

Letteratura a scuola: e se provassimo a cambiare qualcosa?

Qualche consiglio per lo studio della letteratura al triennio

relatore: Claudio Giunta





4 Dante Alighieri

Il più geniale inventore di mondi



Il padre della lingua italiana. Uno dei più grandi scrittori mai nati. Sono formule ormai familiari a tutti, e sono formule giustificate. Ma questi elogi non devono portare a sottovalutare il problema della **distanza** che separa il lettore odierno da Dante Alighieri. Una distanza di tempo: tra noi e lui ci sono sette secoli. E una distanza di visione del mondo e di gusto. Dante aveva molte certezze sia sulla vita terrena sia su quella ultraterrena; noi abbiamo quasi soltanto dubbi.

Dante raccontava in versi; per noi, l'unica forma possibile, quando si vuole raccontare qualcosa, è la prosa. Leggere Dante significa riconoscere questa distanza e superarla, cioè imparare ad apprezzare un tipo di bellezza molto diverso da quello che siamo abituati ad apprezzare nelle pagine dei grandi scrittori moderni. Facciamo un esempio: alla fine del canto XXII del *Paradiso* Dante, che sta salendo verso Dio, **fluttua** nell'aria e dall'alto, mentre gira in tondo, vede tutti i pianeti del **sistema solare** uno in fila all'altro.

Nei suoi *Principi della filosofia*, il filosofo francese **Cartesio** (1596-1650) immaginerà anche lui di osservare il sistema solare dal di fuori e scriverà: «È facile conoscere che la Luna e la Terra apparirebbero molto più piccole a chi le guardasse da Giove o da Saturno, di quanto appaia Giove o Saturno allo stesso spettatore che li guarda dalla Terra, e che, se si guardasse il Sole di sopra da qualche stella fissa, esso non apparirebbe forse maggiore di quanto appaiano le stelle a quelli che le guardano dal luogo dove siamo» (III, 8). Questo è il modo in cui l'immagine viene articolata nella prosa scientifica: un linguaggio chiaro e distinto, ma che proprio per questo non si può davvero dire stimoli il volo della fantasia. Questo invece è il modo in cui la articola **Dante**, che deve rispettare i confini del verso e della terzina (*Paradiso*, XXII, 139-154):

“ Vidi la figlia di Latona incensa
 senza quell'ombra che mi fu cagione
 per che già la credetti rara e densa.
 L'aspetto del tuo nato, Iperione,
 quivi sostenni, e vidi com' si move
 circa e vicino a lui Maia e Dione.
 Quindi m'apparve il temperar di Giove
 tra 'l padre e 'l figlio: e quindi mi fu chiaro
 il variar che fanno di lor dove;
 e tutti e sette mi si dimostraro
 quanto son grandi, e quanto son veloci,
 e come sono in distante riparo.
 L'aiuola che ci fa tanto feroci,
 volgendom' io con li etterni Gemelli,
 tutta m'apparve da' colli a le foci.
 Poscia rivolsi li occhi a li occhi belli.

Questo è uno dei passi più belli della *Commedia*. È impressionante che un uomo del Medioevo possa immaginare di osservare l'intero **universo conosciuto** mentre lui, con il suo corpo, gli ruota attorno; ed è straordinario il modo in cui Dante riesce a comprimere in pochi versi tante informazioni: il nome di tutti i pianeti con una breve caratterizzazione di ciascuno, e poi una meravigliosa terzina riassuntiva che li riunisce tutti insieme: «e tutti e sette mi si dimostraro...». E il più straordinario di tutti è il verso 151. Dato il problema “definire la terra e la vita umana in undici sillabe”, la soluzione di Dante è: «**L'aiuola che ci fa tanto feroci**». È un verso splendido anche perché in **undici sillabe** Dante riesce a combinare i due piani ben distinti della **descrizione obiettiva** e del **giudizio morale**. Non dice “un piccolo pezzo di terra che ha questa o quest'altra caratteristica e che mi appare, mentre gli volteggio intorno, in questo o quest'altro modo”; dice “un piccolo pezzo di terra (piano fisico) che ci rende tutti crudeli (piano morale)”. Ma questo **prodigio di sintesi** non si sarebbe compiuto se Dante non avesse dovuto superare, per l'appunto, le costrizioni, i vincoli che il genere del suo discorso gli imponeva.

L'opera di Dante, e la *Commedia* in particolare, è piena di bellezze come queste: bisogna solo avere la pazienza di entrare nel suo mondo ideale e nel suo linguaggio. È uno dei viaggi più interessanti tra quelli che la letteratura universale ci dà l'opportunità di fare.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
 G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
 Garzanti Scuola 2021

Notizie dall'esilio Di come e con chi Dante spese i vent'anni dell'esilio non sappiamo molto. Sappiamo che viaggiò, che chiese ospitalità a chi, tra i signori italiani del tempo, poteva offrirgliela; e sappiamo che fu povero, come ripete più volte nelle sue lettere. Ecco per esempio come si giustifica con Oberto e Guido da Romena (un castello del Casentino, a nord di Arezzo) per non essere intervenuto ai funerali del loro zio Alessandro:

«Oltre a questo, come leale servitore mi scuso con voi per la mia assenza alle dolorose esequie [di vostro zio]: non mi ha trattenuto la negligenza, e neppure l'ingratitude, ma l'improvvisa povertà causata dall'esilio. La povertà, come una feroce aguzzina, mi ha privato di armi e di cavalli, e mi ha rinchiuso nella sua prigione.

E della propria **povertà** Dante parla anche all'inizio del *Convivio* in termini molto commossi:

«Veramente io sono stato legno¹ senza vela e senza governo², portato a diversi porti e foci e liti³ dal vento secco che vapora⁴ la dolorosa povertade; e sono apparito⁵ alli occhi a molti che forse che per alcuna fama in altra forma⁶ m'aveano imaginato: nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio⁷, ma di minor pregio si fece ogni opera⁸, sì già fatta come quella che fosse a fare⁹.

1. legno: barca.

2. governo: timone.

3. liti: spiagge.

4. vapora: esala, emana come un vento maligno.

5. apparito: apparso.

6. in altra forma: con un altro aspetto, migliore, più florido.

7. invilio: perse stima.

8. ogni opera: ogni mia attività.

9. sì già ... fare: tanto quelle compiute quanto quelle da compiere.

Quanto alla moglie Gemma (che forse rimase a Firenze) e ai tre figli (che seguirono il padre in esilio), nelle sue opere Dante non ne parla: mai un accenno. Il fatto è che nei suoi scritti **Dante parla quasi sempre soltanto di sé**: io è il pronome che rimbalza in quasi tutte le sue pagine, dalla *Vita nuova* al *De vulgari eloquentia*, alla *Commedia*. Prendiamo per esempio proprio la *Vita nuova*. Nelle poesie del Medioevo non si trovano quasi mai elementi che permettano di collegare ciò che si dice nel testo con la vera esperienza dell'autore (per esempio i nomi delle donne amate, o le circostanze concrete in cui l'amore è nato): è tutto piuttosto vago, impersonale, astratto, al punto che qualche studioso ha detto che le poesie medievali sembrano l'opera di un unico autore che si nasconde sotto molti nomi diversi. Invece, dalla *Vita nuova* noi apprendiamo i **dettagli** relativi all'evento cruciale della prima parte della vita di Dante, cioè l'incontro con Beatrice, identificabile con Bice, figlia del ricco mercante fiorentino Folco Portinari. L'incontro ha luogo quando Dante ha nove anni. Poi c'è l'innamoramento a diciotto anni e, infine, la morte della donna, in un anno che può essere il 1290. Anche in questo caso, benché alcuni particolari della storia possano essere amplificati, o inventati, o vadano letti in chiave simbolica, non c'è dubbio che il racconto ha un fondamento nella realtà: la *Vita nuova* è, almeno in parte, un'attendibile autobiografia.

Un periodo amaro e fecondo La produzione letteraria dantesca si organizza attorno a una data cruciale: il 1301, l'anno in cui gli fu negata la possibilità di tornare a Firenze. Al periodo precedente risale la decisione Dante di scrivere la *Vita nuova*, un libro sul suo amore per Beatrice che include le poesie che aveva scritto per lei nei primi anni Novanta del Duecento. Agli anni successivi all'esilio appartengono invece le **grandi opere teoriche in prosa**: il trattato sulla lingua volgare (*De vulgari*

eloquentia, 1304-1305, incompiuto) e il trattato filosofico del *Convivio* (1304-1306, incompiuto); qualche anno più tardi, Dante scrive il saggio politico sulla *Monarchia*. In margine a queste opere dottrinali, inizia la stesura della *Commedia*, lavoro concluso poco prima della morte (1321). Insomma, fino ai trentacinque anni, prima dell'esilio, Dante scrive abbastanza poco, e per lo più scrive poesia. **Dopo i trentacinque anni, in esilio**, scrive tutte le sue **opere maggiori**. È quasi un paradosso. Cambiare città o Paese, oggi, può essere una decisione difficile, anche drammatica: ma rifarsi una vita in qualche punto del mondo civilizzato è comunque possibile. "Andare in esilio" all'inizio del XIV secolo era tutta un'altra cosa. Le comunicazioni erano lente, le strade pericolose, il cibo scarso, le città lontane: chi lasciava la patria poteva, alla lettera, morire di fame. Non sappiamo esattamente come Dante abbia trascorso gli anni dell'esilio, come se la sia cavata. Quel che è certo è che si trovò a dover fronteggiare per parecchio tempo – povero e solo – una situazione difficilissima; nel XV canto del *Paradiso* (vv. 58-60), il suo antenato Cacciaguida lo avverte:

«Tu proverai sì come sa di sale lo pane altrui, e come è duro calle lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

Tu sentirai come è amaro il pane degli altri, e come lo scendere e il salire le scale degli altri sia un duro cammino (*calle*).

Così Dante trascorse una buona parte della sua esistenza: mangiando il pane che qualche benefattore gli offriva, e salendo e scendendo le scale delle case altrui, per chiedere riparo. Ma – questo è il paradosso – furono proprio questi gli anni di un incredibile stato di grazia intellettuale e artistico: come se per raccogliere i frutti del suo genio, che fino ai trentacinque anni non si era ancora manifestato appieno, Dante avesse bisogno di vivere nella tempesta.

2 L'opera di Dante e il suo posto nella storia della letteratura

Un grande innovatore Dante è uno dei più grandi scrittori di ogni tempo, paragonabile solo ad altri pochi vertici della letteratura mondiale come Virgilio, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Proust. Più ancora di questi, tuttavia, Dante è un genio poliedrico. Vale a dire che è un **autore sperimentale**, capace in un arco di tempo relativamente breve (poco più di un quarto di secolo) di passare da un genere all'altro e da uno stile all'altro, e capace di rivoluzionare i generi e gli stili nei quali decide di esprimersi: inventa, in sostanza, l'autobiografia letteraria (la *Vita nuova*); scrive il primo trattato sulla lingua italiana (il *De vulgari eloquentia*); scrive il primo trattato filosofico in volgare, il *Convivio*, strutturandolo come un commento a tre sue canzoni; scrive un trattato sulla politica, la *Monarchia*; si cimenta nella poesia in latino (le *Egloghe*); crea un'opera poetica che non ha veri precedenti come la *Commedia*. In questo trascorrere da un'opera all'altra e da un genere all'altro, tuttavia, Dante resta fedele ad alcuni temi e questioni fondamentali che gli stavano particolarmente a cuore: vale a dire che, in tanta varietà, si possono isolare delle costanti. Eccone alcune.

Scrivere per educare e per insegnare Da una certa età in avanti, Dante è quello che oggi si definirebbe uno scrittore impegnato: infatti scrive poesia e prosa anche con l'obiettivo di influenzare le opinioni e i costumi dei suoi lettori, cioè di educar-

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

commemorazione di Beatrice. Dal momento che, mentre scrive la prosa della *Vita nuova*, Dante sa già quale sarà il destino della donna amata, egli sfrutta questa sua consapevolezza come un artificio narrativo. Ed ecco allora che nel libro vengono inseriti anche testi che **preannunciano** la sua morte (lo fa per esempio la prima poesia del libro, il sonetto *A ciascun'alma presa*); e testi che, molto dopo il lutto, descrivono il **rimpianto** e il **dolore** di chi rimane vivo. Non molto diversamente procederà Petrarca quando, più di mezzo secolo dopo, metterà insieme le poesie del suo *Canzoniere* dopo la morte della donna che ama, Laura.

Dall'altra parte, la *Vita nuova* non si conclude né con la morte di Beatrice né con la sua commemorazione da parte di Dante. Il racconto si arricchisce infatti di una "coda" tutta **autobiografica** nella quale Dante viene tentato dall'amore per una nuova «donna gentile»; e cinque sonetti, negli ultimi paragrafi del libro, narrano la «battaglia de' pensieri» (così la definisce Dante) al termine della quale, di nuovo, il ricordo di Beatrice torna a insediarsi nella mente di Dante [→ T4].

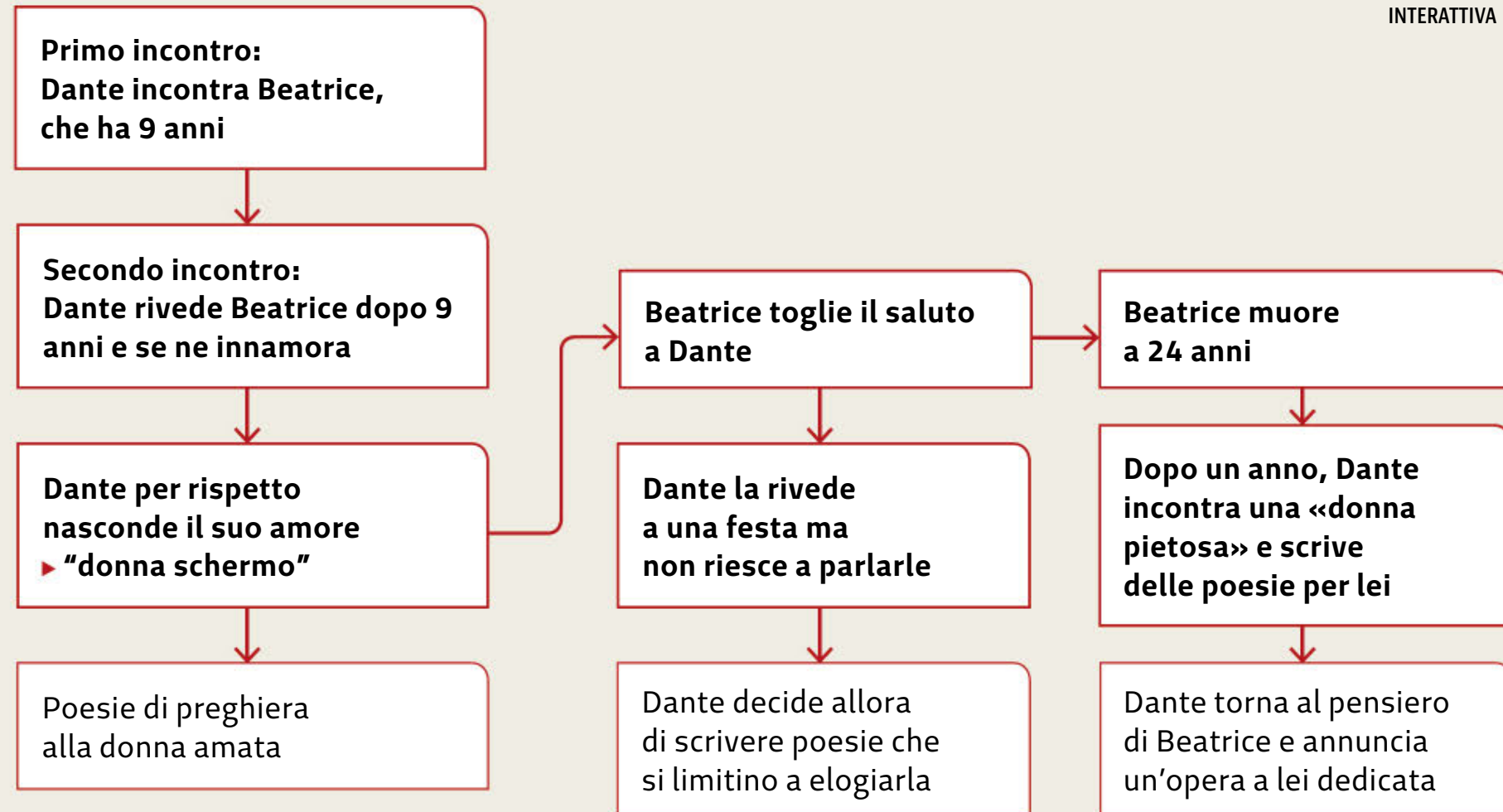
autobiografia

La Vita nuova in sintesi	
Data dell'opera	▶ 1293-1295
Lingua	▶ volgare
Genere letterario	▶ racconto autobiografico misto di prosa e poesie (il cosiddetto <i>prosimetro</i>)
Temi fondamentali	▶ l'amore per Beatrice; il corteggiamento; le poesie scritte per lei, prima per pregarla, poi per lodarla; la morte di Beatrice; il lutto per lei; la tentazione di una "donna pietosa"; la definitiva vittoria del ricordo di Beatrice
Struttura dell'opera	▶ brevi capitoli narrativi, arricchiti quasi tutti da testi poetici che Dante introduce e commenta

LA TRAMA DELLA VITA NUOVA



MAPPA INTERATTIVA



La Vita nuova: la trama

L'innamoramento Dante incontra Beatrice a nove anni e se ne innamora. La rivede nove anni dopo e, quando Beatrice lo saluta, il suo amore si fa ancora più appassionato. Tuttavia, per rispetto nei confronti della donna, Dante nasconde il suo amore e finge di essere innamorato di un'altra, designata nella *Vita nuova* non con il nome ma con l'epiteto di "donna dello schermo", ovvero: la donna che "fa da schermo", che copre il vero oggetto dell'amore di Dante, Beatrice. Cominciano però a correre voci maligne (e infondate) sul rapporto tra Dante e questa "donna dello schermo" e per questo motivo Beatrice gli toglie il saluto, gettandolo nella più cupa disperazione.

La lode Finalmente, Dante rivede Beatrice a una festa, circondata da altre ragazze. Il suo amore è sempre più forte: vorrebbe parlarle, ma non riesce a farlo, e questa incertezza lo rende ridicolo agli occhi delle altre donne, e lo fa quasi morire di dolore. Non potendo sostenere la vista di Beatrice, decide allora di limitarsi a lodarla, senza chiedere niente in

cambio: «lo mio signore Amore» scrive «ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno», ovvero «in quelle parole che lodano la donna mia». Dalla preghiera alla donna amata, Dante passa quindi alla lode disinteressata: e nei paragrafi successivi della *Vita nuova* si leggono appunto alcuni di questi testi "di lode" (la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* → T2, il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* → T3, e altri).

La morte di Beatrice Frattanto muore il padre di Beatrice, e Dante ha un incubo nel quale "vede" la prossima morte di lei. Quando poi Beatrice muore sul serio, Dante compone una canzone che commemora l'evento, *Li occhi dolenti*, e altri testi di lutto, anch'essi riportati nella *Vita nuova*.

Passato più di un anno dalla morte di Beatrice, Dante incrocia lo sguardo di una «gentile donna giovane e bella», che pare provare pietà per lui. Questa «donna gentile» sembra, per qualche tempo, poter prendere il posto di Beatrice nel cuore di Dante. Ma il ricordo di Beatrice è più forte: Dante la vede in sogno, «giovane in simile etade in quale io prima la vidi» (cioè bambina di nove anni), e questa visione scaccia per sempre qualsiasi altra donna dai suoi pensieri.



◀ Un corteo di donne che danzano in una scena degli affreschi che Ambrogio Lorenzetti realizzò tra il 1337 e 1343 per il Palazzo Pubblico di Siena e che illustrano gli *Effetti del buon governo*.

Stilnovo

dei siciliani – è diretta non tanto alla bellezza della donna quanto alle sue virtù morali. Il mito stilnovista della **donna-angelo**, immensamente lontana dal suo amante, trova, in queste rime in lode di Beatrice, la sua formulazione più chiara. *Virtù, miracolo, gentilezza, intelletto, onestà, fede* sono i nuovi termini che servono a esprimere la nuova materia: alcuni di questi termini, non per caso, provengono dal linguaggio religioso e non dalla tradizione della poesia laica.

Le poesie del lutto La morte di Beatrice costringe Dante a un secondo radicale cambiamento di prospettiva e di tono: la seconda parte della *Vita nuova* è occupata da "testi di lutto". Poesie per la morte di una donna amata o di un amico erano già stati scritti in passato (nella poesia dei trovatori si chiamavano *planh*, "compianti"), ma Dante interpreta il tema in modo diverso, cioè non si limita al lamento e alla

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

T7 Un dì si venne a me Malinconia

da Rime

Chi scrive oggi poesie o canzoni d'amore di solito descrive i propri sentimenti, o ricorda con gioia o con nostalgia il tempo passato insieme alla persona amata, o prega questa persona perché ricambi l'amore. I poeti del Medioevo, e Dante in particolare, tendevano invece a *oggettivare* le loro passioni. Invece di dire «sono innamorato», preferivano dire «Amore è venuto da me». Invece di dire «sono angosciato», preferivano dire «l'Angoscia mi ha visitato». Avevano cioè un gusto per l'allegoria e per la personificazione che noi abbiamo in gran parte perduto. Perciò troviamo noiose e incomprensibili, oggi, tutte quelle "battaglie tra i vizi e le virtù", o quei dialoghi tra il poeta e la Natura, o tra il poeta e la Filosofia, e simili, di cui è piena la letteratura medievale: quel tipo d'immaginazione ci è ormai estraneo.

Questo sonetto è un ottimo esempio di una simile attitudine mentale: traduce in immagini, in *visioni*, una condizione di tristezza e angoscia, determinata dal presentimento che la donna amata (Beatrice) sta per morire.

Un dì si venne a me Malinconia
e disse: «l' voglio un poco star con teco»;
e parve a me ch'ella menasse seco
4 Dolore ed Ira per sua compagnia.

Ed io le dissi: «Pàrtiti, va via»;
ed ella mi rispose come un greco;
e ragionando a grand'agio con meco,
8 guardai e vidi Amore che veniva

vestito di nuovo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello,
11 e certo lacrimava pur di vero.

Ed io li dissi: «Che hai tu, cattivello?».
E lui rispose: «Io ho guai e pensiero,
14 ché nostra donna muor, dolce fratello».

7. ragionando ... meco: parlando con tutto comodo fra me e me.

8. guardai e vidi: è l'attacco che introduce le visioni miracolose, quasi a mimare la durata dell'azione: prima si guarda, poi si vede.

9. vestito di nuovo: vestito con abiti nuovi. Forse perché in occasione dei funerali era consuetudine farsi confezionare un abito nuovo.

11. lacrimava: il dialogo con Amore piangente ricorda una scena del capitolo 5 della *Vita nuova*: «e riguardandolo pareami che [Amore] piangesse pietosamente [...]. Onde io, assicurandomi cominciai a parlare così con esso: "Signore della nobiltade, e perché piangi tu?". E quelli mi dicea queste parole».

12. cattivello: non nel senso di "cattivo" bensì "infelice, misero".

13. guai e pensiero: motivi per lagnarmi (*guai*) e cruccio, pena (come oggi si dice *essere in pensiero*).

14. nostra donna: la donna del poeta e di Amore insieme (i quali perciò, per questa comune devozione, possono dirsi *fratelli*).

lere dell'*atra bile* (cioè, etimologicamente, dell'*umor nero*, un'espressione usata ancor oggi per indicare uno stato d'animo fortemente negativo).

3. menasse seco: portasse con sé; la Malinconia non viene da sola ma porta con sé altre passioni dolorose.

4. Ira: non significa tanto, come intendemmo oggi, "rabbia", quanto piuttosto "angoscia".

5. Pàrtiti, va via: allontanati di qui, vattene via.

6. mi rispose ... greco: i greci erano i superbi per antonomasia, e qui forse si allude a quella loro cattiva reputazione: la frase dunque corrisponde a "non fece attenzione, ignorò quello che dicevo".

Metro: sonetto con fronte a rime incrociate (ABBA ABBA) e sirma a rime alternate (CDC DCD).

1. Un dì: indeterminato nel tempo, come usa all'inizio di un racconto (*un giorno, una volta...*): ma è un giorno vicino alla morte di Beatrice, o quel giorno stesso; **si venne:** la costruzione personale (*si*) è frequente nella sintassi antica con verbi che esprimono movimento (ancor oggi si dice *me ne vado*, e in spagnolo *me voy*); **Malinconia:** la *malinconia* (dal greco *melancholia*, *melas*, "nero", e *cholé*, "bile") oggi è un sinonimo di "tristezza"; nel Medioevo era un sentimento più forte, conseguenza del cattivo equilibrio degli umori interni e del preva-

ANALISI ATTIVA

IL RESOCONTO DI UN SOGNO Il contenuto della poesia è molto semplice, tanto che si può riassumere in una riga: "ho il presentimento che la donna che amo (Beatrice) stia per morire, e ne sono sconvolto". Ma che si tratti di questo – della prossima morte della donna amata – noi lo scopriamo soltanto all'ultimo verso. Dante complica, infatti, le cose calando le sue idee e i suoi sentimenti in un "racconto a personaggi" piuttosto **misterioso**. È certamente un **sogno**, una **visione**, anche se il poeta la espone come se si trattasse di una vicenda realmente accaduta, come se davvero figure come la Malinconia e l'Amore potessero esistere anche al di fuori dell'immaginazione. Lo stile che Dante impiega per il suo racconto è funzionale a questo effetto.

- 1 In che modo, attraverso quali parole e immagini precise, Dante ottiene un'atmosfera onirica, quasi misteriosa?
- 2 Ti sembra che l'apparizione in sequenza di persone e cose risponda a un ordine o a un'intenzione precisi?
- 3 Prevale nel testo una sintassi paratattica o ipotattica? Prova anche a spiegare perché Dante abbia voluto costruire in questo modo le frasi: che cosa voleva suggerire?

MALINCONIA, IRA E AMORE Quanto alle **personificazioni** che Dante vede o sogna o semplicemente "sente" dentro di sé, se *Amore* è una presenza familiare nella lirica, e se *Dolore* e *Ira* sono puri nomi, che nel testo non hanno un ruolo attivo, più complesso è il discorso per ciò che riguarda **Malinconia**. La parola *malinconia* viene dal greco *melancholia*, composto di *mélas* ("nero") e *cholé* ("bile"). Si pensava cioè che questo stato dello spirito, questa tristezza spesso non chiaramente motivabile, fosse causata dalla sovrabbondanza di un *umore nero* prodotto dalla bile, nel fegato [-> **La melancolia**]: in questo caso, questo umore nero è dovuto al fatto che la donna che il poeta ama è in punto di morte.

- 4 Perché, a tuo parere, invece di esprimere direttamente i suoi sentimenti Dante sente il bisogno di ricorrere ad allegorie?
- 5 Come è descritto e caratterizzato Amore? Che senso possono avere dettagli come l'abito nero?
- 6 La donna che sta per morire è una donna reale? È possibile collegare il sonetto all'episodio della morte di Beatrice nella *Vita nuova*?
- 7 Fai una ricerca (anche iconografica) sul concetto di Malinconia (o *melancholia-melencholia*) e sul suo rapporto con l'arte figurativa. Puoi aiutarti con il saggio di E. Panofsky *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1967) e con il saggio *Saturno e la Melancolia*, scritto dallo stesso Panofsky insieme a R. Klibansky e F. Saxl.



▲ *La melancolia* in un'incisione di Albrecht Dürer (1471-1528).

UNA FORMULA APOTROPAICA Rileggiamo il verso 5: per respingere la Malinconia Dante dice: «Pàrtiti, va via». È una di quelle formule che si definiscono *apotropaiche* (cioè "tendenti ad allontanare un'influenza maligna"). Quando si vuole scongiurare un evento indesiderato si fa finta che sia una persona e gli si intima di andarsene via. Una canzone per bambini inglese dice: «*Rain rain go away, come again another day*» ("Pioggia, pioggia, vai via, torna un altro giorno"), ma gli esempi potrebbero essere moltissimi, e si trovano non tanto nella letteratura colta quanto nell'uso popolare.

- 8 Cerca altri esempi di questo modo di dire nella letteratura e nella musica (per esempio, la traduzione italiana di una famosa canzone di Lobo e Niltinho, interpretata da Ornella Vanoni, è appunto *Tristezza, per favore vai via*).

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

da *Inferno*, III, 1-18

Le prime parole del canto III dell'*Inferno* sono tra le più celebri della *Commedia* («Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente [...] / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate!»), ma a chi le legge per la prima volta (e per il personaggio di Dante) risultano spiazzanti, perché non si capisce subito chi è che sta parlando. E nei manoscritti medievali l'effetto doveva essere ancora più forte, dato che non esistevano le virgolette per identificare i discorsi diretti dei personaggi. Solo in un secondo momento, infatti, si comprende che non è un discorso diretto: sono le parole «di colore oscuro» che Dante vede scritte in cima a una porta, la porta dell'*Inferno*.



- 3 «Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
6 la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
9 Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate».
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
12 per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».
Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogni sospetto;
15 ogni viltà convien che qui sia morta.
Noi siam venuti al loco ov' i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
18 c' hanno perduto il ben de l'intelletto».

verbiali proprio in ragione della loro dura lapidarietà; si è soliti citare (per il v. 9) il modello virgiliano del sesto libro dell'*Eneide*, vv. 126-129: ma in Dante l'ammonimento è pronunciato dalla porta in prima persona, e non dalla Sibilla Cumana come avviene nell'*Eneide*.

10-12 Io vidi queste parole di colore scuro scritte sulla sommità di una porta; perciò dissi: «Maestro, il loro significato per me è doloroso».

10. di colore oscuro: a caratteri neri, e dunque minacciosi, sinistri.

12. per ch'io: perciò io (dissi); duro: acerbato, aspro. L'iscrizione nega infatti la possibilità di uscire dall'*Inferno* (come invece avverrà nel viaggio dantesco).

13-15 Ed egli a me, come una persona saggia: «Qui è necessario (si convien) abbandonare ogni timore (sospetto); qui è necessario che ogni viltà sia cancellata per sempre».

13. accorta: savia, in quanto intuisce lo stato d'animo del discepolo.

15. viltà: pusillanimità, mancanza di coraggio; morta: cancellata per sempre; tra i versi 14 e 15 si realizza la figura del chiasmo: Qui ... ogni... / ogni... qui.

16-18 Noi siamo giunti nel luogo in cui ti ho detto che vedrai i dannati, i quali hanno smarrito la verità divina, che appaga l'intelletto umano».

18. il ... intelletto: la verità divina, che è ciò che appaga l'intelletto umano (il vero, scrive Dante nel *Convivio*, II, xiii, 6, «è lo bene de lo intelletto»).

4. Giustizia ... fattore: una superiore giustizia guidò Dio, che mi fece («il mio alto fattore»); lo indusse cioè a destinare un luogo alla punizione dei peccati umani.

5-6. fecemi ... amore: mi fece, mi creò la Trinità, nelle sue tre persone (designate mediante gli attributi teologici, il Padre come potenza, il Figlio come sapienza e lo Spirito Santo come amore o carità).

7-9. Tutte le cose create prima di me sono eterne, e anch'io durerò in eterno. Voi che entrate lasciate ogni speranza».

7-8. Dinanzi ... duro: prima (Dinanzi) di me non furono create se non cose perpetue (gli angeli, i cieli, la materia pura), e io stessa (con tutto l'*Inferno*) rimango perpetuamente (calco dell'avverbio latino *aeterno*). Di nuovo la ripetizione in funzione espressiva di eterno / eterne.

9. Lasciate ... ch'intrate: queste parole, che concentrano in un solo verso il senso terribile dell'iscrizione, sono divenute pro-

1-3 «Attraverso di me si va nella città delle sofferenze [l'*Inferno*], attraverso di me si va nel dolore eterno, attraverso di me si va in mezzo ai dannati.

1. città dolente: la città del dolore è opposta alla "città di Dio" della tradizione cristiana. Si noti l'anafora iniziale («Per me si va», vv. 1-3) e il climax ascendente (città dolente / eterno dolore / perduta gente, vv. 1-3).

2. eterno dolore: attraverso la replicazione dolente / dolore è qui ribadita la qualità terribile del dolore infernale, la sua durata eterna, così difficile da concepire per un uomo.

3. perduta: dannata, cioè che ha perduto la speranza di salvarsi.

4-6 La giustizia ha guidato il mio supremo creatore, a crearmi fu Dio, ispirato dalla Giustizia, e con lui la somma sapienza [di Gesù] e la carità somma [dello Spirito Santo].

ANALISI DEL TESTO

LA DIFFICOLTÀ OGGETTIVA DI CENTO INIZI... Come vedremo meglio più avanti, Dante deve affrontare un problema che gli altri grandi poeti antichi e medievali avevano evitato. L'*Illiade* e l'*Odissea* di Omero sono divise in ventiquattro libri, l'*Eneide* di Virgilio in dodici; la *Farsaglia* di Stazio in dieci (ma è incompiuta). Le narrazioni in versi medievali che Dante conosceva non erano suddivise in canti o in libri: il *Tesoretto* di Brunetto Latini è una lunga serie di coppie di versi a rima baciata, senza partizioni interne; la *Chanson de Roland* è divisa in lasse di diversa estensione; il *Roman de la Rose* e i romanzi di Chrétien de Troyes sono lunghissimi racconti in coppie di versi a rima baciata privi di chiare divisioni interne. Invece la *Commedia* è divisa in ben **cento canti**. E tra i tanti problemi posti da questa scansione della materia c'è questo: Dante deve trovare un **inizio originale** per ognuno dei cento canti, e cioè non ripetere sempre le stesse parole, lo stesso schema, la stessa situazione narrativa. Può sembrare una questione banale, ma non lo è, perché cento nuovi inizi sono – ripetiamo – un ostacolo che nessun poeta aveva mai dovuto affrontare. E il problema si complica a causa della speciale forma narrativa della *Commedia*, cioè a causa del fatto che il racconto è gestito **in prima persona** dal personaggio-poeta, e data la perfetta **unità d'azione** manca a Dante la possibilità che i classici come Virgilio o Lucano (ma anche i moderni come Chrétien de Troyes) avevano, la possibilità di staccare, alla fine di un canto, ricominciando su un altro scenario, con altri personaggi, nel canto successivo. Dante non può dire: «Intanto, in un altro luogo...», perché al centro della scena c'è sempre lui, Dante-personaggio: è lui il solo che vede le cose, e noi le vediamo soltanto attraverso i suoi occhi.

... CHE DANTE RISOLVE BRILLANTEMENTE Come riescono a fare i grandi scrittori, Dante trasforma una difficoltà in altrettante occasioni, e trova delle **soluzioni geniali**. Qui, all'inizio del canto III dell'*Inferno*, Dante e Virgilio sono alle porte dell'*Inferno*, anzi proprio di fronte alla porta che conduce alla valle infernale. Che cosa fa, Dante, per introdurre subito il lettore **in medias res** ("nel mezzo alle cose") e aprire il canto con un'immagine efficace e memorabile? Fa parlare la porta, cioè s'inventa un'iscrizione che si trova scritta in cima alla porta stessa. Quest'ultima circostanza (e cioè che quella che leggiamo è un'iscrizione incisa sull'architrave della porta) noi però non la apprendiamo subito. Il canto non comincia, poniamo, con un prologo che dica qualcosa come «Di fronte a noi trovammo una porta sulla quale c'era questa scritta».

Comincia invece *ex abrupto*, o, se vogliamo, con un effetto-sorpresa che dura per lo spazio di nove versi: per lo spazio di nove versi noi non sappiamo chi o che cosa stia parlando, proprio come non sapevamo dove fosse finito Dante nel primo canto, che cosa gli fosse successo, chi fosse l'uomo che lo soccorre alle pendici del colle. Siamo all'*Inferno* e Dante sfrutta, proprio come farebbe oggi un regista di un film *horror*, quel **senso d'incertezza e sospensione** che risulta dal non sapere esattamente che cosa sta succedendo.

LE VERE PORTE DELLE CITTÀ MEDIEVALI Splendida idea, dunque, quella che apre il III canto. Chi o che cosa può aver ispirato Dante? Non è difficile rispondere. Nel Medio-evo, molte città erano circondate da mura, per proteggersi dai nemici (mura che si vedono ancor oggi, intatte o diroccate, per esempio a Firenze, o in altri Comuni del centro-nord); c'erano anche delle **porte**, che venivano chiuse al calar della notte, davanti alle quali stavano dei guardiani. Su queste porte potevano essere scolpite delle **epigrafi** che "parlavano" a coloro che entravano in città. Per esempio, su una delle porte di Pisa, la cosiddetta Porta Aurea, si leggeva nel Medioevo un'epigrafe commemorativa che cominciava così: «*Civibus egregiis hec aurea porta vocatur in qua sic dictat nobilitatis honor*» ("Questa porta è chiamata aurea perché è riservata ai cittadini che si sono distinti: così vuole l'onore dovuto alle nobili imprese"). Dante aveva certo nella memoria formule di questo tipo.

Dante perciò "arreda", decora l'*Inferno* con quegli stessi elementi che gli erano familiari sulla terra, né la cosa può stupirci troppo. Nel *Paradiso*, l'immaginazione di Dante sarà completamente libera, perché egli racconterà di un mondo celeste fatto di aria, luci, suoni: nel *Paradiso* nulla ricorda la terra. *Inferno* e *Purgatorio*, invece, sono luoghi ultraterreni fatti di **cose terrene**, cioè di mura, sentieri, ponti, scale, rocce, acqua, ghiaccio, fango, sterpi, fuoco... Persino il volo circolare dell'uccello-mostro Gerione, alla fine del canto XVII, che è il più irrealista, fiabesco dei "passaggi" che Dante prende nel suo cammino attraverso l'*Inferno* (le navi che lo traghettano sullo Stige e sull'Acheronte, il centauro Nesso che lo porta in groppa sono mezzi di locomozione di fantasia ma riconducibili a un'esperienza umana, il volo non lo è), viene ridotto a una misura terrena: Gerione plana come un falco, a larghissimi giri. Non è strano, dunque, che, entrato nella "città infernale", Dante si ricordi delle scritte che si leggevano sulle mura delle città.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio*Lo specchio e la porta*,
Garzanti Scuola 2021

Dante, estrattore di quintessenze

Erich Auerbach è stato uno dei più intelligenti e colti studiosi di letteratura del XX secolo. Di formazione era un filologo romanzo, cioè uno specialista di lingue e letterature romanze del Medioevo, ma nei suoi saggi ha saputo superare di molto quei confini, dandoci alcune delle pagine più belle che siano mai state scritte

sull'intera tradizione letteraria occidentale (in particolare nel suo capolavoro, *Mimesis*, uscito nel 1946 in Germania, nel 1953 in Italia). Auerbach scrisse molto su Dante, e in particolare un saggio dal titolo *Dante, poeta del mondo terreno*, che è ancor oggi la migliore introduzione possibile alla *Commedia*.

Egli non racconta tutta una vita, non analizza l'anima, aperta dinanzi a lui in tutte le sue parti; egli tralascia qualcosa. Rabelais in un titolo si chiama «*abstracteur de quinte essence*»; si racconta che un pittore moderno abbia detto che dipingere è “lasciar fuori”; anche Dante, come pare, fa qualcosa del genere. Ma i nostri confronti sono tratti dall'età moderna: aveva già fatto qualcosa di simile un poeta anteriore a Dante? È chiaro di no; i poeti antichi e anche quelli medioevali, se volevano ridare tutta la figura, avevano bisogno dello sviluppo epico, in cui l'essenza si manifesta; se invece davano un frammento di vita, rinunciavano in partenza alla comprensione generale e non li preoccupava che cosa potesse essere l'amante, il geloso, il crapulone, il noioso, oltre che innamorato, geloso, goditore e importuno. Persino la tragedia classica, di cui si può ben dire che “tralascia” molto, e tuttavia mira alla totalità dell'uomo, ha bisogno di un avvenimento che si svolga nell'estensione del tempo; da esso prende ordine la scelta degli elementi da comprendere e da tralasciare, e in esso l'eroe dà una risposta, che a poco a poco si chiarisce e infine diventa definitiva, alla domanda del destino, il quale gli chiede chi egli sia in verità. Dante invece non fa accadere alcun avvenimento; egli ha soltanto un momento, in cui tutto deve svelarsi; certo un momento particolarissimo, perché è l'eternità. E ci dà qualcosa che la tragedia greca disdegnava di chiarire, e cioè le qualità sensibili individuali: dalla lingua, dall'accento, dal gesto, dall'atteggiamento egli penetra nell'essenza. Certo il lettore di una tragedia greca può, e ancor più lo poteva lo spettatore di un tempo, raffigurarsi concretamente Prometeo, Antigone o Ippolito; ma a questa raffigurazione è dato assai maggior campo, che nel poema di Dante, in cui ogni accento e ogni gesto è esattamente determinato; [...] Dal confronto coi poeti precedenti, che abbiamo testé istituito, risulta subito: egli tralascia gli avvenimenti temporali. Nell'aldilà non accade più nulla di temporale: la storia è finita. E al suo posto è subentrato il ricordo. Alle anime non accadrà più nulla di nuovo, tranne che al giorno del giudizio; e anche questo porterà soltanto un'intensificazione della loro condizione presente. Essi hanno lasciato lo *status viatoris*¹ e sono nello *status recipientis pro meritis*²; con limitazioni insignificanti, questo vale anche per le anime del Purgatorio. Non c'è più da sperare né da temere alcun cambiamento; nessun incerto futuro dà loro la coscienza della dimensione “tempo.” Non accade loro più nulla, o meglio, ciò che loro accade accadrà in eterno. [...] Perciò il poema consiste in una lunga serie di auto rappresentazioni, così evidenti ed esaurienti che delle persone in questione, morte da tempo e vissute in condizioni così diverse da noi, oppure forse non vissute affatto, noi sappiamo ciò che ci rimane forse nascosto di noi e dei nostri più prossimi, con i quali giornalmen-

1. *status viatoris*: stato, condizione del viandante.

2. *status recipientis pro meritis*: stato, condizione di chi riceve il premio o la pena che ha meritato.

te siamo congiunti; e cioè l'arcana cifra che domina ed ordina tutta la loro esistenza. La cifra che Dante ci dà è per lo più molto semplice, spesso una breve frase; ma se essa in sé sembra povera e semplice, tuttavia ci vuole una forza di approfondimento quasi sovrumana per trovarla, ed essa riceve la sua ricchezza dalla massa di avvenimenti che comprende, e da cui è ricavata; gli avvenimenti sono espressi soltanto in minima parte; ma ciò che è espresso è l'elemento decisivo, e quanto è tralasciato vi è contenuto e risuona in esso. Quando il vecchio Montefeltro dice «io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero» (*Inferno* XXVII, 67) è data la cifra di quest'uomo duro e astuto, in cui viveva una segreta, ma non sufficiente aspirazione alla purezza, e quand'egli poi di tutte le sue azioni ne racconta una sola, come non sapesse resistere alla tentazione di far agire ancora un'unica volta la ben provata astuzia, con ciò non solo è decisa la sua sorte eterna, ma è definito egli stesso, e tutta la pienezza della sua vita, che rimane inespressa, – lotte, strapazzi, intrighi, e i giorni della vana speranza – è contenuta in quella cifra.

(E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1988)

Un «estrattore di quintessenze»: così Rabelais definiva sé stesso; e così, secondo Auerbach, si potrebbe definire Dante. Che cosa significa questa etichetta? Significa che Dante si trova di fronte a due obblighi e a due limitazioni:

1. deve rappresentare, in un ridottissimo numero di versi, un grandissimo numero di esseri umani defunti; e 2. deve rappresentarli in una dimensione che è ormai fuori dal tempo e dalla storia, una dimensione nella quale non accadrà mai più nulla.

Ecco allora che Dante non racconta e non descrive ma, attraverso poche frasi, o anche una sola battuta, individua, con una conoscenza dell'animo umano che ha del sovrumano, la *cifra*, la matrice psicologica, e insomma appunto la “quintessenza” dell'anima che ha davanti a sé. E questo, come osserva Auerbach, è qualcosa che nessuno scrittore prima di lui – né i poeti epici né i tragici classici – aveva saputo fare.

PER FARE IL PUNTO

1 Che cosa sono le lingue e le letterature romanze, delle quali Auerbach era cultore?

2 Chi è un *crapulone*?

3 Che cosa significa, etimologicamente, *quintessenza*? Fai una breve ricerca sui dizionari e sulle enciclopedie che trovi in rete.

4 «La cifra di quest'uomo duro e astuto» (r. 43): qual è il senso della parola cifra, in questa frase?

5 Dante, scrive Auerbach, «ci dà qualcosa che la tragedia greca disdegnava di chiarire, e cioè le qualità sensibili individuali» (rr. 17-19). Spiega con parole più semplici questo concetto.

6 Nell'aldilà, scrive Auerbach, il tempo è finito. Quali conseguenze ha, questa circostanza, sulla rappresentazione che Dante dà dei personaggi che incontra nel suo cammino?

T 24

Dall'altra parte del mondo:
la montagna del Purgatorio

da *Purgatorio*, I, 13-36; 58-93

L'Inferno e il Paradiso sono eterni, il Purgatorio finirà con la fine del mondo. Questo dà alla seconda cantica della *Commedia* una particolare atmosfera: anche qui Dante incontra anime che scontano, con gravi sofferenze, le loro colpe, ma ad alleggerire il dolore c'è, per tutti, la prospettiva della salvezza. Le pene a cui vengono sottoposti i peccatori sono più lievi: il sangue, la tempesta, il fuoco e il gelo dell'Inferno lasciano spazio a un clima meno ostile, e Dante si sofferma più a lungo sulla biografia dei personaggi incontrati che sui loro dolori presenti. Questo mutamento d'atmosfera è particolarmente sensibile nei primi canti. All'uscita dalla caverna infernale, prima di salire la montagna del Purgatorio, Dante e Virgilio vedono l'auro-

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021



Tre modi di leggere (e usare) Dante nel Novecento

In dialogo
CON IL
Novecento

Dante è stato in assoluto lo scrittore italiano più letto e più amato: lo testimonia la grandissima quantità di manoscritti che trasmettono le sue opere, e la decina di commenti alla *Commedia* scritti già a partire dagli anni Venti del Trecento. Dopo l'Unità d'Italia, Dante entra stabilmente nel canone scolastico (l'abitudine di leggere le tre cantiche della *Commedia* in classe, una per anno, prende piede già negli anni Settanta dell'Ottocento), perciò non è strano che quasi tutti gli scrittori del Novecento siano stati influenzati dalla sua opera. Ma alcuni hanno subito un'influenza più profonda. Ne abbiamo scelti tre, per ragioni diverse. Eugenio Montale, Primo Levi e Pier Paolo Pasolini.

Eugenio Montale si richiama all'esempio del Dante lirico, alla sua rappresentazione di Beatrice (*Tanto gentile tanto onesta pare*, → T3), per evocare, nelle raccolte poetiche intitolate *Le occasioni* e *La bufera*, la figura del *visiting angel*. Primo Levi ci fa capire che cosa vuol dire vivere l'inferno del lager, durante la Seconda guerra mondiale, e lo fa anche attraverso il recupero di una delle più belle pagine della *Commedia* dantesca (Ulisse: il folle volo, → T22). E Pier Paolo Pasolini impara da Dante soprattutto la lezione del realismo, che applica ai suoi versi e romanzi dedicati alla vita nelle borgate romane degli anni Cinquanta ma anche, diversamente, ai suoi

ultimi esperimenti in prosa, negli anni Sessanta e Settanta (Gli ignavi, → T19b).

Eugenio Montale, la visita dell'angelo

Le prime poesie di Eugenio Montale (Genova, 1896 - Milano 1981) traggono spunto dall'osservazione del paesaggio ligure, e soprattutto del mare delle Cinque Terre, per poi trasfigurarli in chiave metafisica: confluiranno tutte nella raccolta d'esordio, *Ossi di seppia* (1925), che passa quasi inosservata alla sua uscita, ma nel tempo verrà

considerata uno dei libri più incisivi e originali del Novecento poetico italiano.

MONTALE E DANTE Nel 1927 Montale si trasferisce per lavoro a Firenze, che era all'epoca il centro culturale più importante d'Italia; lì conosce alcuni tra i maggiori letterati del suo tempo: poeti come Salvatore Quasimodo, prosatori come Carlo Emilio Gadda, critici e filologi come Gianfranco Contini, uno dei massimi studiosi della poesia medievale, che pubblica nel 1939 la sua importante edizione commentata delle *Rime* di Dante. Nello stesso anno esce la seconda raccolta poetica di Eugenio Montale, intitolata *Le occasioni*. Contini e Montale si stimavano e si leggevano a vicenda: il primo aveva recensito con entusiasmo *Ossi di seppia*; il secondo era interessato al modo in cui Contini interpretava il Dante lirico e stilnovista, visto come autore che decide di staccarsi dalla tradizione poetica che lo aveva preceduto, astratta e rituale, per fondere esperienza individuale e significato universale in una scrittura di forte tensione autobiografica e di altrettanto grande ambizione filosofica. Anche attraverso la mediazione di Contini, nel corso degli anni Trenta Montale impara da Dante soprattutto questo: a tenere insieme il racconto della sua determinata esperienza autobiografica (e specialmente del suo reale, specifico amore per

una donna che aveva conosciuto a Firenze in quegli anni) con l'espressione di valori universali – etici, culturali e spirituali – di cui la donna stessa viene fatta portatrice. Non solo Montale subisce il fascino dell'immagine stilnovista della donna-angelo, che è insieme sensuale e spirituale; risente in particolare della potenza simbolica del rapporto tra Dante e Beatrice, che è di amore al tempo stesso sacro e profano, terreno e celeste.

LA DONNA-ANGELO Ispirandosi a schemi danteschi, Montale comincia così a trasfigurare la fisionomia concreta della donna amata nel ritratto di una sorta di moderna donna-angelo, memore dell'immaginario stilnovista. Nella breve poesia intitolata *Ti libero la fronte dai ghiaccioli* – uno dei testi che appartengono alla sezione *Mottetti* delle *Occasioni* – Montale si rivolge a una misteriosa creatura, che lui vede come «donna o nube, angelo o procellaria» (un uccello marino, detto anche "uccello delle tempeste", che vive quasi esclusivamente in mare aperto). Reduce da un viaggio attraverso le regioni fredde del cielo e del cosmo, questa figura che unisce sembianze umane (la fronte) e di angelo o procellaria (le penne) si presenta al poeta con la fronte coperta di ghiaccio e le penne lacerate, come se avesse attraversato un ciclone.



EUGENIO MONTALE Ti libero la fronte dai ghiaccioli

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

- 5 Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole freddoloso; e l'altre ombre che scantonano nel vicolo non sanno che sei qui.

(E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984)

4. **ti desti a soprassalti**: ti svegli a scatti. Dobbiamo dunque immaginare che la donna riposandosi del lungo viaggio, dorma un sonno nervoso e interrotto.
5-6. **allunga ... nera**: costruiamo così: il nespolo allunga nel riquadro (della fine-

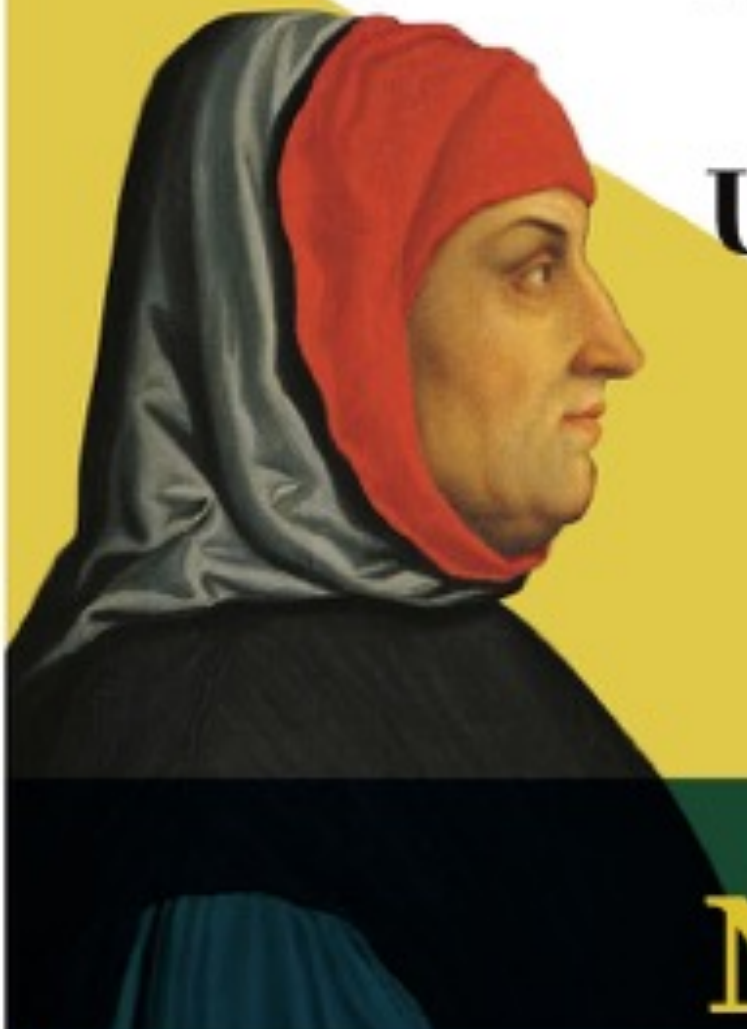
stra) la (sua) ombra nera.
6-7. **sole freddoloso**: è un ossimoro e insieme una sinestesia, perché si incrociano percezioni diverse: il sole che si vede e il freddo che si sente.
7-8. **l'altre ... qui**: le altre persone (insen-

Metro: due quartine di endecasillabi, di cui l'ultimo tronco è due (vv. 5, 7) sdruccioli. Quasi rime tra i vv. 1 e 6 (*ghiaccioli / sole*), 2 e 4 (*alte / soprassalti*), 5 e 8 (*nespolo / vicolo*). Ma si fanno sentire anche alcune rime interne: *mezzodi*: qui, *raccogliesti*: desti, *nebulose*: *freddolose*.

sibili all'evento, come esseri incoscienti e perciò definite ombre, come l'ombra nera del nespolo) che passano per il vicolo (scantonano, cioè girano l'angolo) non si accorgono della presenza miracolosa della donna alata.

Tratto da:
C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio
Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Un *Canzoniere* del Novecento: la poesia di Umberto Saba



In dialogo
CON IL
Novecento

Fino a tutto l'Ottocento, e in parte ancora nel Novecento, il *Canzoniere* di Petrarca ha rappresentato il principale modello di libro di poesia per moltissimi autori, non solo italiani. Questo modello si è imposto per varie ragioni. Innanzitutto per la sua originale architettura interna: mentre i poeti del suo tempo e quelli precedenti a lui tendevano a raccogliere i loro versi in modo più o meno casuale, o a non raccogliarli affatto, confidando nel lavoro di anonimi copisti, Petrarca dispone le molte liriche che andava componendo secondo uno schema organico, attentamente organizzato, dotato di una storia interna ben riconoscibile. In secondo luogo, la storia interna che le sue poesie raccontano – che è poi la storia di come cresce e cambia nel tempo l'amore di Petrarca per Laura – è potente e originale in sé, perché conferisce un risalto mai visto prima al mondo interiore del poeta. Il *Canzoniere* rappresenta una novità nella letteratura europea per la qualità della sua analisi dell'io e per la profondità della sua introspezione. Il risultato è una specie di autobiografia in versi, che però tocca temi così assoluti da diventare significativa per tutti.

AUTOBIOGRAFIE IN VERSI Come Petrarca, anche Umberto Saba (1883-1957) concepisce e struttura le sue poesie come una monumentale autobiografia in versi; e anche lui, come Petrarca, è un autore cosmopolita, che ha vissuto in luoghi e Paesi diversi. Saba nasce a Trieste nel 1883, ma «nasce a Trieste nel 1883», ha scritto una volta, «era come nascere altrove nel 1850»: il riferimento è all'atmosfera di una

città che era ai margini della vita culturale italiana (anche perché faceva parte allora della periferia dell'Impero austro-ungarico, la cui lingua ufficiale era il tedesco: Trieste sarebbe diventata italiana solo dopo la prima guerra mondiale). Cresciuto in questo ambiente per certi aspetti provinciale e straniero, impiegato in una ditta commerciale già a sedici anni, Saba ha nutrito la sua passione per la poesia

studiando da autodidatta i classici della letteratura italiana, e in particolare quelli che sente come i maggiori fra gli autori lirici: Leopardi su tutti, ma anche Petrarca. Non stupisce allora che i suoi primi

tentativi di scrivere versi, poi raccolti nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-1907), rechino segni chiarissimi di queste influenze, e più in generale l'impronta di un apprendistato letterario in corso.



UMBERTO SABA Nella sera della domenica di Pasqua

4 Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti
passi rivolgo alla casa lontana.
È la sera di Pasqua. Una campana
piange dal borgo sui passati eventi.

8 L'aure son miti, son tranquilli i vènti
crepuscolari; una dolcezza arcana
piove dal ciel sulla progenie umana,
le passioni sue fa meno ardenti.

11 Obliando, io penso alle leggende
di Fausto, che a quest'ora era inseguito
dall'avversario in forma di barbone.

14 E mi par di vederlo, sbigottito
fra i campi, dove ombrosa umida scende
la notte, e lungi muore una canzone.

Metro: sonetto a rime incrociate nelle quartine (schema ABBA ABBA CDE DCE)

1-2. I lenti ... lontana: il poeta alle prime luci della sera torna a casa dopo aver fatto una lunga passeggiata solitaria sulla spiaggia.

3-4. Una campana piange: Alla coscienza dell'io il suono della campana sembra un lamento.

5. aure: iperletterario (e di chiara matrice petrarchesca) per "aria".

6. arcana: iperletterario per "nascosta, misteriosa". In questo caso la matrice è

piuttosto leopardiana; nelle *Ricordanze*, per esempio, Leopardi scrive di «arcani mondi, arcana / felicità».

7. progenie: stirpe, discendenza umana; ancora una volta detto in modo volutamente antichizzante e letterario.

9. obliando: dimenticando (sottinteso: il mondo circostante, gli altri uomini).

9-10. leggende di Fausto: Il riferimento è al *Faust*, il grande poema di Goethe in cui il diavolo appare al protagonista in forma di barboncino. Il personaggio di Faust per Saba è molto significativo: in un'altra poesia giovanile, *Dopo il silenzio*, Saba si identifica apertamente con lui («Forse fui Faust, e Margherita ho amato»).

11. l'avversario: è uno dei modi con cui la tradizione ebraica identifica il diavolo [→ T6].

12. sbigottito: turbato, spiacevolmente sorpreso.

14. lungi muore una canzone: in lontananza si spegne il suono di una canzone.

ANALOGIE... L'attacco di questa poesia – «Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti / passi rivolgo alla casa lontana» – si rifà scopertamente al celebre *incipit* del sonetto 35 del *Canzoniere* di Petrarca [→ T3] «Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti». La somiglianza è tale da impedirvi di pensare a una memoria poetica involontaria; qui Saba si produce in una vera e propria citazione allusiva, collegandosi consapevolmente a un precedente letterario famoso ed esibendo al

lettore questo suo collegamento. Se leggiamo le due poesie più attentamente, del resto, scopriamo che innanzitutto è uguale la forma metrica, il sonetto (forma che Petrarca nel *Canzoniere* impiega largamente). Poi è identica la caratterizzazione psicologica dell'io – «solo e pensoso», cioè solitario e meditabondo, ed è uguale anche l'incedere a «passi lenti», cioè svogliato e indolente, dei due protagonisti: come di chi è sovrappensiero e vaga senza una meta precisa, per distrarsi da pensieri

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

ricorrenti. Per questo è analogo anche il rapporto tra l'io e il paesaggio: in Saba, come in Petrarca, la natura contemplata nella sua distanza dalle passioni umane si rivela un riparo («uno schermo», in Petrarca) alle passioni stesse, che agitano il cuore dei due poeti e li spingono a isolarsi dai propri simili.

... E DIFFERENZE Fin qui le analogie, che stringono da vicino le due quartine dei due sonetti; ma è importante anche la differenza tra i due testi, che emerge dal diverso sviluppo delle terzine. Confrontando la seconda metà dei due sonetti il lettore può apprezzare lo scarto che c'è tra la passione di Petrarca e quella di Saba. La prima è una passione amorosa, che genera malinconia per il suo carattere ossessivo e irrisolto (per quanto Petrarca si nasconde nella natura più deserta e selvaggia, l'amore per Laura, lontana e irraggiungibile, non lo abbandona nemmeno per un istante). Quella di Saba è invece una passione esclusivamente letteraria: le due terzine sono dedicate interamente al mito di Faust, «le leggende/ di Fausto». Nel capolavoro di Goethe, il diavolo con cui Faust stringerà il suo patto gli appare, la prima volta, sotto forma di un barboncino nero. È proprio lui il cane «barbone» che il poeta crede di avvistare durante la sua passeggiata solitaria: ed è la visione del Maligno (*l'avversario*, lo chiama Saba) la causa del suo sbigottimento.

UN LESSICO AULICO Tutta la poesia è contrassegnata da un lessico aulico, in rapporto esplicito con la tradizione della lirica italiana pre-novecentesca. Evidentemente in questo sonetto, come in altre liriche dello stesso periodo, il giovane Saba sta facendo i conti con la propria artigianale formazione letteraria: rappresenta sé stesso in una cornice di riferimenti che rimandano ai suoi maestri di lirica amorosa (Petrarca) e di sensibilità romantica (Goethe). A questi andrà aggiunto anche Leopardi: la «canzone» la cui melodia il poeta sente spegnersi nel finale del sonetto ricorda molto «il solitario canto» di un artigiano che l'io ode «non lunge», e che a poco a poco si affievolisce e muore, nella leopardiana *Sera del dì di festa* [→ **Volume Giacomo Leopardi, T4**]. La poesia di Saba somiglia a quella di Leopardi perché anch'essa, in fondo, svolge la descrizione della fine di una giornata festiva, mite e serena, la cui calma contrasta con l'agitazione interiore dell'io. Il titolo stesso scelto da Saba, *Nella sera della domenica di Pasqua*, può essere considerato a sua volta un omaggio al capolavoro di Leopardi.

UNA "RACCOLTA DELLE RACCOLTE" Col tempo, Saba diventa un poeta più sicuro di sé: la sua scrittura si spoglia di citazioni esteriori e si fa originale, arrivando alla conquista della semplicità che è la caratteristica principale della sua lingua poetica. Petrarca smette allora di essere per lui un mero serbatoio di pose poetiche per diventare il modello per la costruzione del suo libro di poesia. A partire dal 1913 Saba decide infatti di strutturare la sua opera in una specie di libro-contenitore che raccolga, modificandole organicamente, le brevi raccolte di versi che pubblica di volta in volta. La prima edizione di questa "raccolta delle raccolte", che rappresenta la sintesi della sua poesia e della sua vita, esce nel 1921 con il titolo *Canzoniere*, un titolo che non può non far pensare a Petrarca. E come lui, Saba lavorerà durante tutta la sua vita all'assetto di questa grande opera, riscrivendo alcuni testi, includendo o escludendo poesie, montando in maniera diversa le varie sezioni e quindi modificandole a ogni ristampa (ne allestirà altre tre, l'ultima nel 1951).

Del *Canzoniere* petrarchesco torna in quello di Saba l'intreccio fra un versante narrativo, fortemente autobiografico – nel caso di Saba, in particolare, l'amore per la moglie e la figlia, le peregrinazioni in giro per l'Italia, il racconto della Seconda guerra mondiale – e il versante dell'autoanalisi dell'io, tutto giocato sulla rivelazione della propria vita interiore.

FRAMMENTI Va però registrata una significativa differenza tra Saba e Petrarca. Il titolo originale, latino, del *Canzoniere* petrarchesco è come sappiamo *Rerum vulgarium fragmenta* ("Frammenti di cose [scritte] in volgare"). Si tratta di "frammenti sparsi" non solo materialmente; la frammentarietà è anche il riflesso della confusione e della "dispersione" interiore del poeta, legata a un dissidio religioso, tipicamente medievale, tra amore sacro ed amor profano. Saba vive in un contesto culturale completamente diverso: per lui le preoccupazioni religiose sono state in gran parte sostituite dalla ricerca laica delle motivazioni profonde dell'agire umano. In più, Saba è stato tra i primissimi letterati italiani a fare esperienza diretta della psicanalisi, non solo da lettore, ma addirittura da paziente, alla fine degli anni Venti del Novecento, aiutato in ciò dal fatto di vivere a Trieste, una città vicina alla Vienna in cui Freud aveva appena scoperto e teorizzato l'esistenza di una logica inconscia che muove gran parte delle azioni umane).

I frammenti sparsi dell'anima di cui parla Saba sono quindi molto diversi da quelli di Petrarca: i primi, a differenza dei secondi, sono legati ai segreti oscuri e alle associazioni irrazionali operate nell'inconscio. Per questo molte liriche di Saba non sono altro che un tentativo di arrivare a conoscere le radici nascoste della propria lacerazione interiore, e se possibile di ricomporla, con gli strumenti della letteratura.

TESTI A CONFRONTO

- 1 Rileggi il sonetto di Petrarca *Solo e pensoso i più deserti campi* [→ **T3**]: che cosa vuole evitare il poeta rifugiandosi nella natura, e perché?
- 2 Quali sono invece le motivazioni della passeggiata solitaria di Saba?

T4

Non al suo amante più Diana piacque: i miti, l'amore, la musica

da *Canzoniere*, 52

Nella mitologia greco-latina, Diana (Artemide per i Greci) era la dea della caccia e delle selve, amante della solitudine e, a differenza di Venere, refrattaria all'amore. Ai riferimenti classici, Petrarca associa un modello compositivo tipico della poesia romanza: lo schema dell'incontro con una *pastorella* costituiva infatti il nucleo di una variante della canzone dei trovatori che aveva avuto successo soprattutto nella letteratura francese. La *pastorella* poteva essere più o meno arrendevole, e l'incontro poteva concludersi con una seduzione riuscita oppure con un rifiuto, ma in questo genere poetico la donna assume quasi sempre connotati molto diversi rispetto alla dama della canzone cortese. La *pastorella* di Petrarca è quindi *alpestra e cruda*, cioè "rustica" e "ribelle", proprio come era la dea del mito classico.

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
3 la vide in mezzo de le gelide acque,
ch'a me la pastorella alpestra e cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
6 ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gelo.

Metro: madrigale con schema ABA BCB CC.

1. amante: nel senso di "chi ama", dato che Diana non ricambiava le attenzioni di Atteone; **Diana:** nella mitologia latina, la dea della caccia.

2. per tal ventura: per quella fortunata circostanza; **ignuda:** nuda.

4. ch'a me: di quanto piacque a me; **alpestra e cruda:** rustica e ribelle. Ma *cruda* può significare anche "crucele". E sappiamo che Diana non fu certo tenera con Atteone.

3 Né Petrarca né Saba riescono a trovare nella natura la pace che vorrebbero: che cosa lo impedisce a ciascuno di loro?

4 La struttura dei due sonetti, oltre che per la forma metrica, è simile anche perché l'ultima terzina si apre con una congiunzione che di solito non si trova all'inizio della frase: *Ma* in Petrarca, *E* in Saba. Analizza la struttura metrico-sintattica dei primi 11 versi, confronta i due sonetti e fai le tue considerazioni su come i due poeti hanno organizzato la sintassi in rapporto al contenuto.

5 Nel sonetto di Petrarca prevalgono i riferimenti di tipo visivo; nel sonetto di Saba compaiono invece numerosi suoni. Viceversa, i momenti culminanti che entrambi i poeti collocano nell'ultima terzina, prevedono un suono per Petrarca e una visione per Saba: quali? E perché sono così significativi?

5. posta a: occupata a; bagnar: nel senso di "lavare".

6. l'aura: non è chiaro se in questo madrigale *l'aura* sia già un *senhal*, cioè un soprannome, un modo per designare evocativamente il nome di Laura.

7. egli arde (i)l cielo: quando il cielo arde; in italiano antico, quando il verbo era preposto al soggetto (qui *cielo*), si poteva anticipare il pronome corrispondente (*egli*), detto quindi prolettico (cioè posto prima del nome).

8. amoroso gelo: è il tremore tipico che assale gli amanti secondo la poesia erotica medievale. Qui però l'immagine, tradizionale, è impresiosita dal fatto che il gelo assale l'amante quando «arde 'l cielo», cioè in pieno sole, mentre fa caldo.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Come parlare d'amore, da Petrarca ai giorni nostri

Le passioni hanno una storia (anche l'amore)



2

WILLIAM BUTLER YEATS
Quando tu sarai vecchia
da *Poesie*



4

MARCEL PROUST
L'amore di un minuto
da *Alla ricerca del tempo perduto*



1

FRANCESCO PETRARCA
Tutta la mia fiorita e verde etade
da *Canzoniere*

3

FRANÇOIS APOLLINAIRE
L'addio
da *Alcools*



5

CHARLES BAUDELAIRE
A una passante
da *I fiori del male*



6

UMBERTO SABA
Un ricordo
da *Il canzoniere*



7

GIORGIO MANGANELLI
Venti minuti per odiare
da *Centuria*



8

FRANCO FORTINI
L'edera
da *Una volta per sempre*

9

WISŁAWA SZYMBORSKA
Un amore felice
da *Opere*



L'amore è una **passione**, la più forte delle passioni (insieme alla sua gemella, l'odio), e anche le passioni hanno una storia. Ci sono state epoche in cui i contatti tra le persone erano molto rari, le relazioni extramatrimoniali erano seriamente censurate e i matrimoni erano combinati dai genitori dei futuri sposi: non occorre andare troppo indietro nel tempo, perché in certe parti d'Italia questa situazione si è protratta fino alla metà del Novecento. È inevitabile, perciò, che la **concezione dell'amore** di questi nostri antenati fosse **diversa da quella odierna**, perché diverse erano le strutture sociali e i modi di rapportarsi nei confronti degli altri. Non dobbiamo stupirci, dunque, se ci accade talvolta di percepire come estranee le sofferenze e le gioie d'amore espresse dalle scrittrici e dagli scrittori del passato nelle loro opere: vivevano in culture, in mondi diversi dal nostro, e ciò si riflette anche sulla loro concezione dell'amore, e sul modo in cui ne parlano.

C'è però qualcosa, nel discorso amoroso, che resta intatto nonostante il passare del tempo, perché in fondo gli esseri umani per molti aspetti sono ancora gli stessi di mille o duemila anni fa: crescono, lavorano, soffrono, muoiono, pensano, odiano e, appunto, *a loro modo* amano. Ebbene, in questo percorso rifletteremo sul **modo in cui gli esseri umani parlano dell'amore**, in letteratura, e ne descrivono gli effetti, le sfumature, le tracce che lascia. A volte, leggendo, prevarrà un senso di distanza, di estraneità; altre volte le parole di chi ha scritto ci toccheranno da vicino, e – per quanto lontane da noi nel tempo e nello spazio – non faremo fatica metterle in relazione con la nostra stessa esperienza.

Tratto da:
C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio
Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

La realtà trasfigurata dalla fantasia: Federico Fellini

In dialogo
CON IL
Novecento

Che cosa c'entra un regista cinematografico, Federico Fellini, con Giovanni Boccaccio? Il 2020 è stato il centenario della nascita di Fellini, e su un canale televisivo è stata trasmessa una selezione dei suoi film con il titolo *Fellini, realista visionario*. È una definizione azzeccata. In mezzo secolo di carriera come sceneggiatore e come regista, Fellini ha saputo rappresentare il mondo osservandolo e valorizzandolo attraverso il filtro della fantasia e del sogno. Non è un caso che Fellini amasse molto lo spettacolo in cui la fantasia e il sogno hanno la loro festa, il circo (nel 1970 girò un documentario intitolato *I clowns*). Oltre al circo amava l'avanspettacolo e il fumetto (lui stesso era un bravo disegnatore e spesso preparava attraverso schizzi e vignette le scene chiave dei suoi film). Circo, avanspettacolo, fumetto – sono tutti generi legati a forme di rappresentazione “basse”, infantilistiche e spesso comiche; generi che tendono a scomporre la narrazione classiche in blocchi narrativi brevi, compiuti, separati in maniera visibile. I film di Fellini hanno spesso una struttura a episodi in buona parte autonomi, che può ricordare quella di una raccolta di novelle. Ma quella di scrittore realista e visionario è una definizione che calza a pennello anche a quel narratore nato che è stato Boccaccio, un uomo che aveva un talento quasi sovrumano nel tradurre in parole la realtà, ma che spesso amava condire questa realtà con elementi fiabeschi o fantastici, elaborati in racconti brevi e memorabili (pensiamo alla novella di Lisabetta da Messina, o alla novella di Nastagio degli Onesti), mescolando temi universali con materiali umili e ingredienti comici.

L'IMPORTANZA DEGLI SCENEGGIATORI E L'INCONTRO CON FLAIANO A differenza di Boccaccio, Fellini non lavorava da solo. Per scrivere i suoi film amava legarsi a letterati di alto livello – narratori come Ennio Flaiano, poeti come Tonino Guerra, sceneggiatori come Tullio Pinelli e Bernardino Zapponi. Con l'aiuto di questi e altri collaboratori, Fellini (che è nato a Rimini nel 1920 ed è morto a Roma nel 1993), ha firmato alcuni dei più bei film della storia del cinema italiano. In quel capolavoro che è *La dolce vita* appare decisivo, per esempio, il contributo di Flaiano, che era stato uno dei più acuti osservatori del mondo di via Veneto, la grande via di Roma che è, si può dire, la vera protagonista del film, e in cui negli anni Cinquanta e Sessanta s'incontravano attori, scrittori, giornalisti e quelle che una volta si definivano “persone di mondo”. Come è stato notato, Fellini e Flaiano avevano molte cose in comune: l'origine provinciale e il rapporto di amore-odio verso la metropoli, il senso dell'umorismo e la vocazione alla satira, una viva curiosità per gli esseri umani (specie se marginali, strani e a qualche titolo “diversi”), e insieme un certo pessimismo circa la possibilità di essere felici.

OLTRE IL NEOREALISMO Sono qualità, queste, che attraversano tutta l'opera di Fellini, e che lo mettono in rapporto di continuità ma anche di superamento rispetto a quella poetica – il Neorealismo – che segna la nascita del cinema italiano dopo la fine della Seconda guerra mondiale, e nella quale Fellini stesso si era formato (aveva infatti lavorato come sceneggiatore di Roberto Rossellini, che del Neorealismo è considerato uno dei padri). Da quel movimento Fellini riprende, tra l'altro, l'attenzione per gli umili, l'interesse per la vita della gente comune negli anni durissimi del dopoguerra – ma a differenza di molti cineasti neorealisti si rifiuta di rappresentarli in modo naturalistico. Il fatto è che a Fellini il realismo non è mai bastato: ha sempre corretto l'interesse per la rappresentazione precisa della società con una vena visionaria e metaforica, illustrando non solo la tensione verso l'assoluto, ma anche le pulsioni più autodistruttive e grottesche dell'uomo (anche per questo i suoi film sanno dosare benissimo commedia e tragedia, ironia e cupezza). Alla passione di tanti suoi

contemporanei per il cinema-verità opponeva provocatoriamente un'estetica della falsità (cioè della fantasia creativa): «La menzogna è sempre più interessante della verità. La menzogna è l'anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo. La fiction può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana e apparente. Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche...»

Il bidone

Cominciamo la nostra breve rassegna con un film poco noto eppure bellissimo, *Il bidone*, scritto da Fellini con Flaiano e Pinelli (si trova facilmente in rete). Si tratta appunto una storia di povera gente, per la precisione di poveri ladri, girata nel 1955, ovvero agli sgoccioli della grande stagione neorealista. Al disoccupato protagonista di *Ladri di biciclette* (1948), di Vittorio De Sica – capolavoro di quella stagione [→ **Volume 3B, Sezione 3, Percorso 12** – la bicicletta, necessaria per cercare un lavoro, viene rubata all'inizio del film; la cerca invano per tutta la durata della pellicola, e solo alla fine, per disperazione e bisogno, prova maldestramente a rubarne una a sua volta. Invece i protagonisti del *Bidone* non sono vittime, sono tre amici che la necessità ha trasformato in carnefici, spingendoli a specializzarsi in truffe – i “bidoni”, appunto – i cui bersagli sono spesso persone ben più miserabili di loro. Questi tre impostori non rubano per sopravvivere, ma per vivere alla grande, attratti come sono dal lusso, dai locali notturni, dalle feste di una società che dopo gli stenti della guerra si sta ricostruendo e comincia ad assaporare il benessere economico, insieme a quel tanto di corruzione morale che il guadagno facile porta con sé.



Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Una trama “ariostesca”:

Menzogna e sortilegio di Elsa Morante



In dialogo
CON IL
Novecento

Calvino non è l'unico autore contemporaneo che sia stato ispirato da Ariosto. Elsa Morante è stata forse la maggiore scrittrice italiana del Novecento, quella in cui – più che in ogni altra scrittrice del secolo – sembra essersi reincarnata la stupefacente capacità di narrare, di intrecciare trame dei grandi romanzieri dell'Ottocento. Basta aprire uno dei suoi quattro romanzi – pubblicati a cadenza quasi decennale: *Menzogna e sortilegio* (1948), *L'isola di Arturo* (1957), *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982) – per essere investiti dalla sua poderosa forza di creatrice di storie. Ebbene, per sua stessa ammissione, i libri che le hanno insegnato di più, da questo punto di vista, non sono tanto quelli dei romanzieri “classici” dell'Ottocento (i russi come Tolstoj o Dostoevskij, gli inglesi come Dickens, i francesi come Balzac e Maupassant) quanto due grandi modelli molto più lontani nel tempo: il *Don Chisciotte* di Cervantes e l'*Orlando furioso* di Ariosto.

«L'ULTIMO ROMANZO DELLA TERRA»

Rispondendo nel 1968 alle domande di uno studioso francese, Michel David, la Morante ha detto, a proposito di *Menzogna e sortilegio*:

«Pensavo che il romanzo come lo si intendeva nel diciannovesimo secolo [...] stesse morendo. Quindi, volevo fare quello che ha fatto Ariosto per il poema cavalleresco, scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Ho

deciso di fare l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e il mio ultimo romanzo, ovviamente!»

Qualche anno più tardi, *Menzogna e sortilegio* venne ristampato da Einaudi. Nella quarta di copertina della nuova edizione leggiamo queste parole, dettate certamente dalla stessa Morante:

«Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte* – senza dimenticare, in diversa forma, l'*Orlando furioso*. Difatti, come quegli iniziatori esemplari della narrativa moderna segnavano il termine dell'antica epopea cavalleresca, così, nell'ambizione giovanile di Elsa Morante, questo suo primo romanzo voleva anche essere l'ultimo possibile nel suo genere: a salutare la fine della narrativa romantica e post-romantica, ossia dell'epopea borghese.

La Morante credeva – come dichiara a David – di aver scritto il suo primo e ultimo romanzo. Come abbiamo detto, invece, dopo *Menzogna e sortilegio* scriverà altri tre romanzi, e saggi e poesie, e anche nel seguito della sua carriera l'esempio di Ariosto resterà vivo e influente: per esempio nella trama del suo romanzo più famoso, *La Storia*, che annoda in maniera spesso quasi fiabesca vite e destini di personaggi però ben calati nella tragica realtà italiana della Seconda guerra mondiale. Ma *Menzogna e sortilegio* resta, fra tutti, il romanzo più ariostesco della grande scrittrice.

LA TRAMA DI MENZOGNA E SORTILEGIO È una storia familiare che si dipana nell'arco di una ventina d'anni, in una città della Sicilia, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Anna, che

proviene da una famiglia nobile decaduta, e il suo ricchissimo cugino Edoardo s'innamorano. Ma Edoardo è un ragazzo capriccioso, volubile, tirannico. Abbandona Anna, e lei – per non finire in miseria – accetta di sposare Francesco De Salvi, un giovane ignorante, rozzo, fisicamente sgradevole (ha sul viso i segni del vaiolo, che allora era una malattia molto diffusa), insomma il contrario di Edoardo. Si trasferiscono a Roma e nasce una bambina, Elisa, che è anche la voce narrante del romanzo. Ma il matrimonio tra Anna e Francesco è un inferno: Francesco tradisce la moglie, Anna pensa sempre a Edoardo, che però si ammala e muore. Quando Anna lo scopre, comincia a perdere la ragione. Frequenta assiduamente la madre di Edoardo, e da Edoardo finge di ricevere delle lettere d'amore che in realtà lei stessa si scrive (quando chiesero alla Morante da dove le fosse venuta l'idea del romanzo lei rispose che aveva sentito una volta la storia di una vecchia signora a cui era morto il figlio in guerra, ma a cui i parenti nascondevano la verità: «Le leggevano delle lettere facendole credere che fossero del figlio. Tutto il romanzo è nato da qui»). Francesco è geloso, sospetta la moglie di avere un amante, l'atmosfera in casa diventa sempre più pesante. La morte arriva a sciogliere l'intreccio: Francesco muore cadendo da un treno, Anna si ammala e muore a sua volta, vegliata dalla figlia Elisa.



ELSA MORANTE Elisa dice chi è

In *Menzogna e sortilegio*, ha osservato lo scrittore Giorgio Montefoschi, «tutti amano o odiano con una violenza che atterrisce. E non solo: tutti credono alle fantasie più inverosimili, ai viaggi più avventurosi, alle più spudorate menzogne che narrano o ascoltano». Ecco descritta in estrema sintesi l'aria ariostesca che si respira nel romanzo, l'incrocio vertiginoso dei destini dei suoi tanti personaggi. Ed ecco evocati i due sentimenti che – come in un *feuilleton* ottocentesco (o un romanzo di dame e cavalieri) – ispirano il comportamento spesso irrazionale di tutti i personaggi: amore e odio. A riflettere sulla complementarità di questi due sentimenti – innamorarsi di tutti e poi, frustrati nelle proprie aspettative, odiare il mondo intero – è la stessa voce narrante di Elisa, nel secondo capitolo del libro.

Bisogna sapere che io, per mia sorte, fui sempre di quelli che s'innamorano in modo eccessivo e inguaribile, e dei quali nessuno mai s'innamora. Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici; e, in virtù di lei, fin dalla prima infanzia io conoscevo le più amare prove degli innamorati negletti. Avevo sempre, tuttavia, sostenuto coraggiosamente ogni prova della mia sorte, poiché, pur nelle più crudeli, m'era tuttavia concessa una speranza. La fine di qualsiasi speranza, ecco la prova che non

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Follia

Il labile confine tra ragione e pazzia



2

NIKOLAJ GOGOL'
Le lettere rubate
da *Le memorie di un pazzo*

1

ERASMO DA ROTTERDAM
La commedia umana
da *Elogio della follia*



4

MICHEL FOUCAULT
La casa della follia
da *Crimini di pace*

3

THOMAS MANN
L'ultima rappresentazione
da *Doctor Faustus*



5

MARIO TOBINO
Il sogno della follia
da *Per le antiche scale*



DNA LINK
VIDEOCOMMENTO
DI CLAUDIO GIUNTA

La parola *follia* ha molti significati. Si usa oggi ed è stata usata in passato per indicare degli stati di alienazione mentale e per descrivere delle patologie specifiche, ma anche per alludere genericamente a tutta una serie di **comportamenti incomprensibili e inspiegabili**: folle è l'amante che ama disperatamente (come Orlando nel *Furioso* di **Ludovico Ariosto**), folle è l'individuo che non si adegua alle regole della società in cui vive (come il don Chisciotte di **Miguel de Cervantes** o l'Enrico IV di **Luigi Pirandello**), folle è il poeta che afferma di trarre la sua ispirazione direttamente dalla divinità.

Fin dall'antichità, la filosofia e la medicina hanno avuto molte difficoltà a chiarire con esattezza le origini della follia e le spiegazioni sono state diverse nel corso del tempo: religiose, fisiologiche, spirituali, comportamentali, sociali, fino alla possessione demoniaca.

A partire dal Cinquecento si inizia a reccludere i folli per isolarli dalla società. Nell'Ottocento, quando si comincia a trattare la follia con gli strumenti della medicina e prende piede il concetto di *malattia mentale*, i folli vengono separati dagli altri reclusi. Nascono così i **manicomi** e la psichiatria moderna.

La letteratura ha sfruttato ampiamente le **ambiguità** della follia. Il folle è il **diverso** per eccellenza, che viene isolato dalla società o che vive ai suoi margini. Ma spesso il folle, proprio perché diverso, riesce a rivelare una qualche interessante **verità sul mondo**.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Vecchio impegno e nuovo impegno

Il dibattito sulla letteratura del secondo Novecento è spesso caratterizzato dal ricorso alla categoria dell'impegno. Un'idea che si è trasformata radicalmente nel corso dei decenni, per arrivare a esprimersi, ai giorni nostri, in forme ibride fra letteratura e giornalismo.



L'IDEA DI UNA TRASFORMAZIONE POLITICA E MORALE

Lo scrittore francese **Jean-Paul Sartre** fu il primo a teorizzare la categoria di impegno – in francese *engagement* – in un saggio del 1947 dal titolo *Che cos'è la letteratura?*. Sartre scrive quando la Seconda guerra mondiale è appena terminata, con la sua eredità di ingiustizie, macerie e stragi: ripensa alla letteratura del passato recente e remoto e la accusa di essere spesso stata «irresponsabile». Sartre si riferisce al fatto che molti dei più grandi scrittori borghesi della modernità otto- e novecentesca – come, in Francia, Balzac o Flaubert – non hanno voluto o saputo partecipare ai conflitti sociali di cui sono stati testimoni (a differenza di altri, come **Voltaire** o **Zola**); si sono limitati a scrivere i loro capolavori senza intervenire in prima persona, cioè senza impegnarsi attivamente come intellettuali e cittadini nella risoluzione concreta dei problemi della propria comunità. Secondo Sartre una letteratura che non s'impegna, che non partecipa

alla soluzione dei dilemmi del proprio tempo, rischia di essere inutile;

al contrario, la letteratura impegnata è quella che assume per sé il compito di riflettere

«soggettivamente» su una società che deve essere oggetto di una «**rivoluzione permanente**».

◀ Lo scrittore francese Jean-Paul Sartre nell'agosto del 1947.



DUE ESTREMI: ENGAGEMENT E RIFLUSSO NEL PRIVATO

Il punto di vista di Sartre è evidentemente quello di un letterato che crede nella possibilità di migliorare la società in cui vive e di fare della cultura e dell'arte strumenti di cambiamento indipendentemente dai temi e dagli argomenti che affrontano. In effetti, la nozione di letteratura "impegnata" si riaffaccia nel dibattito sull'arte ogni volta che la società sembra aver bisogno di una **trasformazione politica e morale**. Per questo l'epoca d'oro dell'arte impegnata è stata quella che va dal secondo dopoguerra alla metà degli **anni Cinquanta**: stagione di forti conflitti politici e di grandi trasformazioni civili, in Italia segnata soprattutto dalle poetiche del **neorealismo** (tra i nostri maggiori scrittori impegnati ricordiamo per esempio romanzieri come Elio Vittorini, poeti come Franco Fortini, ma anche registi come Roberto Rossellini e pittori come Renato Guttuso). Al contrario, si è smesso di parlare d'impegno, diminuendo di molto i riferimenti alla politica e spesso evadendo in mondi immaginari, negli **anni Ottanta** del Novecento: fase di benessere economico e di relativa stabilità politica, in cui l'arte è stata spesso poco realistica e poco interessata al cambiamento.



L'AFFERMARSI DELLE NONFICTION NOVEL

All'inizio del nuovo millennio, una parte della letteratura italiana pare di nuovo attratta dalle tentazioni dell'impegno. Sul piano dei generi letterari cresce progressivamente, già alla metà degli **anni Novanta**, la produzione di **nonfiction novel**, ovvero di scritture che mescolano invenzione romanzesca e trascrizione più o meno attentamente documentata di fatti realmente accaduti. La loro ambizione non è solo quella di ricostruire alcune vicende legate alla



▲ Da sinistra: Sandro Veronesi, Antonio Scurati, Michela Murgia e Franco Arminio.

cronaca o alla storia recente, ma anche di **modificarne politicamente la percezione**; non si tratta solo di raccontare la realtà, ma anche di agire sulla realtà che si racconta. Un po' per modificarla in meglio, un po' per restituire alla parola letteraria e allo scrittore che la usa quel ruolo attivo e socialmente centrale che sembra aver perduto in un mondo ormai dominato dal giornalismo-spettacolo e dal racconto per immagini.

Un caso precoce di questa tendenza è **Occhio per occhio**, di **Sandro Veronesi**, che già nel 1992 racconta quattro (autentiche) vicende di condannati a morte allo scopo di riflettere sulle contraddizioni insite nello strumento della pena capitale. Ma in quest'ambito di *nonfiction novel* impegnato il caso che ha riscosso un successo addirittura planetario è quello di **Gomorra** (2006), di **Roberto Saviano**: non il primo (si pensi a libri come **Mistero napoletano**, di **Ermanno Rea**, nel 1995, o **L'abusivo**, di **Antonio Franchini**, nel 2001), ma certamente il più clamoroso esempio di una nuova letteratura "ibrida", al confine fra testimonianza personale, scrittura di genere (qui il *noir*) e classico reportage.

La fortuna di *Gomorra* apre a un vero e proprio diluvio di romanzi ibridi, certo "impegnati", ma poveri di preoccupazioni stilistiche (considerate sterili e tutto sommato inutili). Sono in compenso ricchi di azioni, di caratterizzazioni morali nette, e sensibili alla proposta di modelli positivi di comportamento. Una letteratura molto vicina, come si vede, al giornalismo: molti fatti, molta attenzione al presente, poca elaborazione formale, ricerca costante di

intervento attivo e positivo sulla vita dei lettori.

Non a caso, quotidiani e riviste hanno preso a corteggiare e volentieri ad arruolare questi nuovi artisti impegnati, chiedendo loro di intervenire su qualsiasi tema d'attualità: si pensi naturalmente allo stesso Saviano, ma anche a **Michela Murgia** (che esordisce nel 2006 con un *pamphlet* sul precariato), o a **Antonio Scurati** (autore di un romanzo-verità in più volumi sulla figura di Mussolini), o al poeta **Franco Arminio** (teorico di una poesia in grado di curare l'anima di chi la legge).



LE DIFFERENZE FRA LE DUE IDEE DI IMPEGNO

Saranno chiare, a questo punto, le differenze essenziali fra il vecchio impegno e quello nuovo.

Gli scrittori impegnati del secondo Novecento intervenivano sui temi caldi del dibattito civile rimanendo ancorati a un rapporto dialettico con la tradizione letteraria, a una fede rivoluzionaria più o meno solida, a un primato dell'opera d'arte (intesa come stratificazione di significati) sulle opinioni politiche nude e crude del suo autore. I nuovi scrittori impegnati non credono a nessuna rivoluzione: per loro il passato culturale conta poco, l'opera stessa ha un valore relativo, mentre è **decisiva la presenza nei mass media** – sia nel senso che da quell'ambito traggono spesso i loro modelli narrativi, sia perché una volta dentro il meccanismo mediatico finiscono con il diventare essenzialmente **opinion-maker**; o, come si dice in un italiano un po' televisivo, **opinionisti**.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

L'industria culturale: le case editrici nel pieno Novecento

Nel corso del Novecento l'editoria libraria italiana ha cambiato volto: all'inizio del secolo era una impresa sostanzialmente artigiana, alla fine un'industria vera e propria. Ma la transizione è stata graduale.

IMPREDITORI-EDITORI FRA GLI ANNI '30 E '50: I MODELLI MONDADORI ED EINAUDI

Tra le due guerre mondiali la molla più importante allo sviluppo editoriale è rappresentata dal protagonismo di singole famiglie, o addirittura di singoli imprenditori-editori, personalità forti, carismatiche e di solito accentratrici come Arnoldo Mondadori, Valentino Bompiani, Angelo Rizzoli, Giulio Einaudi, Vito Laterza, Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti: quelli che ancora oggi sono tra i marchi più importanti dell'editoria italiana portano i loro nomi. Individui e stili molto diversi, che però si sono avvalsi di strumenti in fondo simili: forte personalizzazione del progetto editoriale, investimento su autori dalla identità precisa, capacità di costruire rapporti internazionali. Ne sono risultati due modelli principali, incarnati dalle case editrici più importanti nel periodo che dagli anni Trenta va agli anni Cinquanta del secolo scorso. Da un lato la milanese **Mondadori**, che è sempre stata il più istituzionale ed economicamente solido dei nostri marchi editoriali: politicamente moderato, poco incline alla sperimentazione, abituato semmai a puntare su **autori già affermati e molto amati**: italiani come d'Annunzio, Pirandello, Montale e Ungaretti, o stranieri come Hemingway e Simenon. Dall'altro la torinese **Einaudi**, nata e cresciuta intorno a un gruppo di intellettuali piemontesi di grande rigore e forza intellettuale (alcuni anche importanti scrittori, come **Cesare Pavese** e **Natalia Ginzburg**), la cui scommessa è stata piuttosto quella di creare un progetto di **alta cultura, spesso innovativa** e in anticipo sui tempi, che non si rivolgesse solo a un pubblico di nicchia, ma fosse capace di attrarre un vasto numero di lettori forti. Due diversi modelli editoriali, a cui corrispondono due diversi modi di concepire le copertine. Per

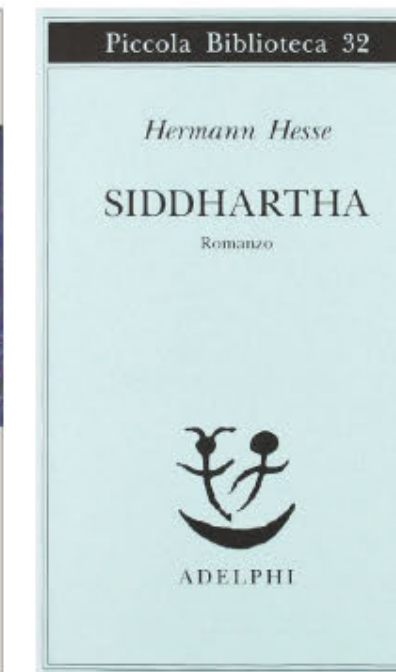
cogliere la differenza tra Mondadori e Einaudi, infatti, basta vedere, ieri come oggi, le rispettive scelte in fatto di veste grafica: molto differenziata, diretta e facilmente comunicativa quella di Mondadori; sobria, elegante e fortemente identitaria quella di Einaudi.

CON IL BOOM ECONOMICO, UNA NUOVA DOMANDA DI CONSUMO CULTURALE

Alla fine degli anni Cinquanta, il **boom economico** trasforma in senso industriale tutta la società italiana; negli stessi anni anche l'editoria subisce una **forte modernizzazione**, che significa innanzitutto una più decisa affermazione dei grandi marchi su quelli medi e piccoli, nel contesto di un **enorme ampliamento del mercato**. Ne sono all'origine, oltre a un aumento generale del benessere e dei consumi, alcune novità che riguardano l'informazione e l'istruzione di massa: la straordinaria diffusione delle trasmissioni televisive e radiofoniche, la circolazione dei quotidiani, la riforma della scuola media accelerano molto l'unità linguistica del Paese e creano, insieme a un nuovo tipo di lettori, una **nuova domanda di consumo culturale**. Per soddisfare questo bisogno, figlio della cultura di massa, l'editoria italiana mette a punto diversi meccanismi di acquisto e di lettura.

LA DIVERSIFICAZIONE DELL'OFFERTA: L'ESEMPIO DI MONDADORI

Esemplare, in questo senso, la nascita degli «Oscar». Nell'aprile del 1965 Mondadori lancia sul mercato una collana economica di narrativa che fin dall'inizio conosce una strepitosa fortuna commerciale. I prezzi degli «Oscar» sono molto



◀ Tre romanzi stampati in tre fortunate collane di libri tascabili: gli «Oscar» Mondadori, dalle copertine appariscenti, comunicative, ricche di informazioni; i «Tascabili» Einaudi, dall'aspetto sobrio ed elegante, riconoscibili più per il marchio dell'editore che per quello della collana; la «Piccola Biblioteca» Adelphi, dalla grafica ancora più ricercata, essenziale e iconica.

contenuti (l'equivalente di un biglietto del cinema), i titoli quasi esclusivamente scelti nell'ambito del romanzo, che era allora, come oggi, il genere di successo per definizione. Gli autori, tutti moderni e contemporanei, scelti fra i più popolari maestri dell'Otto- e Novecento; non solo classici di gran nome e blasone – il primo titolo è *Addio alle armi* di Hemingway – ma anche maestri di alcune redditizie scritture di genere (come il giallo, e poi la fantascienza). Le tirature degli «Oscar», molto alte, vengono sostenute da grandi campagne pubblicitarie e da una distribuzione capillare: gli «Oscar» si possono acquistare non solo in **libreria**, ma anche nel nuovo e popolare canale di vendita rappresentato dalle **edicole**. Al ritmo vertiginoso di un titolo alla settimana, questi libri non si rivolgono a piccole élite di specialisti, ma alle nuove figure sociali protagoniste del miracolo economico: impiegati, studenti, tecnici, operai. Se le precedenti collane “universali” ed economiche della nostra editoria avevano lo scopo di **educare il proprio pubblico**, gli «Oscar» si accontentano di **intrattenerlo**, a un costo contenuto e senza particolari pretese pedagogiche. È peraltro significativo che a tenere a battesimo questa collana, e perfino a idearne il logo (il profilo della statuetta che assegna il premio Oscar per il cinema) sia stato uno dei più grandi e raffinati poeti del Novecento, **Vittorio Sereni**, funzionario Mondadori dal 1958. Ancor più significativo che allo stesso Sereni, nel 1969, si debba pure il battesimo dei «**Meridiani**», ancora oggi una delle più preziose, sofisticate e costose collane dedicate ai classici della nostra editoria. È il segno che le

case editrici più grandi ragionano ormai in termini industriali, scegliendo di **diversificare il prodotto** per accontentare ogni tipo di lettore.

IL CANONE EINAUDI, IL CONTRO-CANONE ADELPHI

E tuttavia non mancano, negli stessi anni, marchi che puntano su scelte culturali più precise e identitarie. Einaudi, per esempio, si identifica in un **catalogo coerente, elegante e prestigioso**, ricco di classici del pieno Novecento, tanto sul piano della **saggistica** – investendo su molte opere fondamentali di area marxista e strutturalista – quanto su quello della **narrativa** e della **poesia** – puntando su autori italiani e stranieri spesso sul filo tra sperimentazione e classicità. Ed è proprio dalla scommessa di un ex funzionario Einaudi, **Luciano Foà**, braccio destro del grande intellettuale triestino **Bobi Bazlen**, che nasce a Milano nel 1962 la casa editrice **Adelphi**. La anima il proposito di ispirarsi a Einaudi sul piano della sistematicità e del rigore dell'offerta culturale, e dell'investimento su narrativa e saggistica; ma al tempo stesso intende rovesciarne l'impostazione razionalistica, storicistica e progressista. Nel suo proporre autori di grande levatura culturale, ma fortemente tentati dal pensiero irrazionalistico, spiritualistico ed esoterico, Adelphi può essere vista come il contrario di Einaudi: stessa **qualità, nitore grafico e autorevolezza**, ma opposta visione della cultura, della psiche e della storia. Proprio su questo scarto Adelphi costruirà, dagli anni Settanta a oggi, la propria identità di marchio.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

L'industria culturale: le trasformazioni del mercato librario e la nascita del bestseller

Il 1971 è l'anno della morte di Arnoldo Mondadori, tra i protagonisti, come abbiamo visto (pp. 648-649), dell'editoria letteraria italiana dagli anni Trenta agli anni Sessanta. La sua scomparsa è il segnale dell'esaurimento del modello di impresa libraria novecentesca che la sua generazione aveva messo a punto: un'industria di taglio aziendale, ma dalla direzione ancora personalistica, e fortemente legata a una tradizione familiare.



DALLA CASA EDITRICE ALL'AZIENDA EDITORIALE

L'inizio degli anni Settanta, in effetti, segna un passaggio ulteriore, inaugurando una tendenza che dura fino ai nostri giorni: le maggiori case editrici del Paese da un lato cominciano a fondersi tra loro, formando gruppi sempre più grandi e articolati, dall'altro si affidano a una crescente innovazione tecnologica e soprattutto a una marcata divisione del lavoro. Nell'industria culturale viene introdotta una nuova leva di dirigenti-manager, meno legati dei loro predecessori a una formazione umanistica e specificamente letteraria, ma più attenti, in compenso, alle leggi del marketing e delle pubbliche relazioni. Aumenta, di conseguenza, l'investimento nella pubblicità, con uno sforzo promozionale più intenso dedicato alle novità di stagione, e al lancio di redditizi bestseller, quasi tutti nell'ambito della prosa narrativa.



UN MERCATO SEMPRE PIÙ VELOCE

Accade così che libri sostenuti da una complessa macchina promozionale (e quindi finanziati da grandi marchi), costruiti apposta per vendere molto in tempi brevi, guadagnino spazio rispetto alle proposte di lunga durata e lenta commercializzazione: titoli pubblicati da tempo, e da tempo presenti nei cataloghi delle case editrici, magari di grande qualità, ma assai meno redditizi delle ultime novità. La più forte incidenza commerciale delle novità rispetto al cosiddetto catalogo produce in breve una conseguenza importante: la presenza di un volume

appena uscito sugli scaffali delle librerie diventa sempre più breve, perché a una novità succede un'altra novità, a un bestseller un altro bestseller, in base ai ritmi sempre più serrati dettati dalle esigenze commerciali. Del resto, a partire da questo periodo la rete distributiva che sostiene il mercato del libro si allarga proprio a discapito delle librerie tradizionali (che oltretutto cominciano a subire la concorrenza delle grandi librerie di catena): se i tascabili economici degli anni Sessanta, a cominciare dagli «Oscar», avevano invaso le edicole, a partire dagli anni Ottanta diventa possibile acquistare i libri di maggior fortuna commerciale nei supermercati e nei centri commerciali.



GLI ANNI SETTANTA: LA STAGIONE DEL BESTSELLER DI QUALITÀ

Nel corso degli anni Settanta, però, la ricerca editoriale del nuovo romanzo di successo prende ancora la forma del bestseller "di qualità", sulla scia di episodi dei decenni appena trascorsi, come *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa o *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Giorgio Bassani, capaci di appassionare un pubblico vasto senza rinunciare a contenuti di spessore letterario. Un caso emblematico è quello di Elsa Morante, la maggiore scrittrice italiana del Novecento, che nel 1974 consegna a Einaudi, suo editore di sempre, il romanzo *La storia*, chiedendo di pubblicarlo direttamente in edizione economica. Opera di grande ambizione letteraria, come tutti i suoi libri precedenti, ma a differenza di quelli scritto in una lingua più accessibile, e più esplicitamente



◀ La prima edizione di *La storia* (1974) e la sua autrice, Elsa Morante.

dotato di pathos narrativo e messaggio politico, *La storia* conoscerà molte e contrastanti reazioni critiche ma anche un enorme successo commerciale.



GLI INGREDIENTI DI UN BESTSELLER POSTMODERNO

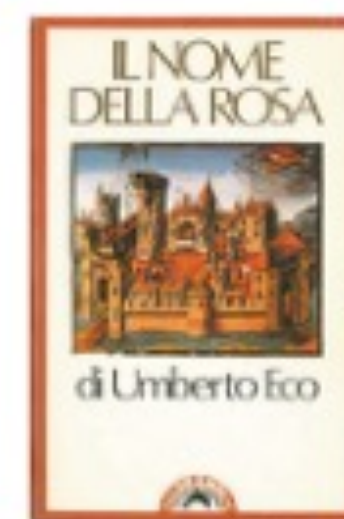
Sei anni dopo, il caso del *Nome della rosa* di Umberto Eco è ancora più significativo. Innanzitutto perché segna un trionfo non solo italiano, ma planetario; poi perché anticipa importanti sviluppi sul piano della costruzione del bestseller. Eco – intellettuale già molto affermato, soprattutto per i suoi studi sulla comunicazione di massa, ma all'esordio assoluto come narratore – progetta un romanzo destinato a sedurre diversi tipi di pubblico. *Il nome della rosa* è fatto per piacere al lettore di massa, che ne decreterà il successo commerciale – affascinato soprattutto dallo schema del "giallo" e del "gotico", con tanto di serial killer, suspense e sorpresa finale. Ma è anche pensato per attrarre il lettore d'élite, che è sedotto dal ricco repertorio di citazioni colte e dai significati filosofici e allegorici disseminati nella struttura del romanzo storico. Altrettanto notevole è poi la capacità del *Nome della rosa* di farsi apprezzare sia come allegoria dell'Italia contemporanea – la fine degli anni Settanta, segnati dal terrorismo – sia come prodotto d'esportazione, adatto a gusti internazionali e quindi a un

consumo globale. Anche perché, anticipando una tendenza che nei decenni successivi diventerà spiccata, Eco non punta tanto sulla qualità dello stile quanto sull'efficacia della trama:

« Ci sono modi di divertirsi e di divertire diversi per ogni stagione del romanzo. È indubbio che il romanzo moderno ha cercato di deprimere il divertimento della trama per privilegiare altri tipi di divertimento. Io (...) ho sempre pensato che, malgrado tutto, un romanzo deve divertire anche e soprattutto attraverso la trama.

(Umberto Eco, da *Postille al «Nome della rosa»*, Bompiani, Milano 1984)

Non meno importante, infine, è il rapporto che *Il nome della rosa* intrattiene con la cultura multimediale: ispirato tra l'altro a modelli cinematografici, il romanzo di Eco si presta benissimo, per la sua scrittura incalzante, a diventare un film. Cosa che puntualmente succede, nel 1986: il film *Il nome della rosa*, di Jean-Jacques Annaud, vede come protagonista, nei panni dell'investigatore che dà la caccia all'assassino, il famoso attore Sean Connery, che aveva interpretato James Bond nei film di 007. Come spesso accade in questi casi, il successo del film servirà a rilanciare ulteriormente il successo del libro. *La storia* del *Nome della rosa* dimostra, tra l'altro, l'importanza che cominciano a rivestire, nella costruzione di un "caso" editoriale potenzialmente bestseller, alcuni aspetti strategici: l'oculata gestione degli esordienti, la mescolanza di ingredienti culturali alti e bassi, l'interazione dell'opera scritta con l'universo massmediale (e in particolare con i linguaggi cinematografici e televisivi). Trattati destinati, come vedremo, ad assumere un peso crescente nelle scelte dell'editoria letteraria italiana dagli anni Ottanta del Novecento fino ai giorni nostri.



◀ La prima edizione del *Nome della rosa* (1980) e un fotogramma dal film omonimo del 1986.



Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

Lo scrittore brandizzato. Creare, modellare e vendere uno scrittore

A partire dagli anni Ottanta, i più grandi gruppi editoriali intensificano le loro politiche di fusione concentrandosi in sistemi integrati, anche internazionali, in cui la produzione libraria convive con l'informazione-spettacolo, il cinema, la pubblicità e la televisione. Al tempo stesso i lettori aumentano di numero, ma diventano anche più distratti, frettolosi e occasionali, sempre meno legati alla tradizione umanistica e sempre più insofferenti dei tempi lenti della riflessione e dell'approfondimento culturale.



OLTRE L'ITALIA, OLTRE LA LETTERATURA

In questo contesto, a venire alla ribalta sono soprattutto gli autori pronti a scommettere sulla

commistione tra cultura letteraria e linguaggi di altri media: televisione e cinema soprattutto, ma anche fumetto, comicità, musica leggera e pubblicità. Un pioniere di questa miscela è **Pier Vittorio Tondelli**, che nel 1980 – lo stesso anno in cui esce *Il nome della rosa*, di Umberto Eco (vedi p. 723) – aveva pubblicato *Altri libertini*: libro-contenitore di sottoculture pop-rock, modelli cinematografici e fumettistici, gerghi giovanili. Proprio a Tondelli Mondadori affida nel 1987 la direzione di una collana dal nome «**Mouse to mouse**» (con riferimento al dispositivo che insieme alla tastiera serve a comunicare con i personal computer appena arrivati nelle case degli italiani): ospiterà autori disposti a spingersi in «territori culturali non immediatamente riconducibili alla letteratura». E in effetti i primi titoli pubblicati raccontano il mondo della **moda**, della **pubblicità**, del **rock**. «**Mouse to mouse**» avrà vita breve, ma resta un esempio della curiosità con cui l'editoria italiana comincia a confrontarsi con una letteratura sempre più desiderosa di farla finita con la tradizione. Dalla diffusione del volgare fino al pieno Novecento, gli scrittori italiani si erano ispirati soprattutto ad altri scrittori italiani; dagli anni Novanta in poi, i **modelli** saranno sempre più spesso **non italiani**, e soprattutto **non letterari**. E questo non solo nell'ambito circoscritto della scrittura di genere, come il giallo, o il rosa, o la fantascienza, ma anche in opere di alta ambizione letteraria, e in case editrici di grande blasono.



LA COLLANA «STILE LIBERO» E GLI «SCRITTORI CANNIBALI»

A questo riguardo è interessante il caso di

Einaudi. Nel 1991 il gruppo Fininvest – già in possesso di molti canali televisivi, quotidiani e periodici – assume il controllo di Mondadori; nel 1994 acquisisce anche Einaudi. I marchi-simbolo dei due principali e opposti modelli editoriali del Novecento (vedi pp. 648-649) si ritrovano nella stessa grande concentrazione industriale. In questo spazio culturale intermedio due giovani editor, **Paolo Repetti** e **Severino Cesari**, varano per Einaudi una nuova collana di tascabili «nel segno di compresenze, contaminazioni, ibridazioni e assemblaggi tra linguaggi diversissimi» (Ferretti): vi figurano testimonianze di cantanti, registi, attori e autori televisivi; volumi a fumetti, testi di canzoni, spettacoli teatrali; contenuti video (ad alcuni libri sono allegati videocassette o dvd), manuali – oltre naturalmente a un gran numero di romanzi, spesso scritti da giovani esordienti, ai confini tra diversi sottogeneri, dal giallo al noir, dal comico alla fantascienza. La collana, che si chiama «**Stile libero**» – ad affermare una volontà di **emanciparsi dalla tradizione letteraria** mescolando linguaggi e generi diversi – esprime molto bene la grande trasformazione in corso nella cultura italiana alla fine del Novecento. Apre la strada, nel nuovo millennio, a molti altri progetti editoriali all'insegna dell'**ibridazione** e, spesso, della confusione: dei livelli espressivi – l'alto e il basso, il pop e la letteratura sperimentale – ma a volte anche della qualità della proposta. Una contraddizione, questa, che si affaccia anche nel titolo forse più rappresentativo della collana, *Gioventù cannibale* (1996): un'antologia di

► Un fotogramma della serie televisiva *Gomorra*, tratta dall'omonimo bestseller di Roberto Saviano.



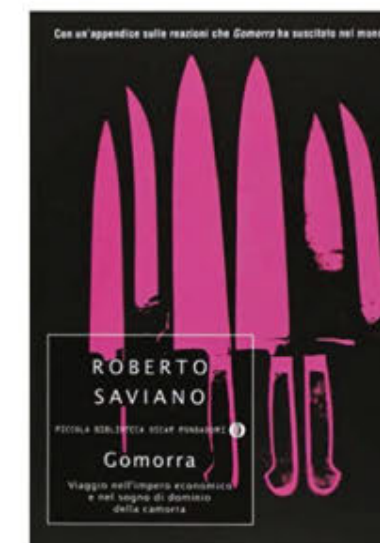
racconti horror e noir ispirati a una cultura cinematografica e televisiva a suo modo erudita, perché fortemente citazionistica, ma orgogliosamente di serie B; ben poco sensibile alle finzze della forma letteraria ma in piena sintonia con le tecniche espressive della cultura di massa. Una narrativa fatta soprattutto di azioni, e di facile effetto, ma a suo modo sperimentale nel contrapporsi al passato culturale: sarà facile ridurla a una formula – gli scrittori cannibali – e comunicarla come poetica al tempo stesso di consumo e di avanguardia.



ANNI ZERO: L'AUTORE DIVENTA UN BRAND

La fortuna commerciale e in parte anche critica di

Gioventù cannibale segnala come nella fase di passaggio tra la fine del Novecento e l'inizio degli anni Zero la comunicazione letteraria guardi sempre più spesso da un lato allo spettacolo, dall'altro al marketing. È in questi anni che la ricerca di nuovi autori, tradizionalmente compito dei dirigenti e dei consulenti editoriali, comincia a essere appaltata alle **agenzie letterarie**. E una volta baciati dal successo, sempre più spesso gli scrittori vengono lanciati e gestiti come **brand**,



ovvero come marchi dalla forte identità e riconoscibilità commerciale, che è possibile comunicare e “vendere” a tipi diversi di pubblico, attraverso diversi linguaggi, su mercati differenti (e non solo nazionali). Un esempio è quello di **Roberto Saviano**: da giornalista d'assalto e blogger semiconosciuto pubblica *Gomorra* (2006), libro a metà tra romanzo di genere, reportage sulla camorra e testimonianza personale; la reazione dei clan all'apparizione dell'opera attira l'attenzione dei media e fa dell'autore un personaggio pubblico, una **icona mondiale** della lotta antimafia. Segue un successo internazionale che produce molteplici ri-mediazioni: un adattamento teatrale, un film pluripremiato, una serie televisiva di fortuna mondiale. Ma *Gomorra* non è un caso isolato: la tetralogia romanzesca *L'amica geniale* (2011-2014), di **Elena Ferrante**, costituisce un altro esempio di **brand** letterario italiano dal successo planetario: anche in questo caso, un vero

e proprio **marchio globale**, in cui confluisce da un lato un'opera mista – narrazione transmediale che dalla letteratura fruttifica in serie televisiva –, dall'altro un autore-personaggio, la cui vera identità in questo caso rimane misteriosa. Esposizione estrema (Saviano) o riserbo assoluto (Ferrante): strategie opposte, analoga **brandizzazione**.

◀ Le bambine protagoniste della prima serie televisiva tratta dalla tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante.



Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

5 La forma del saggio nel primo Novecento

Autobiografia della nazione



A



B

La letteratura italiana ha una storia piuttosto eccentrica, almeno se confrontata con quella delle altre letterature europee. Questa eccentricità dipende prima di tutto dal fatto che la **“lingua della poesia”**, cioè un codice sofisticato ed elitario, ha costituito per secoli l'**unico vero legame** all'interno del nostro territorio, un territorio privo non soltanto di unità politica e geografica, ma anche di una lingua parlata comune. Perciò gli scrittori – da Dante ad Alfieri a Foscolo – sono diventati quasi i surrogati di ciò che in altre nazioni sono stati gli eroi patrii: i “Grandi Uomini” nei quali gli italiani si sono riconosciuti.

A. Camille Pissarro, *Gelata, Donna che spacca la legna*, particolare, 1890. B. Fratelli Smolin, *Sciopero generale*, particolare, 1946. C. Albin Egger-Lienz, *Senzanome*, particolare, 1916.

Le opere di questa apertura sono riprodotte integralmente all'interno del Percorso.



Inoltre, in Italia si è diffuso poco e tardi il romanzo, quel genere aperto, multiforme, che tra Seicento e Ottocento ha iniziato a essere prodotto e consumato in grande quantità dalla classe media in Paesi come Inghilterra e Francia. Spezzettata in tanti piccoli Stati governati da potenze straniere, e in classi chiuse come caste, **la cultura italiana ha importato il genere del romanzo** come si importa una pianta esotica, destinata a non acclimatarsi mai del tutto nel nuovo paesaggio.

Così, i letterati italiani hanno continuato a esprimersi soprattutto attraverso la poesia d'ispirazione petrarchesca, o attraverso quel suo rovesciamento popolare che è la lirica comica, da giullari; quanto alla narrativa, da Boccaccio ai suoi eredi moderni, essa ha dato il meglio di sé nelle novelle brevi. Salvo le eccezioni supreme, tuttavia, la **miglior prosa italiana** si trova in una famiglia di libri più indefinibili, libri in cui l'autobiografia si mischia al trattato filosofico, la critica alla scenetta teatrale, l'aneddoto alla satira: ossia in quel terreno di mezzo che si può assegnare al **genere del saggio**.

Per rendersene conto, basta dare un'occhiata all'indice di un qualsiasi manuale scolastico: che cos'altro sono, infatti, le grandi opere di Machiavelli e Guicciardini, di Galilei e di Vico, le *Operette morali* di Leopardi o la *Storia della colonna*

infame di Manzoni? Ma perfino il romanzo italiano per eccellenza, *I promessi sposi*, con tutti quegli interventi del narratore che spiega e giudica, fino a rendere l'affresco storico-metafisico più importante della trama narrativa, non presuppone forse una mente da saggista?

Nonostante questa specificità italiana sia evidente, noi non sembriamo rendercene conto. Sia nelle classifiche dei quotidiani sia nei libri di testo, i mediocri romanzieri hanno così molto più spazio dei bravi saggisti: come se, malgrado i tanti esempi passati, per meritare il nome di **scrittore** occorresse per forza inventarsi una trama, dei personaggi, e il requisito fondamentale non fosse invece la **capacità di scrivere** in modo che, di qualunque cosa si parli e in qualunque prospettiva se ne parli, **stile e contenuto si leghino l'uno all'altro** in un organismo originale, in grado di allargare la nostra percezione del mondo.

Probabilmente molti saggi raccontano l'Italia meglio di quanto abbiano saputo fare i romanzi coevi. Nelle pagine che leggeremo si possono trovare diversi esempi dei risultati a cui un saggista notevole può arrivare quando sa essere **inventivo** come un narratore, **sintetico** come un poeta e **analitico** come uno scienziato.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

7 La guerra, la Resistenza, la nascita della Repubblica

Gli scrittori di fronte alla catastrofe

La Seconda guerra mondiale inizia il 1° settembre 1939 con l'attacco della Germania nazista alla Polonia e termina il 2 settembre 1945, dopo sei anni e un giorno, con la resa del Giappone, in seguito al bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki. È una guerra che sconvolge quasi tutto il mondo, dall'America all'Asia, dall'Europa all'Africa. Ma non è l'estensione geografica la vera novità di questo conflitto. Ciò che lo rende spaventosamente nuovo è piuttosto l'**intensità della violenza distruttiva**. Due luoghi, più di ogni altro, resteranno, a guerra finita, come simboli capaci di condensare in un nome il senso della tragedia avvenuta in questi sei anni: **Auschwitz** e **Hiroshima**. L'arte e la letteratura hanno cercato di rispondere a questa sfida di significato che tanto lo sterminio di massa degli ebrei, razionalmente organizzato dalla Germania di Hitler, quanto la distruzione atomica di Hiroshima e Nagasaki da parte dell'aviazione statunitense hanno lasciato in eredità alla cultura mondiale: e per capire che cosa sia stata la

Seconda guerra mondiale occorre mettere a fuoco prima di tutto il problema teorico più importante: il **cortocircuito** fra la **razionalità**, il **progresso tecnologico** e l'**accecammento** della **coscienza individuale**. È quanto cercano di fare pensatori come Günther Anders o Hannah Arendt.

L'**Italia**, in questo quadro generale, gioca un ruolo strano e complicato. È sicuramente responsabile della Seconda guerra mondiale, in quanto Paese alleato alla Germania di Hitler. Nello stesso tempo, però, il suo scarso sviluppo tecnologico la condanna alla sconfitta. Milano, Genova, Cagliari, Palermo, Roma subiscono bombardamenti aerei devastanti. Il fascismo cade a guerra ancora in corso, il 25 luglio 1943; l'8 settembre c'è l'armistizio con le potenze alleate. Inizia un'altra guerra, visto che mezza Italia resterà occupata dai nazisti per quasi due anni, con il sostegno di ciò che resta del fascismo: la Repubblica di Salò. Contro l'occupazione nasce la **Resistenza**, che sarà il movimento di liberazione nazionale più grande ed esteso d'Europa. Inevitabilmente, questa strana guerra civile, combattuta in città e in montagna, organizzata per bande autonome, da uomini ma anche da tante donne, diventa una miniera di avventure e di esperienze politiche. Ne nasceranno molta letteratura e molta memorialistica, e soprattutto due dei romanzi più importanti del secondo Novecento italiano: *Il partigiano Johnny* di Beppe **Fenoglio** e *I piccoli maestri* di Luigi **Meneghello**.

La guerra mondiale e la Resistenza travolgono il sistema parzialmente chiuso dell'arte e della letteratura italiane tra le due guerre. Spariscono, ed era inevitabile che accadesse, i mondi rarefatti, puri, enigmatici, cifrati che abbiamo incontrato leggendo tanto la poesia quanto la narrativa più significative degli anni del fascismo. Subentra un'energia nuova, quasi selvaggia. Le istituzioni sono crollate, la realtà è nuda e ferita. Servono forme letterarie capaci di rappresentare questo nuovo mondo pieno zeppo di storie, di esperienze, di tragedie, di avventure. La scrittura di **diari personali**, le **lettere**, le **testimonianze orali** sono forse le forme che meglio raccontano l'intensità di questa trasformazione. Anche lo stile dei romanzi scritti in questi anni ne subisce infatti l'influenza: se leggiamo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *Uomini e no* di Elio Vittorini o *La pelle* di Curzio Malaparte, ci rendiamo subito conto che la scrittura è cambiata: è diventata rapida, immediata, diretta.

In particolare, saranno due intellettuali, Elio **Vittorini** e Cesare **Pavese**, cresciuti sotto il fascismo ma con un occhio puntato sulla cultura degli Stati Uniti (cureranno insieme per l'editore Bompiani la prima antologia di scrittori nordamericani tradotta in Italia), a mettere a fuoco l'idea di letteratura più adatta a intercettare l'energia nuova di questi anni, una **letteratura molto "parlata"**, fatta di cose e di esperienze concrete, di impegno nella realtà. A partire dal dopoguerra, questo modo di narrare la vita, e soprattutto di rappresentarlo nel cinema, prenderà il nome di **Neorealismo**.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

censura

debolezza umana

l'arte che unisce alla vita



arte e guerra

liricità

narrazione e meditazione

libertà



tragedia

Resistenza

dignità umana



Repubblica



Vasilij Grossman in una fotografia scattata nel 1945.

ra completa ha potuto circolare in tutto il mondo. Oggi Vita e destino e Tutto scorre (di cui diremo più avanti) sono considerati due dei libri più importanti del ventesimo secolo.

1 La Seconda guerra mondiale

La guerra più raccontata Non c'è guerra che sia stata raccontata di più e meglio della Seconda guerra mondiale: decine di romanzi, film, sceneggiati televisivi hanno reso familiari al pubblico di tutto il mondo fatti, immagini, protagonisti del conflitto più sanguinoso nella storia dell'umanità. In questo conflitto l'Italia ha giocato un ruolo centrale e tragico. Ma l'Italia è solo un frammento di un mosaico molto più complicato.

Questo mosaico è stato raccontato in maniera memorabile da romanzieri come Norman Mailer (1923-2007), il sovietico Vasilij Grossman (1905-1964) e, più recentemente, dal francese Jonathan Littell (in *Le benevole*, uscito nel 2006); e da grandi poeti come il britannico Wystan H. Auden (1907-1973) e il rumeno Paul Celan (1920-1970).

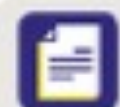


T > N. Mailer, La condanna è solo rimandata, da *Il nudo e il morto*
T > J. Littell, Due chiacchiere con Adolf Eichmann, da *Le benevole*

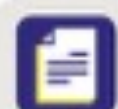
Vasilij Grossman

Una vita difficile Vasilij Grossman (1905-1964) ebbe la sventura di vivere in un Paese tragico, in tempi tragici: l'Unione Sovietica nella prima metà del Novecento. Passò attraverso la carestia degli anni Venti, la rivoluzione comunista, due guerre mondiali.

Nato a Berdichev, in Ucraina, da una famiglia ebrea, seguì l'Armata Rossa in Europa come **corrispondente di guerra** per il giornale «Stella Rossa»: i suoi articoli, rifiutati poi nel romanzo *Il popolo è immortale* (1942), lo resero celebre, e ben accetto al regime comunista. Fu testimone dei combattimenti a Stalingrado, poi di quelli nella regione di Kiev, quindi seguì l'esercito sovietico in Polonia e in Germania. Al ritorno dal fronte, cominciò a lavorare a un grande romanzo sulla guerra, una specie di *Guerra e pace* aggiornato ai suoi tempi: la prima parte, sotto il titolo *Per una giusta causa*, uscì a puntate sulla rivista «Novyj Mir» nel 1952, e fu un successo. La seconda parte, *Vita e destino*, non vide mai la luce vivente l'autore, perché Grossman venne accusato dalla censura di «gravi errori politici», cioè di una visione troppo critica del potere sovietico. Il KGB gli confiscò l'archivio e tutte le carte relative al romanzo sul quale stava lavorando (e persino il nastro della macchina per scrivere!), costringendolo di fatto al silenzio per il resto della sua non lunga vita. Morì a Mosca, quasi sessantenne, per un cancro allo stomaco. I suoi libri cominciarono ad apparire in Occidente durante gli anni Settanta e Ottanta, ma solo dopo il crollo dell'Unione Sovietica la sua ope-



V. Grossman
T > Maša sente una canzone alla radio, da *Tutto scorre*
T > Ivan Grigor'evič ritorna alla sua casa distrutta, da *Tutto scorre*



V. Grossman
T > Davanti alla tomba di un figlio, da *Vita e destino*
T > Il primo Novecento: una corsa alla morte, da *Vita e destino*

Vita e destino Nel romanzo *Vita e destino* la Seconda guerra mondiale è vista dal versante sovietico. Conviene ricordare che nell'agosto del 1939 l'Unione Sovietica aveva stretto un patto di non aggressione con la Germania di Hitler (il cosiddetto **patto Molotov-Ribbentrop**, dai nomi dei due ministri degli Esteri), che diede in sostanza ai tedeschi mano libera nell'invasione della Polonia, il primo settembre dello stesso anno. A tale patto la Germania non tenne fede, attaccando i sovietici nel giugno del 1941 (fu la cosiddetta **Operazione Barbarossa**). Seguirono due anni di guerra sanguinosissima, che portò i tedeschi molto vicini alla vittoria, ma che si concluse – soprattutto grazie alla resistenza dell'Armata Rossa a Stalingrado e alla successiva controffensiva – con la sconfitta dell'esercito hitleriano e l'ingresso dei sovietici a Berlino. Il **costo umano** fu **altissimo**: si calcola che nei cinque anni di guerra morirono più di venti milioni di sovietici, tra militari e semplici cittadini.

Il confronto con Guerra e pace Abbiamo citato sopra *Guerra e pace* di Tolstòj. Naturalmente, tra i due romanzi ci sono moltissime **differenze** (e va anche detto che *Vita e destino* è un grande libro, ma non grande come *Guerra e pace*). La differenza più vistosa è che Tolstòj parlava delle guerre napoleoniche, cioè di fatti che distavano da lui parecchi decenni: *Guerra e pace* è un **romanzo storico**, il che significa anche che la parte del libro (intreccio, dialoghi, pensieri dei personaggi) affidata alla fantasia è molto grande. Grossman racconta l'inferno della Seconda guerra mondiale in presa diretta: ci è in mezzo, e questo rende la sua narrazione più aderente a una realtà della quale è **diretto testimone**.

La trama Riassumere la trama di *Vita e destino* è impossibile: si tratta della cronaca della vita di decine di personaggi impegnati nel duro compito di restare in vita durante la peggiore guerra combattuta in tutta la storia umana. La scena è talvolta Mosca, talvolta le province occidentali, che stanno per essere invase dai tedeschi, talvolta il fronte dove si combatte. Il tema principale del romanzo è, ovviamente, la **guerra**; ma non è il solo: *Vita e destino* è anche un grande affresco sulla vita che si conduceva in **Unione Sovietica** dopo la Rivoluzione d'ottobre, e soprattutto sulle persecuzioni che anche in quel Paese cominciarono a minacciare gli ebrei (e che sarebbero poi scoppiate negli ultimi anni di vita di Stalin); ed è, in generale, una meravigliosa, profondissima e spesso commovente (si piange, leggendo Grossman) **riflessione sulla libertà e sulla dignità umana in un'epoca spietata**.

libertà

dignità umana

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

Anna e Viktor Abbiamo detto che Grossman è testimone degli eventi che narra, e che la "stoffa" di cui è fatto *Vita e destino* è presa direttamente dalla realtà. Ebbene, l'esempio più chiaro di questo **passaggio dalla realtà all'immaginazione romanzesca** riguarda il personaggio di Anna, una vecchia ebrea che resta nel suo villaggio natale di Berdichev mentre il figlio Viktor, un ingegnere, si stabilisce a Mosca. Durante la loro avanzata in territorio sovietico, i tedeschi arrivano a Berdichev e sterminano la popolazione. Anna fa in tempo a scrivere e a spedire un'ultima lettera al figlio prima di essere uccisa:

«Viten'ka, termino qui la mia lettera e la porterò al reticolato del ghetto, la darò a un amico.

Questa lettera non è facile interromperla, è il mio ultimo discorso con te; spedendola io me ne vado definitivamente da te; e tu non conoscerai le mie ultime ore. Questo è il nostro definitivo distacco. Cosa ti posso dire, congedandomi, davanti a questa separazione eterna? In questi giorni, come in tutta la vita, tu sei stato la mia felicità. La notte ti ricordavo, ricordavo il vestito di quando eri bambino, i tuoi libretti; ricordavo la tua prima lettera, il primo giorno di scuola [...]. Chiudevo gli occhi e mi pareva che tu mi proteggesti dal terrore che incombeva, amico mio. Ma quando penso a ciò che sta accadendo, mi rallegro che tu non mi sia accanto: che questo terribile destino ti venga risparmiato [...]. Il mio destino è quello di finire la vita da sola,

senza poterla dividere con te. Alle volte mi pareva che fosse doveroso viverti lontana, tanto ti amavo; anche se pensavo che l'amore mi desse il diritto di stare con te in vecchiaia. Qualche volta mi pareva che non dovevo vivere con te, tanto ti amavo.

Beh, enfin... Sii sempre felice con quelli che ami, che ti circondano, che ti sono divenuti più cari di tua madre. Perdonami [...]. Come devo concludere la lettera? Dove prendere le forze, figlio mio? Esistono parole umane in grado di esprimere il mio amore per te? Bacio te, i tuoi occhi, la tua fronte, i capelli [...]. Viten'ka... ecco l'ultima frase dell'ultima lettera della mamma indirizzata a te. Vivi, vivi, vivi per sempre...

È un romanzo, naturalmente E Anna e Viktor (che la madre chiama con i vezzeggiativi di Viten'ka e Vitja) sono i personaggi di un romanzo. Ma non solo questo. Perché la madre di Grossman rimase davvero bloccata a Berdichev, all'inizio della guerra, e nel settembre del 1941 venne uccisa dai tedeschi insieme agli altri ventimila ebrei del suo villaggio. Grossman, intanto, si era trasferito a Mosca con la moglie. La madre non fece in tempo a mandargli nessuna lettera: è lui, Grossman, che la scrive, che inventa le parole che sua madre (trasformata in personaggio di romanzo) *potrebbe avergli scritto* prima di essere trucidata dai soldati nazisti. Ecco quanto è stretta (e straziante), in *Vita e destino*, la **relazione tra realtà vissuta e immaginazione**.

T1

VASILIJ GROSSMAN

Che cosa rende gli esseri umani così crudeli?

da Vita e destino

Uno dei temi che stavano a cuore a Grossman era la bontà: la semplice, gratuita bontà umana che dovrebbe portare a essere caritatevoli con il nostro prossimo e, soprattutto, con chi si trova in una condizione di debolezza. Alcune delle pagine più strazianti di *Vita e destino* sono proprio quelle in cui – per paura, per fame, per stupidità e soprattutto per l'atroce stato di lotta per la sopravvivenza imposto dalla guerra – questo legame tra gli esseri umani viene meno. Gli uomini sono buoni? Sono crudeli? È una domanda che l'autore si pone (e ci pone) spesso nel romanzo, mentre scene di eroismo e disinteresse si alternano a scene di crudeltà "ordinaria", quotidiana, come quella descritta in questa pagina. Uno dei personaggi principali del romanzo, Ljudmila, sta arrivando in battello nella cittadina di Saratov per avere notizie del figlio Tolja, ferito in battaglia e ricoverato in ospedale.

Saratov accolse Ljudmila in maniera rude e crudele. Sulla banchina si scontrò con un uomo ubriaco in cappotto militare, che urtandola la spinse e la ingiuriò pesantemente.

Cominciò a salire per un sentiero lastricato di selce e si fermò ansante a guardarsi indietro. In basso, tra i magazzini grigi dello scalo, biancheggiava il battello, che come capisse la sua pena fischiò con discrezione a brevi intervalli: «Vai, forza, vai!». E lei andò.

Sulla banchina del tram giovani donne, senza spendere parole, respingevano con metodo e prepotenza i vecchi e i deboli.

Un cieco col berretto da soldato, evidentemente appena dimesso dall'ospedale, non era ancora in grado di destreggiarsi da solo, si spostava con passetti incerti tastando ripetutamente col bastone innanzi a sé. Come un bambino si afferrò avidamente alle maniche di una donna di mezza età. Quella ritirò la mano, si spostò di un passo facendo risuonare sull'acciottolato gli stivali dalle suole chiodate, ma lui, continuando a stare avvinghiato alle sue maniche, le spiegò in fretta:

«Mi aiuti a salire, vengo dall'ospedale».

La donna impreccò, lo spinse, il cieco perse l'equilibrio e si sedette sul lastricato.

Ljudmila guardò il viso della donna.

Da dove veniva quel volto disumano, cosa lo aveva reso tale? Forse la carestia del 1921 che aveva conosciuto lei stessa durante l'infanzia? Forse quella del 1930? O una vita intera a contatto con la miseria?

L'orbo rimase per un istante sgomento, poi si sollevò, e gridò con voce di uccellino. Forse con l'acuta sensibilità dei suoi occhi ciechi aveva visto se stesso col berretto di sghimbescio agitare a vuoto il bastone.

Lo vibrava nell'aria e con quel movimento circolare esprimeva tutto il suo odio per il mondo impietoso di chi vedeva. E la gente che con speranza Ljudmila aveva creduto di avvicinare, nel vincolo comune della fatica, del bisogno, del bene e del dolore, era come avesse scelto invece di comportarsi senza civiltà.

Come se questo mondo si fosse accordato per smentire l'opinione che il bene si può stabilire prima e senza esitazioni nei cuori di quelli che indossano abiti macchiati di unto e le cui mani sono diventate scure per il lavoro.

Qualcosa di tormentoso, di buio sfiorò Ljudmila Nikolaevna e questo solo contatto la colmò del freddo e della tenebra di migliaia di verste¹, di distese russe miserabili, la colmò di una sensazione d'impotenza nella tundra della vita.

Richiese alla conduttrice dove bisognava scendere e quella le rispose tranquillamente:

«L'ho già detto, è sorda o che?».

I passeggeri bloccavano le porte di uscita del tram senza rispondere alla domanda se scendevano o meno, non avevano voglia di spostarsi, quasi fossero diventati di pietra.

Ljudmila si ricordò di quando studiava nella classe preparatoria del liceo femminile di Saratov. Nelle mattine d'inverno, seduta a tavola, beveva il tè dondolando le gambe, e suo padre, che adorava, spalmava il burro su una fetta di pane... la lampada si rifletteva nella grossa pancia del samovar² e lei non aveva voglia di allontanarsi dalla tiepida mano di suo padre, dal tiepido pane, dal tiepido samovar.

In quei momenti pareva che nella città non ci fosse il vento di novembre, non fame, suicidi, bambini morenti negli ospedali, ma solo tepore, tepore e ancora tepore.

1. **verste**: la versta era una misura di lunghezza usata in Russia, corrispondente a poco più di un chilometro. 2. **samovar**: bollitore per la preparazione del tè, tradizionalmente molto diffuso in Russia.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

ANALISI DEL TESTO

DISUMANITÀ DELLE PERSONE E ANIMA DEGLI OGGETTI Nel mondo capovolto generato dalla guerra, le persone perdono la loro umanità e gli oggetti – per converso – sembrano acquistare un'anima. Arrivata a Saratov, Ljudmila trova di fronte a sé soltanto ostilità: un uomo la urta e la ingiuria, i giovani non mostrano alcuna comprensione o pietà per i vecchi, una donna spintonata malamente. L'unico incoraggiamento sembra venirle dal fischio del battello, mentre si allontana dalla banchina.

L'ILLUSIONE DELLA SOLIDARIETÀ TRA POVERI Che cos'è, si domanda Ljudmila, che rende gli esseri umani così crudeli l'uno con l'altro? Le carestie o «una vita intera a contatto con la miseria» (rr. 19-20)? C'è spesso, in Grossman (ma in tutti noi, in realtà), l'idea che tra i poveri possa e debba crearsi una solidarietà, un vincolo comune che permetta di far fronte alle difficoltà della vita. Ma altrettanto spesso questa idea si rivela un'illusione. La miseria non rende necessariamente nobili e generosi, e non è vero che i deboli e gli umili siano più propensi degli altri alla gentilezza. Grossman lo dice in un modo splendido: «Come se questo mondo si fosse accordato per smentire l'opinione che il bene si può stabilire prima e senza esitazioni nei cuori di quelli che indossano abiti macchiati di unto e le cui mani sono diventate scure per il lavoro» (rr. 28-30). Ljudmila ha perso questa certezza, la certezza

che la cognizione della povertà e del duro lavoro rendono buoni: non le resta, perciò, che tornare con il pensiero agli anni dell'infanzia, trascorsi nella casa del padre, quando sembrava che il male dovesse restare per sempre fuori dalla porta, e ogni pena veniva medicata dal tè caldo che fumava nel samovar.

▼ Vladimir Alexandrovich Kuznetsov,
Prima tazza di tè, 1925.



Saratov

COMPRENDERE

- 1 Quale accoglienza riserva la cittadina di Saratov a Ljudmila?
- 2 Come reagisce Ljudmila alla disumanità delle persone?
- 3 Che cosa intende dire Grossman quando osserva che qualcosa «di tormentoso, di buio sfiorò Ljudmila Nikolaevna» (r. 31)?

l'opera dissepolta

CONTESTUALIZZARE

- 4 Vita e destino ha una storia davvero singolare: il manoscritto dell'ultima versione, che era stato sequestrato a Grossman nel febbraio del 1961, è riemerso pochi anni fa dagli archivi del KGB ed è stato consegnato alla figlia dello scrittore. Prova a ricostruire la tortuosa vicenda editoriale dell'opera: puoi consultare le edizioni dell'opera in italiano in biblioteca o cercare informazioni su Internet.

l'arte che unisce alla vita

INTERPRETARE

- 5 In un capitolo di *Per una giusta causa* Grossman ha scritto:
«Ci sono dei libri leggendo i quali l'uomo, entusiasta, dice a se stesso: "Anch'io ho pensato così, ho sentito e sento così, anch'io ho vissuto questo". Quest'arte non separa l'uomo dal mondo, l'arte in questo caso unisce l'uomo alla vita, al mondo, agli altri. [...] L'uomo che legge queste pagine è come se lasciasse sciogliere la vita dentro di sé, come se facesse penetrare l'immensità e la complessità dell'esistenza umana nel suo sangue, nel suo pensiero, nel suo respiro».

Ti sembra calzante questa riflessione anche per la pagina che hai appena letto?

Wystan Hugh Auden

Wystan Hugh Auden è stato uno dei più grandi poeti in lingua inglese del ventesimo secolo ed è stato anche un eccezionale saggista: i suoi scritti sulla letteratura sono ancora oggi un modello di critica per la loro chiarezza e la loro profondità (in Italia li ha tradotti l'editore Adelphi: *Lo scudo di Perseo*, *La mano del tintore*).

Nato a York nel 1907, studiò all'università di Oxford, rivelando un talento eccezionalmente precoce: nel 1930 pubblicò la raccolta *Poems*, che lo rivelò al mondo letterario britannico, quindi *Spain* (1937) e *Another Time* (1940). Da allora sino alla morte, nel 1973, fu uno dei poeti più letti e amati del pianeta.

► Il poeta Wystan Hugh Auden (1907-1973)
in una foto del 1973.



T2

WYSTAN HUGH AUDEN 1° settembre 1939

da *Another Time*

Il 1° settembre 1939 la Germania di Hitler invase la Polonia: cominciava la Seconda guerra mondiale. Auden apprese la notizia mentre si trovava a New York (si era appena trasferito negli Stati Uniti, e vi sarebbe rimasto per circa trent'anni) e scrisse una poesia in cui rifletteva su quell'avvenimento e chiamava a raccolta, come in una sorta di pacifico esercito, i suoi amici sparsi per il mondo.

Siedo in una delle bettole
della Cinquantaduesima strada
incerto e spaventato
vedendo scadere le astute speranze
5 d'un decennio basso e disonesto:
onde di rabbia e di paura
circolano per le luminose
e oscurate contrade della terra,
ossessionando le nostre vite private;
10 l'indicibile odore della morte
offende la notte di settembre.

Metro: nell'originale, nove stanze di undici versi ciascuna, versi di misura diversa, con rime irregolari (ma è spesso rimato il verso che chiude la stanza: *bright / night, learn / return, pain / again* ecc.).

2. Cinquantaduesima strada: le strade di New York, per la maggior parte, non sono identificate da nomi ma da numeri.

5. d'un decennio ... disonesto: gli anni Trenta, durante i quali la viltà e la disonestà degli uomini hanno fatto sì che maturasse la Seconda guerra mondiale.

September 1, 1939

[L-11] I sit in one of the dives / On Fifty-second Street / Uncertain and afraid / As the clever hopes expire / Of a low dishonest decade: / Waves of anger and fear / Circulate over the bright / And darkened lands of the earth, / Obsessing our private lives; / The unmentionable odour of death / Offends the September night.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

L'impegno

Scrivere, denunciare, mobilitare, dal tardo Ottocento ai giorni nostri



1
ÉMILE ZOLA
J'accuse!
da «L'Aurore»,
13 gennaio 1898



5
CLAUDIO MAGRIS
Esseri umani sbagliati?
da «Corriere della Sera»,
3 febbraio 1975



6
ITALO CALVINO
Meglio tacere?
da *Palomar*



2
ANTONIO GRAMSCI
«Odio gli indifferenti»
da «La città futura»,
11 febbraio 1917



7
ALESSANDRO LEGRANDE
Davanti a Caravaggio
da *La frontiera*



3
CESARE PAVESE
Storia di una lunga illusione
da *La casa in collina*

4
GOFFREDO PARISE
Contro l'impegno
da *Sillabari*



«

Impegno è una di quelle parole di cui crediamo conoscere il significato senza bisogno di starci a riflettere più di tanto. Quando vediamo qualcuno scendere in piazza per manifestare, sappiamo che si tratta di persone "impegnate"; nel momento in cui si prende parte attiva alla vita politica del proprio Paese, del proprio quartiere, quando si difende una causa propria o altrui, ci si "impegna". Etichettiamo come impegno l'atteggiamento di un amico o di un'amica incline a discutere con passione di temi d'attualità. Sembra una parola facile, ma il carico di significati impliciti, spesso contraddittori, che si porta dietro è ingente; la storia moderna di questo concetto, di conseguenza, è lunga e difficile. In estrema sintesi, l'impegno è la **partecipazione attiva** di ogni cittadino alla **vita politica e civile** della propria comunità, con **azioni** concrete o, come nel caso della letteratura e del giornalismo degli ultimi due secoli, con le proprie **parole**. Ma tutto ciò contiene una serie di presupposti che tendiamo a dare per scontati.

In primo luogo, l'attitudine all'impegno nasce insieme alla **società di massa**, là dove ogni individuo, trovandosi in una posizione di debolezza rispetto al potere costituito, ha il diritto di intervenire nel dibattito pubblico per esporre apertamente il proprio punto di vista intorno a una specifica questione. L'obiettivo è portare un **contributo costruttivo** alla vita della comunità: ma, se si reputa che vi sia qualcosa di storto o di ingiusto nel modo in cui le autorità, i governi, le élite gestiscono una certa situazione, è inevitabile intervenire in maniera anche **critica**, poco gradita ai detentori del potere; e a volte intervenire fisicamente, da soli o in gruppo, per provare a modificare dei rapporti di forza che non si è disposti ad accettare.

Tratto da:
C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio
Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

VITTORIO SERENI
Non sa più nulla, è alto sulle alida *Diario d'Algeria*Troverai altre poesie
di **Vittorio Sereni** nel
Percorso 6, insieme alla
sua biografia.sbarco in
Normandiaestraneità
alla storia

Durante la Seconda guerra mondiale Vittorio Sereni (Luino, 1913 - Milano, 1983) è tenente di fanteria dell'esercito italiano e, nel 1941, viene assegnato a un reparto destinato a raggiungere il fronte africano. Ma lo sbarco degli Alleati, nel 1943, lo trattiene nell'isola, a opporre una resistenza impossibile. Nel luglio di quell'anno il poeta viene catturato a Trapani dagli americani e condotto insieme a molti suoi commilitoni in alcuni campi di prigionia dell'Africa settentrionale, tra Algeria e Marocco francese. Sereni potrà tornare in Italia solo nel luglio del 1945, quando l'Europa sarà stata liberata dopo mesi di violenti combattimenti: il 6 giugno del 1944 – il cosiddetto D-day – gli Alleati erano sbarcati in Normandia, occupata allora dai nazisti, cominciando un'offensiva destinata a rivelarsi decisiva per le sorti del conflitto. Proprio lo sbarco in Normandia rappresenta l'episodio storico da cui prende le mosse *Non sa più nulla, è alto sulle ali*.



Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
5 di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

10 Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu, se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
15 Questa è la musica ora:
delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –.

Campo Ospedale 127, giugno 1944

Metro: versi liberi.

2. **bocconi**: steso a faccia in giù (l'opposto di "supino", che significa steso a faccia in su); **normanna**: della Normandia, la regione della Francia settentrionale in cui il 6 giugno 1944 sbarcarono gli anglo-americani.

6. **la Nuova Armada**: l'armata alleata è Nuova in riferimento al precedente storico della cosiddetta *Invincibile Armada* di Filippo II, la flotta spagnola che nel 1588 aveva mosso guerra all'Inghilterra di Elisabetta I ed era stata sconfitta nella Manica.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio*Lo specchio e la porta*,
Garzanti Scuola 2021

ANALISI DEL TESTO

UNA PROSA PER INTERPRETARE LA POESIA Riportiamo un passo da *Algeria '44*, una breve prosa contenuta negli *Immediati dintorni*, libro che Sereni pubblica nel 1962.

« Campo Ospedale 127, giugno. Qualche notte fa ho alzato il capo al cielo, piuttosto nuvoloso attorno a una luna flaccida e ambigua. Camminavo chiuso nel mezzo sonno. La metà ch'era sveglia ha pensato: "magari stanotte sbarcano in Europa". Il giorno dopo ne ho avuto conferma dal giornale di Orano introdotto nel campo [*Orano è una città dell'Algeria nordoccidentale, importante centro amministrativo durante il periodo coloniale*]. Altri giornali, con notizie sempre più precise, sono entrati nei giorni successivi. Mi ha colpito tra gli altri particolari l'organizzazione alleata di retrovia, che fin dal primo giorno ha permesso di sgombrare quasi subito in Inghilterra, via aerea, non solo molti feriti gravi ma anche le salme dei primi caduti.

Questo breve testo fornisce non solo una concisa descrizione delle condizioni di vita del poeta nel campo, ma anche l'interpretazione autentica del primo verso di *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: «il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» (v. 2), cioè il primo soldato americano colpito dai tedeschi durante lo sbarco in Normandia, «Non sa più nulla» (v. 1), perché è appena stato ucciso; ed è «alto sulle ali» perché lo si immagina mentre viene trasportato via dal campo di battaglia tramite un ponte aereo. Le ali sono quelle di un aeroplano, ma potrebbero anche alludere a un volo celeste, cioè a una trasfigurazione religiosa del defunto, specie se si considera che più avanti, al v. 16, si parlerà esplicitamente di *musica d'angeli*. In ogni caso, scatenato dalla notizia dello sbarco in Normandia, questo «pensiero diventato persona», attraverso l'immaginazione o il sogno, arriva alla coscienza del poeta, e gli chiede di «pregar per l'Europa» (v. 5), nel momento in cui le truppe alleate toccano le coste francesi per sferrare l'attacco finale ai tedeschi.

LA STORIA CHIAMA Nella prima strofa il fantasma della Storia, sotto forma di pensiero notturno, viene letteralmente a bussare sulla spalla di Sereni, per chiedergli un coinvolgimento diretto, sia pure solo ideale, nelle sorti dell'Europa. Ma l'inizio della seconda strofa dice che il poeta si sottrae alla chiamata: il mormorare di *qualcuno* (v. 3) che lo interroga è forse solo il rumore del vento, «che fa musiche bizzarre» (v. 9); la bella ripetizione, sottolineata dall'accapo, «È il vento, / il vento che» (vv. 8-9), traduce in parole l'esitazione di chi, nel sonno, non è ben sicuro delle proprie percezioni.

Comunque sia, l'io non ha la forza di pregare per niente e per nessuno, perché pur essendo biologicamente vivo si sente, nel campo algerino, come morto: «morto / alla guerra e alla pace» (vv. 12-13), incapace cioè di prendere le parti dell'una o dell'altra. «È come dire: sono tagliato fuori dalla storia, dagli avvenimenti, non più in grado di agire in nessun senso», preciserà Sereni in un autocommento, descrivendo il suo stato d'animo «di estraneità, di emarginazione, di miseria».

IL SUPERAMENTO DELLA POETICA SIMBOLISTA

Composta nel 1944, *Non sa più nulla* vedrà la luce nel 1947, nella prima edizione del *Diario d'Algeria*. Ciò che rende questo testo e questa raccolta particolarmente interessanti è il modo in cui sanno rappresentare, e collegare insieme, la **dimensione storica** degli eventi collettivi e le **vicende specifiche di un individuo isolato**. *Non sa più nulla*, in particolare, è lo straordinario documento del percorso con cui un poeta come Sereni, accanto ad altri della sua generazione (Caproni, Luzi, Fortini), ha saputo attraversare e oltrepassare la cultura simbolista nella quale si era formato, e che era stata alla base della sua raccolta d'esordio, *Frontiera* (1941).

FINE DELLA SPERANZA Il rifiuto della *musica d'angeli* (v. 16) scandito alla fine di *Non sa più nulla* rappresenta infatti la fine di ogni consolazione, di ogni falsa speranza, per chi vive ormai stabilmente in una condizione di prigionia materiale e psicologica. Ma rappresenta anche il rifiuto di una maniera letteraria sentita come falsa, di una cultura – quella che aveva formato i giovani come Sereni nell'epoca fascista – che ha mostrato tutta la sua vulnerabilità. Si annuncia quella **tendenza "post-lirica"** che Sereni farà propria negli *Strumenti umani*, il terzo e più bel libro di Sereni, che apparirà nel 1965. È in quelle pagine che si organizzerà in modo più sistematico la nuova «musica», cioè la nuova poesia, di Sereni; una poesia meno rarefatta, meno ossessionata dall'eleganza formale, disposta più di prima a dar conto della realtà e del suo rumore: «delle tende che sbattono sui pali».

LO STILE Osserviamo come questo desiderio di **aderenza alla realtà** si rispecchi anche nella forma del testo: il tono è tutt'altro che prosastico (il verso iniziale è uno splendido endecasillabo), ma le parole sono prese dal **linguaggio quotidiano**, e nella costruzione del testo Sereni non teme di **ripetere** dei termini già usati (*musica* torna tre volte negli ultimi quattro versi), o un verso intero (il secondo, che ritorna identico al v. 12): come si fa appunto parlando, con gli altri o con se stessi.

primo caduto

pregare

musica

iterazione

analisi critica

COMPNDERE

- 1 Descrivi la geografia del testo, ovvero i luoghi nei quali si svolge, o i luoghi che evoca.
- 2 Chi è «il primo caduto» (v. 2)? Perché «non sa più nulla» ed «è alto sulle ali» (v. 1)?
- 3 È possibile una lettura polisemica di *ali*?
- 4 Chi tocca la spalla al poeta? Perché gli mormora di pregare? Come risponde il poeta?
- 5 Perché il poeta è «morto / alla guerra e alla pace» (vv. 12-13)?
- 6 Nella seconda strofa torna più volte la parola "musica": che differenza c'è tra la «musica d'angeli e la mia / sola musica» (vv. 16-17)?

ANALIZZARE

- 7 Individua gli endecasillabi presenti nel testo.
- 8 Quale figura retorica di ordine è presente nei primi due versi?
- 9 Quale figura retorica è presente al v. 9?
- 10 Individua le iterazioni. Quale funzione hanno?
- 11 Uno dei verbi presenti nel testo è onomatopeico, quale?

INTERPRETARE

- 12 Fai un confronto tra questa poesia e quella di Montale intitolata *Il sogno del prigioniero* (contenuta in *La bufera*, e che puoi reperire in Internet), in cui il tema della prigionia è declinato in chiave esistenziale. Scrivi un breve saggio che indichi le differenze e le analogie tra i due testi.



Puoi sapere qualcosa in più sulla fase ermetica di Mario Luzi leggendo il Percorso 6 della Sezione 3.

Mario Luzi

Verso il realismo Mario Luzi (1914-2005) è stato una figura importante nel panorama culturale del Novecento. Nella sua opera letteraria ha un posto di rilievo la produzione poetica, segnata, come in *Quasimodo*, da significativi mutamenti stilistici.

Leggendo *Alle fronde dei salici* (→ T1) si è visto come gli eventi della guerra modificano profondamente la poesia di Salvatore Quasimodo. Nella poesia di Mario Luzi, l'altro maestro dell'Ermetismo (→ Sezione 3, Percorso 6, T5), il cambiamento è ancora più profondo. I versi composti dopo *Avvento notturno*, quindi negli anni dei combattimenti e immediatamente dopo, confluiscono in due raccolte – *Un brindisi* (1946) e *Quaderno gotico* (1947) – che mostrano i primi segni di un'evoluzione di Luzi verso il **realismo**: gradualmente, il suo discorso si fa più chiaro e comprensibile.

Ma a differenza di Quasimodo, e più in generale nella poesia neorealista, permane ancora, in questo Luzi, una certa diffidenza verso il mondo esterno, verso i temi civili e sociali; le sue liriche continuano a concentrarsi su una **dimensione interiore**, espressa in formule ancora iperletterarie, ancora legate ai grandi modelli del passato remoto, da Petrarca a Tasso.

Luzi dopo l'Ermetismo Sarà *Primizie del deserto* (1952) a cambiare definitivamente l'identità della poesia di Luzi, segnando la fine del suo periodo ermetico. Già il titolo segnala un desiderio di **discontinuità**: il riferimento alle *primizie* rinvia a una poesia nuova. Quanto al *deserto*, esso allude a una scenario metafisico – il luogo dell'assenza e della **solitudine dell'io** – ma anche, per la prima volta in Luzi, a una situazione storica ben precisa: *deserto* è il mondo dell'Italia del dopoguerra, dei valori democratici appena nati e già in crisi, dei cambiamenti superficiali che

deserto

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

Amelia Rosselli

Una vita tormentata Amelia Rosselli (1930-1996) era figlia di una donna inglese di origine irlandese, Marion Cave, e di Carlo Rosselli, militante antifascista, eroe della guerra di Spagna, fondatore del movimento socialista Giustizia e Libertà. Amelia nacque nel 1930 a Parigi, città che era diventata un rifugio per molti antifascisti perseguitati dal regime. Ma nel 1937 Carlo Rosselli venne assassinato insieme al fratello Nello da alcuni sicari francesi appartenenti a una organizzazione segreta anticomunista detta "La Cagoule" ("Il passamontagna").

Costretta alla fuga dall'arrivo a Parigi dei nazisti, nel '40, Amelia si trasferì in Inghilterra, e poi negli Stati Uniti, per arrivare in Italia nel '46, alla fine della guerra. Nel 1948 perdette anche la madre («quella morte fu dolorosissima, persi addirittura la memoria», ricorderà anni dopo); dal 1950 si stabilì a Roma, dove lavorò come traduttrice e saggista. Alimentati dal ricordo dei traumi infantili, si susseguirono nel corso degli anni diversi disturbi nervosi, che costrinsero la Rosselli a ripetuti soggiorni in clinica. In particolare, le sue condizioni di salute peggiorarono a partire dal 1969, manifestandosi sotto forma di crisi depressive e sindromi paranoiche: credeva tra l'altro di essere perseguitata dai servizi segreti (una traccia evidente della tragica vicenda paterna). Nel febbraio del 1996 Amelia Rosselli si tolse la vita lanciandosi dal quinto piano della sua abitazione romana, nei pressi di Piazza Navona.

Un personale ritmo poetico Nella sua adolescenza difficile, vissuta in molti Paesi diversi, Amelia Rosselli si costruì una vasta e varia cultura: parlava e scriveva in italiano, in inglese e in francese, conosceva bene la poesia anglosassone dai metafisici al Romanticismo, la tradizione francese dal Simbolismo alle Avanguardie. Un'altra sua grande passione era la musica: compositrice ed esecutrice di violino e pianoforte, studiò etnomusicologia e fonologia, interessandosi in particolare della musica dodecafonica. Questi interessi hanno avuto conseguenze importanti sulla sua poesia. Già nella sua raccolta d'esordio, *Variazioni belliche* (1964), la Rosselli si crea un linguaggio lirico metricamente ispirato a modelli matematici e musicali, e influenzato dal verso lungo della tradizione inglese (il cosiddetto *blank verse*). La raccolta contiene anche un saggio, intitolato *Spazi metrici*, nel quale la scrittrice cerca di elaborare un inedito, personale ritmo poetico. Non è un tentativo isolato: la ricerca di nuovi principi formali per la poesia continuerà a svilupparsi nei libri pubblicati successivamente, tra i quali vanno ricordati soprattutto *Serie ospedaliera* (1969) e *Documento* (1976).

Una lingua "stravagante" L'aspirazione a una metrica lucida e rigorosa è tanto più interessante in quanto contrasta con la sensibilità fortemente irrazionale della scrittrice («il Mito dell'Irrazionalità», commentava Pasolini presentando *Variazioni belliche*, «ha con le poesie della Rosselli, negli anni Sessanta, il suo prodotto migliore»). La lingua poetica della Rosselli non solo si prende molte libertà rispetto all'italiano della comunicazione comune, ma è anche più visionaria e sfrenata di quella di molta lirica italiana del dopoguerra. Fedele a una percezione personale e sconvolta del mondo, la Rosselli tende a violare le regole del discorso che si può definire "normale". Lo fa attraverso il ricorso a metafore ardite, nel solco della tradizione surrealista, ma anche stravolgendo l'ordine logico delle frasi (o di singoli elementi di una frase), o ricorrendo a prestiti da parole straniere, o modificando la corretta ortografia di alcune parole, o usandole con un significato diverso, o addirittura inventandosene di nuove.

I due aspetti che abbiamo individuato – l'interesse per una metrica esatta, da un lato, e la pratica di un linguaggio in gran parte personale e stravagante, dall'altro – sono

elementi che apparentemente avvicinano la poesia della Rosselli a quella, coeva, della Neoavanguardia. Ma la differenza è sostanziale. Nella poesia della Rosselli la comunicazione si complica non per un piano programmato di sabotaggio verbale, come nella Neoavanguardia, ma per eccesso di pathos e visionarietà. La Neoavanguardia è progettuale e "scientifica"; la Rosselli, al contrario, è incauta e imprevedibile: un po' per la sua formazione trilingue, che la arricchisce ma anche la confonde, un po' per la sua visione febbrile delle cose, «ogni volta che scrive, Amelia Rosselli cerca di scrivere» (Berardinelli). A premesse diverse corrispondono diversi risultati: mentre gli esperimenti del Gruppo 63 cercano e ottengono una lirica fredda e cerebrale, spesso ironica, e sempre in conflitto con il passato culturale, Amelia Rosselli scrive versi ad altissima temperatura drammatica, votati al sublime, in dialogo continuo con la tradizione letteraria.

Documento A tale proposito va ricordato che il modello di partenza di *Documento*, che è probabilmente la sua raccolta più bella, doveva essere la poesia italiana del Trecento, e in particolare il *Canzoniere* di Petrarca: «l'intero libro» ha scritto l'autrice «parte come libro di sonetti finti che richiamino in qualche modo la tradizione petrarchesca». Ma di sonetti, veri o finti, in *Documento* non c'è traccia. Possono invece rinviare a Petrarca le due direttrici che strutturano il libro: da una parte il racconto, cioè il "documento" dell'esistenza del poeta (i testi sono disposti in ordine cronologico e ripercorrono i sette anni in cui il libro è stato scritto, dal '66 al '73); dall'altra la presenza di simmetrie nascoste, metriche e lessicali, che – un po' come accade nel *Canzoniere* petrarchesco – "legano" tra loro le poesie. «Doveva essere un canzoniere d'amore in sonetti», ammetteva la Rosselli, «ed è diventato qualcosa d'altro».

TESTO CHIAVE T 11 AMELIA ROSSELLI
La severa vita dei giustiziati rinnerava
da *Documento*

eredità del passato

padre

inutilità della vita

Parlando della raccolta *Documento*, Amelia Rosselli ha detto di avervi voluto rievocare «la follia, il coraggio e forse anche il misticismo degli anni adolescenziali», nel tentativo di razionalizzarli fino alle estreme conseguenze. E aggiungeva: «Spesso i risultati sono violenti [...], dei veri e propri gridi». Torna quindi quel rapporto tra follia (e dolore) e razionalizzazione (e forma) a cui abbiamo accennato in precedenza.



La severa vita dei giustiziati rinnerava la scoperta di un abisso che era e non era il loro disinteresse ma una cosa ben più sicura: la loro costanza, la loro incostanza, il loro regime feudale e le cagnotte tenute al laccio. La costanza di questa loro interessata fedeltà che era fedeltà tout court, quella loro fedeltà a speranze perché venissero deluse, quel loro sperare! così tragici nell'immedesimarsi nella tragica farsa.

Metro: versi liberi.

1. La severa ... rinnerava: rinnerare è un verbo inventato, che la Rosselli ottiene mescolando il comune annoverare, cioè "enumerare, contare", al letterario, e dantesco, rinovellare, cioè "far rivivere un sentimento", perlopiù doloroso; rinnerare significa quindi più o meno "rinnovare passando in rassegna".
6. cagnotte: cagnotta è altra parola inventata, che fonde l'immagine della cagna al guinzaglio a quella del cagnotto, parola antica per definire una guardia, un carceriere.
8. tout court: espressione francese, traducibile con "in breve", "semplicemente", "senz'altro".

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

Un gioco o un altro, una carestia o un'altra, un gioco di circostanze o un altro, una fama mondiale o un dovere obbedito – il resto è da cancellarsi sì che il resto non appaia più fra le liste degli annegati, i perseguitati i rimpianti e le loro doleanze.

Cara vita che mi sei andata perduta con te avrei fatto faville se solo tu non fosti andata perduta.

ANALISI DEL TESTO

UNA DONNA ANCORA FERITA La poesia che abbiamo scelto da questo libro risale al 1967. Si apre con un'immagine che ci riporta alla **tragedia** che trent'anni prima ha segnato l'esistenza di Amelia. I **giustiziati** del primo verso vanno infatti identificati con tutta probabilità proprio con Carlo e Nello Rosselli: perché assassinati dallo Stato fascista (**giustiziati**) quando Amelia aveva sette anni; e perché legati a Giustizia e Libertà, il movimento liberal-socialista fondato appunto da Carlo Rosselli in esilio. La loro vita è stata **severa** perché consacrata, e sacrificata, a ideali di democrazia e di giustizia; ma **severa** è stata anche l'educazione impartita alla piccola Amelia, che Carlo dovette affidare alla moglie e trascurare a causa dell'impegno politico. Dal punto di vista del poeta, Carlo e Nello si sono dimostrati disinteressati («il loro disinteresse»), in due sensi opposti (uno positivo, l'altro negativo): disinteressati alla propria vita, che hanno sacrificato a un ideale politico; ma anche disinteressati alla sorte di Amelia, che si è sentita abbandonata da loro. Per questo, il ricordo di Carlo e Nello rinnova nella coscienza di Amelia «la scoperta di un abisso», cioè una tragedia familiare fatta di **violenza** e di **solitudine**. La poesia esprime quindi, nella prima strofa, la sensibilità ferita di una bambina che ha visto il padre soltanto in fuga o in prigione (alla sfera della prigionia rimandano «il regime feudale» e soprattutto «le cagnotte tenute al laccio»).

SENTIMENTI CONTRASTANTI Se nello sguardo infantile convivono **concetti opposti**, che un adulto escluderebbe (ma che approverebbe un poeta), è perché profondamente contraddittori sono i sentimenti che Amelia prova per Carlo: lo ama e lo ammira, ma al tempo stesso gli rimprovera qualcosa. Così il padre può apparire ai suoi occhi insieme costante e incostante (**costanza / inconstanza**), interessato e disinteressato (**era / non era**), fedele e infedele («interessata fedeltà / fedeltà *tout court*»). La forza della poesia ci consegna l'immagine non stereotipa, ma vera e profonda, di un uomo che nutre sì nobili **speranze**, ma nella prospettiva, del tutto contraddittoria, che vengano **deluse**. Carlo Rosselli è cioè un

idealista, ma anche un masochista. È un combattente che sotto sotto vuole perdere; un eroe tragico che si misura con la «tragica farsa» del fascismo.

DAL PADRE ALLA FIGLIA Nella prima parte della seconda strofa l'obiettivo si sposta dai «giustiziati» ad Amelia: in sette versi **ripercorre la sua vita dopo** quella tragedia. Le difficoltà economiche attraversate dalla famiglia («una carestia o / un'altra»), il clamore internazionale suscitato dalla vicenda dei Rosselli («una fama mondiale»), il «dovere obbedito», cioè l'obbligo, per i figli, di tener fede al loro esempio civile; ma anche la percezione amarissima di un'esistenza ridotta a «gioco», cioè a combinazione casuale di fatti («un gioco di circostanze o / un altro»). La seconda parte della strofa comunica un **distacco** che, ancora una volta, è duplice. Innanzitutto si esprime il rifiuto, da parte dell'io, di interpretare eternamente quel ruolo di vittima a cui il destino sembra averla consegnata. L'ennesima parola inventata, **doleanza**, è un barbarismo che rimanda ai *cahiers de doléance*, l'elenco di rivendicazioni popolari che diede inizio, nel 1789, alla Rivoluzione francese; qui la rivoluzione consiste nel cancellare tutte le lamentele, i rimpianti, le persecuzioni da cui Amelia si è sentita afflitta per anni.

VIVERE È STATO INUTILE Ma questa cancellazione del passato nasce, al presente, dal fatto che ci si è distaccati dalla propria vita; se ne può fare a meno proprio perché si ha il sentimento di averla già perduta. L'ultima strofa parla appunto di questo sentimento: l'io si rivolge alla propria esistenza in termini confidenziali, con un dativo etico («mi sei andata perduta», v. 19) e una formula familiare (*fare faville*, cioè riscuotere un successo sensazionale e inatteso). Il tono quasi scherzoso e il ricorso a frasi fatte danno alla strofa una **sfumatura ironica**; ma non c'è niente di più tragico di quest'ironia, di questa (apparente) disinvoltura nel prendere atto di un fallimento definitivo. La poesia si chiude su una constatazione terribile: vivere avrebbe potuto essere meraviglioso, invece è stato inutile.

Ma a rendere il bilancio particolarmente malinconico sono due particolari che lo sigillano in una condizione di **ineluttabilità**, di destino. Come se la poetessa, concludendo che tutto è andato male, aggiungesse che del resto non poteva che essere così. Il primo particolare consiste nell'andamento tautologico del ragionamento, che si limita a enunciare ciò che invece dovrebbe spiegare: la vita che si è persa sarebbe

stata bellissima se non si fosse persa. Il secondo consiste invece in un errore grammaticale, non sappiamo (e non importa saperlo) se voluto o no: «se solo tu non fosti andata perduta» (vv. 20-21) avrebbe dovuto essere, naturalmente, «se solo tu non fossi andata perduta». Ma sbagliando, la poetessa ha sostituito al modo dell'ipotesi (*fosti*) quello della certezza (*fosti*). Appunto: non poteva che essere così.

giustiziati

doleanze

contrast e opposizioni

vita andata perduta

COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Chi sono i *giustiziati* a cui si accenna nel primo verso?
- 2 Al v. 18 Rosselli parla di *doleanze*, termine che richiama i *cahiers de doléance* pre-rivoluzionari. Fai una ricerca sul libro di storia o in rete e spiega di che cosa si trattava.
- 3 In quali versi, a tuo avviso, la voce dell'autrice emerge in maniera più personale e drammatica?
- 4 La poesia è fitta di contrasti e opposizioni: «era e non / era» (vv. 2-3), «la loro costanza, la / loro incostanza» (vv. 4-5). Continua tu l'elenco e prova a spiegare per quale ragione l'autrice adopera questi artifici retorici.

CONTESTUALIZZARE E INTERPRETARE

- 5 Per quale ragione la poetessa dice che la sua vita è «andata perduta» (v. 21)? Per rispondere, rileggi la sua biografia.
- 6 A quali poeti del Novecento, tra quelli che hai letto sinora, ti sembra di poter avvicinare lo stile di Amelia Rosselli?

5 Né riforme né rivoluzioni. La poesia che tira dritto

Una poesia all'altezza dei tempi Neorealismo, Neosperimentalismo, Neoavanguardia; Montale e i postmontaliani, la Terza generazione, i neorepuscolari. Quasi tutte le principali esperienze della poesia italiana tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Novecento sono ossessionate dall'esigenza di essere «all'altezza dei tempi», di offrire cioè una risposta adeguata ai cambiamenti della società italiana, che in quel periodo si trasforma in una società democratica e industriale.

Gli autori protagonisti di questa stagione cruciale sono molto diversi tra loro, ma hanno tutti in comune, tra l'altro, una **forte coscienza intellettuale** e (si potrebbe dire) professionale, e una precisa volontà di essere, ciascuno a suo modo, «assolutamente moderni»¹. Alcuni di questi poeti – da Quasimodo a Pasolini, da Sereni a Pagliarani – non esitano a fare di questa **esigenza di attualità** un tema della loro scrittura, a polemizzare in versi, a contestare, con la propria poesia, la poesia degli altri (o di se stessi in un tempo passato).

Poeti appartati Esistono però – e nella modernità sono sempre esistiti – scrittori apparentemente **indifferenti ai problemi posti dalla modernità** stessa. Poeti poco o nulla interessati a elaborare un progetto poetico «all'altezza dei tempi», e tantomeno a criticare le proposte altrui. «Poeti appartati», li si definisce in genere; spesso **letterati** sorgivi, cioè **spontanei**, portati a scrivere versi con la stessa naturalezza con la quale

1. «Il faut être absolument moderne» (“Bisogna essere assolutamente moderni”) è un celebre aforisma del poeta francese Arthur Rimbaud (1854-1891).

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta,
Garzanti Scuola 2021

9 Ha ancora senso scrivere in versi?

La poesia italiana dagli anni Settanta a oggi



Gli autori e i lettori moderni hanno visto nella **poesia** un genere letterario più alto e più **nobile** rispetto agli altri, un **“supergenere”** attraverso il quale esprimere le verità più profonde con una **lingua raffinata, densa e difficile**. Ebbene: **come fare poesia** in una società di massa, nella quale la comunicazione avviene in modo istantaneo e superficiale, e lo spazio della poesia e del romanzo è stato ormai occupato da generi artistici molto più potenti, popolari e immediati, quali il film e la canzone?

È un problema che gli intellettuali italiani cominciano a porsi negli anni Sessanta e Settanta del ventesimo secolo, quando anche l'Italia – come gli altri Paesi occidentali – diventa una società dei consumi, e i media (giornali, radio, televisione) entrano in maniera pervasiva nella vita delle persone.

In un primo momento alcuni dei nostri più importanti poeti reagiscono abbassando il tono e il registro dei loro versi, come per adeguare alla prosa della vita contemporanea il loro modo di fare poesia: è il caso di Attilio **Bertolucci** (che in questi anni pubblica uno dei suoi libri più belli, *Viaggio d'inverno*), di Pier Paolo **Pasolini** (che in *Trasumanar e organizzare* scrive poesie che sembrano dispacci di agenzia stampa) e di Eugenio **Montale** (che in *Satura* cambia radicalmente maniera rispetto alla sua precedente raccolta di versi, *La bufera*, uscita quindici anni prima).

In seguito, due atteggiamenti finiscono con il prevalere: quello di chi (come Patrizia **Cavalli** e Milo **De Angelis**) crede di poter ricominciare da zero, nutrendo fiducia nelle eterne risorse del genere lirico; oppure quello di chi (come Franco **Fortini**) punta su un manierismo rassegnato, pessimista ma lucido, e su una poesia “postuma” a se stessa.

A. Antoni Tàpies, *Due figure*, particolare, XX secolo, Collezione privata, © Antoni Tàpies, by SIAE 2020.
 B. Alfredo Castaneda, *Figura No. 14*, particolare, 1982.
 C. Margaret Coxall, *Letterscape*, XXI secolo; © Margaret Coxall.
 D. Silmen, *Lettere senza fine*.
 E. Pablo Echaurren, *I want to make an inscription*, particolare, 2012. © Pablo Echaurren, by SIAE 2020.

Le opere di questa apertura sono riprodotte integralmente all'interno del Percorso.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

10 Oltre il Novecento

La narrativa italiana oggi



Durante gli anni Settanta del Novecento la poesia italiana attraversa, come abbiamo visto, una **crisi profonda**. Qualcosa di simile avviene, negli stessi anni, nel campo della narrativa, e in particolare del **romanzo**, ma con sviluppi ed esiti molto diversi.

I cambiamenti nel campo della letteratura dipendono soprattutto da quella vera e propria **rivoluzione culturale** che travolge l'Italia e l'Europa negli ultimi decenni del Novecento: nella vita di tutti irrompono i moderni **mezzi di comunicazione di massa**, e l'immaginario di chi legge e di chi scrive viene invaso da una **cultura pop**, soprattutto americana, che trova nel cinema, nella televisione, nel fumetto, nelle canzonette e *anche* nella letteratura i suoi principali mezzi di diffusione.

Dopo qualche iniziale diffidenza, la **narrativa italiana** viene a patti con il **gusto pop** che domina la società dell'immagine; da un certo punto in poi, anzi, decide di **farsi contaminare** da esso. Quelle raccontate dal cinema, dalla tv, dal fumetto e dalla canzone sono pur sempre "storie", spesso elementari e ricche di stereotipi, ma altrettanto spesso ricche di energia e di fascino.

Se una parte dei nostri romanzieri continuerà per tutto il Novecento a vedere nel cinema e nella televisione dei nemici giurati da combattere e dei concorrenti temibili ai quali non assomigliare mai, la maggior parte degli scrittori – specie i più disinibiti e i più giovani – studia, assorbe o imita senza complessi i temi e le forme della comunicazione di massa, i ritmi, i colori, le inclinazioni del *pop*.

Il fenomeno comincia a prodursi alla fine degli anni Settanta, nelle opere di scrittori autorevoli come Italo **Calvino**, Alberto **Arbasino** e Umberto **Eco**.

Sono intellettuali raffinati, culturalmente ambiziosissimi: eppure in molti dei loro libri affiorano riferimenti alla letteratura di genere (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino riprende forme e motivi del romanzo rosa e del romanzo d'avventura, *Il nome della rosa* di Eco quelli del giallo), alle mode e alle sottoculture pop e "queer" (in *Fratelli d'Italia* di Arbasino), al linguaggio della pubblicità e della tv. Questo atteggiamento onnivoro, ludico, incline alla citazione e alla parodia è del resto caratteristico del **"postmodernismo"**, che domina la cultura dell'epoca in ogni sua manifestazione, dall'architettura alla pittura, dal cinema alla letteratura.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

12 Un secolo di cinema

Dal racconto di parole al racconto di immagini



Il cinema nasce da un'ossessione: **controllare il tempo**. Fa la sua prima apparizione nel 1896, ovvero alla fine del secolo in cui si diffondono gli orologi da tasca, fanno la loro comparsa gli orari ferroviari e nelle industrie si sviluppano forme di organizzazione e di retribuzione del lavoro basate sul calcolo esatto del tempo trascorso in fabbrica. In generale, il diciannovesimo secolo segna il momento in cui l'evoluzione della società occidentale richiede un controllo, una **razionalizzazione del tempo**.

Il cinema soddisfa questa esigenza sul piano della **rappresentazione**. Già alla metà dell'Ottocento la fotografia aveva consentito di riprodurre la realtà con assoluta fedeltà rispetto al modello originale. Solo il fattore tempo impediva di pervenire a una forma di realismo integrale, dato che la fotografia era una forma di rappresentazione statica e non dava la possibilità di restituire gli eventi nella loro durata. A questo problema

risponde il cinema, che aggiunge alla riproduzione fotografica l'elemento della **temporalità**, fondamentale per rendere verosimili le figure e gli ambienti rappresentati sullo schermo.

Perché occuparsi di cinema in un'antologia della letteratura? Per due ragioni. La prima è che il cinema esprime un **nuovo modo di raccontare**, che nel corso del Novecento si affianca al teatro e al romanzo diventando più popolare tanto dell'uno quanto dell'altro: chiunque sia interessato alla narrativa, in qualsiasi forma, non può ignorare la storia dei film.

La seconda ragione è che il cinema è **fatto di immagini ma anche di parole**: ogni film nasce da una **sceneggiatura**, cioè da un testo nel quale vengono descritte le scene e indicate le battute degli attori, e molte di queste sceneggiature hanno l'intelligenza e la complessità delle grandi opere letterarie.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi, G. Simonetti, E. Torchio

Lo specchio e la porta, Garzanti Scuola 2021

10

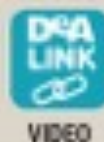
I 400 colpi



Anno: 1959

Regia: François Truffaut

Genere: drammatico



Di film con e sui bambini è piena la storia del cinema, e quasi tutti hanno lo stesso difetto: sono girati ad altezza di adulto, quindi portati a guardare l'infanzia dall'alto in basso, con indulgenza o compassione. *I 400 colpi* (*Les quatre cents coups*) evita di cadere in questa trappola, grazie al fatto che il film è per molti aspetti un'autobiografia del regista, il francese **François Truffaut** (1932-1984), o meglio un'**autobiografia del regista da giovane**. Truffaut ha avuto un'infanzia tormentata, in parte trascorsa in riformatorio, ed è proprio questa l'esperienza che ispira il film.

Egli crea il personaggio di un ragazzino, Antoine Doinel (che è un'evidente proiezione di se stesso bambino), e lo segue attraverso le sue vicissitudini: 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 bambino "carino e simpatico" come quelli dei film di Hollywood. Al contrario: è taciturno, introverso, ispido. Guarda gli adulti come se fossero marziani, ed è appunto su questa **distanza siderale tra il bambino e il mondo** circostante che Truffaut imposta il film. Il ritratto di Antoine passa attraverso l'indugio della macchina da presa sul suo volto, sui suoi gesti, spesso insignificanti, quasi che il senso profondo del personaggio stia lì e che l'unica cosa da fare, per afferrare l'anima di Antoine, sia non ascoltarlo bensì, semplicemente, "guardarlo". Come disse a suo tempo lo stesso Truffaut, nel film «tutto era depurato, ogni gesto era il solo possibile». Da questa grande **attenzione per i gesti e gli sguardi** di Antoine trapela una forma di **rispetto per l'infanzia** e le sue ferite nella quale non c'è ombra di paternalismo, nessun atteggiamento pedagogico, nessuna volontà di insegnare o di correggere.

Il film segna inoltre, alle soglie degli anni Sessanta del Novecento, un modo nuovo di concepire il cinema da parte di Truffaut, incline a raccontare storie che lo coinvolgono in prima persona, spesso fortemente autobiografiche, nella convinzione che è opportuno **parlare soprattutto di ciò che si conosce direttamente**. In seguito, Truffaut si dimostrerà un regista eclettico, capace di allontanarsi dalla sfera del racconto personale realizzando film molto suggestivi sul mondo del cinema (*Effetto notte*), oppure portando sullo schermo un classico della fantascienza moderna (*Fahrenheit 451*, dall'omonimo romanzo dello scrittore statunitense Ray Bradbury) e un paio di romanzi del grande scrittore poliziesco Cornell Woolrich (*La sposa in nero*, *La mia droga si chiama Julie*). Truffaut non si dimenticherà però del suo alter ego, tant'è vero che ad Antoine Doinel dedicherà altri quattro film, seguendone gradualmente il passaggio dall'infanzia alla maturità. Ma nessuno di questi riuscirà a cogliere con la stessa efficacia di *I 400 colpi* le turbolenze emotive del protagonista, nessuno sarà all'altezza di questo assoluto capolavoro.

11

Psycho



Anno: 1960

Regia: Alfred Hitchcock

Genere: thriller



La sequenza della doccia – la ragazza si lava, il maniaco le si avvicina, scosta la tenda e la pugna a morte – è probabilmente la più celebre di tutta la storia del cinema. Intorno a quella scena c'è però un film non meno denso di invenzioni visive e narrative, che fanno di *Psycho* un vero e proprio **caposaldo del genere thriller**. In primo luogo, **Alfred Hitchcock** (1899-1980) sceglie come protagonista una ragazza che alla metà del film, quando appunto entra nella doccia, esce di scena, venendo uccisa: **soluzione inedita per l'epoca**, quando il personaggio principale accompagnava lo spettatore dalla prima all'ultima sequenza.

In secondo luogo, **aggira con eleganza la censura** facendo indovinare le cose senza mostrarle apertamente e costruendo intorno al tema della morbosità sessuale una rete di rimandi simbolici (dagli animali impagliati che decorano il motel alla casa spigolosa e oscura che gli sta di fronte, una specie di versione moderna dei castelli della letteratura gotica).

Infine, Hitchcock **inventa un personaggio** che, negli anni a venire, sarebbe diventato di moda al punto da meritare un nome specifico: il **"serial killer"**, formula che definisce l'assassino senza movente, che uccide perché non può farne a meno, agitato da pulsioni sanguinarie che non riesce a controllare.

Inoltre, fedele a uno stile che ha influenzato generazioni di cineasti, Hitchcock, qui come in altri suoi film, opta per un **ritmo lento**, flemmatico, apparentemente inadatto a un thriller, un ritmo in cui l'**allusione** prevale sempre sulla rappresentazione diretta. Inquadrata da lui, la ripresa di una scala ripida o della porta di una stanza mette i brividi più di una scena di violenza esplicita: l'assenza di una ragione narrativa che giustifichi la presenza di questi dettagli sullo schermo genera un **senso di inquietudine** che non scompare neppure quando l'immagine è svanita.

Anche la sequenza della doccia deve la sua celebrità non tanto al fatto di essere diretta ed esplicita – all'inizio degli anni Sessanta del ventesimo secolo, qualsiasi visione di un corpo nudo, martoriato o meno, sarebbe stata proibita dalla censura –, quanto alla **sapienza espressiva** con cui si alternano **pochi dettagli**: la tenda, il sangue, lo spruzzo dell'acqua, la mano della ragazza, lo scarico della doccia. È un montaggio che ha fatto epoca e che ha portato diversi cineasti a cimentarsi – ora con serietà, ora, come nel caso dell'americano Mel Brooks in *Alta tensione* (1977), con intenti parodici – con la medesima situazione visiva.

Tratto da:

C. Giunta, M. Grimaldi,
G. Simonetti, E. Torchio*Lo specchio e la porta*,
Garzanti Scuola 2021

Spazio alle domande

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

