hanno?
3. Quali sono le principali differenze fra le tre sorgenti di luce di base?
4. Quali sono le luci intradiegetiche? E quelle extradiegetiche?
5. La colorazione delle luci contribuisce a caratterizzare i personaggi?
6. In che rapporto sono recitazione e coreografia?
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.

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.



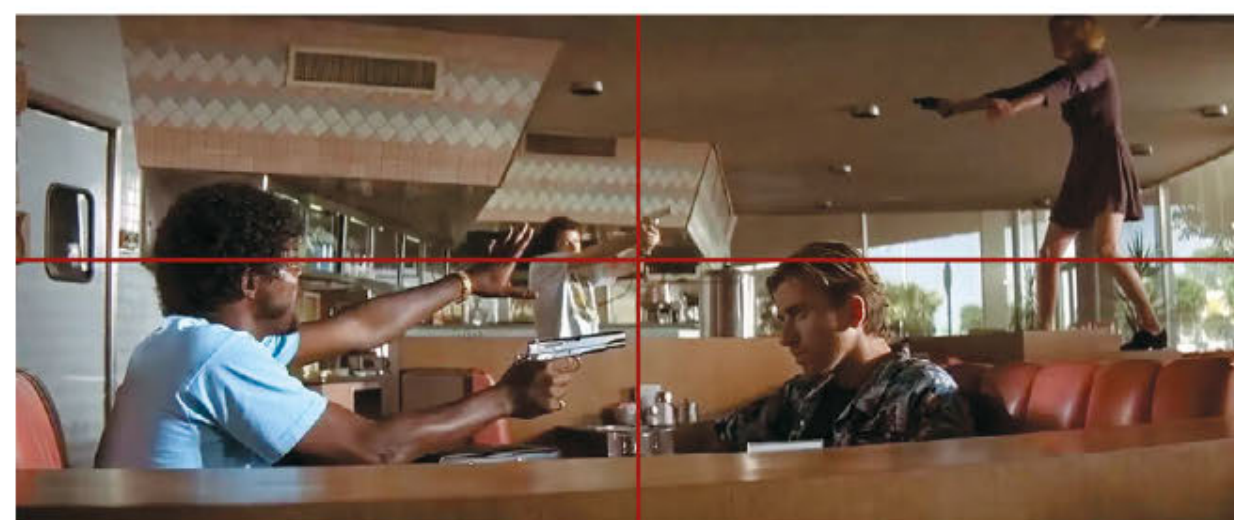
Fig. 11. *Il discorso del re*, simmetria.

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, Zucchino 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 Zucchino, 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

6 Autore e narratore nell'audiovisivo

Chi è l'autore dei film e delle serie tv?

Ogni audiovisivo, specialmente i film e le serie tv, sono il prodotto della collaborazione di moltissime persone. In un film, la sceneggiatura, la regia, la fotografia e il montaggio sono egualmente importanti per il risultato finale, e di solito ciascuno di questi compiti è affidato a una persona diversa. Ancora più complesso è il caso delle serie tv, dove queste quattro figure possono cambiare addirittura a ogni episodio.

Di solito si tende a identificare l'autore di un audiovisivo con la persona che prende il maggior numero di decisioni e ha l'ultima parola sul prodotto. Nel cinema, questa persona è il regista; nelle serie tv è lo *showrunner*, che nel sistema statunitense è una sorta di capo-sceneggiatore. Attenzione, però: si tratta di una semplificazione che non sempre combacia con la realtà dei fatti. Non è detto che il regista abbia sempre il pieno controllo sul prodotto: anzi, in alcune produzioni può essere un mero esecutore; e nel sistema televisivo italiano è piuttosto raro che ci sia uno *showrunner* ben identificabile. Insomma, ogni produzione rappresenta un caso a sé, e non sempre è possibile identificare un *unico* autore: mentre la letteratura è un'arte solitaria, il cinema e la televisione sono arti "di gruppo".

Chi è il narratore dei film e delle serie tv?

Come si è detto nell'unità 2 della sezione "Come funzionano i testi" (p. 52), il narratore è la voce che racconta la storia. In alcuni film e serie tv c'è una voce narrante: per esempio, la voce di uno dei personaggi principali che, passato un certo lasso di tempo, ricorda e racconta gli eventi dei quali è stato protagonista o testimone. Spesso, però, questa voce non è identificabile come la sorgente dell'intero racconto, e in ogni modo non è mai presente per tutto il tempo. Nella maggior parte dei casi le immagini sono visualizzate senza alcun intermediario, nessuno che si possa chiaramente individuare come origine del narrare. Le vicende si svolgono davanti ai nostri occhi e sembrano raccontarsi da sé. Chi è quindi, in questi casi, il narratore?

Facciamo un passo indietro e pensiamo al teatro: nella maggior parte dei casi in uno spettacolo teatrale non c'è *nessuno* che racconti, il pubblico ha davanti degli attori e una scenografia. C'è una grande differenza tra questa situazione e quella in cui leggiamo le parole di un narratore.

Prendiamo due testi di Anton Čechov, uno scrittore russo celebre sia per i suoi racconti sia per le sue opere teatrali. Il racconto *Il monaco nero* inizia così:

“ Il professor Andrej Vasil'ič Kovrin era sovraffaticato e aveva un esaurimento nervoso. Non era in cura, ma così, di sfuggita, davanti a una bottiglia di vino, ne parlò con un medico suo conoscente, e questi gli consigliò di passare la primavera e l'estate in campagna. Proprio a proposito giunse quindi una lunga lettera di Tanja Pesockaja, che lo invitava a recarsi a Borisovka a passare qualche tempo. Ed egli decise che veramente aveva bisogno di cambiare aria.

(A. Čechov, *Il monaco nero*)

Tutte le informazioni che abbiamo provengono dal narratore: Kovrin ha davvero un esaurimento nervoso? Non possiamo che fidarci di quel che ci viene detto. Ciò non significa che non si possa anche leggere tra le righe: per esempio notiamo che Kovrin non prende davvero la decisione di andare in campagna nella tenuta dei



Pesockij, ma si lascia trasportare dalla coincidenza di due eventi apparentemente casuali, il dialogo «di sfuggita» con il medico amico e il provvidenziale arrivo della lettera di Tanja. Il narratore ha scelto di dare importanza a questi particolari, dunque è lecito domandarsi se significhino qualcosa: l'apparente casualità giocherà un ruolo nella storia? Oppure vuole dirci qualcosa del carattere di Kovrin? In ogni caso, il nostro accesso al mondo narrato è filtrato da un unico grande mediatore, il narratore.

Ora prendiamo l'inizio di *Tre sorelle*, uno dei drammi più famosi dello stesso autore (fig. 37). Il testo teatrale si apre con una didascalia che contiene delle istruzioni sceniche, seguita dalla prima battuta del personaggio di Olga.

“ In casa Prozonov. Salotto con colonne, dietro le quali si scorge una grande sala. [...] Olga, che veste un'uniforme blu da insegnante del ginnasio femminile, corregge indefessamente i compiti delle scolare, in piedi e passeggiando. Maša, vestita di nero, col cappellino sulle ginocchia, è seduta e legge un libro. Irina, vestita di bianco, è in piedi, assorta nei suoi pensieri.

OLGA. Nostro padre è morto esattamente un anno fa: il cinque maggio, il giorno del tuo onomastico, Irina. Faceva un freddo, c'era la neve! Io pensavo che non sarei sopravvissuta, tu eri svenuta, parevi morta. È passato un anno e ce ne ricordiamo appena, ora. Tu porti un abito bianco, e ti brillano gli occhi. (*L'orologio batte le dodici*)

(A. Čechov, *Tre sorelle*)

Se confrontiamo questo tipo di racconto con quello precedente, notiamo tre cose: innanzitutto, quando la rappresentazione andrà in scena, la voce presente nella didascalia sarà sparita. Nessuno, quindi, dirà allo spettatore che Olga corregge «indefessamente» i compiti o che Irina è «assorta nei suoi pensieri». Sarà compito dell'attrice che interpreta Irina trasmettere l'idea di una persona che è assorta nei suoi pensieri e non, per esempio, «annoiata». Ma in ogni caso il pubblico vedrà solo una donna in piedi e potrebbe fraintendere, anche di fronte a un'attrice bravissima.

In secondo luogo notiamo che, sparito il narratore, è necessario che le informazioni indispensabili siano fornite in altro modo, per esempio incorporate nei dialoghi. Suona poco realistico che Olga si rivolga alle sorelle con quelle parole, riassumendo le vicende legate alla morte del padre: è ovvio che Maša e Irina conoscono già molto bene quella storia! Ma è necessario che lo faccia, per mettere gli spettatori al corrente degli eventi pregressi.

Infine notiamo che, sparito il narratore, l'apparato simbolico tende a diventare più denso e importante: Olga è vestita di blu, Maša di nero, Irina di bianco: rispettivamente i colori dell'uniforme da lavoro, del lutto e dell'abito da sposa. Non è certo un caso, si tratta di una scelta scenica volta a creare subito una distinzione forte fra i tre personaggi e a suggerire qualcosa sul modo in cui ciascuna delle tre sorelle ha affrontato la morte del padre. Il Čechov che scrive *Il monaco nero*, invece, non sente la necessità di descrivere il vestiario di Kovrin.



Fig. 37. *Tre sorelle* in un allestimento al Queen's Theatre, a Londra, nel 1938.



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

Oggi le canzoni svolgono un ruolo importante nella vita di tutti noi. Alcune servono solo per ballare e divertirsi, altre parlano di argomenti serissimi; alcune sono romantiche e rassicuranti, altre sono un urlo di ribellione contro il mondo; alcune sono semplici e immediate, altre hanno testi oscuri e complicati; alcune, quasi tutte, restano in circolazione per pochi mesi o pochi anni, altre diventano classici e altre ancora accompagnano per sempre soltanto chi le ha trovate importanti. Si potrebbe pensare che sia sempre stato così, anche nei secoli passati. Ma non è vero.



1 La canzone italiana moderna

Per parlare delle canzoni partiamo 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 partire 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

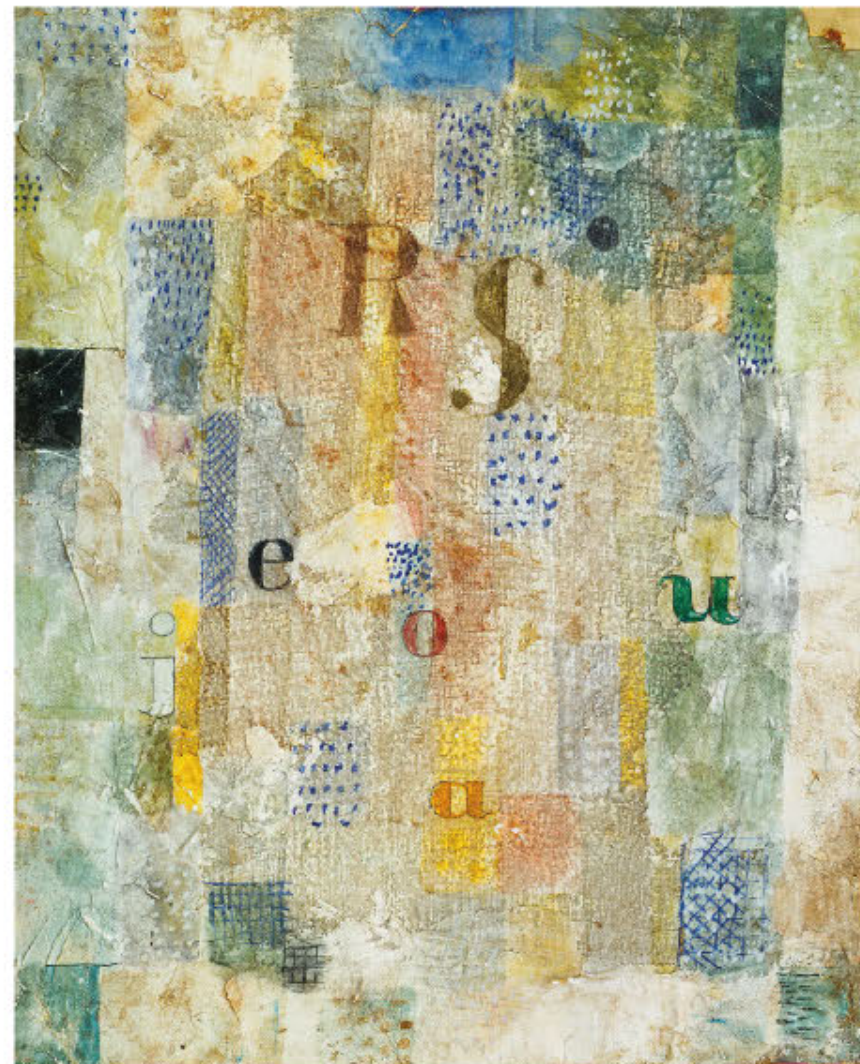
Una caratteristica fondamentale nella composizione delle canzoni moderne è che, quasi sempre, prima viene **scritta la musica** e poi **viene aggiunto il testo**. È una differenza essenziale rispetto ai testi per musica dei tempi passati: nel Medioevo, o nel Rinascimento, o durante i secoli dell'opera 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 sdrucchioli 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, *Tessuto 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. Eccone 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 indica 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:


ˈ — — ˈ — — ˈ — — ˈ — —
ˈ — — ˈ — — ˈ — — ˈ — —
ˈ — — ˈ — — ˈ — — ˈ — —
ˈ — — ˈ — — ˈ — — ˈ — —

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

1 L'architettura del racconto

Video: L'architettura del racconto 



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

Video: Viale del tramonto 

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

Betty, una ragazza di cui si è innamorato e che vorrebbe sposare. Incapace di continuare a fingere, Joe decide di lasciare definitivamente la villa, ma, mentre raccoglie le sue cose per andarsene, Norma, che ha scoperto tutto, gli spara tre colpi di pistola e lo uccide.

Si torna così alla scena iniziale del film, con il cadavere nella piscina, e da qui ci si avvia verso la conclusione della storia: Norma, ormai completamente pazza, crede che i poliziotti che la interrogano siano gli operatori del cinegiornale che annuncerà il suo ritorno sulle scene e si illude di essere tornata a recitare.

Viale del tramonto, uscito nel 1950, vinse tre premi Oscar: per la migliore sceneggiatura originale, la migliore scenografia e la migliore colonna sonora. La scena iniziale è una delle più famose della storia del cinema: per riprendere il cadavere che galleggia in piscina il regista sistemò uno specchio sul fondo della vasca e filmò il riflesso del corpo dell'attore (in questo modo, inoltre, Wilder ottenne una distorsione delle immagini dei poliziotti sul bordo della piscina). L'idea di far parlare un morto che rievoca il passato allude a uno dei temi del film: la metaforica "morte" del cinema muto, ormai soppiantato dal sonoro.

1 Fabula e intreccio

In ogni narrazione possiamo distinguere la **fabula**, ossia l'ordine logico-cronologico in cui si susseguono gli eventi raccontati, e l'**intreccio**, ossia l'ordine in cui il narratore sceglie di raccontare questi eventi.

Tornare indietro nella storia: l'analessi o flashback



In *Viale del tramonto* gli spettatori, insieme al protagonista, fanno un salto indietro nel tempo, agli inizi della storia, per poi ritornare al punto di partenza. Il regista ricorre a un espediente narrativo molto frequente in letteratura, tanto frequente da essere designato con un nome "tecnico": parliamo di analessi o *flashback* quando **la storia si interrompe per raccontare un evento accaduto in un momento precedente a ciò che si sta narrando**.

Nella storia della letteratura occidentale, uno dei primi esempi di analessi o *flash-*

Roy Lichtenstein, *Reverie*, 1965, New York, Museum of Modern Art.

back si trova nell'*Odissea* di Omero, che racconta il lungo viaggio del protagonista, Ulisse, per tornare a Itaca, la sua patria, dopo la distruzione della città di Troia. Il racconto, proprio come *Viale del tramonto*, inizia *in medias res* (letteralmente "nel mezzo delle cose"), cioè quando la vicenda è già cominciata. Dopo aver vagato per mare per molti anni, Ulisse approda all'isola dei Feaci, l'ultima tappa del suo viaggio verso Itaca. Qui viene accolto dal re Alcino e, durante un banchetto in suo onore, racconta – ed è questa l'**analessi** – le peripezie che ha affrontato nel corso del suo lungo viaggio. I Feaci, commossi dal suo racconto, lo aiuteranno a ritornare a Itaca, dove si svolgerà la seconda parte del poema.

Iniziare una storia dalla fine, o da un momento intermedio, serve a **incuriosire il lettore**. È quanto fa Luigi Pirandello in una delle sue novelle più celebri, *Il treno ha fischiato* (1914), che comincia così:

“Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano a due, a tre, dall'ospizio, ov'erano stati a visitarlo. Pareva provassero un gusto particolare a darne l'annuncio coi termini scientifici, appresi or ora dai medici, a qualche collega ritardatario che incontravano per via: «Frenesia, frenesia». «Encefalite». «Infiammazione della membrana». «Febbre cerebrale».

(L. Pirandello, *Tutte le novelle*, Rizzoli, Milano 2017)

È l'inizio della novella, non sappiamo di chi si sta parlando, non sappiamo perché il personaggio di cui si parla versi in così cattive condizioni: però l'autore è riuscito a solleticare la nostra curiosità mettendoci, per così dire, "dentro la situazione". Per capire che cos'è successo, Pirandello dovrà, qualche riga più avanti, raccontare i fatti della sera prima, servendosi appunto di un'analessi:

“Veramente, il fatto che Belluca, la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capo ufficio, e che poi, all'aspra riprensione di questo, per poco non gli s'era scagliato addosso, dava un serio argomento alla supposizione che si trattasse d'una vera e propria alienazione mentale.

Insomma: proprio come Billy Wilder in *Viale del tramonto*, in *Il treno ha fischiato* Pirandello ci fa vedere *prima* la conseguenza (la «febbre cerebrale» di Belluca) e *poi* la causa (il litigio con il capufficio).

Raccontare il futuro: la prolessi

Quando iniziamo a guardare un film o una serie televisiva, o a leggere un libro, speriamo che nessuno ci rovini la sorpresa rivelandoci la trama o il finale (oggi si usa il termine *spoilerare*, derivato dalla parola inglese *spoiler*, che viene dal verbo *to spoil*, "rovinare"). All'inizio di *Cent'anni di solitudine*, il grande romanzo dello scrittore colombiano Gabriel García Márquez uscito nel 1967, a rivelare il finale della storia è addirittura il narratore:

“Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio.

(G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, tradotto da E. Cicogna, Mondadori, Milano 1995)

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

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 sego*, 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.

Publicato 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.

Era 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 vestì 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.

15
20
25
30
35
40
45
50

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 anticamente silenziose, ovattate 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 sedeva a desinare davanti alla tavola tonda coperta dalla tovaglia di tre giorni avanti, di fronte al marito che scoperchiava 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 calzoncini 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 della mente*). Mathilde si trova imprigionata in un'esistenza che non rispecchia 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

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).

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 incolti, 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.

Gli attori della narrazione: i personaggi

149



150

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.

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

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 affacciarci 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: *səspéns*) 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 iucunda 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

Shirley Jackson § La lotteria

SHIRLEY JACKSON (San Francisco, 1916 - North Bennington, 1965) **Molti conoscono Stephen King, l'uomo che ha venduto centinaia di milioni di copie dei suoi romanzi in tutto il mondo, l'autore di capolavori horror come *Misery* e *It*. Ebbene, King considera Shirley Jackson una dei suoi maestri, e pensa che *L'incubo di Hill House* (1959) sia la più bella storia di fantasmi scritta nel Ventesimo secolo. Eppure pochi conoscono questa scrittrice, morta ad appena quarantotto anni, dopo una vita amareggiata da un matrimonio infelice, da una grande instabilità psicologica (la Jackson soffriva di depressione) e da malanni fisici dovuti all'abuso di alcol, tabacco e anfetamine. Ma King ha ragione: Shirley Jackson ha il raro talento di fare paura attraverso la scrittura; se ne accorsero per primi i lettori della rivista «The New Yorker», in cui pubblicò il racconto *La lotteria* nel 1948, e se ne accorgono oggi gli spettatori della serie televisiva *Hill House*, tratta appunto dal romanzo *L'incubo di Hill House* (e chi ama i gialli psicologici non perda l'occasione di leggere *Lizzie*, romanzo che ha come protagonista una giovane donna dalle personalità multiple).**

I romanzi della Jackson sono pieni di fantasmi e altre creature sinistre. *La lotteria* no: è un racconto che cerca di rappresentare l'orrore che si cela sotto la superficie delle nostre vite ordinarie. La storia è ambientata in un piccolo villaggio americano di trecento abitanti. Qui, il 27 giugno di ogni anno si tiene una lotteria alla quale prendono parte tutti gli abitanti. Il racconto inizia così: «La mattina del 27 giugno era limpida e assolata, con un bel caldo da piena estate; i fiori sbocciavano a profusione e l'erba era di un verde smagliante. La gente del paese cominciò a radunarsi in piazza, tra l'ufficio postale e la banca, verso le dieci. In certe città, dato il gran numero di abitanti, la lotteria durava due giorni e bisognava iniziarla il 26 giugno; ma in questo paese, di sole trecento anime all'incirca, bastavano meno di due ore, sicché si poteva cominciare alle dieci del mattino e finire in tempo perché i paesani fossero a casa per il pranzo di mezzogiorno».

C'è qualcosa di più dolce e piacevole di una mattina d'inizio estate in una cittadina di provincia? Solo che a mano a mano che si procede nella lettura si avverte qualcosa che stride, come se una minaccia misteriosa gravasse sulla vita dei felici abitanti di questo villaggio, e come se questa minaccia venisse proprio dalla lotteria...

Shirley Jackson • La lotteria

- 15 «Allen» disse Mr Summers. «Anderson. Bentham».
- «Sembra che non ci sia più tempo fra una lotteria e l'altra» disse Mrs Delacroix a Mrs Graves, nelle file in fondo.
- «L'ultima lotteria sembra di averla fatta solo la settimana scorsa».
- «Certo che il tempo vola» disse Mrs Graves.
- «Clark... Delacroix».
- 20 «Ecco che va il mio uomo» disse Mrs Delacroix. Trattenne il fiato mentre il marito si faceva avanti.
- «Dunbar» disse Mr Summers, e Mrs Dunbar andò dritta alla bussola; una donna disse: «Su, Janey» e un'altra disse: «Eccola che va».
- «Tocca a noi» disse Mrs Graves. Guardò Mr Graves girare intorno alla bussola, salutare gravemente Mr Summers e prendere un biglietto. Ormai tra la folla c'erano qua e là uomini che tenevano nelle loro manone i foglietti ripiegati, rigirandoli nervosamente. Mrs Dunbar e i due figli stavano insieme; Mr Dunbar stringeva il foglietto.
- «Harburt... Hutchinson».
- «Metticela tutta, Bill» disse Mrs Hutchinson, e quelli vicino a lei risero.
- 30 «Jones».
- «Ho saputo» disse Mr Adams al Vecchio Warner accanto a lui «che nel villaggio su a nord parlano di lasciar perdere la lotteria».
- Il Vecchio Warner sbuffò. «Pazzi scatenati» disse. «Se stai a sentire i giovani, non gli va bene niente. Manca poco che vorranno tornare a vivere nelle caverne, nessuno più che lavora, e prova a vivere così per un po'. Una volta c'era un detto, "Lotteria di giugno, spighe grosse in pugno". In men che non si dica mangeremo tutti erba bollita e ghiande. Una lotteria c'è stata *sempre*» soggiunse stizzito⁴.
- «Va già male vedere il giovane Joe Summers che sta lì a scherzare con tutti».
- «In certi posti le lotterie hanno smesso di farle» disse Mrs Adams.
- 40 «Ne avranno solo guai» disse risolutamente il Vecchio Warner. «Un branco di giovani scemi».
- «Martin». E Bobby Martin guardò suo padre farsi avanti. «Overdyke... Percy».
- «Quanto ci vuole?» disse Mrs Dunbar al figlio maggiore. «Vorrei che si sbrighassero».
- 45 «Hanno quasi finito» disse il figlio.
- «Stai pronto a correre da papà a informarlo» disse Mrs Dunbar.
- Mr Summers chiamò il proprio nome, fece un preciso passo avanti ed estrasse un biglietto dalla bussola. Poi chiamò: «Warner».
- «Settantasette anni che faccio la lotteria» disse il vecchio Warner passando tra la folla. «Settantasette volte».
- 50 «Watson». Il ragazzo alto attraversò imbarazzato la folla. Qualcuno disse: «Non essere nervoso, Jack», e Mr Summers disse: «Fai con calma, figliolo».
- «Zanini».

Dopo ci fu una lunga pausa, una pausa col fiato sospeso, finché Mr Summers, levandolo in alto il suo biglietto, disse: «Va bene, gente». Per un momento nessuno si mosse, poi i biglietti furono aperti. Subito le donne si misero a parlare tutte insieme,

4. stizzito: irritato, contrariato.

Un silenzio improvviso scese sulla folla mentre Mr Summers¹ si schiariva la gola e guardava la lista. «Siamo pronti?» disse a voce alta. «Allora, leggerò i nomi – prima i capifamiglia – e gli uomini vengono qui e prendono un biglietto dalla scatola. Tenete in mano il biglietto ripiegato, e non lo guardate finché non l'hanno preso tutti.

5 Chiaro?».

I paesani, che quella cosa l'avevano fatta già tante volte, ascoltarono le istruzioni distrattamente; i più tacevano e si umettavano le labbra², senza guardarsi attorno. Poi Mr Summers levò in alto una mano e disse: «Adams». Un uomo si staccò dalla folla e venne avanti. «Salve, Steve» disse Mr Summers, e Mr Adams disse: «Salve, Joe». Si scambiarono un sorriso svogliato, nervoso. Mr Adams mise la mano nella bussola³ nera e tirò fuori un foglietto ripiegato. Tenendolo stretto per un angolo si voltò e tornò in fretta a posto tra la folla, e stette un po' discosto dalla sua famiglia, senza guardare la mano.

1. Mr Summers: è il direttore della lotteria. Nel testo, il traduttore ha conservato le forme di cortesia inglesi Mr (= mister, "signore") e Mrs (mistress, "signora": ma l'abbreviazione si pronuncia "missis").

2. si umettavano le labbra: si inumidivano le labbra, che erano secche per la tensione, passandoci sopra la lingua.

3. bussola: la cassetta che contiene i biglietti.

CHI VINCE MUORE Quella che sembrava una lotteria è qualcosa di molto diverso: non vengono estratti dei premi ma si decide chi verrà lapidato. Il finale a sorpresa della storia contrasta con il clima di spensieratezza e di festa delle prime pagine. Nel corso del racconto affiorano, tuttavia, alcuni indizi che suscitano qualche perplessità nel lettore, gli fanno capire che sta succedendo qualcosa di strano: gli abitanti del villaggio che silenziosi «si umettavano le labbra, senza guardarsi attorno» (r. 7), il «sorriso svogliato, nervoso» (r. 10) scambiato tra Mr Summers e Mr Adams, gli uomini che rigirano *nervosamente* nelle loro mani i foglietti ripiegati. Quando Tessie Hutchinson protesta («Non è valido», rr. 62-63) perché il foglietto con la macchia nera è capitato a suo marito Bill, allora il lettore intuisce che si tratta di una lotteria davvero anomala, nella quale sembra meglio perdere che vincere. La tensione crescente esplose nel finale. Al secondo giro, riservato ai componenti del nucleo familiare, a «vincere» la lotteria è proprio Tessie. I suoi concittadini – inclusi suo marito e i suoi figli – la travolgono a colpi di pietre. Era questo il premio per il vincitore: venire ucciso, sacrificato.

LA REAZIONE DEI LETTORI Quando, nel 1948, *La lotteria* è uscito sul «New Yorker», la più importante rivista letteraria americana, la reazione dei lettori è stata veemente. Il giornale ha ricevuto migliaia di lettere che definivano il racconto «oltraggioso», «orribile» e anche «completamente inutile», e la sua autrice, Shirley Jackson, «perversa» e «sgradevole in modo gratuito». Molti lettori sono rimasti sconcertati perché pensavano che si trattasse di un fatto realmente accaduto e non di una finzione letteraria, dal momento che i redattori del «New Yorker» avevano pubblicato il racconto senza specificare che si trattava di una storia inventata. Anche a causa di questo scandalo, *La lotteria* è diventato uno dei più celebri racconti horror della letteratura moderna.

Grant Wood, *American Gothic*, 1930, Chicago, The Art Institute.



L'IMPETURABILITÀ DELLA VOCE NARRANTE La voce narrante, all'interno della storia, non esprime alcun giudizio morale sui fatti che descrive, anzi, racconta tutto come se si trattasse di una cosa normale. Ed è precisamente questa imperturbabilità (che ricorda, per esempio, quella del narratore della *Metamorfosi* di Kafka) a mettere i brividi. Il punto di vista della voce narrante coincide con quello degli abitanti del villaggio, i quali del resto vengono descritti come bravi cittadini che osservano diligentemente le loro tradizioni. In particolare, Mr Summers, il direttore della lotteria, è un «uomo gioviale» e «decoroso» che si rivolge sempre in modo franco e diretto ai suoi compaesani (dopo l'estrazione dei biglietti dice «Vediamo di terminare alla svelta», r. 129, come se la lapidazione di Mrs Hutchinson rientrasse nel novero delle normali attività che scandiscono la vita di questo pacifico villaggio americano).

LA SOCIETÀ SCORAGGIA O FOMENTA LA VIOLENZA? *La lotteria* è una specie di riscrittura in chiave moderna di quei riti, diffusi in molte società primitive, che contemplavano un sacrificio umano. Nel testo è presente

una chiara allusione a questi riti sacrificali: il proverbio ricordato dal Vecchio Warner, «Lotteria di giugno, spighe grosse in pugno» (rr. 35-36), sottintende la credenza, diffusa nell'antichità, che il sacrificio (di un animale, ma in alcuni casi anche di un uomo) servisse a propiziarsi gli dèi per ricevere in cambio un buon raccolto. Più in generale, l'autrice sembra voler far riflettere il lettore sul fatto che anche nella società contemporanea, apparentemente più civile e progredita di quelle primitive, gli uomini sviluppano delle pulsioni violente,

che possono portare non solo ad augurare la morte ai propri concittadini ma persino a uccidere. Connaturata all'animale-uomo, la violenza è dunque una presenza ineliminabile nella società? Possiamo esorcizzarla, assorbirla in un rito, delegarne il controllo a uno Stato o a una magistratura, ma non possiamo davvero cancellarla? Sotto la superficie del «racconto di *suspense*», Shirley Jackson ci invita a interrogarci su questo aspetto cruciale della nostra vita associata.

LEGGERE E COMPRENDERE

1. Individua, nel testo, tutti gli indizi che possono far pensare a una conclusione tragica. Dopo le prime pagine, ti saresti mai aspettato un finale del genere? Quando hai capito che il vincitore della lotteria sarebbe stato ucciso?
2. Come giudica il Vecchio Warner coloro che hanno smesso di fare la lotteria?
3. Alla fine della prima estrazione quale personaggio ha in mano il biglietto nero?

RIFLETTERE SULLA LINGUA

4. Come definiresti il lessico del racconto?
5. Come definiresti lo stile del racconto? Ti sembra ampolloso, ricco di figure retoriche e di periodi lunghi, oppure asciutto, caratterizzato da frasi brevi e da numerose sequenze dialogiche?

ANALIZZARE

6. Il narratore di questo racconto è interno o esterno?
7. Secondo te, la voce narrante esprime un giudizio personale sulla vicenda? Nelle sue parole riconosci un atteggiamento di condanna morale, di approvazione o di indifferenza? Motiva la tua risposta citando frasi del testo.
8. Dove è ambientata la vicenda? Quale rapporto c'è, secondo te, tra l'ambientazione e la storia? La stessa storia poteva essere ambientata altrove? Motiva la tua risposta.

SCRIVERE E RISCRIVERE

9. **PENSIERO CRITICO • COMPETENZE SOCIALI E CIVICHE** *La lotteria* è anche una riflessione su come uomini apparentemente civili e ben educati possono compiere insieme le peggiori efferatezze. Questa storia ti ha fatto pensare a qualche evento storico più o meno recente o a qualche episodio di cronaca?
10. Riscrivi la storia facendola raccontare da un narratore interno, per esempio da uno degli abitanti del villaggio. Per riuscirci devi provare a metterti nei suoi panni.

PARLARE

11. **PENSIERO CRITICO • DEBATE** La strana lotteria raccontata da Shirley Jackson può essere messa a confronto con alcuni fenomeni culturali della società contemporanea in cui la violenza viene espressa in forme ritualizzate, cioè contenute in spazi e momenti precisi e con delle regole condivise. Si pensi per esempio al fenomeno degli ultrà negli stadi o alla diffusione delle arti marziali miste (le cosiddette MMA). Se è vero che la violenza è una componente ineliminabile dell'animo umano, che cosa possiamo e dobbiamo fare per non esserne succubi? Esistono due tesi opposte: c'è chi pensa che la violenza debba essere sfogata e chi, invece, pensa che possa essere domata attraverso l'educazione e il progresso della civiltà. Organizzate un dibattito in classe per mettere a confronto queste due posizioni.

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



Zerocalcare

I vecchi che usano il pc

Come la maggior parte delle storie che Zerocalcare pubblica sul suo blog, anche quella che stiamo per leggere ha per oggetto una situazione quotidiana e persino banale, che sarà capitata almeno una volta a chiunque sia cresciuto dagli anni Novanta in poi: un adulto ti chiede una mano perché non gli funziona il computer.

L'adulto in questione è la madre di Zero, il protagonista e narratore di quasi tutte le storie. La "signora Calcare", ispirata alla madre reale dell'autore, viene sempre rappresentata - "per rispettare la sua privacy" - con le fattezze di Lady Cocca, la grassa e rassicurante gallina che nel cartone *Robin Hood* della Disney si prende cura di Lady Marian. Personaggio fondamentale, che torna spesso anche nelle storie più lunghe (in *Dimentica il mio nome* è di fatto la figura centrale), la "madre" entra spesso in scena per discutere o litigare con il protagonista, ed è sempre portatrice di un punto di vista incomprensibile e antiquato che però, puntualmente, si rivela più sensato di quello del figlio. La tavola è stata pubblicata per la prima volta sul blog dell'autore nel febbraio 2013, e poi è stata inclusa nel volume *Ogni maledetto lunedì su due*.

ZEROCALCARE (Cortona, 1983)

Zerocalcare è il nome d'arte di Michele Rech, da alcuni anni uno dei fumettisti più amati e conosciuti d'Italia. Cresciuto a Roma nel quartiere di Rebibbia, per anni disegna storie, striscioni e locandine di concerti punk per l'ambiente dei centri sociali romani, svolgendo intanto lavori saltuari che forniscono spesso spunti per i suoi fumetti. Dopo aver collaborato come illustratore con varie riviste e aver disegnato un fumetto dedicato ai fatti del G8 di Genova (*La nostra storia alla sbarra*, 2002), apre un blog sul quale carica ogni lunedì una storia a fumetti, e che segna l'inizio della sua notorietà.

Tra il 2012 e il 2018 pubblica dieci libri, tra cui *La profezia dell'armadillo* (2011) e *Ogni maledetto lunedì su due* (2013), dove confluiscono molte delle tavole realizzate per il blog; *Dimentica il mio nome* (2014) e il reportage *Kobane Calling* (2016), dedicato alla resistenza curda del Rojava contro lo Stato Islamico, subito tradotto in diverse lingue.



I VECCHI CHE USANO IL PC UN ARGOMENTO SCOMODO DESTINATO AD ALENARMI LE SIMPATIE DI UNA FETTA DI PUBBLICO.



IO LO SO CHE QUANDO UNA TELEFONATA DI MIA MADRE INIZIA COSI', DEVO TENERE IL DITO SUL SALVAVITA PERCHÉ ENTRO UN MINUTO MI PARTE UN EMOLO.



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)



5 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 obiettivo 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 *Lessico 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

Video: La metrica



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 quieta 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'etate
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 *Canti*)

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

la rima; però hanno tutti la stessa lunghezza, 11 sillabe. Poiché il testo non ha una struttura precisa, si tratta di *endecasillabi sciolti*, cioè versi di 11 sillabe non legati dalla rima.

Prendiamo, infine, una delle più celebri poesie di Dante Alighieri (1265-1321):

“ Ne le man vostre, gentil donna mia,
raccomando lo spirito che more:
e' se ne va sì dolente che Amore
lo mira con pietà, che 'l manda via.

Voi lo legaste a la sua signoria¹,
sì che non ebbe poi alcun valore
di poter lui chiamar se non: «Signore,
qualunque vuoi di me, quel vo' che sia».

Io so ch'a voi ogni torto dispiace;
però la morte, ch' i' non ho servita²,
molto più m'entra ne lo core amara.

Gentil mia donna, mentr' i' ho de la vita,
per tal ch' i' mora consolato in pace³,
vi piaccia a li occhi miei non esser cara⁴.

(Dante Alighieri, *Ne le man vostre, gentil donna mia*, da *Rime*, 18)

1. sua signoria: suo potere, suo dominio.
2. servita: meritata.
3. per tal ... pace: affinché io muoia sereno e in pace.
4. vi piaccia ... cara: vogliate per favore non nascondervi ai miei occhi.

Qui tutto è regolato, tutto obbedisce alle norme fissate dalla tradizione: i versi sono tutti endecasillabi e sono legati dalla rima, sono organizzati in quattro strofe (2 quartine e 2 terzine) e in una forma metrica che si definisce “sonetto”.

LE NORME DELLA METRICA CAMBIANO NEL TEMPO Possiamo dire, dunque, che quanto più andiamo indietro nel tempo tanto più i poeti seguono le norme della metrica, e tanto più – di conseguenza – i lettori sono abituati a riconoscerle. Nell'età di Dante non era possibile scrivere poesie “fuori metro”: semplicemente, non sarebbero state considerate poesie.

Per poter leggere la poesia, quindi, almeno la poesia che è stata scritta fino alla fine dell'Ottocento, è necessario conoscere, oltre ai versi, le regole della metrica che governano le **rime**, le **strofe** e i **componimenti**. Ma in realtà ciò è utile anche per leggere la poesia successiva, perché gli scrittori hanno continuato a usare schemi fissi e versi “regolari”, anche se li hanno utilizzati, quasi sempre, con una grande libertà.

Non solo. Se guardiamo a un genere recente, quello della canzone d'autore, che si è diffuso nella seconda metà del Novecento e ha unito indissolubilmente musica e testo poetico, scopriamo che si è alimentato proprio della lunga tradizione e dei modelli metrici della poesia (lo vedremo nella sezione dedicata a *Poesia e canzoni*, a pagina 190).

Consideriamo due cantautori molto amati, nati entrambi nel 1940, che si sono spesso ispirati, nelle loro canzoni, ai testi letterari: Fabrizio De André e Francesco Guccini.

LA CANZONE D'AUTORE E LA METRICA CLASSICA: DE ANDRÉ Una delle prime canzoni di De André, *La guerra di Piero*, scritta nel 1964, racconta la storia di un soldato, Piero, che incontra un uomo con la «divisa di un altro colore» e non vuole sparargli, perché non vuole «vedere gli occhi di un uomo che muore». Mentre riflette, indeciso su cosa fare, l'altro, impaurito, gli spara. La canzone comincia così:

“ Dormi sepolto in un campo di grano
non è la rosa non è il tulipano
che ti fan veglia dall'ombra dei fossi
ma sono mille papaveri rossi.

Lungo le sponde del mio torrente
voglio che scendano i lucci argentati
non più i cadaveri dei soldati
portati in braccio dalla corrente.

(F. De André, *La guerra di Piero*, in *Tutto Fabrizio De André*, 1966)

Si tratta di strofe fatte, in generale, di 4 versi endecasillabi; il primo verso della seconda strofa, «Lungo le sponde | del mio torrente», è un doppio quinario, diviso a metà da una cesura. Alla fine dei versi compaiono parole in rima tra loro: *grano* e *tulipano*, *fossi* e *rossi*, *torrente* e *corrente*, *argentati* e *soldati*. La



Paul Cummins e Tom Piper, *Blood Swept Lands and Seas of Red* (“Il sangue dipinse le terre e i mari di rosso”), 5 agosto-11 novembre 2014, Tower of London. L'installazione è stata realizzata da Paul Cummins

e Tom Piper per commemorare i soldati britannici morti nel corso della Prima guerra mondiale: ciascuno degli 888 246 papaveri in ceramica disposti nel fossato della Torre rappresenta uno dei soldati morti in guerra.

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. Scopri 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-

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 fanno 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. È 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).

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



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 tremitio 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, *L'opera 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. tremitio:** 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 *tremitio*) 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, [...]	

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

Neppure lo schema delle rime è quello del sonetto tradizionale: accanto alle rime, troviamo, infatti, molte assonanze.

Alcune parole sono in rima a fine verso: *inverno* : *eterno* (vv. 2-7), *Qua* : *sa* (vv. 3-4), *ermo* : *fermo* (vv. 5-8), *fragore* : *amore* (vv. 9-11), *porte* : *morte* (vv. 13-14); ma sono presenti anche rime interne, come quella tra *rumore*, *Amore* e *fragore*.

Alcune parole alla fine dei versi sono in assonanza: *invErnO-ErmO* (vv. 2-5), *etErnO-fErM* (vv. 7-8), *amOrE-sOIE* (vv. 11-12), *fOrsE-pOrtE* (vv. 10-13). Sono numerosi gli echi assonantici lungo tutta la poesia: sono due i gruppi di assonanze prevalenti:

1. EO in *invErnO* - *gElO* - *rifrEscO* - *ErmO* - *etErnO* - *fErM* - *EcO* - *attEndO*;
2. OE in *amOrE* - *dOvE* - *OltrE* - *pOrtE* - *amOrE* - *fOrsE* - *ruOtE* - *amOrE* - *sOIE* - *pOrtE* - *mOrtE*.

I versi sono intessuti anche di allitterazioni, soprattutto dei fonemi *r* e *t/d*, che si ripetono come un'eco continua: «che bRiviDo aTTenDeRTi», «eRMO / RuMoRe oltRe la bRina», «in eTeRno / le DeseRTe sue poRTe», «enTRo il FRagoRe», «TRemITio TRa i DenTi» (quest'ultima allitterazione rafforza l'onomatopea *tremitio*). Sono tutti suoni duri, che suggeriscono una condizione esistenziale negativa, un sentimento di apprensione e di ansia.

Infine, nella poesia è presente anche una sottile intellatura fatta da ripetizioni di parti del discorso, sintagmi o forme verbali: la parola *Amore* è ripetuta ben quattro volte (due volte accompagnata dall'aggettivo *mio*), mentre i termini *ora*, *porte*, *non dirmi* tornano per due volte. In queste parole è racchiuso, di fatto, il significato della poesia.

LEGGERE E COMPRENDERE

1. Quale situazione descrive Caproni nella poesia?
2. Che cosa può significare il verso: «Qua / dove il marmo nel sangue è gelo»?

RIFLETTERE SULLA LINGUA

3. Analizza le scelte lessicali compiute dal poeta. Ti sembra che i termini scelti appartengano a un unico registro stilistico? Rispondi, facendo attenzione anche agli effetti che si creano grazie ad alcuni nessi: «ermo / rumore», per esempio, è un accostamento stilisticamente insolito, perché i termini appartengono ad ambiti d'uso differenti (*ermo* è un termine colto, letterario, mentre *rumore* è un termine d'uso comune).
4. Che cosa significa che il sole «sgorga»? Che tipo di uso del lessico fa qui il poeta?
5. Che significato hanno i puntini di sospensione al verso 8?

ANALIZZARE

6. Quale tipo di rima imperfetta si crea tra *deserte* e *porte*?
7. Individua le rime interne presenti nella poesia.
8. Nel verso «sa / di rinfresco anche l'occhio» vengono accostati campi sensoriali differenti. Quali? Di quale figura retorica si tratta? Che cosa può voler dire il poeta con questo verso?
9. La poesia ha un andamento narrativo. Quali elementi danno questo tono al testo?

SCRIVERE E RISCRIVERE

10. **SCRITTURA CREATIVA** Riscrivi la poesia in prosa come se fosse una pagina di diario.

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

4 Le figure retoriche: l'ordine delle parole

Video: La retorica



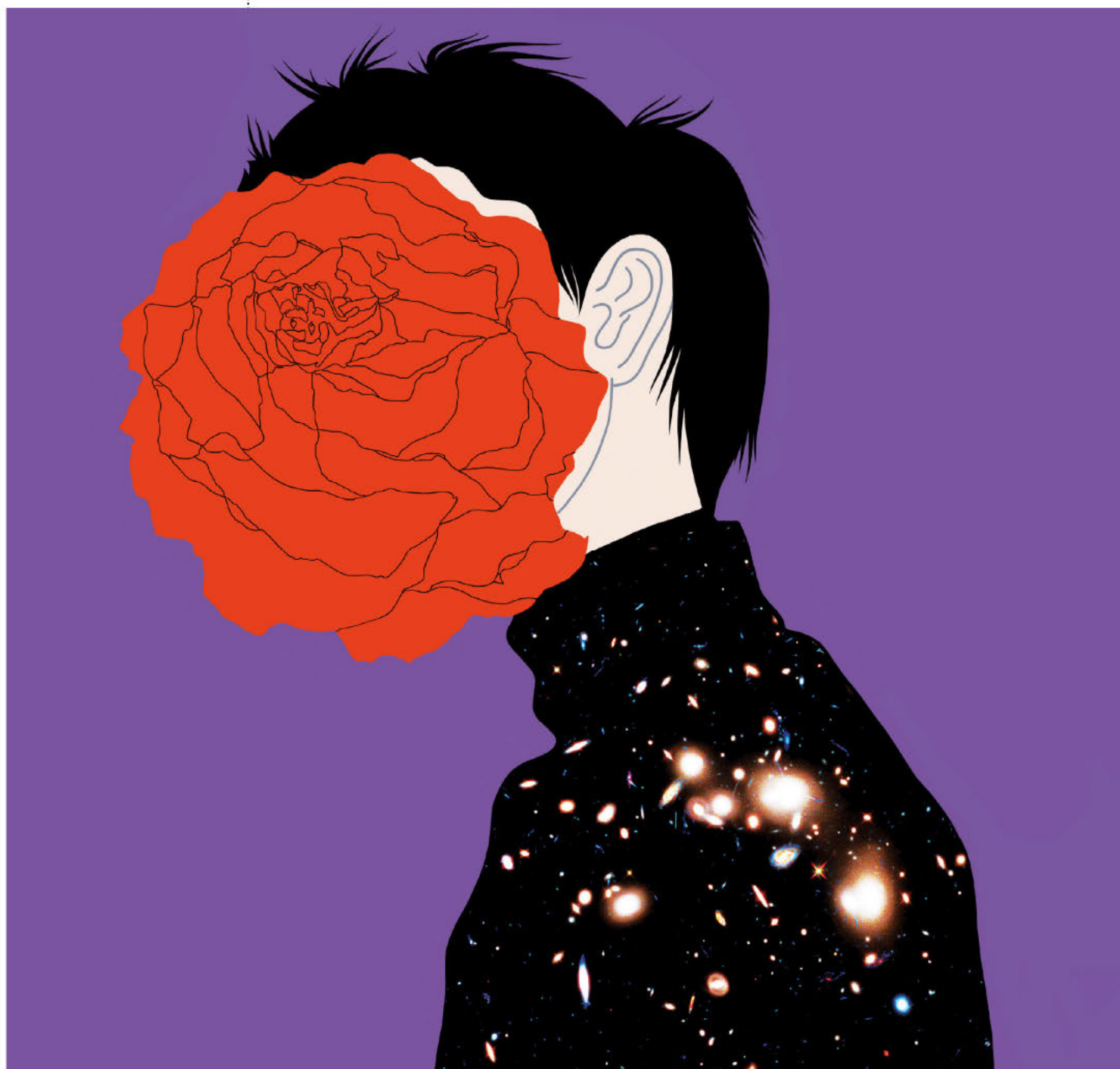
Andy Warhol, *100 Cans*, 1962, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

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? Be', 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

mai. Il matrimonio con Gemma era stato deciso dalle due famiglie quando Dante era ancora un bambino. L'amore per Beatrice invece era quello che nasce spontaneo, travolgente, senza che nessuno lo abbia pianificato: per questo ci appare simile ai *nostri* amori "romantici".

L'amore omosessuale: come tutto è cambiato in pochi anni

Dunque l'amore tra uomo e donna è cambiato nel tempo. Non solo: è cambiato anche l'amore tra le persone dello stesso sesso. Mentre sino a non molti anni fa questo amore veniva vissuto quasi sempre di nascosto, oggi lo si vive alla luce del sole, tanto che quasi in tutti i Paesi è contemplata la possibilità per gli omosessuali di sposarsi civilmente. Di amore omosessuale la letteratura ha parlato spesso, sin dall'età classica (ne è un esempio Saffo, appunto); ma nel Novecento gli scrittori hanno potuto farlo con maggiore libertà, e hanno prodotto dei veri capolavori: è il caso del romanzo *Un uomo solo* di Christopher Isherwood (pubblicato nel 1964, ne è stato tratto nel 2009 un film quasi altrettanto bello con Colin Firth); ed è il caso delle poesie dell'italiano Sandro Penna (1906-1977); eccone una come esempio, intitolata *Guardando un ragazzo dormire*:

“ Tu morirai fanciullo ed io ugualmente.
Ma più belli di te ragazzi ancora
dormiranno nel sole in riva al mare.
Ma non saremo che noi stessi ancora.

Il poeta sa che il ragazzo che ama dovrà morire, ma una parziale consolazione per questa morte gli viene dalla consapevolezza che altri ragazzi ancora più belli vivranno dopo di lui, che la vita non ha fine, e loro – il poeta e il ragazzo – rivivranno in quelle creature ancora non nate. Al di là del senso dei versi, ciò che ci interessa qui è che il poeta alluda senza mezzi termini a un amore omosessuale.

Genitori e figli

Qualcuno obietterà che può essere cambiato nel tempo l'amore-passione, ma che è impossibile che cambi quello che lega genitori e figli.

Neppure questo è vero. In passato nascevano molti più figli di quanti ne nascano adesso, e la vita media era molto più breve. Fino al Settecento, meno della metà dei nati in Europa arrivava ai 35 anni, e forse meno di un decimo arrivava ai settanta. Oggi morire a settant'anni equivale a "morire giovani". Inoltre, fino a un secolo fa la mortalità infantile era altissima: un giovane di 15 o 20 anni era un fortunato, perché circa metà dei nati nel suo stesso anno erano già morti. Che cosa c'entra tutto questo con l'amore? C'entra eccome, perché se si fanno tanti figli e se quasi la metà di loro muore prima dei dieci anni, l'investimento affettivo dei genitori, il legame che essi instaurano con i propri bambini, è meno forte. È famosa un'annotazione in cui il grande scrittore francese Michel de Montaigne (1533-1592) ricorda i suoi figli morti in fasce: «Anch'io ne ho perduti [di figli] due o tre, ma quando erano ancora a balia, se non senza rimpianto, almeno senza dolore». Chi direbbe, oggi, di aver perduto un figlio appena nato «senza dolore»? Sarebbe un mostro. Montaigne non era un mostro (al contrario: è stato uno degli uomini più intelligenti e nobili del suo secolo), ma semplicemente viveva in un mondo nel

quale la morte era sempre in agguato, soprattutto sui bambini piccoli, e i legami affettivi erano dunque più labili.

E quello che stiamo dicendo per i figli valeva anche per i genitori, i nonni, i mariti e le mogli (che spesso morivano di parto). Non si deve pensare che non ci si amasse: ma si sapeva che la convivenza su questa terra probabilmente non sarebbe durata molto a lungo, quindi si era mentalmente più pronti a separarsi...

L'amore per gli animali

C'è infine un altro amore che è cambiato nel tempo: anzi, quello che è cambiato in assoluto di più, o meglio che un tempo neppure esisteva, ed è l'amore per gli animali.

Fino a qualche decennio fa, gli animali erano tante cose diverse. In primo luogo, dei nemici pericolosi (pensiamo ai lupi o agli orsi che popolavano i nostri boschi in quantità decisamente maggiore rispetto a oggi); in secondo luogo una preziosissima fonte di calore (le pecore, gli animali da pelliccia) e di cibo (quasi ogni famiglia allevava animali per poi mangiarli: galline, conigli, maiali, i più fortunati una mucca); in terzo luogo dei validi aiutanti (il cane, soprattutto, che faceva la guardia, aiutava nella caccia, accompagnava il pastore al pascolo). Che cosa manca in questo elenco? Mancano quelli che oggi chiamiamo "animali d'affezione" (*pets* in inglese). Nel mondo di ieri, che era più povero e in cui la vita era più pericolosa, non era comune tenere in casa un cane o un gatto (e meno ancora un pesce rosso o un coniglio!) solo per il piacere di averlo con sé; oggi molti di noi ne hanno uno, e anzi, molti di noi non hanno problemi a dire che amano il loro cane o il loro gatto, che non possono vivere senza di lui. È amore anche questo, e per moltissime persone la sola forma di amore disinteressato che conoscono. E se si crede che i grandi



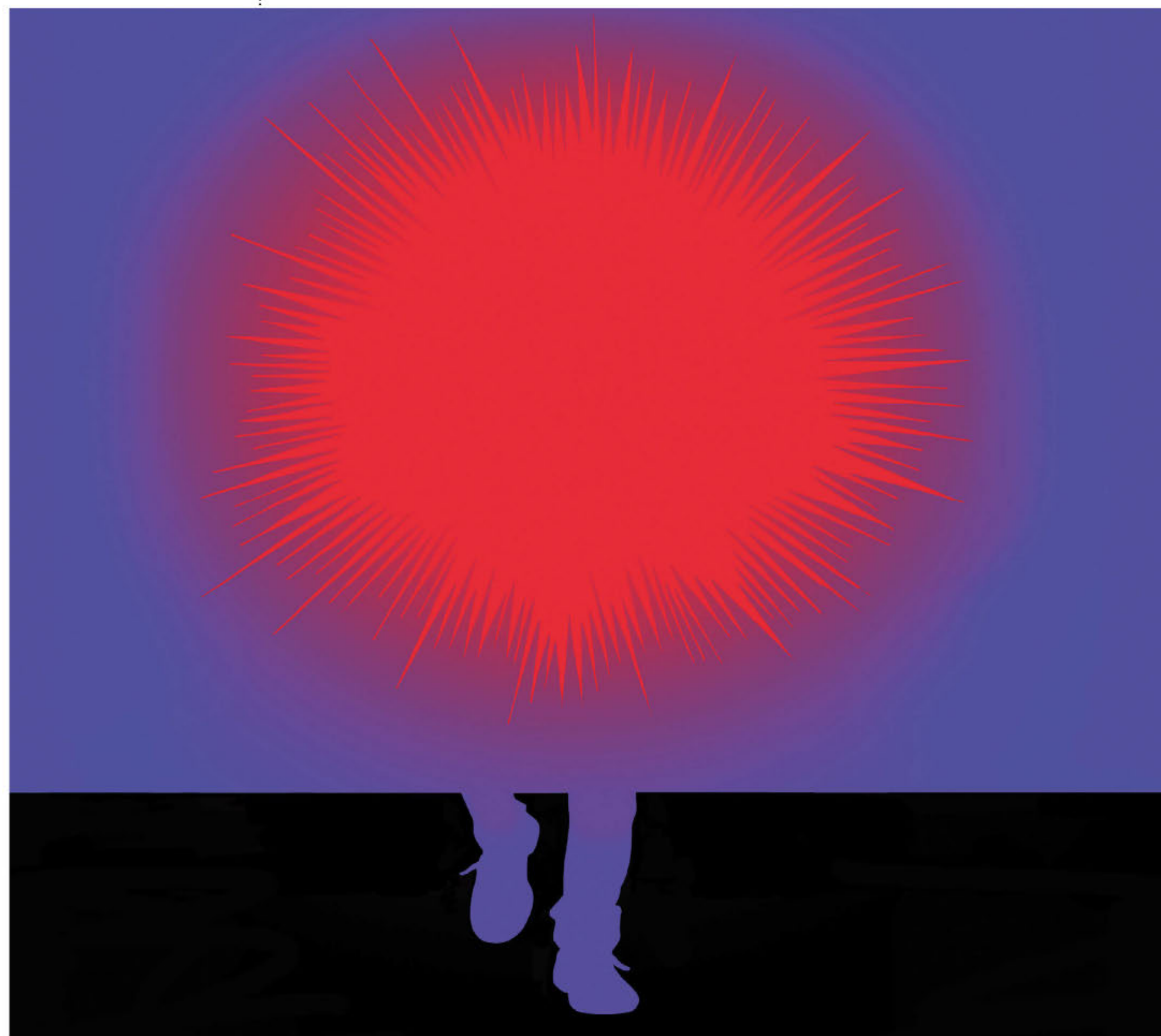
Boy and his dog dive together, San Diego, California, 1940.

1. Amare (in tutti i modi possibili) 245

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

3 Il senso della vita

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).

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

La poesia e il senso della vita

Ebbene, le poesie sono testi particolarmente adatti a riflettere, a dire il significato dell'esistenza. Perché in genere i **poeti** non costruiscono complesse argomentazioni, ma mettono su carta delle **immagini**, delle **intuizioni**, e queste immagini e intuizioni riescono a convincerci e a commuoverci più di quanto potrebbe fare, appunto, un lungo trattato filosofico, anche perché il poeta non deve dire "come stanno davvero le cose" ma può rimanere nel vago, nell'incerto, e questa vaghezza è proprio una delle cose che ci piacciono, nelle poesie (come nelle canzoni: l'impressione di poter dare a una frase, a un verso, un'interpretazione vicina alla nostra esperienza, di poterli riempire di un *nostro* contenuto). Facciamo due esempi.

Questa è la penultima strofa della poesia *Il giardino di Proserpina*, del poeta inglese Algernon Swinburne (1837-1909):

“From too much love of living,
From hope and fear set free,
We thank with brief thanksgiving
Whatever gods may be
That no life lives for ever;
That dead men rise up never;
That even the weariest river
Winds somewhere safe to sea.

(A. Swinburne, *Il giardino di Proserpina*, vv. 81-88)

Qual è la nostra peggiore paura? Estinguerci, non esserci più, svanire. E con noi le persone che ci sono state care: genitori, figli, amici. Ebbene, alla fine di questa poesia Swinburne ci propone di pensare a questa estinzione non come a un male ma come a una *benedizione*: dopo la morte ci può attendere la vita eterna, oppure no, ma quel che è certo è che saremo per sempre **guariti dalla speranza e dalla paura**, cioè saremo al riparo dai desideri e dai timori che tanto ci hanno fatto soffrire nella nostra esistenza terrena, finalmente – come si dice – riposeremo in pace (ed è magnifica la metafora che avvicina la vita umana a un «fiume esausto» che sfocia *safe*, “sicuro” nel mare).

Le grandi questioni dell'esistenza

Facciamo un altro esempio. Walter Savage Landor (1775-1864) è stato uno dei grandi poeti romantici inglesi, della stessa generazione dei più celebri Wordsworth e Coleridge. Questo è uno dei suoi epigrammi, un breve componimento intitolato *Per il suo settantacinquesimo compleanno*:

“I strove with none, for none was
[worth my strife: verso nessuno mi sforzai perché nessuno
[valeva il mio sforzo:
Nature I loved, and, next to Nature, Art: ho amato la Natura, e dopo la Natura l'Arte.
I warm'd both hands before the fire of Life; Ho riscaldato le mie mani al fuoco della Vita;
It sinks; and I am ready to depart. si spegne; e io sono pronto a partire.

(W.S. Landor, *Brevities. Epigrammi*)

Di nuovo, il tema è la morte prossima. Ma il tono, rispetto a quello di Swinburne, è più teso, meno pacificato. Dire, una volta arrivati a 75 anni, che «nessuno ha meritato il nostro sforzo», è una cosa molto amara. Ma i versi 2 e 3 sono tutt'altro che



Giovanni Segantini,
*L'amore alla fonte
della vita*, 1896,
Milano,
Galleria d'Arte
Moderna.

amari: parlano anzi di una vita spesa nella contemplazione della Natura e dell'Arte, una vita scaldata dal loro fuoco. Il verso 4, infine, lascia intravedere una **superiore serenità**, una serenità più da poeta “classico”, se vogliamo, che da “romantico” (ma s'intende che sono distinzioni che hanno poco senso): Landor si sente vicino alla morte (vivrà invece ancora quindici anni), ma – dice – avendo speso bene la sua vita è anche pronto a lasciarla.

A cosa serve la poesia? Le possibili risposte

Nelle pagine che seguono leggeremo delle poesie – tutte molto belle – che esplicitamente o implicitamente affrontano quelle che un po' retoricamente si chiamano “le grandi questioni dell'esistenza”: che ci facciamo qui, come bisogna vivere, che cosa ci possiamo aspettare, dopo. Quando ci chiederanno “a che serve la poesia?” (ogni tanto succede) potremo rispondere questo: tra le tante altre cose, a **dire** in una pagina o in meno di una pagina, con una forza e una profondità che nessun altro genere artistico possiede, **qual è il senso della nostra vita**. Non è poco.

1 Il mistero dell'universo nel cielo notturno: Giacomo Leopardi

Cominciamo con una delle più belle e profonde poesie dell'Ottocento europeo, scritta da quello che è stato, dopo Dante, il più grande poeta italiano, Giacomo Leopardi. È un testo lungo, ma la lunghezza non deve spaventare, perché non si tratta di una poesia difficile (difficili, perché non più in uso oggi, sono solo alcune delle parole che Leopardi adopera: ma per quelle basta ricorrere alle note). Leopardi medita sulle grandi questioni dell'esistenza ma non lo fa con la sua voce: si inventa un personaggio – un pastore che pascola il suo gregge in una pianura dell'Asia – e attribuisce a lui i **dubbi**, le **incertezze**, le **angosce** che appartengono a **qualsiasi essere umano**. Davanti al mistero dell'esistenza, sembra dire il poeta, siamo tutti uguali, ricchi e poveri, colti e incolti, europei e asiatici: tutti viviamo sotto lo stesso cielo, tutti andremo incontro al medesimo destino.

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
5 di croco nell'erba umida.
Stavo a quella finestra:
fine aprile. Fiori di primavera
nel cortile del vicino.
Quante volte, davvero, l'albero
10 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'immagine al posto
15 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 –
20 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* (Giunta, 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

2 Dieci capolavori del teatro occidentale



1 Un mito fondante: Edipo

Sofocle, il tragediografo "psicologo"

Non abbiamo molte notizie certe sulla vita di Sofocle (Atene, forse 497 a.C. - Atene, 406 a.C.), ma sappiamo che fu contemporaneo di Pericle, che partecipò da cittadino alla vita pubblica ateniese, che rispetto agli altri due grandi tragediografi greci, Eschilo ed Euripide, fu più giovane del primo e più vecchio del secondo. Fu molto apprezzato per le sue numerose tragedie, anche se a noi ne sono pervenute soltanto sette: *Aiace*, *Antigone*, *Edipo re*, *Elettra*, *Trachinie*, *Filottete*, *Edipo a Colono*. Le sue opere, seguendo la tradizione della tragedia greca, presentavano storie mitiche ma, attraverso di esse, riflettevano su **temi universali**, sulle grandi domande dell'uomo di tutti i tempi: il rapporto con il destino e con le divinità, quello tra la politica e la morale, tra familiari. Una delle caratteristiche distintive delle tragedie di Sofocle è quella di aver approfondito la psicologia dei personaggi, che spesso per la loro complessità impressionano ancora oggi gli spettatori e si stampano indelebilmente nella loro memoria.



Il teatro greco di Epidauro, nel Peloponneso.

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

Spazio alle domande

Scrivi le tue domande nella chat
(trovi il pulsante qui sotto)

