Letteratura Italia

3

da Leopardi al primo Novecento

Indice

Nota....5
1. Autori opere correnti - Giacomo Leopardi....6
2. Il materialismo e Leopardi.....10
3. La teoria del piacere di Leopardi....14
4. Le illusioni di Leopardi....17
5. Operette morali di Giacomo Leopardi.....20
6. I Canti di Giacomo Leopardi....25
7. Antologia di testi - Operette morali....29
8. Canti....36
9. Autori opere correnti - Decadentismo simbolismo estetismo....56
10. Antologia di testi - Charles Baudelaire A una mendicante dai capelli rossi....60
11. Antologia di testi - Arthur Rimbaud I poeti di sette anni....62
12. Autori opere correnti - Giovanni Pascoli....64
13. Il fanciullino....65
14. Il simbolismo pascoliano....66
15. Antologia di testi - Myricae....68
16. Autori opere correnti - Gabriele D'Annunzio....75
17. Antologia di testi - Canto Novo....78
18. Alcyone....80
19. Il Piacere....84
20. Il Trionfo Della Morte....88
21. Autori opere correnti - Giovanni Verga....90
22. Dai romanzi mondani al verismo - Una peccatrice Nedda Rosso Malpelo....92
23. Naturalismo e verismo....94
24. Le tecniche narrative di Verga....96
25. I Malavoglia....97
26. Mastro-don Gesualdo....100
27. Antologia di testi - Una peccatrice....102
28. Nedda....104
29. Vita dei campi: Rosso Malpelo....106
30. I Malavoglia....114

31. Novelle rusticane: La roba - Libertà 124
32. Mastro-don Gesualdo 132
33. Autori opere correnti - Luigi Pirandello 136
34. I romanzi - Novelle per un anno - Maschere nude 138
35. L'Umorismo 140
36. Antologia di testi - L'esclusa 144
37. Novelle per un anno.....149
38. Maschere nude.....159
39. Autori opere correnti - Italo Svevo 166
40. La coscienza di Zeno 167
41. Antologia di testi - La coscienza di Zeno.....172
42. Autori opere correnti - Umberto Saba 184
43. Quello che resta da fare ai poeti.....186
44. Il Canzoniere.....188
45. Antologia di testi – Poesie dal Canzoniere 190
46. Autori opere correnti - Futurismo 196
47. Autori opere correnti - I crepuscolari - Guido Gozzano 204
48. Autori opere correnti - Ermetismo 207
49. Autori opere correnti - Giuseppe Ungaretti 209
50. Vita d'un uomo 211
51. Antologia di testi – Poesie da Il Porto Sepolto 214
52. O notte in Sentimento del Tempo e Non gridate più in Il Dolore 222
53. Autori opere correnti - Eugenio Montale 224
54. La poetica, Ossi di Seppia, Le occasioni, La Bufera e altro 226
55. Antologia di testi – Poesie da Ossi di seppia.....229
56. Poesie da Le occasioni.....232
57. La Bufera e altro – Gli orecchini.....234
58. Satura - L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili 236
59. Strumenti.....238
60. Bibliografia.....247

Nota

Questo testo raccoglie il materiale predisposto dall'insegnante per la preparazione del colloquio di italiano dell'Esame di Stato di istruzione secondaria di secondo grado. L'insegnante ha utilizzato la possibilità di sostituire il libro di testo con *"strumenti alternativi prescelti in coerenza con il piano dell'offerta formativa, con l'ordinamento scolastico e con il limite di spesa" (*legge 128/2013 art.6, comma 1)

1. Autori opere correnti - Giacomo Leopardi

Wanderer am Meilenstein di Caspar David Friedrich: 1802, Staatliche Graphische Sammlung München

Giacomo Leopardi (Recanati, 29 giugno 1798 – Napoli, 14 giugno 1837) è stato un poeta, filosofo e filologo italiano. Nel corso della sua breve e infelice vita ha pubblicato i *Canti*, una raccolta di quarantuno componimenti poetici, le *Operette Morali*, ventiquattro racconti fantastici e satirici di argomento filosofico, e altre opere meno note. Ha anche scritto lo *Zibaldone*, una raccolta di circa cinquemila pagine di appunti di vario argomento, l'*Epistolario,* lettere a familiari e amici, i *Paralipomeni della Batracomiomachia,* un poemetto satirico sulla situazione politica italiana del suo tempo.

Recanati 1798 – 1821: lo "studio matto e disperatissimo", la fuga, la cattiva salute, L'Infinito e i piccoli idilli, le canzoni.

Nato a Recanati, piccolo *"borgo"* delle Marche, in una famiglia nobile, il padre Monaldo Leopardi è un conte, la madre Adelaide Antici una marchesa, Leopardi trascorre l'infanzia e la prima giovinezza impegnato negli studi insieme al fratello Carlo e alla sorella Paolina sotto la guida del padre, che nella libreria di casa aveva raccolto circa 20.000 volumi. Nelle sale della biblioteca, che occupa l'intero primo piano di palazzo Leopardi, Giacomo compie i *"sette anni di studio matto e disperatissimo"* (lettera a Pietro Giordani del 2 marzo 1818). In questi anni (1812-1818) Leopardi si rovina *"infelicemente e senza rimedio per tutta la vita"*, diventa gobbo e comincia a soffrire del disturbo agli occhi che lo tormenterà per tutta la vita. A questo periodo appartengono le traduzioni dal greco e dal latino, i testi di erudizione e le prime poesie, *Il primo amore*, per la cugina Gertrude Cassi di cui è innamorato, le canzoni patriottiche *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*. Insofferente della "*mediocrità*" di Recanati, scrive a letterati, Pietro Giordani e Giuseppe Acerbi ed editori, Antonio Fortunato Stella a Milano, a cui invia le proprie opere e poesie.

Nel luglio del 1819 mette in atto il progetto, a lungo meditato, di fuggire da Recanati. Leopardi accusa il padre di indifferenza e ristrettezza mentale e si ribella alla sua autorità, nella lettera con

cui si congeda dal padre (lettera senza data, ma della fine di luglio 1819) scrive *"Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione"*. La fuga fallisce prima ancora di iniziare. *"Io non voglio vivere a Recanati"* (lettera del 13 agosto 1819) scrive al Conte Saverio Broglio che gli ha procurato il passaporto per Milano, ma ha anche avvertito il padre della fuga. Il 1819 è anche l'anno di composizione dell'idillio l'*Infinito*. Seguono, tra il 1819 e il 1821, altri "piccoli idilli": *Alla luna, La sera del dì di festa , Il sogno, La vita solitaria*.

Roma novembre 1822- estate 1823 : il soggiorno a Roma, cerca di trovare una sistemazione economica.

Nel novembre del 1822 si reca a Roma ospite dello zio Carlo Antici. Roma non piace a Leopardi, nelle lettere al padre e ai fratelli Carlo e Paolina ne parla come di una grande città piena di gente ignorante e superba, unica nota positiva la conoscenza di alcuni studiosi, storici e filologi, italiani e stranieri, tra cui il giovane letterato belga André Jacopssen. Scopo principale del soggiorno a Roma è quello di procurarsi *"qualche impiego da viver fuori di casa"* (lettera al fratello Carlo Leopardi, gennaio 1823).

Recanati 1823- 1825: il silenzio poetico, le Operette morali

Nell'estate del 1823 torna a Recanati, scrive il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani,* analisi della decadenza italiana e degli effetti negativi della Restaurazione e *Alla sua donna*, ultima canzone prima di un periodo di circa quattro anni in cui Leopardi non compone poesie. Nel 1824 scrive il nucleo maggiore delle *Operette morali*, venti racconti quasi tutti in forma di dialogo.

Milano – Bologna 1825-1827: lavora per l'editore Antonio Stella e vive fuori di Recanati, pubblica le sue poesie e le Operette morali, stringe amicizie con letterati, studiosi, donne.

Nell'estate del 1825 Leopardi si reca a Milano e stipula con l'editore Antonio Fortunato Stella un contratto per curare l'edizione delle opere di Cicerone e il commento delle Rime di Petrarca. A ottobre dello stesso anno si trasferisce a Bologna dove vive leggendo opere in latino e greco a nobili e ricchi signori, oltre che con lo stipendio dello Stella. Rifiuta il beneficio ecclesiastico offertogli dal padre, che gli avrebbe garantito la sicurezza economica, ma non la libertà di studio. A Bologna conosce Teresa Malvezzi, contessa di *"grazia e spirito"*, e Antonietta Tommasini, *"colta e gentile"*, con la quale rimane poi in contatto epistolare.

Comincia a pubblicare sulla rivista letteraria fiorentina *Antologia* diretta da Giampietro Vieusseux, alcune delle operette morali scritte nel 1824, (*Dialogo di Timandro ed Eleandro, Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez e il Tasso*), sempre nel 1826 pubblica una raccolta di poesie intitolata *Versi* comprendente gli idilli scritti tra il 1819-1821. Torna nei mesi invernali a Recanati, nella primavera del 1827 è di nuovo a Bologna, dove conosce l'esule napoletano Antonio Ranieri. Lo Stella continua a pagargli lo stipendio mensile e pubblica a Milano nel 1827 la prima edizione delle *Operette morali*.

Firenze – Pisa 1827-1828: continua a lavorare per lo Stella, si trasferisce a Pisa, ritorna a scrivere poesie.

All'inizio dell'estate del 1827 è a Firenze. Qui frequenta studiosi e letterati e incontra Manzoni, che si trova a Firenze per la famosa "*risciacquatura in Arno*" dei *Promessi Sposi*. Scrive il *Copernico* e *Dialogo di Plotino e Porfirio*, due nuove operette morali che non pubblica. A novembre in cerca di un clima più mite si trasferisce a Pisa. Continua a lavorare per lo Stella per il quale cura un' antologia di prosa e poesia italiana in due volumi, con questo lavoro ha termine la collaborazione con l'editore milanese. A Pisa nell'aprile del 1828, scrive, dopo un lungo periodo di silenzio poetico, *Il Risorgimento* e *A Silvia*. In estate è di nuovo a Firenze, vi rimane fino a novembre quando torna a Recanati, non avendo più modo di mantenersi.

Recanati: fine 1828 – maggio 1830: trascorre *"sedici mesi di notte orribile"*, compone i grandi idilli o canti pisano recanatesi, decide di abbandonare per sempre Recanati.

Trascorre dalla fine del 1828 al maggio del 1830 un ultimo periodo *"di notte orribile"* a Recanati. Qui nel 1829 scrive i cosiddetti "grandi idilli": *Le ricordanze, La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio,* nel 1830 il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Con gli amici si lamenta della propria cattiva salute che non gli ha permesso e non gli permette di lavorare a sufficienza per guadagnarsi da vivere (lettera a Pietro Colletta del 16 gennaio 1829). All'inizio di maggio del 1830 decide, nonostante la mancanza di mezzi economici, di tornare a Firenze, scrive a Vieusseux di essere disposto a dare *"lezioni letterarie di qualunque genere anche infimo"* pur di lasciare Recanati *"centro dell'inciviltà e dell'ignoranza europea"* (lettera a Vieusseux del 21 marzo 1830).

Concorre con le *Operette morali* al premio bandito dall'Accademia della Crusca di Firenze, ma l'opera riceve un solo voto, vince Carlo Botta con *La storia d'Italia*.

Firenze maggio 1830-ottobre 1833: si mantiene grazie all'assegno mensile degli amici toscani, pubblica i *Canti*, vive con Antonio Ranieri, si innamora di Fanny Targioni Tozzetti, scrive il ciclo di poesie di Aspasia dedicato all'amore per Fanny, scrive i *Paralipomeni della Batracomiomachia* e le ultime operette morali.

A Firenze gli amici toscani mantengono Leopardi per un anno con un assegno mensile. Nell'aprile del 1831 viene pubblicata la prima edizione dei *Canti* dedicata agli Amici suoi di Toscana. Inizia a scrivere i *Paralipomeni della batracomiomachia,* titolo greco che significa Continuazione della battaglia delle rane e dei topi*,* un'antica opera in greco attribuita ad Omero. Si tratta di un poemetto satirico in otto canti in cui Leopardi rappresenta nella vicenda della guerra tra topi e granchi la situazione politica italiana del primo Ottocento.

Vive con Antonio Ranieri e conosce il filologo svizzero Luigi de Sinner; in una lettera a lui è indirizzata si difende da chi lo accusa di essere pessimista perché malato rivendicando con forza e coraggio le proprie idee *"prego i miei lettori di provare a distruggere le mie osservazioni e i miei ragionamenti piuttosto che accusare le mie malattie"* (lettera a de Sinner del 24 maggio 1832).

Si innamora di Fanny Targioni Tozzetti, a lei è dedicato il cosiddetto ciclo di Aspasia, comprendente le poesie *Il pensiero dominante, Amore e morte, Consalvo, A sé stesso, Aspasia*, scritte tra il 1833-35.

Su diverse riviste letterarie smentisce la paternità dei *Dialoghetti*, un'opera reazionaria del padre che molti gli attribuiscono. Chiede al padre un assegno mensile non avendo più modo di mantenersi autonomamente (lettera al padre del 3 luglio 1832).

Scrive nel 1832 le ultime due operette morali *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere* e *Dialogo di Tristano e di un amico*, che pubblica nella nuova edizione delle *Operette* del 1834. Comincia a raccogliere elaborandoli dallo *Zibaldone* i *Pensieri*, raccolta di centoundici riflessioni di natura filosofica.

Intorno alla fine del 1833 le sue condizioni fisiche peggiorano e su consiglio dei medici Leopardi decide di trasferirsi a Napoli con Antonio Ranieri.

Napoli ottobre 1833 – giugno 1837: Leopardi si trasferisce a Napoli, scrive le ultime poesie, muore il 14 giugno 1837.

A Napoli trascorre gli ultimi tre anni e mezzo di vita, assistito dall'amico Antonio Ranieri, progetta con l'editore Starita la pubblicazione in sei volumi delle proprie opere, nel 1835 esce la seconda edizione dei *Canti*, sono pubblicati per la prima volta *Il passero solitario*, l'*Imitazione*, il ciclo di Aspasia, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, Sopra il ritratto di una bella donna, la Palinodia al marchese Gino Capponi*. Nel 1836 viene pubblicata la terza edizione delle *Operette*

Morali. Scrive le ultime poesie *Il tramonto della luna, La ginestra, I nuovi credenti*. Gli ultimi mesi di vita è ospite nella villa di un amico di Ranieri a Torre del Greco alle pendici del Vesuvio. Muore il 14 giugno 1837, mentre a Napoli si diffonde un'epidemia di colera.

(Fonte: Giacomo Leopardi, *Lettere,* Oscar Mondadori)

2. Il materialismo e Leopardi.

Leopardi è materialista. Il materialismo è una dottrina filosofica già nota nell'antichità. Democrito e Epicuro sono due filosofi materialisti. Il termine fu usato per la prima volta nel 1674 da Robert Boyle (scienziato e filosofo irlandese). Il materialismo designa ogni dottrina che attribuisce la causalità soltanto alla materia. In tutte le sue forme storiche il materialismo consiste infatti nell'affermare che la sola causa delle cose è la materia. Il materialismo è caratterizzato dalle seguenti tesi: 1. il carattere originario o inderivabile della materia, che precede ogni altro essere e ne è la causa. 2. la struttura atomica della materia. 3. la presenza nella materia di una forza capace di farla muovere e combinarsi in modo da dare origine alle cose. 4. la negazione del finalismo dell'universo e in generale di ogni ordine. 5. la riduzione dei poteri spirituali umani alla sensibilità, cioè il sensismo. (N.Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, Utet Libreria, Torino, p.681).
Nel Settecento alcuni filosofi illuministi furono materialisti. Nell'Ottocento al materialismo si oppose l'idealismo romantico, chiamato anche spiritualismo. L'idealismo pone un principio unico di tutto, che chiama Io o Spirito, al di fuori del quale non c'è nulla. Tutto ciò che accade secondo questo principio è tutto ciò che deve essere e a esso si attribuisce razionalità e perfezione.
Nello *Zibaldone*, la raccolta di appunti che Leopardi compila tra il 1817 e il 1832, molte pagine sono dedicate a riflessioni sulla materia, l'anima, lo spirito, l'immortalità, da queste pagine risulta con evidente chiarezza il pensiero di Leopardi. Di seguito riportiamo alcuni brani tratti dallo *Zibaldone*.

Testo 1. La nostra mente non può conoscere né concepire nulla che non sia materia. Noi chiamiamo la nostra anima spirito, ma non siamo in grado di farci un'idea di questo spirito, lo immaginiamo come un vento, un soffio, creiamo una similitudine, ma non arriviamo alla sostanza. In questo stato di completa oscurità come possiamo affermare che l'anima è immortale?
"La mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppur concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia. Al di là, non possiamo con qualunque possibile sforzo, immaginarci una [602] maniera di essere, una cosa diversa dal nulla. Diciamo che l'anima nostra è spirito. La lingua pronunzia il nome di questa sostanza, ma la mente non ne concepisce altra idea, se non questa, ch'ella ignora che cosa e quale e come sia. Immagineremo un vento, un etere, un soffio (e questa fu la prima idea che gli antichi si formarono dello spirito, quando lo chiamarono in greco pneuma); immagineremo una fiamma; assottiglieremo l'idea della materia quanto potremo, per formarci un'immagine e una similitudine di una sostanza immateriale; ma una similitudine sola: alla sostanza medesima non arriva né l'immaginazione, né la concezione dei viventi, di quella medesima sostanza, che noi diciamo immateriale, giacché finalmente è l'anima appunto e lo spirito che non può concepir se stesso. In così perfetta oscurità pertanto ed ignoranza su tutto quello che è, o si suppone fuor della materia, con che [603] fronte, o con qual menomo fondamento ci assicuriamo noi di dire che l'anima nostra è perfettamente semplice, e indivisibile, e perciò non può perire? Chi ce l'ha detto ? (Zib. 602-603, 4 Feb. 1821)"

Testo 2. I non materialisti collocano al di là delle parti che compongono la materia parti che non sono materia per arrivare al principio di tutte le cose, in questo modo fanno per esempio i Leibniziani. Ma oltre la materia, non c'è lo spirito ma il nulla. Per quanto si possa dividere la materia non si può mai andare oltre la materia. Non c'è progressione che dal materiale porti all'immateriale. Dall'esistenza della materia non si può argomentare quella dello spirito.

"Un corpo, essendo composto, dimostra l'esistenza di altre cose che lo compongano. Ma siccome tutte le parti o sostanze materiali componenti la materia, sono altresì composti, però bisogna necessariamente salire ad esseri che non sieno materia. Così discorrono i Leibniziani per arrivare alle loro Monadi o Esseri semplici e incorporei, (de' quali compongono i corpi) e quindi all'Unità, ed al principio di tutte le cose. Or dico io. Arrivate fino alla menoma parte o sostanza materiale, e ditemi se potete, le parti o sostanze di cui questa si compone, non sono più materia, ma spirito. Arrivate anche se potete, agli atomi o particelle indivisibili e senza parti. Saranno sempre materia. Al di là non troverete mica lo spirito ma il nulla. Affinate quanto volete l'idea della materia, non oltrepasserete mai la [1636] materia. Componete quanto vi piace l'idea dello spirito, non ne farete mai né estensione, né lunghezza ec. non ne farete mai della materia. Come si può compor la materia di ciò che non è materia? Il corpo non si può comporre di non corpi, come ciò che è di ciò che non è: né da questo si può progredire a quello, o viceversa. – Ma finché la materia è materia, ell'è divisibile e composta. – Trovatemi dunque quel punto in cui ella si compone di cose che non sono composte, cioè non sono materia. Non v'è scala, gradazione, né progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto (che da' Leibniziani giustamente si nega in natura). Queste due nature sono affatto separate e dissimili come il nulla da ciò che è; non hanno alcuna relazione fra loro; il materiale non può comporsi dell'immateriale più di quello che l'immateriale del materiale; e dall'esistenza della materia (contro ciò che pensa Leibnizio) non si può argomentare quella dello spirito più di quello che dall'esistenza dello spirito si potesse argomentare quella della materia. V. Dutens, par.2. tutto il capo 1 (Zi. 1636, 5. Sett. 1821)

Testo 3. Noi diciamo che la materia non sente e non pensa perché non sappiamo come lo faccia.
È del tutto evidente invece che la materia pensa e sente perché i nostri corpi pensano e sentono. Così come è evidente che la materia è capace di fenomeni elettrici, elastici etc. Noi vediamo corpi elastici ed elettrici e diciamo che la materia è capace di tali fenomeni. Vediamo corpi che pensano e sentono eppure diciamo che la materia non pensa e non sente e attribuiamo questa facoltà allo spirito, che è una parola vuota. Diciamo che poiché le altre cose materiali, esclusi gli uomini e le bestie non pensano, la materia non pensa ; allo stesso modo poiché non tutte le cose materiali hanno le proprietà elettriche ed elastiche avremmo dovuto negare alla materia queste proprietà.
"Parrebbe che secondo ogni ragione, secondo l'andamento naturale dell'intelletto e del discorso, noi avessimo dovuto dire e tenere per indubitato, la materia può pensare, la materia pensa e sente. Se io non conoscessi alcun corpo elastico, forse io direi: la materia non può, in dispetto della sua gravità, muoversi in tale o tal [4252] direzione ec. Così se io non conoscessi la elettricità, la proprietà dell'aria di essere instrumento del suono; io direi la materia non è capace di tali e tali azioni e fenomeni, l'aria non può fare i tali effetti. Ma perché io conosco dei corpi elastici, elettrici ec. io dico, e nessuno me lo contrasta; la materia può far questo e questo, è capace di tali e tali fenomeni. Io veggo dei corpi che pensano e che sentono. Dico dei corpi; cioè uomini ed animali; che io non veggo, non sento, non so né posso sapere che sieno altro che corpi. Dunque dirò: la materia può pensare e sentire; pensa e sente. – Signor no; anzi voi direte: la materia non può, in nessun modo mai, né pensare né sentire. – Oh perché? – Perché noi non intendiamo come lo faccia. -Bellissima: intendiamo noi come attiri i corpi, come faccia quei mirabili effetti dell'elettricità, come l'aria faccia il suono? anzi intendiamo forse punto che cosa sia la forza di attrazione, di gravità, di elasticità; che cosa sia elettricità; che cosa sia forza della materia? E se non l'intendiamo, né potremo intenderlo mai, neghiamo noi per questo che la

materia non sia capace di queste cose, quando noi vediamo che lo è? – Provatemi che la materia possa pensare e sentire. – Che ho io da provarlo? Il fatto lo prova. Noi veggiamo dei corpi che pensano e sentono; e voi, che siete un corpo, pensate e sentite. Non ho bisogno di altre prove. – Quei corpi non sono essi che pensano. – E che cos'è? – È un'altra sostanza ch'è in loro. – Chi ve lo dice? – Nessuno: ma è necessario supporla, perché la materia non può pensare. – Provatemi voi prima questo, che la materia non può pensare. – Oh la cosa è evidente, non ha bisogno di prove, è un assioma, si dimostra di se: la cosa si suppone, e si piglia per conceduta senza più. In fatti noi non possiamo giustificare altrimenti le nostre tante chimeriche opinioni, sistemi, ragionamenti, fabbriche in aria, sopra lo spirito e l'anima, se non riducendoci a questo: che la impossibilità di pensare e sentire nella materia, sia un assioma, un principio innato di ragione, che non ha bisogno di prove. [4253] Noi siamo effettivamente partiti dalla supposizione assoluta e gratuita di questa impossibilità per provare l'esistenza dello spirito. Sarebbe infinito il rilevare tutte le assurdità e i ragionamenti le contraddizioni al nostro medesimo usato metodo e andamento di discorrere che si sono dovuti fare per ragionare sopra questa supposta sostanza, e per arrivare alla conclusione della sua esistenza. Qui davvero che il povero intelletto umano si è portato da fanciullo quanto mai in alcuna cosa. E pur la verità gli era innanzi agli occhi. Il fatto gli diceva: la materia pensa e sente; perché tu vedi al mondo cose che pensano e sentono, e tu non conosci cose che non sieno materia; non conosci al mondo, anzi per qualunque sforzo non puoi concepire, altro che materia. Ma non conoscendo il come la materia pensasse e sentisse, ha negato alla materia questo potere, e ha spiegato poi chiarissimamente e compreso benissimo il fenomeno, attribuendolo allo spirito: il che è una parola, senza idea possibile; o vogliam dire un'idea meramente negativa e privativa, e però non idea; come non è idea il niente, o un corpo che non sia largo né profondo né lungo, e simili immaginazioni della lingua piuttosto che del pensiero. Che se noi abbiamo conchiuso non poter la materia pensare e sentire, perché le altre cose materiali, fuori dell'uomo e delle bestie, non pensano né sentono (o almeno così crediamo noi); per simil ragione avremmo dovuto dire che gli effetti della elasticità non possono esser della materia, perché solo i corpi elastici sono atti a farli, e gli altri no; e così discorretela (Zib. 4252-4253, 9. Marzo. 1827. 2° Venerdì di Marzo)"

Testo 4. Che la materia pensi è un fatto dice Leopardi. Negare che la materia pensi è una sottigliezza dei filosofi. Che la materia pensi è un fatto perché noi pensiamo e noi non sappiamo, non conosciamo di essere, non possiamo conoscere, concepire altro che la materia; un fatto perché noi sentiamo corporalmente il pensiero: ciascun di noi sente che il pensiero non è nel suo braccio, nella sua gamba; sente che egli pensa con una parte materiale di sé, cioè col suo cervello, come egli sente di vedere con i suoi occhi, di toccare colle sue mani.

"La materia pensante si considera come un paradosso. Si parte dalla persuasione della sua impossibilità, e per questo molti grandi spiriti, come Bayle, nella considerazione di questo problema, non hanno saputo determinar la loro mente a quello che si chiama, e che per lo innanzi era lor sempre paruto, un'assurdità enorme. Diversamente andrebbe la cosa, se il filosofo considerasse come un paradosso, che la materia non pensi; se partisse dal principio, che il negare alla materia la facoltà di pensare, è una sottigliezza della filosofia. Or così appunto dovrebbe esser disposto l'animo degli uomini verso questo problema. Che la materia pensi, è un fatto. Un fatto, perché noi pensiamo; e noi non sappiamo, non conosciamo di essere, non possiamo conoscere, concepire, altro che materia. Un fatto perché noi veggiamo che le modificazioni del pensiero dipendono totalmente dalle sensazioni, dallo stato del nostro fisico; che l'animo nostro corrisponde in tutto alle varietà ed alle variazioni del nostro corpo. Un fatto,

perché noi sentiamo corporalmente il pensiero: ciascun di noi sente che il pensiero non è nel suo braccio, nella sua gamba; sente che egli pensa con una parte materiale di se, cioè col suo cervello, come egli sente di vedere co' suoi occhi, di toccare colle sue mani. Se la questione dunque si riguardasse, come si dovrebbe, da questo lato; cioè che chi nega il pensiero alla materia nega un fatto, contrasta all'evidenza, sostiene per lo meno uno stravagante paradosso; che chi crede la materia pensante, non solo non avanza nulla di strano, di ricercato, di recondito, ma avanza una cosa ovvia, avanza quello che è dettato dalla natura, la proposizione più naturale e più ovvia che possa esservi in questa materia; forse le conclusioni degli uomini su tal punto sarebbero diverse da quel che sono, e i profondi filosofi [4289] spiritualisti di questo e de' passati tempi, avrebbero ritrovato e ritroverebbero assai minor difficoltà ed assurdità nel materialismo. (Zib.4289, Firenze. 18. Sett. 1827)

3. La teoria del piacere di Leopardi

Selige Senhsucht (Beato struggimento)

Non lo dite a nessuno, solo ai saggi,
perché la folla subito deride.
Voglio tessere l'elogio di una vita
che brama una morte tra le fiamme.
Nella frescura delle notti d'amore,
dove ti hanno concepito, dove hai concepito,
ti assale un'ignota sensazione
se, nel silenzio, risplende una candela.
Non puoi più rimanere avviluppato
nell'ombra delle tenebre
e ti travolge un nuovo desiderio
di unioni più nobili.
Non c'è distanza che ti pesi.
Avvinta, vinta, arrivi in volo
e finalmente, per bramosia di luce,
prendi fuoco, farfalla.
E finché non lo fai tuo
questo «muori e diventa»,
non sei che uno straniero impuro
sulla terra scura.
C'è una canna speciale
capace di addolcire i mondi.
Possa scorrere dal cannello della mia penna
un flusso di diletto.

J.W. Goethe in Divano occidentale – orientale

Alla fine del Settecento i romantici tedeschi inventano la *Senhsucht*, termine tedesco di difficile traduzione, che indica il desiderio struggente per una felicità che non si può raggiungere. L'uomo romantico è malato di desiderio, non può vivere sulla *"terra scura"* se non soffrendo per ciò che non ha e non può avere. La Senhsucht è considerata un segno della grandezza dell'anima umana, una prova della sua dimensione infinita ed eterna; l'uomo aspira all'infinito perché la sua anima è eterna e immortale e vive in esilio sulla terra, desiderando una felicità infinita.
Leopardi di questa malattia dell'uomo romantico dà un'interpretazione particolare, essa non ha una causa spirituale ma materiale e non è una prova della grandezza dell'animo umano. Nelle pagine, dalla 165 alla 183, dello Zibaldone scritte tra il 12 e il 23 luglio del 1820 Leopardi spiega quella che chiama la *"teoria del piacere"*. Il desiderio di piacere infinito che l'uomo prova è una conseguenza dell'amor proprio. L'uomo è condannato a desiderare perché così impone la natura che per conservare il suo ciclo perpetuo di produzione e distruzione ha bisogno di esseri viventi che desiderano sempre in modo assoluto la propria felicità ovvero il proprio piacere.

Testo 1. L'uomo desidera il piacere, ossia la felicità. Questo desiderio è infinito perché è congenito alla vita e termina con lei. Nessun piacere terreno ha però carattere infinito, tutte le cose terrene sono limitate in durata ed estensione. L'uomo non può soddisfare il suo desiderio illimitato di piacere.

[165] Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benché sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti, perché è ingenita o congenita coll'esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita. E non ha limiti 1. né per durata, 2. né per estensione. Quindi non ci può essere nessun piacere che uguagli 1. né la sua durata, perché nessun piacere è eterno, 2. né la sua estensione, perché nessun piacere è immenso, ma la natura delle cose porta che tutto esista limitatamente e tutto abbia confini, e sia circoscritto. (...) Se tu desideri un cavallo, ti pare di desiderarlo come cavallo, e come un tal piacere, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo,[166]trovi un piacere necessariamente circoscritto, e senti un vuoto nell'anima, perché quel desiderio che tu avevi effettivamente, non resta pago. (...) E perciò tutti i piaceri debbono esser misti di dispiacere, come proviamo, perché l'anima nell'ottenerli cerca avidamente quello che non può trovare, cioè una infinità di piacere, ossia la soddisfazione di un desiderio illimitato. (Zib. 165-166)

Testo 2. Questo desiderio illimitato, che sembra ad una prima osservazione *"la cosa più spirituale dell'uomo"* è una conseguenza *"della cosa più materiale che sia negli esseri viventi cioè dell'amor proprio e della propria conservazione"*. Il desiderio di piacere assoluto e infinito è una conseguenza dell'istinto di conservazione.

A*nzi è notabile come quel sentimento che pare a prima giunta la cosa più spirituale dell'animo nostro (v. p.106-107.), sia una conseguenza immediata e necessaria (nella nostra condizione presente) della cosa più materiale che sia negli esseri viventi cioè dell'amor proprio e della propria conservazione, di quella cosa che abbiamo affatto comune coi bruti, e che per quanto possiamo comprendere può parer propria in certo modo di tutte le cose esistenti. Certamente non c'è vita senza amor di se stesso, e amor della vita.(Zib. 180).*

Testo 3. Nell'interpretazione di Leopardi il desiderio infinito di felicità non è un segno della grandezza dell'uomo e dell'immortalità della sua anima ma una conseguenza dell'esistere, l'uomo è condannato a desiderare perché così impone la natura che per conservare il suo ciclo perpetuo di produzione e distruzione ha bisogno di esseri viventi che desiderano sempre in modo assoluto la propria felicità ovvero il proprio piacere.

Esistenza. amore dell'esistenza (quindi della conservazione di lei, e di se stesso) – amor del piacere (è una conseguenza immediata dell'amor proprio, perché chi si ama, naturalmente è determinato a desiderarsi il bene che è tutt'uno col piacere, a volersi piuttosto in uno stato di godimento che in uno stato indifferente o penoso, a volere il meglio dell'esistenza ch'è l'esistenza piacevole, invece del peggio, o del mediocre ce.) – amore dell'infinito ec. colle altre qualità considerate di sopra. Così queste qualità che paiono disparatissime e particolarissime vengono dirittamente dal principio generale dell'amor proprio, e tanto necessariamente e materialmente, che si può dire che la natura, dato che ebbe all'uomo l'amor proprio, e secondo la nostra

maniera di concepire, data che gli ebbe l'esistenza, non ebbe da far altro, e le dette qualità (delle quali ci facciamo tanta maraviglia), senza opera sua, vennero da loro. (Zib.182, 12-23 luglio 1820)

4. Le illusioni di Leopardi

Fotogramma da T*he dreamers* di Bernardo Bertolucci tratto dal romanzo *The holy innocents* di Gilbert Adair

Leopardi afferma il dolore e la sofferenza di una vita priva di senso, svela il meccanismo indifferente all'uomo e al suo desiderio di felicità di cui l'uomo è prigioniero (testo 1 e testo 2). Ma Leopardi afferma anche il bisogno vitale di lottare e non rassegnarsi al dolore e all'insensatezza a cui siamo condannati. Il suo pensiero e l'opera sono un monumento alla forza salvifica sempre risorgente delle illusioni (testo 3 e testo 4). Come scrisse Francesco De Sanctis in Saggi critici *"Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone: non crede al progresso e te lo fa desiderare non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria e la virtù e te ne accende in cuore un desiderio inesausto. Leopardi ricrea con il sentimento quello che ha distrutto con la ragione".*

Testo 1. ***L'esistenza non è per l'esistente, (…) l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale.***
L'uomo (e così gli altri animali) non nasce per goder della vita, ma solo per perpetuare la vita, per comunicarla ad altri che gli succedano, per conservarla. Né esso, né la vita, né oggetto alcuno di questo mondo è propriamente per lui, ma al contrario esso è tutto per la vita. – Spaventevole, ma vera proposizione e conchiusione di tutta la metafisica. L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, né il bene dell'esistente; se anche egli vi prova alcun bene, ciò è un puro caso: l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale. Gli esistenti esistono perché si esista, l'individuo esistente nasce ed esiste perché si continui ad esistere e l'esistenza si conservi in lui e dopo di lui. Tutto ciò è manifesto dal vedere che il vero e solo fine della natura è la conservazione delle specie, e non la conservazione né la felicità degli individui; la qual felicità non esiste neppur punto al mondo, né per gli individui né per la specie. Da ciò necessariamente si dee venire in ultimo grado alla generale, sommaria, suprema e terribile conclusione detta di sopra. (Zibaldone, 4169, Bologna 11 marzo 1826)

Testo 2. ***Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere né la felicità degli animali; piuttosto al contrario; (…) Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole .***

Bisogna distinguere tra il fine della natura generale e quello della umana, il fine dell'esistenza universale, e quello della esistenza umana, o per meglio dire, il fine naturale dell'uomo, e quello della sua esistenza. Il fine naturale dell'uomo e di ogni vivente, in ogni momento della sua esistenza sentita, non è né può essere altro che la felicità, e quindi il piacere, suo proprio; e questo è anche il fine unico del vivente in quanto a tutta la somma della sua vita, azione, pensiero. Ma il fine della sua esistenza, o vogliamo dire il fine della natura nel dargliela e nel modificargliela, come anche nel modificare l'esistenza degli altri enti, e in somma il fine dell'esistenza generale, e di quell'ordine e modo di essere che hanno le cose e per se, e nel loro rapporto alle altre, non è certamente in niun modo la felicità né il piacere dei viventi, non solo perché questa felicità è impossibile (Teoria del piacere), ma anche perché sebbene la natura nella modificazione di ciascuno animale e delle altre cose per rapporto a loro, ha provveduto e forse avuto la mira ad alcuni piaceri di essi animali, queste cose sono un nulla rispetto a quelle nelle quali il modo di essere di ciascun vivente, e delle altre cose rispetto a loro, risultano necessariamente e costantemente in loro dispiacere; sicché e la somma e la intensità del dispiacere nella vita intera di ogni animale, passa senza comparazione (4129) la somma e intensità del suo piacere.
Dunque la natura, la esistenza non ha in niun modo per fine il piacere né la felicità degli animali; piuttosto al contrario; ma ciò non toglie che ogni animale abbia di sua natura per necessario, perpetuo e solo suo fine il suo piacere, e la sua felicità, e così ciascuna specie presa insieme, e così la università dei viventi. Contraddizione evidente e innegabile nell'ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole; ma non perciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (giusta il mio sistema) ogni verità o falsità assoluta, e rinunziando in certo modo anche al principio di cognizione, non potest idem simul esse et non esse. (Zibaldone, 4128-4129, 5-6 aprile 1825)

Testo 3. ***Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni***
Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni. Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale, stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec. Onde sono necessari ed entrano sostanzialmente nel composto ed ordine delle cose.(Zibaldone, 51, 1819)

Testo 4. ***Le illusioni (…) perdute una volta, né si perdono in modo che non ne resti una radice vigorosissima, e continuando a vivere, tornano a rifiorire in dispetto di tutta l'esperienza, e certezza acquistata*****.**
Le illusioni per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita. E non basta conoscer tutto per perderle, ancorché sapute vane. E perdute una volta, né si perdono in modo che non ne resti [214]una radice vigorosissima, e continuando a vivere, tornano a rifiorire in dispetto di tutta l'esperienza, e certezza acquistata. (…) Ma le illusioni, come ho detto, durano ancora a dispetto della ragione e del sapere. È da sperare che durino anche in progresso: ma certo non c'è più dritta strada a quello che ho detto, di questa presente condizione degli uomini, dell'incremento e divulgamento della filosofia da una parte, la quale ci va assottigliando e disperdendo tutto quel poco che ci rimane; e dall'altra parte della mancanza positiva di quasi tutti gli oggetti d'illusione, e della mortificazione reale, uniformità, inattività, nullità ec. di tutta la vita. Le quali cose se

ridurranno finalmente gli uomini a perder tutte le illusioni, e le dimenticanze, a perderle per sempre, ed avere avanti gli occhi continuamente e senza intervallo la pura e nuda verità, di questa razza umana non resteranno altro che le ossa, come di altri animali di cui si parlò nel secolo addietro. Tanto è possibile che l'uomo viva staccato affatto dalla natura, dalla quale sempre più ci andiamo allontanando, quanto che un albero tagliato dalla radice fiorisca e fruttifichi. Sogni [217] e visioni. A riparlarci di qui a cent'anni. Non abbiamo ancora esempio nelle passate età, dei progressi di un incivilimento smisurato, e di un snaturamento senza limiti. Ma se non torneremo indietro, i nostri discendenti lasceranno questo esempio ai loro posteri, se avranno posteri.(Zibaldone, 216-217, 18-20 Agosto 1820.)

5. Operette morali di Giacomo Leopardi.

Le *Operette Morali* sono ventiquattro racconti scritti tra il 1824 e il 1832. Leopardi scrive le prime venti operette nel 1824, a queste si aggiungeranno altre quattro operette scritte nel 1827 e nel 1832. La prima edizione del 1827 è quella di Milano dell'editore Antonio Stella, la seconda del 1834 è pubblicata a Firenze, una terza edizione del 1836 a Napoli contiene solo tredici operette a causa della censura borbonica che proibisce la pubblicazione dell'opera completa.
Il titolo di ascendenza classica fa riferimento ad antiche raccolte di consigli, insegnamenti, riflessioni e pensieri di vario argomento. Il diminutivo rimanda al registro comico, satirico, polemico utilizzato in molte delle ventiquattro operette. Nel dialogo di Timandro e Eleandro, questo personaggio dietro cui Leopardi si nasconde dice *"se mi dolessi piangendo (..) darei noia non piccola agli altri, e a me stesso, senza alcun frutto. Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro recarne altrui nello stesso modo."*
I racconti hanno come protagonisti personaggi storici: Tasso, Cristoforo Colombo, il filosofo Plotino; mitologici: Ercole, Prometeo; immaginari: gnomi, folletti, mummie, l'islandese; personificazioni di concetti astratti: la Moda e la Morte, la Natura, la Terra e la Luna.
Ogni operetta affronta un diverso tema e tutte insieme rappresentano la summa delle idee filosofiche di Leopardi, che tutte ruotano intorno alla considerazione dell'infelicità degli uomini .
La prima operetta *Storia del genere umano* racconta di come fin dalla loro comparsa sulla terra gli uomini sianostati infelici e a nulla siano valsi gli sforzi di Giove di renderli felici. Alla fine il dio irato con gli uomini per la loro stoltezza e superbia manda loro la Verità, genio potente che getta gli uomini nella più completa infelicità. Due divinità vengono però in soccorso degli uomini Amore e Amore celeste , il primo è un dio potente che visita tutti gli uomini, il secondo solo quelli di cuore gentile e animo generoso e a questi dona una beatitudine divina.
Nel ***Dialogo di un folletto e di uno gnomo*** i due personaggi fantastici discutono del fatto che tutti gli uomini sono morti. Non ci saranno più giornali, né calendari, ma tutto sommato il mondo andrà avanti lo stesso, e se uno di loro resuscitasse sarebbe un piacere vedere la sua reazione nell'osservare che tutte le altre cose esistono e vanno avanti anche senza gli uomini, visto che credevano che *"tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli"*. Certo anche il folletto è convinto che il mondo esista per i folletti e lo gnomo per gli gnomi, ma la presunzione degli uomini era superiore a ogni altra, tanto da pensare che tutti gli esseri viventi e non viventi esistessero in funzione loro e invece ora che gli uomini sono tutti morti nessuno ne sente la mancanza. È un operetta breve e leggera in cui Leopardi prende di mira, distruggendola, una delle idee più inveterate degli uomini: l'antropocentrismo.
Segue il ***Dialogo di Malambruno e di Farfarello***, Malambruno, personaggio fantastico, chiede al diavolo Farfarello di esaudire un suo desiderio. Il diavolo si dichiara pronto a soddisfare qualunque desiderio di Malambruno, vuole essere più nobile degli Atridi, essere ricchissimo e potentissimo, possedere una donna difficile da conquistare, avere onori e buona fortuna? Niente di tutto questo, Malambruno vuole essere "*felice per un momento di tempo"*. Ma è impossibile per Farfarello esaudire questo desiderio, e lo sarebbe anche per Belzebù in persona. Malambruno chiede allora di poter almeno essere liberato dall'infelicità. Ma anche questo è impossibile. Infatti l'uomo ama sé stesso *"supremamente" ,* ovvero in modo totale e assoluto, e desidera allo stesso modo la propria felicità, ma questo desiderio non può mai essere soddisfatto. Di conseguenza egli in nessun modo può essere felice o non essere infelice, se non quando dorme senza sognare. È la "teoria del piacere" che Leopardi aveva esposto nelle pagine dello Zibaldone del luglio 1820.

Breve e surreale è il ***Dialogo della Terra e della Luna***, la Terra pensa che la Luna sia abitata come la Terra, ma la Luna gli rivela che è sì abitata, ma da molti popoli diversissimi dagli uomini, c'è una sola cosa che la Luna ha in comune con la Terra, i suoi abitanti come quelli della Terra sono pieni di vizi, dolori e mali e come gli uomini sono infelici, *"perché il male è cosa comune a tutti i pianeti dell'universo, o almeno di questo mondo solare"*.
Il ***Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*** è un'nalisi dell'inclinazione dell'uomo al piacere e dell'impossibilità di darvi soddisfazione. Oggetto e scopo della vita è il piacere, intendendo per piacere la felicità, che deve essere piacere, o del corpo o dell'animo. Ma l'uomo è fatto in modo che quando prova piacere non se ne accontenta e ne aspetta uno maggiore e più vero, e quando il piacere finisce rimane con la speranza cieca di godere meglio e di più in un'altra occasione. Non diciamo mai : io godo, ma io godrò, oppure, con minore sincerità, ho goduto. Di modo che il piacere è sempre o passato o futuro, e mai presente. Pertanto il piacere non è cosa reale ed esiste solo nell'immaginazione e nei sogni. La vita, priva della possibilità di raggiungere la felicità, è uno stato violento. Grande spazio in essa occupa la noia, che riempie tutti i momenti della vita liberi da piaceri e dispiaceri, e non è altro che il *"desiderio puro della felicità"*. Poiché il piacere non esiste, la vita umana è composta parte di dolore e parte di noia, contro la quale unici rimedi sono il sonno, l'oppio e il dolore. Al posto di queste medicine Tasso preferisce annoiarsi e imputa la sua noia alla solitudine della prigionia, ma il genio gli fa notare che il suo stato va migliorando e che al contrario la solitudine è fonte di piacere, perché in solitudine egli immagina e la vita immaginata riempie l'uomo di speranza ed è meglio della vita reale; la solitudine è come la gioventù, l'età in cui l'immaginazione è più forte e attiva e la speranza più grande . Nello Zibaldone pagina 167 del luglio 1820 Leopardi annota *"Perciò non è meraviglia 1. che la speranza sia sempre maggiore del bene 2.*
che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni."
Al centro del libro il grande ***Dialogo della Natura e un islandese.*** Ispirata al dialogo tra un filosofo e la Natura di Voltaire l'operetta presenta il materialismo pessimistico di Leopardi.
Alla meraviglia dell'islandese per un mondo in cui non si trova che dolore, mentre l'uomo è animato da un insaziabile desiderio di piacere, la Natura, in forma di bella e terribile donna di occhi e capelli nerissimi, risponde che il mondo non è stato creato per l'uomo e che se la specie umana si estinguesse lei non se ne accorgerebbe. La vita dell'universo è "*un perpetuo circuito di produzione e distruzione"*, collegate tra loro in maniera che ciascuna serve continuamente all'altra e alla conservazione del mondo, il quale se mancasse o l'una o l'altra si dissolverebbe, pertanto nessuna cosa può essere libera dal dolore. *"A chi giova questa vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono*?" chiede allora l'Islandese, ma non c'è risposta a questa domanda. Due leoni affamati arrivano e si mangiano l'Islandese, altri invece raccontano che si alzò un fortissimo vento che stese a terra l'islandese e sopra gli edificò un monumento di sabbia, simbolo della sua superbia, trovato secco come una mummia sotto il monumento l'islandese fu in seguito trasferito in un museo in Europa.
Nel ***Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie***, Federico Ruysch, uno scienziato olandese del XVII secolo, ascolta le sue mummie cantare a mezzanotte in punto. Si è compiuto per la prima volta il grande anno matematico e in questa occasione tutti i morti cantano la canzoncina che Ruysch ha appena ascoltato e hanno facoltà di parlare per un quarto d'ora, poi torneranno in silenzio per tutto un nuovo lungo anno matematico. Ruysch non si lascia sfuggire un'occasione che mai più gli ricapiterà e ne approfitta per porre alcune domande alle mummie. Che cosa hanno provato in punto di morte? Non me ne sono accorto, risponde un morto e gli altri subito lo confermano. Il fatto sembra però strano allo scienziato dato che la maggior parte dei filosofi sono

concordi nel ritenere la morte un evento doloroso. Ma il morto gli spiega che anima e corpo non sono uniti da nervi, muscoli o membrane, pertanto la loro separazione non provoca dolore, del resto come non ci si è accorti del momento in cui anima e corpo si sono uniti così non ci si accorge del momento in cui si separano. Che cos'è allora la morte se non è dolore? È piacere risponde la mummia. Si muore lentamente e in questo morire si prova un languore che è piacere, simile a quello che si prova quando ci si addormenta. Questa macabra operetta è tra le più ironiche del libro e sdrammatizza temi molto seri della riflessione filosofica di tutti i tempi, quello della morte e dell'immortalità dell'anima.

Nel ***Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*** i due discutono del lungo viaggio in mare che hanno intrapreso, viaggio incerto e rischioso, ma proprio per questo tanto più utile, infatti il rischio e l'incertezza allontanano la noia e rendono la vita più cara e importante e quando si è scampati al pericolo ci si sente per molti giorni felici.

Il ***Cantico del gallo silvestre*** è la traduzione del canto che un gallo gigante recita in lingua mista tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica. Il gallo canta per risvegliare gli uomini dal loro sonno, è un triste canto sull'infelicità degli uomini e sul destino di morte che non attende solo gli uomini ma tutto l'universo *"Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio e unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità: perocché niuna cosa è felice.(...) In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte (...) così l'universo (...) nondimeno continuamente invecchia (...) parimenti del mondo intero e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio: ma un silenzio nudo e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso: Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi".* Leopardi non esita a trarre dal materialismo le estreme conseguenze. *"Tutto è nulla (...) non c'è altro vero che il nulla"* scrive Leopardi a Pietro Giordani nel marzo del 1820.

Il ***Frammento apocrifo di Stratone di Làmpsaco*** è una breve operetta in cui Leopardi finge di avere tradotto da un codice conservato nella libreria dei monaci del monte Athos un frammento del filosofo greco Stratone di Làmpsaco, vissuto tra il IV e il III secolo a.C., sull'origine e la fine del mondo. Di fatto si tratta di una cosmologia materialistica. Le cose materiali hanno fine e inizio, la materia che le costituisce è eterna, non ha avuto inizio e non avrà fine, solo si trasforma continuamente mossa da diverse forze, o forse da una sola a cui noi attribuiamo nomi diversi, così come chiamiamo con nomi diversi, per esempio l'ambizione, il desiderio di felicità e simili, l'unica passione che muove gli uomini e cioè l'amore di sé stessi.

Questa forza non smette mai di trasformare la materia e continuamente forma e distrugge nuove creature. Così accadrà alla Terra che continuando a girare intorno al proprio asse andrà, per effetto delle forze centrifuga e centripeta, ingrossandosi all'equatore e assottigliandosi ai poli fino a diventare da globo rotondo un disco piatto, continuando a girare si formerà al centro un foro e il disco ridotto ad un anello il cui foro andrà via via ingrandendosi alla fine andrà in pezzi disperdendosi nel sistema solare. A conferma di questa teoria il fisico greco porta l'esempio dell'anello del pianeta Saturno, che era prima un satellite di Saturno ridottosi ad anello nel modo che capiterà alla terra. Questa trasformazione accadrà a tutti i pianeti e al sole e alle stelle. Il moto circolare che regge l'ordine naturale dell'universo sarà anche causa della sua distruzione. Dalla materia si formeranno nuovi mondi, che noi non possiamo neanche immaginare.

Ne ***Il Copernico***, dialogo in quattro scene, il Sole non vuole più muoversi, non sorgerà più, se vuole la luce e il calore la Terra dovrà scomodarsi lei a girare intorno a lui. Per convincere la terra

a muoversi il Sole decide di parlare con il filosofo Copernico e invia una delle Ore a contattarlo. Giunto al cospetto del Sole e sentita la sua richiesta Copernico presenta al Sole tutte le difficoltà dell'impresa. In primo luogo sarà difficile convincere la Terra a correre dietro il Sole invece di stare in ozio, ma soprattutto, fa notare Copernico, la Terra è abituata a considerarsi l'imperatrice dell'universo, immobile al centro del mondo seduta in trono, senza altra occupazione che guardare intorno *"tutti gli altri globi dell'universo, non meno i grandi che i più piccoli, e così gli splendenti come gli oscuri"* rotolarle di sopra e di sotto e ai lati continuamente. Per non dire degli uomini che considerandosi i primi tra le creature terrestri hanno pensato di essere gli imperatori dell'universo, causa finale delle stelle, dei pianeti, del sole e di tutte le cose. Ma se ora la Terra deve abbandonare il suo posto al centro dell'universo per mettersi a ruotare intorno al Sole, dovrà abbandonare il trono e l'impero e così pure gli uomini. Questo fatto non sarà semplicemente materiale ma produrrà un grandissimo rivolgimento anche nella metafisica e gli uomini *"si troveranno ad essere tutt'altra roba da quello che sono stati fin qui, o che si sono immaginati di essere."* Al Sole tutto ciò non importa nulla e gli uomini pensino di sé stessi quello che vogliono senza più dargli fastidio. Copernico è convinto ma ha un'ultima perplessità, non è che rischia *"per questo fatto, essere abbruciato vivo, a uso della fenice"* perché nel caso egli non resusciterebbe dalle proprie ceneri come fa quell'uccello. Ma il Sole lo tranquillizza, può darsi che dopo di lui, a quelli che approveranno la sua opera tocchi qualche scottatura o altro male, ma lui non subirà nessuna conseguenza soprattutto se dedicherà il suo libro al papa. Scritta nel 1827 questa operetta venne pubblicata per la prima volta nell'edizione postuma del 1845 delle Operette curata da Antonio Ranieri.

Anche il ***Dialogo di Plotino e Porfirio*** venne scritto nel 1827. Plotino, filosofo neoplatonico del III secolo a.C. si accorge che Porfirio, suo discepolo, si vuole suicidare e gli parla per fargli cambiare idea. Nel lungo dialogo tra i due Porfirio afferma la vanità delle cose e l'infelicità umana, polemizza con la filosofia platonica dell'immortalità dell'anima e della vita dopo la morte che ha privato gli uomini del conforto che la morte reca ponendo fine ai mali della vita con il timore della vita nell'aldilà. A Plotino che afferma che il suicidio è contro natura Porfirio risponde che l'uomo non vive più secondo natura e che per la nuova natura dell'uomo, che è la ragione, il suicidio è secondo natura.

Plotino è d'accordo con Porfirio ma lo prega di dare ascolto alla natura e non alla ragione, alla primitiva natura, madre dell'universo e degli uomini, che ha provveduto a nascondere agli uomini la loro infelicità. Il fastidio della vita, la disperazione, il senso della nullità delle cose, della vanità delle occupazioni, la solitudine, l'odio di sé e del mondo passano e ritorna il gusto alla vita, rinasce la speranza, le cose umane ritornano ad avere importanza. *"Ora io ti prego caramente, Porfirio mio, per la memoria degli anni che fin qui è durata l'amicizia nostra, lascia cotesto pensiero; non volere esser cagione di questo gran dolore agli amici tuoi buoni, che ti amano con tutta l'anima; a me, che non ho persona più cara, né compagnia più dolce. Vogli piuttosto aiutarci a sofferir la vita, che cosi, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora."*

Il ***Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*** è la più breve e semplice delle operette. Un venditore di almanacchi, ovvero calendari, scambia battute con un passante.
Calendari per l'anno nuovo? Certo signore. Ma sarà felice il nuovo anno? Certo signore. Come quello passato? Di più signore. Ma non vi piacerebbe che l'anno nuovo fosse come uno degli anni passati? No signore. Da quanto vendete calendari? Da più di vent'anni signore. Ricordate di un anno che vi paresse felice? No signore. Non vorreste tornare a vivere questi vent'anni e tutto il tempo passato da quando nasceste? Magari potessi. E vorreste rivivere la vostra vita, giorno dopo giorno, con tutti i suoi piaceri e dispiaceri ? No signore. Dunque non vorreste rivivere la vita che avete già vissuto ? No signore. E che vita vorreste rivivere? Una vita qualsiasi senza saperne nulla. *"Quella vita ch'è una cosa bella non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce ; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattare bene voi e me e tutti gli altri e si principierà la vita felice. Non è vero ?"* Speriamo signore. Dunque vendetemi il calendario più bello che avete. Grazie signore, calendari, calendari nuovi.
Chiude il libro il ***Dialogo di Tristano e di un amico***. Quest'ultima operetta venne scritta nel 1832; dietro Tristano, il nome allude all'aggettivo triste, l'autore nasconde se stesso.
Leopardi è consapevole del fatto che gli uomini rifiutano il suo pensiero, nessuna filosofia che affermi l'infelicità e miseria degli uomini può avere fortuna. Come ai mariti conviene credere che le mogli siano fedeli, così agli uomini conviene credere che la vita sia bella e pregevole se vogliono vivere. Tuttavia credere che la vita sia bella e gli uomini felici o destinati a esserlo è un inganno, Leopardi lo chiama un *"inganno dell'intelletto"*, un inganno inutile e dannoso, che rende l'uomo debole e vile. Gli inganni dell'intelletto che Leopardi condanna, sono per esempio l'antropocentrismo, la fiducia nel progresso, la convinzione della perfettibilità degli uomini, il credere che siano destinati alla felicità. Buoni sono invece gli inganni dell'immaginazione, detti anche illusioni, inganni positivi, quelli per i quali la vita diventa degna di essere vissuta: la virtù, la magnanimità, la forza d'animo, la generosità, la fedeltà, la sensibilità, la giustizia, la costanza, l'amicizia, l'amore.
Ma questi inganni buoni non sono più creduti dagli uomini del presente, che Leopardi paragona a dei bambini, deboli nel corpo e vili nello spirito, mentre gli antichi erano forti e coraggiosi e vivevano secondo gli inganni dell'immaginazione, pur conoscendone il carattere illusorio.
Il dialogo è immaginato come una ritrattazione delle idee presentate nel libro, in realtà l'operetta è una difesa della propria *"filosofia dolorosa, ma vera"* e una rivendicazione del coraggio necessario a sostenerla: *"Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so: so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn'inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non è utile ad altro, procura agli uomini forti la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano."*
Le riflessioni delle *Operette Morali* si trovano anche nelle quattromilacinquecentoventisei (4.526) pagine scritte tra l'estate del 1817 e l'inverno del 1832, a cui Leopardi dà il titolo di *Zibaldone*, con il significato di *"insieme di scritti di varia natura"*. Sono appunti di filologia, critica letteraria, filosofia, antropologia, riflessione autobiografica. È un testo, disordinato e labirintico che contiene tutti i temi presenti nelle opere maggiori dello scrittore: gli inganni o illusioni, la teoria del piacere, la riflessione sulla natura e la ragione, le idee sulla poesia etc.. La prima edizione dell'opera è del 1898 pubblicata a Firenze da Le Monnier in sette volumi.

6. I Canti di Giacomo Leopardi.

I *Canti* raccolgono quarantuno componimenti scritti in vent'anni.
La raccolta è stata pubblicata, in vita Leopardi, due volte nel 1831 e nel 1835.
Nel complesso la raccolta segue, con qualche eccezione, un ordine cronologico e metrico; troviamo prima le dieci canzoni più antiche scritte tra il 1818 e il 1822, tra queste *All'Italia* e *Ultimo canto di Saffo*, poi gli idilli del 1819-1821, sei componimenti tra cui *L'Infinito, La sera del dì di festa, Alla luna*, seguono tre poesie scritte in periodi diversi : *Consalvo* è una novella in versi in cui si racconta del primo e ultimo bacio che Consalvo riceve dall'amata Elvira prima di morire, scritta tra il 1832 e il 1835 fa parte del ciclo di Aspasia, dedicato all'amore per Fanny Targioni Tozzetti, *Alla sua donna*, scritta nel 1823, dedicata a una donna ideale amata dal poeta, *Al conte Carlo Pepoli*, epistola in versi del 1826 intorno all' *"acerbo vero"* oggetto ora degli studi del poeta.
Seguono i canti pisano recanatesi, o grandi idilli,scritti tra il 1828 e il 1830, *A Silvia, Le ricordanze, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio,* sono canzoni leopardiane, ovvero componimenti di strofe libere di endecasillabi e settenari.
Vengono poi i quattro componimenti del ciclo di Aspasia, scritti tra il 1833 – 35 (o 1831 – 34) *Il pensiero dominante, Amore e Morte, A se stesso, Aspasia,* che hanno come tema l'amore come unica passione capace di dare senso e felicità alla vita.
Quindi le due canzoni sepolcrali *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale e Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, scritte tra il 1831 e il 1835, riflessioni sulla morte e il misero destino degli uomini.
Infine gli ultimi testi scritti dopo il 1835 a Napoli, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, una finta ritrattazione (palinodia) del proprio materialismo pessimista, il testo è in realtà un'amara satira del progressismo ottimista dei cattolici liberali fiorentini, *Il tramonto della luna*, che è metafora della fine della giovinezza, con la quale scompare ogni felicità, *La ginestra o il fiore del deserto*, dedicata all'umile fiore che vive sulle pendici del Vesuvio, metafora del poeta e dell'uomo consapevole che resiste alle avversità della vita. La raccolta si conclude con due brevi componimenti *Imitazione e Scherzo e cinque frammenti.*

Poesia d'immaginazione e poesia sentimentale. La poetica del vago e dell'indefinito.

La poesia d'immaginazione
Nel 1818 Leopardi scrive e invia alla *Biblioteca italiana* il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* intervenendo nella polemica tra romantici e classicisti che l'articolo della M.me de Stael sulla rivista aveva destato. Nel testo Leopardi prende posizione contro la poesia dei romantici a favore dei classici affermando che la poesia *"deve illudere e illudendo imitare la natura e imitando la natura dilettare"*.
La poesia dei classici è poesia di immaginazione capace di dare piacere. Questa è l'unica vera poesia, la poesia che illude e diletta, non la poesia utile che ha per oggetto il vero come sostenevano i romantici italiani, Manzoni per esempio. Il poeta deve liberare la sua immaginazione e quella del lettore, e produrre piacere. Il poeta moderno deve imparare dai poeti antichi a creare con l'immaginazione.

La poesia sentimentale.
Ma due anni dopo Leopardi nello Zibaldone scrive che la sua poesia è diventata sentimentale.
"Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini. (..) La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819 (...). Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita, e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali. E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata (...); bensì quei versi traboccavano di sentimento. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo."
Questa annotazione è del 1° Luglio 1820 Leopardi descrive come la sua poesia divenne, nel corso del 1819, sentimentale. L'immaginazione si indebolisce e si dissecca e le sue poesie traboccano di sentimento. Esempi di poesia sentimentale sono *La sera del dì di festa, L'infinito, Alla Luna, A Silvia, Le ricordanze, Canto notturno di in pastore errante dell'Asia, A sé stesso*. In una annotazione dello *Zibaldone* del 29 agosto 1828, scrive *"il sentimento che l'anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta".*

La poetica dell'indefinito e del vago : il piacere delle parole, immagini e sensazioni indefinite. Il ricordo, la rimembranza, come piacere indefinito.
La poetica dell'indefinito e del vago fa riferimento a quella che Leopardi chiama la teoria del piacere esposta in una lunga annotazione dello *Zibaldone* nelle pagine dalla 165 alla 183 del 12-23 luglio 1821.
Leopardi osserva che l'anima umana desidera sempre e unicamente il piacere, ossia la felicità. Questo desiderio è senza limiti, perché è una tendenza *"ingenita o congenita con l'esistenza"*, quindi nessuna cosa da noi desiderata può soddisfare questo desiderio illimitato perché tutte le cose sono limitate *"per durata e per estensione"*. Ma proseguendo nella sua riflessione Leopardi afferma che nell'uomo esiste una facoltà di immaginazione capace di immaginare piaceri infiniti perciò grazie a essa il piacere infinito che non si trova nella realtà si trova nell'immaginazione, che produce speranza e illusioni.
"Veniamo alla inclinazione dell'uomo all'infinito. Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggior del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non nella immaginazione e nelle illusioni." (Zib.167-168)

Questa facoltà opera nel poeta che crea poesie con parole e immagini indefinite e opera nel lettore che prova piacere in queste immagini e parole.

La poesia dà piacere con parole indefinite e vaghe.
"Le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse." (Zibaldone 1789, 25 settembre 1821)
"Le parole notte notturno ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così oscurità, profondo." (Zibaldone 1798, 28. Sett. 1821)

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna.
(Canti, La sera del dì di festa vv.1-4)

La poesia dà piacere con immagini indefinite.
Sono indefiniti e quindi piacevoli gli *"oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti, (...) la luce del sole o della luna, (...) dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi." (Zibaldone, 1476, 20 settembre 1821)*.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani 5
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo;
(Canti, L'Infinito, vv.1-7)

Non solo le immagini ma anche i suoni indefiniti danno piacere.
"Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (...) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; (...) un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro (...). Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. (...) A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna; lo stormire del vento, massime nei detti casi, quando freme confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o quando è udito da lungi, o dentro una città trovandosi per le strade. (...) Tutte queste immagini in poesia sono sempre bellissime."(Zibaldone 1927-1929, 16 ottobre 1821)

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
Allor che all'opre femminili intenta 10
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi
(Canti, A Silvia, vv.7-12)

Infine sono piacevoli i ricordi dell'infanzia.
In un'altra pagina dello *Zibaldone* Leopardi spiega che alcune immagini e sensazioni sono piacevoli e poetiche perché sono il ricordo di qualcosa che abbiamo visto o provato quando eravamo bambini e vedevamo e sentivamo tutto in modo indefinito e piacevole.
"Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono, un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito (..). Da grandi, (...) proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà così intensamente, sensibilmente, durevolmente ed essenzialmente vago e indeterminato. Anzi osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, (...); vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere, ec. perché ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione immagine ec. provata da fanciulli, e come la provammo in quelle stesse circostanze." (Zibaldone 514-516, 16 gennaio 1821)

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo, 5
E delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto in verde zolla, 10
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
(Canti, Le ricordanze,vv.1-13)

7. Antologia di testi - Operette morali

DIALOGO DI UN FOLLETTO E DI UNO GNOMO

Nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* i due personaggi fantastici discutono del fatto che tutti gli uomini sono morti. Non ci saranno più giornali, né calendari, ma tutto sommato il mondo andrà avanti lo stesso, e se uno di loro resuscitasse sarebbe un piacere vedere la sua reazione nell'osservare che tutte le altre cose esistono e vanno avanti anche senza uomini, visto che credevano che *"tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli"*. Certo anche il folletto è convinto che il mondo esista per i folletti e lo gnomo per gli gnomi, ma la presunzione degli uomini era superiore a ogni altra, tanto da pensare che tutti gli esseri viventi e non viventi esistessero in funzione loro e invece ora che gli uomini sono tutti morti nessuno ne sente la mancanza. È un operetta breve e leggera in cui Leopardi prende di mira, distruggendola, una delle idee più inveterate degli uomini: l'antropocentrismo.

Folletto
Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio? Dove si va?
Gnomo
Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini; perché ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga, e in tutto il suo regno non se ne vede uno. Dubita che non gli apparecchino qualche gran cosa contro, se però non fosse tornato in uso il vendere e comperare a pecore, non a oro e argento; o se i popoli civili non si contentassero di polizzine per moneta, come hanno fatto più volte, o di paternostri di vetro, come fanno i barbari; o se pure non fossero state ravvalorate le leggi di Licurgo, che gli pare il meno credibile.
Folletto
Voi gli aspettate invan: son tutti morti,
diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi.
Gnomo
Che vuoi tu inferire?
Folletto
Voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta.
Gnomo
Oh cotesto è caso da gazzette. Ma pure fin qui non s'è veduto che ne ragionino.
Folletto
Sciocco, non pensi che, morti gli uomini, non si stampano più gazzette?
Gnomo
Tu dici il vero. Or come faremo a sapere le nuove del mondo?
Folletto
Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? Perché, mancati gli uomini, la fortuna si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali e appiccato la ruota a un arpione, se ne sta colle braccia in croce a sedere, guardando le cose del mondo senza più mettervi le mani; non si trova più regni né imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle, perché sono tutti sfumati; non si fanno guerre, e tutti gli anni si assomigliano l'uno all'altro come uovo a uovo.
Gnomo
Né anche si potrà sapere a quanti siamo del mese, perché non si stamperanno più lunari.
Folletto
Non sarà gran male, che la luna per questo non fallirà la strada.

Gnomo
E i giorni della settimana non avranno più nome.
Folletto
Che, hai paura che se tu non li chiami per nome, che non vengano? o forse ti pensi, poiché sono passati, di farli tornare indietro se tu li chiami?
Gnomo
E non si potrà tenere il conto degli anni.
Folletto
Così ci spacceremo per giovani anche dopo il tempo; e non misurando l'età passata, ce ne daremo meno affanno, e quando saremo vecchissimi non istaremo aspettando la morte di giorno in giorno.
Gnomo
Ma come sono andati a mancare quei monelli?
Folletto
Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male.
Gnomo
A ogni modo, io non mi so dare ad intendere che tutta una specie di animali si possa perdere di pianta, come tu dici.
Folletto
Tu che sei maestro in geologia, dovresti sapere che il caso non è nuovo, e che varie qualità di bestie si trovarono anticamente che oggi non si trovano, salvo pochi ossami impietriti. E certo che quelle povere creature non adoperarono niuno di tanti artifizi che, come io ti diceva, hanno usato gli uomini per andare in perdizione.
Gnomo
Sia come tu dici. Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove essi credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli.
Folletto
E non volevano intendere che egli è fatto e mantenuto per li folletti.
Gnomo
Tu folleggi veramente, se parli sul sodo.
Folletto
Perché? io parlo bene sul sodo.
Gnomo
Eh, buffoncello, va via. Chi non sa che il mondo e fatto per gli gnomi?
Folletto
Per gli gnomi, che stanno sempre sotterra? Oh questa e la più bella che si possa udire. Che fanno agli gnomi il sole, la luna, l'aria, il mare, le campagne?
Gnomo
Che fanno ai folletti le cave d'oro e d'argento, e tutto il corpo della terra fuor che la prima pelle?
Folletto
Ben bene, o che facciano o che non facciano, lasciamo stare questa contesa, che io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie. E però ciascuno si rimanga col suo parere, che niuno glielo caverebbe di capo: e per parte mia ti dico solamente questo, che se non fossi nato folletto, io mi dispererei.

Gnomo

Lo stesso accadrebbe a me se non fossi nato Gnomo. Ora io saprei volentieri quel che direbbero gli uomini della loro presunzione, per la quale, tra l'altre cose che facevano a questo e a quello, s'inabissavano le mille braccia sotterra e ci rapivano per forza la roba nostra, dicendo che ella si apparteneva al genere umano, e che la natura gliel'aveva nascosta e sepolta laggiù per modo di burla, volendo provare se la troverebbero e la potrebbero cavar fuori.

Folletto

Che maraviglia? quando non solamente si persuadevano che le cose del mondo non avessero altro uffizio che di stare al servigio loro, ma facevano conto che tutte insieme, allato al genere umano, fossero una bagattella. E però le loro proprie vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo, e le storie delle loro genti, storie del mondo: benché si potevano numerare, anche dentro ai termini della terra, forse tante altre specie, non dico di creature, ma solamente di animali, quanti capi d'uomini vivi: i quali animali, che erano fatti espressamente per coloro uso, non si accorgevano però mai che il mondo si rivoltasse.

Gnomo

Anche le zanzare e le pulci erano fatte per benefizio degli uomini?

Folletto

Sì erano; cioè per esercitarli nella pazienza, come essi dicevano.

Gnomo

In verità che mancava loro occasione di esercitar la pazienza, se non erano le pulci.

Folletto

Ma i porci, secondo Crisippo,[1] erano pezzi di carne apparecchiati dalla natura a posta per le cucine e le dispense degli uomini, e, acciocché non imputridissero, conditi colle anime in vece di sale.

Gnomo

Io credo in contrario che se Crisippo avesse avuto nel cervello un poco di sale in vece dell'anima, non avrebbe immaginato uno sproposito simile.

Folletto

E anche quest'altra è piacevole; che infinite specie di animali non sono state mai viste né conosciute dagli uomini loro padroni; o perché elle vivono in luoghi dove coloro non misero mai piede, o per essere tanto minute che essi in qualsivoglia modo non le arrivavano a scoprire. E di moltissime altre specie non se ne accorsero prima degli ultimi tempi. Il simile si può dire circa al genere delle piante, e a mille altri. Parimente di tratto in tratto, per via de' loro cannocchiali, si avvedevano di qualche stella o pianeta, che insino allora, per migliaia e migliaia d'anni, non avevano mai saputo che fosse al mondo; e subito lo scrivevano tra le loro masserizie: perché s'immaginavano che le stelle e i pianeti fossero, come dire, moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro, che la notte avevano gran faccende.

Gnomo

Sicché in tempo di state, quando vedevano cadere di quelle fiammoline che certe notti vengono giù per l'aria, avranno detto che qualche spirito andava smoccolando le stelle per servizio degli uomini.

Folletto

Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi.

Gnomo

E le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso le gramaglie.

Folletto

E il sole non s'ha intonacato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio, per la morte di Cesare: della quale io credo ch'ei si pigliasse tanto affanno quanto ne pigliò la statua di Pompeo.

DIALOGO DELLA NATURA E DI UN ISLANDESE

Al centro del libro di Leopardi il grande *Dialogo della Natura e un islandese*.
Alla meraviglia dell'islandese per un mondo in cui non si trova che dolore mentre l'uomo è animato da un insaziabile desiderio di piacere, la natura, in forma di bella e terribile donna di occhi e capelli nerissimi, risponde che il mondo non è stato creato per l'uomo e che se la specie umana si estinguesse lei non se ne accorgerebbe. La vita dell'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate tra sé in maniera che ciascuna serve continuamente all'altra e alla conservazione del mondo, il quale se mancasse o l'una o l'altra si dissolverebbe, pertanto nessuna cosa può essere libera dal dolore. A chi giova questa vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono? chiede allora l'Islandese, ma non c'è risposta a questa domanda. Due leoni affamati arrivano e si mangiano l'Islandese, altri invece raccontano che si alzò un fortissimo vento che stese a terra l'islandese e sopra gli edificò un monumento di sabbia, simbolo della sua superbia, trovato secco come una mummia sotto il monumento l'islandese fu in seguito trasferito in un museo in Europa.

(...)
Natura
Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.
Islandese
Ponghiamo caso che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande instanza; e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare, schernire, minacciare e battere da' suoi figliuoli e dall'altra famiglia. Se querelandomi io seco di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io questa villa per te? o mantengo io questi miei figliuoli, e questa mia gente, per tuo servigio? e, bene ho altro a pensare che de' tuoi sollazzi, e di farti le buone spese; a questo replicherei: vedi, amico, che siccome tu non hai fatto questa villa per uso mio, così fu in tua facoltà di non invitarmici. Ma poiché spontaneamente hai voluto che io ci dimori, non ti si appartiene egli di fare in modo, che io, quanto è in tuo potere, ci viva per lo meno senza travaglio e senza pericolo? Così dico ora. So bene che tu non hai fatto il mondo in servigio degli uomini. Piuttosto crederei che l'avessi fatto e ordinato espressamente per tormentarli. Ora domando: t'ho io forse pregato di pormi in questo universo? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? Ma se di tua volontà, e senza mia saputa, e in maniera che io non poteva sconsentirlo né ripugnarlo, tu stessa, colle tue mani, mi vi hai collocato; non è egli dunque ufficio tuo, se non tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi noccia? E questo che dico di me, dicolo di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali e di ogni creatura.

Natura
Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.
Islandese
Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?
Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui diseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.

DIALOGO DI UN VENDITORE DI ALMANACCHI E DI UN PASSEGGERE

Il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere* è la più breve e semplice delle operette. Un venditore di almanacchi, ovvero calendari, scambia battute con un passante.
Calendari per l'anno nuovo? Certo signore. Ma sarà felice il nuovo anno? Certo signore. Come quello passato? Di più signore. Ma non vi piacerebbe che l'anno nuovo fosse come uno degli anni passati? No signore. Da quanto vendete calendari? Da più di vent'anni signore. Ricordate di un anno che vi paresse felice? No signore. Non vorreste tornare a vivere questi vent'anni e tutto il tempo passato da quando nasceste? Magari potessi. E vorreste rivivere la vostra vita, giorno dopo giorno, con tutti i suoi piaceri e dispiaceri ? No signore. Dunque non vorreste rivivere la vita che avete già vissuto ? No signore. E che vita vorreste rivivere? Una vita qualsiasi senza saperne nulla. *"Quella vita ch'è una cosa bella non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce ; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattare bene voi e me e tutti gli altri e si principierà la vita felice. Non è vero ?"* Speriamo signore. Dunque vendetemi il calendario più bello che avete. Grazie signore, calendari, calendari nuovi.

Venditore
Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi. Bisognano, signore, almanacchi?
Passeggere
Almanacchi per l'anno nuovo?
Venditore
Si signore.
Passeggere
Credete che sarà felice quest'anno nuovo?
Venditore
Oh illustrissimo si, certo.
Passeggere
Come quest'anno passato?
Venditore
Più più assai.

Passeggere
Come quello di là?
Venditore
Più più, illustrissimo.
Passeggere
Ma come qual altro? Non vi piacerebb'egli che l'anno nuovo fosse come qualcuno di questi anni ultimi?
Venditore
Signor no, non mi piacerebbe.
Passeggere
Quanti anni nuovi sono passati da che voi vendete almanacchi?
Venditore
Saranno vent'anni, illustrissimo.
Passeggere
A quale di cotesti vent'anni vorreste che somigliasse l'anno venturo?
Venditore
Io? non saprei.
Passeggere
Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?
Venditore
No in verità, illustrissimo.
Passeggere
E pure la vita è una cosa bella. Non è vero?
Venditore
Cotesto si sa.
Passeggere
Non tornereste voi a vivere cotesti vent'anni, e anche tutto il tempo passato, cominciando da che nasceste?
Venditore
Eh, caro signore, piacesse a Dio che si potesse.
Passeggere
Ma se aveste a rifare la vita che avete fatta né più né meno, con tutti i piaceri e i dispiaceri che avete passati?
Venditore
Cotesto non vorrei.
Passeggere
Oh che altra vita vorreste rifare? la vita ch'ho fatta io, o quella del principe, o di chi altro? O non credete che io, e che il principe, e che chiunque altro, risponderebbe come voi per l'appunto; e che avendo a rifare la stessa vita che avesse fatta, nessuno vorrebbe tornare indietro?
Venditore
Lo credo cotesto.
Passeggere
Né anche voi tornereste indietro con questo patto, non potendo in altro modo?
Venditore
Signor no davvero, non tornerei.
Passeggere
Oh che vita vorreste voi dunque?
Venditore
Vorrei una vita così, come Dio me la mandasse, senz'altri patti.

Passeggere
Una vita a caso, e non saperne altro avanti, come non si sa dell'anno nuovo?
Venditore
Appunto.
Passeggere
Così vorrei ancor io se avessi a rivivere, e così tutti. Ma questo è segno che il caso, fino a tutto quest'anno, ha trattato tutti male. E si vede chiaro che ciascuno è d'opinione che sia stato più o di più peso il male che gli e toccato, che il bene; se a patto di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere. Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice. Non è vero?
Venditore
Speriamo.
Passeggere
Dunque mostratemi l'almanacco più bello che avete.
Venditore
Ecco, illustrissimo. Cotesto vale trenta soldi.
Passeggere
Ecco trenta soldi.
Venditore
Grazie, illustrissimo.

8. Canti

L'INFINITO

Leopardi chiama i componimenti scritti tra il 1819 e il 1821 *"idilli"* e li definisce *"situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo"* , sono componimenti di carattere intimo, pagine di riflessioni e confessioni, diverse dalle canzoni di tono e contenuto elevato scritte quasi negli stessi anni. Negli Idilli il poeta parla in prima persona dei moti del proprio cuore. L'Infinito, scritto tra la primavera e l'autunno del 1819, è il più famoso degli idilli. Nell*'Infinito* Leopardi realizza *"un processo immaginativo e consolatorio sottoposto a un preciso controllo razionale"* (H. Grosser, *Il canone letterario*, vol.4, p.301). Come afferma nello Zibaldone, trattando della teoria del piacere, l'infinito è creato dalla immaginazione *"esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. (...) E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistano e figurarseli infiniti. (...) il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova nella immaginazione"* (*Zibaldone* pp.165-168, luglio 1821). Nel componimento il poeta descrive l'attività immaginativa della sua mente *"interminati spazi ... sovrumani silenzi ... io nel pensier mi fingo "* dove *"mi fingo"* va tradotto come "io immagino". Alla fine del componimento il poeta descrive la sensazione di piacere che deriva da questa esperienza dell'immaginazione *"Così tra quest'immensità s'annega il pensier mio e il naufragar m'è dolce in questo mare"*. Il naufragare nell'infinito è dolce perché soddisfa il desiderio di piacere infinito dell'uomo. Il perdersi nell'infinito di Leopardi non è un'esperienza religiosa di abbandono a un oltre metafisico, ma un processo mentale di cui il poeta è perfettamente consapevole.

Da un punto di vista formale notiamo: la struttura circolare del testo, all'inizio *"Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe"*, alla fine *"Così tra quest'immensità .... m'è dolce in questo mare"*, il *"caro mi fu"* riprende il *"m'è dolce"*, e i due aggettivi dimostrativi dell'inizio questo e questa ritornano alla fine. Nei quindici versi endecasillabi non ci sono rime, ci sono alcune assonanze, tra il verso 4 e il 5, tra l'8 il 9 e l'11. Solo tra due versi, il primo e l'ultimo, non ci sono enjambements. A questo proposito è stato osservato che *"la struttura sintattica infrange sistematicamente la misura metrica, impedendo una lettura che rispetti il ritmo dell'endecasillabo e creando misure ritmiche e melodiche libere e variate..... Questo procedimento costituisce un equivalente formale del rapporto finito/infinito."* (H. Grosser, *op.cit*., p.302). La scelta lessicale presenta termini indefiniti e vaghi secondo la poetica dell'indefinito e del vago: ermo, ultimo, interminati, sovrumani, profondissima, eterno, annegare, naufragare, infinito, immensità. Le figure retoriche principali sono le metafore: core, voce, morte stagioni, presente e viva, naufragare, mare; frequenti gli iperbati e le anastrofi. Da notare infine l'alternanza dei deittici questo e quello a indicare il punto di partenza e di arrivo del processo immaginativo.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani 5
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce 10
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,

E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare. 15

All'inizio di questo idillio ci immaginiamo il poeta immerso nella solitudine della natura, i luoghi cari e amati, un colle solitario e una siepe. La siepe impedisce al suo sguardo di vedere l'orizzonte. Ma il poeta immagina spazi infiniti , silenzi mai uditi e una quiete profondissima di cui il cuore ha quasi paura. Tra gli alberi il vento stormisce e il poeta paragona lo stormire del vento al silenzio infinito e pensa all'eternità, alle età passate e al tempo presente, vivo e pieno di suoni. Così nell'immensità dello spazio senza limiti e del tempo eterno il poeta sente il proprio pensiero annegare, e prova piacere a perdersi nel mare dell'infinito.

LA SERA DEL DÌ DI FESTA

Come *L'infinito La sera del dì di festa* è un idillio, il periodo di scrittura è il 1819-1821, forse la primavera del 1820. E' un componimento di 46 versi endecasillabi sciolti, privi di rime. Il lessico è quello della poetica dell'indefinito e del vago, parole *"peregrine"* che evocano immagini e sensazioni indefinite, lo splendido notturno dell'inizio e il canto che si spegne in lontananza della fine della poesia. La poesia è un solitario colloquio del poeta con sé stesso, una riflessione sul proprio immedicabile dolore e sul tempo che passa e distrugge. Il componimento è rivolto a una donna che il poeta ama e che non conosce le sue pene; compare, forse per la prima volta, la natura maligna *"l'antica natura onnipossente che mi fece all'affanno"*. Nei versi centrali della poesia il dolore viene espresso con forza, senza vergogna *"e qui per terra mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi in così verde etade!"*. Il tono acceso e l'espressione non controllata dell'emozione non è piaciuta a molti lettori del secolo scorso. Il componimento si chiude con un ricordo doloroso dell'infanzia *"Nella mia prima età .... già similmente mi stringeva il core"*. A questa poesia si addicono le parole di Leopardi che definiva il genere lirico *"vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio di ogni uomo anche incolto che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto e colle parole misurate in qualunque modo e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo"* (Zibaldone, 4234). Anche in questo componimento troviamo le figure retoriche classiche: metafore, anastrofi e iperbati. Si distaccano le apostrofi *"O donna mia", "Oh giorni orrendi" e le interrogative retoriche "Or dov'è... Or dov'è...."* che intensificano il tono allocutivo e patetico del testo.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna. O donna mia,
Già tace ogni sentiero, e pei balconi 5
Rara traluce la notturna lampa:
Tu dormi, che t'accolse agevol sonno
Nelle tue chete stanze; e non ti morde
Cura nessuna; e già non sai né pensi
Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto. 10
Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
Appare in vista, a salutar m'affaccio,
E l'antica natura onnipossente,
Che mi fece all'affanno. A te la speme

Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.
Questo dì fu solenne: or da' trastulli
Prendi riposo; e forse ti rimembra
In sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
Piacquero a te: non io, non già ch'io speri,
Al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo
Quanto a viver mi resti, e qui per terra
Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
In così verde etate! Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto
Dell'artigian, che riede a tarda notte,
Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
Il dì festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente. Or dov'è il suono
Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
De' nostri avi famosi, e il grande impero
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
Che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.
Nella mia prima età, quando s'aspetta
Bramosamente il dì festivo, or poscia
Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
Premea le piume; ed alla tarda notte
Un canto che s'udia per li sentieri
Lontanando morire a poco a poco,
Già similmente mi stringeva il core.

La notte è dolce, chiara e senza vento,
la luce della luna si posa quieta sui tetti e in mezzo agli orti,
e illumina i monti limpidi in lontananza.
O donna mia, tutte le vie sono silenziose
e rare luci notturne sono accese sui balconi:
tu dormi, nelle tue stanze tranquille un facile sonno
ti ha accolto, nulla ti dà affanno e non sai,
non pensi alla ferita che mi hai aperto in petto.
Tu dormi: io mi affaccio a salutare questo cielo
che appare così benevolo e la natura antica e onnipotente
che mi ha creato per soffrire. A te nego anche la speranza,
mi disse, e sui tuoi occhi brillino solo lacrime.
Questo è stato un giorno di festa; ora ti riposi dai giochi
e forse ti ricordi in sogno a quanti sei piaciuta e quanti
sono piaciuti a te: io, non lo spero no,
non ti vengo in mente. Intanto mi domando

quanto mi rimanga da vivere, e mi getto per terra
e grido e fremo. O giorni orribili
della mia giovinezza! Ahi non lontano sento
lungo la via il canto solitario
dell'operaio che torna a tarda notte
alla sua povera casa dopo la festa.
E provo una stretta al cuore
a pensare come al mondo tutto passa
e quasi non lascia segno. Ecco è fuggito
il giorno di festa, e ad esso segue il giorno
di lavoro, e il tempo si porta via
ogni evento umano. Dove sono
i popoli antichi? Dove i nostri grandi antenati?
Dove il grande impero di Roma che combatté
per mare e per terra?
Tutto è pace e silenzio, il mondo sta
e di loro non si parla più.
Quando da bambino aspettavo
con impazienza il giorno di festa,
oppure quando era finito, a me
che stavo pieno di dolore, sveglio sul letto,
un canto che a tarda notte
si udiva allontanarsi a poco a poco per le vie
già allora mi stringeva il cuore.

A SILVIA

A Silvia segna il ritorno alla poesia dopo il silenzio poetico degli anni 1823 – 1828. Scritta nell'aprile del 1828 a Pisa, è uno dei "grandi idilli" o canti pisano-recanatesi. *A Silvia* è una delle poesie sentimentali di Leopardi, componimenti nei quali Leopardi canta il dolore della caduta delle *"illusioni"* dopo la scoperta dell'*"arido vero"*. Secondo la tradizione Silvia è Teresa Fattorini, la figlia del cocchiere di casa Leopardi, morta di tisi in giovane età. Nella poesia la giovane donna diviene il simbolo della giovinezza, della sua bellezza e felicità *"Silvia, rimembri ancora quel tempo della tua vita mortale, quando beltà splendea negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi"*, mentre la morte della fanciulla simboleggia la fine delle speranze della gioventù *"Ahi come, come passata sei, cara compagna dell'età mia nova, mia lacrimata speme!"*. Silvia e la speranza divengono una sola cosa, senza di loro non c'è più vita, ma solo morte *"All'apparir del vero tu, misera, cadesti: e con la mano la fredda morte ed una tomba ignuda mostravi di lontano"*. *A Silvia* è la prima canzone libera o leopardiana, in cui le strofe di endecasillabi e settenari hanno uno schema di versi e rime libero. Nelle prime tre strofe il poeta rievoca la giovinezza felice, nella quarta strofa, il nucleo del componimento, è contenuta l'espressione del sentimento del poeta, prima la dolcezza del ricordo poi l'amaro sconforto della disillusione. Nelle ultime due strofe il poeta torna al ricordo, non a quello felice della gioventù, ma a quello triste e sconsolato della morte e della perdita della speranza. In *A Silvia* Leopardi realizza alla perfezione molte delle sue osservazioni sulla poesia; nello *Zibaldone* scrive che *"la lettura della vera poesia ... destando mozioni vivissime, e riempiendo l'animo d'idee vaghe e indefinite e vastissime e sublimissime e mal chiare etc. lo riempie quanto più si possa a questo mondo"* (*Zibaldone,* 1574). Sono idee vaghe e indefinite tutte quelle che nascono dalle immagini di *A Silvia*, il volto splendente di bellezza e gioventù della donna, il maggio pieno di profumi, il cielo sereno, le vie dorate, il paesaggio chiuso

nell'indefinitezza del mare e dei monti intravisti in lontananza, idee vaghe e indefinite che riempiono l'animo. Sempre nello *Zibaldone* si trova la differenza tra parole che *"non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più e quando meno immagini accessorie"* e termini che *" presentano la nuda e circoscritta idea"* di un oggetto (*Zibaldone*, 110). Tutte le parole della poesia sono *"parole"* che evocano altri significati e non *"termini"* che indicano con precisione, per esempio *"beltà splendea", "perpetuo canto", "vago avvenir", "cara compagna dell'età mia nova", "all'apparir del vero"*.

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi?

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno.

Io gli studi leggiadri
Talor lasciando e le sudate carte,
Ove il tempo mio primo
E di me si spendea la miglior parte,
D'in su i veroni del paterno ostello
Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
Ed alla man veloce
Che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
La vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
Un affetto mi preme
Acerbo e sconsolato,
E tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor? perché di tanto

Inganni i figli tuoi?

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior degli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode or delle negre chiome,
Or degli sguardi innamorati e schivi;
Né teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore.

Anche peria fra poco
La speranza mia dolce: agli anni miei
Anche negaro i fati
La giovanezza. Ahi come,
Come passata sei,
Cara compagna dell'età mia nova,
Mia lacrimata speme!
Questo è quel mondo? questi
I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
Onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?
All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

Canzone leopardiana : strofe libere di endecasillabi e settenari.

La poesia si apre con un'invocazione a Silvia, la giovane donna protagonista insieme al poeta della poesia. Il poeta evoca il ricordo del tempo della gioventù, quando la bellezza splendeva negli occhi ridenti e timidi della giovane. Nei due versi finali della strofa la giovinetta è immaginata mentre sale il colle della giovinezza per varcarne la soglia, è lieta e pensosa nello stesso tempo.
Nella strofa seguente il poeta ricorda il canto della donna, intenta ai lavori femminili, le stanze della casa e le vie intorno ne risuonavano, cantando la fanciulla pensava al suo futuro immaginandolo felice. Era maggio, il mese pieno di profumi, e Silvia trascorreva così le sue giornate.
Il poeta ricorda poi se stesso, quando giovinetto trascorreva i suoi giorni a studiare, talvolta abbandonava lo studio faticoso e dal balcone della casa paterna rivolgeva la sua attenzione al canto di Silvia e al rumore della mano che sul telaio batteva la tela, e guardava il cielo sereno, le strade splendenti di sole e i campi, il mare in lontananza e dall'altra parte i monti. Provava in sé un'emozione indicibile.
Che dolci pensieri,
che speranze, che sentimenti, o Silvia mia !
Come bella ci appariva allora la vita, il futuro !
Quando mi ricordo di questa così grande speranza,
provo un sentimento amaro e sconsolato,
e torno a disperarmi.

Perché, natura, non mantieni le promesse?
Perché inganni in questo modo i tuoi figli?
Tu, Silvia, prima che giungesse l'inverno,
piccolina, morivi di una malattia nascosta.
E non vedevi il fiore della tua giovinezza ;
non ti addolcivano il cuore i complimenti
per i tuoi neri capelli e per i tuoi occhi innamorati e schivi;
e non parlavi d'amore con le amiche nei giorni di festa.
Anche la mia dolce speranza moriva:
anche a me è stata negata la giovinezza.
Oh come, come sei passata,
cara compagna della mia prima gioventù,
mia disperata speranza!
Questo è quel mondo che abbiamo sognato?
Questi i piaceri, l'amore, gli eventi
di cui abbiamo tanto parlato insieme?
Questo è quello che tocca a noi uomini?
Tu, infelice, sei morta
al primo svanire della speranza
e lontana indicavi la fredda morte
e una nuda tomba.

A SE STESSO

A se stesso è probabilmente l'ultimo dei cinque componimenti del cosiddetto "*ciclo di Aspasia"*, scritti tra il 1833 e il 1835 e dedicati all'amore per la nobildonna fiorentina Fanny Targioni Tozzetti. Tutte le volte che Leopardi parla di amore, per una donna o per un amico, nelle lettere, nelle poesie, nelle Operette morali, nello Zibaldone ne parla come dell'esperienza fondamentale della vita. Solo l'amore permette di vivere, solo l'amore dà senso alla vita: *"Che cos'è dunque la felicità, mio caro amico? e se la felicità non esiste, che cos'è dunque la vita? Io non ne so nulla; vi amo, vi amerò sempre così teneramente, così fortemente"* (*Lettera a André Jacopssen*). Nelle poesie del ciclo di Aspasia il sentimento per la donna è cantato come pensiero dolcissimo e possente, *"dolce pensiero ... stupendo incanto"*, l'amore è *"sola infinita felicità"* senza la quale la terra sembra all'uomo un *"deserto"*. (I*l pensiero dominante* v.88 e v.102; *Amore e Morte* v. 35 e v.38). Tale è il mondo in *A se stesso* dopo la disillusione amorosa. La disperazione per la fine della speranza e del desiderio è affermata con tono perentorio, il disprezzo per la vita, *"amaro e noia",* e il mondo, *"fango",* è dichiarato con fredda lucidità, non c'è rimpianto, né commiserazione, ma protesta per l'ennesima evidenza dell'infelicità a cui l'uomo è assegnato. Nel secolo scorso questo componimento è stato giudicato da alcuni critici negativamente non come poesia, ma come trascrizione di *"sentimenti e propositi, che non vanno oltre la cerchia dell'individuo"* (B.Croce, *Leopardi*, in *La critica*, 20 luglio 1922, in R.Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, vol.2 tomo III, p.570) .

La poesia è un breve componimento di sedici versi endecasillabi e settenari sciolti. Dodici brevi, a volte brevissime, frasi, che spezzano i versi, o con i punti fermi all'interno del singolo verso o con gli enjambements, ne risulta un ritmo frantumato, accentuato dalle parole ossitone, *"perì, è, né, donò, vanità"*, che interrompono con forza la lettura della poesia. Le parole hanno suoni aspri e duri, lontani da quelli dolci e musicali del lessico indefinito e vago degli idilli; ci sono alcune rime: sento, spento, dispera, impera, brutto, tutto; assonanze: estremo, sento, spento, nessuna, nulla, degna, terra, dispera, impera, e allitterazioni: *"Or poserai per sempre stanco mio cor", "non che*

la speme il desiderio è spento", "Posa per sempre. Assai palpitasti", "Amaro e noia la vita, altro mai nulla; e fango il mondo", "e l'infinita vanità del tutto". Il lessico è tutto metaforico, tranne poche parole, tutte hanno un significato altro rispetto al loro proprio: cor, inganno, estremo, palpitasti, amaro, noia, fango, morire, brutto poter, comun danno, infinita vanità del tutto.

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento. 5
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. 10
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera, 15
E l'infinita vanità del tutto.

Sedici versi endecasillabi e settenari in cui Leopardi riversa tutto il suo dolore, la sua disperazione per la fine dell'ultima illusione, quella più potente, l'amore.

Il poeta parla al proprio cuore:
fermati, per sempre,
mio stanco cuore. È finito l'ultimo inganno
quello che avevo creduto eterno. È finito. Lo so,
non solo non spero più, non desidero più.
Fermati per sempre. Hai sofferto
molto. Ma non ne vale la pena, le cose del mondo
non sono degne di noi. La vita è noia e amarezza
niente altro, il mondo fango.
Fermati, disperati per l'ultima volta.
Il nostro unico dono è la morte. Non ti resta che disprezzare
te stesso, il mondo, la forza malvagia e nascosta che genera mali per tutti
e l'infinito nulla di tutte le cose.

PALINODIA AL MARCHESE GINO CAPPONI (vv.1-54)

Il componimento scritto a Napoli nel 1835, è rivolto al marchese Gino Capponi, intellettuale del circolo della rivista fiorentina *Antologia* diretta da Vieusseux. E' una palinodia, in greco ritrattazione, perché Leopardi ritratta le proprie idee. In realtà polemizza ironicamente con le idee dell'amico ispirate all'ottimismo dello spiritualismo cattolico liberale che proclamavano *"le magnifiche sorti e progressive"* a cui erano destinati gli uomini. Nei versi riportati Leopardi si prende gioco delle credenze degli intellettuali del suo tempo, annuncia l'arrivo di una nuova età dell'oro: amore universale, ferrovie, macchine a vapore, giornali e malattie stringeranno insieme popoli e paesi del mondo, la stirpe degli uomini vola e volerà sempre "di meglio in meglio". Il

modello stilistico della *Palinodia* è il *Giorno* di Parini, di cui sono ripresi gli artifici retorici: l'ironia *"Riconobbi e vidi la pubblica letizia e le dolcezze del destino mortal."*, l'iperbole *"Fra meraviglia e sdegno, dall'Eden odorato, in cui soggiorna, rise l'alta progenie"*, la mescolanza di espressioni auliche e termini moderni *"Aureo secolo, ferrate vie, molteplici commerci"*, la rappresentazione solenne di eventi banali *"Alfin per entro il fumo dei sigari onorato, al romorio de' crepitanti pasticcini, al grido militar, di gelati e di bevande ordinator, fra le percosse tazze e i branditi cucchiaini, viva rifulse agli occhi miei la giornaliera luce delle gazzette"*.

Il sempre sospirar nulla rileva.
Petrarca

Errai, candido Gino; assai gran tempo,
E di gran lunga errai. Misera e vana
Stimai la vita, e sovra l'altre insulsa
La stagion ch'or si volge. Intolleranda
Parve, e fu, la mia lingua alla beata
Prole mortal, se dir si dee mortale
L'uomo, o si può. Fra maraviglia e sdegno,
Dall'Eden odorato in cui soggiorna,
Rise l'alta progenie, e me negletto
Disse, o mal venturoso, e di piaceri
O incapace o inesperto, il proprio fato
Creder comune, e del mio mal consorte
L'umana specie. Alfin per entro il fumo
De' sigari onorato, al romorio
De' crepitanti pasticcini, al grido
Militar, di gelati e di bevande
Ordinator, fra le percosse tazze
E i branditi cucchiai, viva rifulse
Agli occhi miei la giornaliera luce
Delle gazzette. Riconobbi e vidi
La pubblica letizia, e le dolcezze
Del destino mortal. Vidi l'eccelso
Stato e il valor delle terrene cose,
E tutto fiori il corso umano, e vidi
Come nulla quaggiù dispiace e dura.
Né men conobbi ancor gli studi e l'opre
Stupende, e il senno, e le virtudi, e l'alto
Saver del secol mio. Né vidi meno
Da Marrocco al Catai, dall'Orse al Nilo,
E da Boston a Goa, correr dell'alma
Felicità su l'orme a gara ansando
Regni, imperi e ducati; e già tenerla
O per le chiome fluttuanti, o certo
Per l'estremo del boa. Così vedendo,
E meditando sovra i larghi fogli
Profondamente, del mio grave, antico
Errore, e di me stesso, ebbi vergogna.

Auro secolo omai volgono, o Gino,
I fusi delle Parche. Ogni giornale,

Gener vario di lingue e di colonne,
Da tutti i lidi lo promette al mondo
Concordemente. Universale amore,
Ferrate vie, moltiplici commerci,
Vapor, tipi e choléra i più divisi
Popoli e climi stringeranno insieme:
Né maraviglia fia se pino o quercia
Suderà latte e mele, o s'anco al suono
D'un walser danzerà. Tanto la possa
Infin qui de' lambicchi e delle storte,
E le macchine al cielo emulatrici
Crebbero, e tanto cresceranno al tempo
Che seguirà; poiché di meglio in meglio
Senza fin vola e volerà mai sempre
Di Sem, di Cam e di Giapeto il seme.

Lamentarsi sempre non porta a nulla
Petrarca

Ho sbagliato, candido Gino; per lungo tempo
e molto ho sbagliato. Ho ritenuto che la vita
fosse misera e vana e che il nostro tempo
fosse il più insulso di tutti i tempi. Agli
uomini felici che non so se si possa dire che sono mortali,
è sembrato di non dover tollerare le mie parole. Con un misto
di meraviglia e disprezzo nel profumato Paradiso terrestre in cui vivono,
hanno riso di me dicendo
che era segno di sfortuna e di incapacità e inesperienza di piaceri
pensare che il proprio destino fosse comune a tutti
e che il mio male fosse quello di tutti gli uomini.
Ma alla fine nel fumo dei nobili sigari,
tra i pasticcini crepitanti, le grida per i
gelati e le bevande, il rumore di tazze e cucchiaini,
ho visto viva e splendente la luce delle gazzette e dei quotidiani.
Ho riconosciuta e vista la pubblica felicità, e la dolcezza
del destino degli uomini. Ho visto l'ottimo stato e il valore delle cose terrene,
come tutto sia rose e fiori e come tutto sulla terra dia piacere e abbia lunga durata.
Ho conosciuto gli studi e le opere meravigliose, la saggezza, la virtù,
la profonda sapienza del mio secolo. Ho visto
dal Marocco alla Cina, dall'Orse al Nilo,
da Boston a Goa, regni, imperi, ducati inseguire
ansimando la viva e beata felicità e tenerla per i capelli
o per la punta del boa. Così vedendo
e meditando sulle grandi pagine dei giornali,
ho provato profonda vergogna del mio grave, antico
errore e di me stesso.
Gino sta per giungere una nuova età dell'oro.
Tutti i giornali, nei diversi articoli e colonne,
da ogni parte del mondo lo promettono al mondo.
Amore universale, ferrovie, commerci,

navi a vapore, giornali e malattie riuniranno insieme
i più diversi popoli e paesi:
e non sarà motivo di stupore se il pino o la quercia
stilleranno latte e miele, o danzeranno al suono del valzer.
Infatti la potenza degli alambicchi e delle macchine
che sfidano il cielo è così cresciuta e tanto più crescerà in futuro; perché
di meglio in meglio senza fine vola e volerà per sempre
l'intera umanità.

LA GINESTRA
O IL FIORE DEL DESERTO

Elio Germano in *Il giovane favoloso* di Mario Martone, 2014

La Ginestra o Il fiore del deserto, scritta a Torre del Greco nel 1836, chiude il libro dei Canti, come testamento spirituale e sintesi del pensiero di Leopardi. *La Ginestra* è un testo polemico, Leopardi rovescia il significato della frase del Vangelo di Giovanni *"E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce"* posta in epigrafe alla poesia e chiama *"luce"* il pensiero, definito al verso 55 *"risorto pensiero"*, che afferma il materialismo e la negatività della condizione umana e *"tenebre"* lo spiritualismo cattolico, le *"magnifiche sorti e progressive"* e gli *"inganni dell'intelletto"* . Nei versi 53-63 si rivolge agli uomini del suo tempo, che chiama *"secol suberbo e sciocco"*, come a bambini che hanno perso la strada e credono di procedere mentre in realtà stanno tornando indietro. Alla polemica segue l'affermazione delle proprie idee, l'uomo è un essere fragile in balia della potenza della natura. La comunità civile non può fondarsi sulle superbe convinzioni degli spiritualisti, che credono l'uomo al centro del mondo e destinato alla felicità, solo la consapevolezza della propria debolezza e fragilità può salvare gli uomini. La terra è un granello di sabbia e gli uomini sono come formiche che in un attimo vedono distrutto il loro formicaio. Pompei distrutta dal Vesuvio è il segno della forza della natura e dell'impotenza degli uomini. L'immagine della ginestra, il fiore solitario che vive sulle pendici pietrificate del vulcano, apre e chiude la poesia, ed è il simbolo dell'uomo umile e saggio che sa affrontare il *"deserto"* della vita senza inganni e paure.
Il componimento di 317 versi endecasillabi e settenari liberamente alternati e rimati è diviso in sette strofe di diversa lunghezza. Il lessico è alto e letterario con numerosi latinismi, le figure retoriche sono quelle della tradizione classica: anastrofi, iperbati, metafore, similitudini, etc..

καὶ ηγάπησαν οι άνθρωποι μαλλον τὸ σκότος ἢ φῶς.
E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.
Giovanni, III, 19

Qui su l'arida schiena
Del formidabil monte
Sterminator Vesevo,
La qual null'altro allegra arbor né fiore,
Tuoi cespi solitari intorno spargi, 5
Odorata ginestra,
Contenta dei deserti. Anco ti vidi
De' tuoi steli abbellir l'erme contrade
Che cingon la cittade
La qual fu donna de' mortali un tempo, 10

E del perduto impero
Par che col grave e taciturno aspetto
Faccian fede e ricordo al passeggero.
Or ti riveggo in questo suol, di tristi
Lochi e dal mondo abbandonati amante,
E d'afflitte fortune ognor compagna.
Questi campi cosparsi
Di ceneri infeconde, e ricoperti
Dell'impietrata lava,
Che sotto i passi al peregrin risona;
Dove s'annida e si contorce al sole
La serpe, e dove al noto
Cavernoso covil torna il coniglio;
Fur liete ville e colti,
E biondeggiàr di spiche, e risonaro
Di muggito d'armenti;
Fur giardini e palagi,
Agli ozi de' potenti
Gradito ospizio; e fur città famose
Che coi torrenti suoi l'altero monte
Dall'ignea bocca fulminando oppresse
Con gli abitanti insieme. Or tutto intorno
Una ruina involve,
Dove tu siedi, o fior gentile, e quasi
I danni altrui commiserando, al cielo
Di dolcissimo odor mandi un profumo,
Che il deserto consola. A queste piagge
Venga colui che d'esaltar con lode
Il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
È il gener nostro in cura
All'amante natura. E la possanza
Qui con giusta misura
Anco estimar potrà dell'uman seme,
Cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
Con lieve moto in un momento annulla
In parte, e può con moti
Poco men lievi ancor subitamente
Annichilare in tutto.
Dipinte in queste rive
Son dell'umana gente
Le magnifiche sorti e progressive.

Qui mira e qui ti specchia,
Secol superbo e sciocco,
Che il calle insino allora
Dal risorto pensier segnato innanti
Abbandonasti, e volti addietro i passi,
Del ritornar ti vanti,
E procedere il chiami.

Al tuo pargoleggiar gl'ingegni tutti,
Di cui lor sorte rea padre ti fece,
Vanno adulando, ancora
Ch'a ludibrio talora
T'abbian fra sé. Non io
Con tal vergogna scenderò sotterra;
Ma il disprezzo piuttosto che si serra
Di te nel petto mio,
Mostrato avrò quanto si possa aperto:
Ben ch'io sappia che obblio
Preme chi troppo all'età propria increbbe.
Di questo mal, che teco
Mi fia comune, assai finor mi rido.
Libertà vai sognando, e servo a un tempo
Vuoi di novo il pensiero,
Sol per cui risorgemmo
Della barbarie in parte, e per cui solo
Si cresce in civiltà, che sola in meglio
Guida i pubblici fati.
Così ti spiacque il vero
Dell'aspra sorte e del depresso loco
Che natura ci diè. Per questo il tergo
Vigliaccamente rivolgesti al lume
Che il fe' palese: e, fuggitivo, appelli
Vil chi lui segue, e solo
Magnanimo colui
Che sé schernendo o gli altri, astuto o folle,
Fin sopra gli astri il mortal grado estolle.

Uom di povero stato e membra inferme
Che sia dell'alma generoso ed alto,
Non chiama sé né stima
Ricco d'or né gagliardo,
E di splendida vita o di valente
Persona infra la gente
Non fa risibil mostra;
Ma sé di forza e di tesor mendico
Lascia parer senza vergogna, e noma
Parlando, apertamente, e di sue cose
Fa stima al vero uguale.
Magnanimo animale
Non credo io già, ma stolto,
Quel che nato a perir, nutrito in pene,
Dice, a goder son fatto,
E di fetido orgoglio
Empie le carte, eccelsi fati e nove
Felicità, quali il ciel tutto ignora,
Non pur quest'orbe, promettendo in terra
A popoli che un'onda

Di mar commosso, un fiato
D'aura maligna, un sotterraneo crollo
Distrugge sì, che avanza
A gran pena di lor la rimembranza.
Nobil natura è quella
Che a sollevar s'ardisce
Gli occhi mortali incontra
Al comun fato, e che con franca lingua,
Nulla al ver detraendo,
Confessa il mal che ci fu dato in sorte,
E il basso stato e frale;
Quella che grande e forte
Mostra sé nel soffrir, né gli odii e l'ire
Fraterne, ancor più gravi
D'ogni altro danno, accresce
Alle miserie sue, l'uomo incolpando
Del suo dolor, ma dà la colpa a quella
Che veramente è rea, che de' mortali
Madre è di parto e di voler matrigna.
Costei chiama inimica; e incontro a questa
Congiunta esser pensando,
Siccome è il vero, ed ordinata in pria
L'umana compagnia,
Tutti fra sé confederati estima
Gli uomini, e tutti abbraccia
Con vero amor, porgendo
Valida e pronta ed aspettando aita
Negli alterni perigli e nelle angosce
Della guerra comune. Ed alle offese
Dell'uomo armar la destra, e laccio porre
Al vicino ed inciampo,
Stolto crede così qual fora in campo
Cinto d'oste contraria, in sul più vivo
Incalzar degli assalti,
Gl'inimici obbliando, acerbe gare
Imprender con gli amici,
E sparger fuga e fulminar col brando
Infra i propri guerrieri.
Così fatti pensieri
Quando fien, come fur, palesi al volgo,
E quell'orror che primo
Contra l'empia natura
Strinse i mortali in social catena,
Fia ricondotto in parte
Da verace saper, l'onesto e il retto
Conversar cittadino,
E giustizia e pietade, altra radice
Avranno allor che non superbe fole,
Ove fondata probità del volgo

Così star suole in piede
Quale star può quel ch'ha in error la sede.

Sovente in queste rive,
Che, desolate, a bruno
Veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
Seggo la notte; e su la mesta landa
In purissimo azzurro
Veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
Cui di lontan fa specchio
Il mare, e tutto di scintille in giro
Per lo vòto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
Veracemente; a cui
L'uomo non pur, ma questo
Globo ove l'uomo è nulla,
Sconosciuto è del tutto; e quando miro
Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
Nodi quasi di stelle,
Ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
E non la terra sol, ma tutte in uno,
Del numero infinite e della mole,
Con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
O sono ignote, o così paion come
Essi alla terra, un punto
Di luce nebulosa; al pensier mio
Che sembri allora, o prole
Dell'uomo? E rimembrando
Il tuo stato quaggiù, di cui fa segno
Il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte,
Che te signora e fine
Credi tu data al Tutto, e quante volte
Favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
Granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
Per tua cagion, dell'universe cose
Scender gli autori, e conversar sovente
Co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
Sogni rinnovellando, ai saggi insulta
Fin la presente età, che in conoscenza
Ed in civil costume
Sembra tutte avanzar; qual moto allora,
Mortal prole infelice, o qual pensiero
Verso te finalmente il cor m'assale?
Non so se il riso o la pietà prevale.

Come d'arbor cadendo un picciol pomo,

Cui là nel tardo autunno
Maturità senz'altra forza atterra,
D'un popol di formiche i dolci alberghi,
Cavati in molle gleba
Con gran lavoro, e l'opre
E le ricchezze che adunate a prova
Con lungo affaticar l'assidua gente
Avea provvidamente al tempo estivo,
Schiaccia, diserta e copre
In un punto; così d'alto piombando,
Dall'utero tonante
Scagliata al ciel profondo,
Di ceneri e di pomici e di sassi
Notte e ruina, infusa
Di bollenti ruscelli
O pel montano fianco
Furiosa tra l'erba
Di liquefatti massi
E di metalli e d'infocata arena
Scendendo immensa piena,
Le cittadi che il mar là su l'estremo
Lido aspergea, confuse
E infranse e ricoperse
In pochi istanti: onde su quelle or pasce
La capra, e città nove
Sorgon dall'altra banda, a cui sgabello
Son le sepolte, e le prostrate mura
L'arduo monte al suo piè quasi calpesta.
Non ha natura al seme
Dell'uom più stima o cura
Che alla formica: e se più rara in quello
Che nell'altra è la strage,
Non avvien ciò d'altronde
Fuor che l'uom sue prosapie ha men feconde.

Ben mille ed ottocento
Anni varcàr poi che spariro, oppressi
Dall'ignea forza, i popolati seggi,
E il villanello intento
Ai vigneti, che a stento in questi campi
Nutre la morta zolla e incenerita,
Ancor leva lo sguardo
Sospettoso alla vetta
Fatal, che nulla mai fatta più mite
Ancor siede tremenda, ancor minaccia
A lui strage ed ai figli ed agli averi
Lor poverelli. E spesso
Il meschino in sul tetto
Dell'ostel villereccio, alla vagante

Aura giacendo tutta notte insonne,
E balzando più volte, esplora il corso
Del temuto bollor, che si riversa
Dall'inesausto grembo
Su l'arenoso dorso, a cui riluce
Di Capri la marina
E di Napoli il porto e Mergellina.
E se appressar lo vede, o se nel cupo
Del domestico pozzo ode mai l'acqua
Fervendo gorgogliar, desta i figliuoli,
Desta la moglie in fretta, e via, con quanto
Di lor cose rapir posson, fuggendo,
Vede lontan l'usato
Suo nido, e il picciol campo,
Che gli fu dalla fame unico schermo,
Preda al flutto rovente,
Che crepitando giunge, e inesorato
Durabilmente sovra quei si spiega.
Torna al celeste raggio
Dopo l'antica obblivion l'estinta
Pompei, come sepolto
Scheletro, cui di terra
Avarizia o pietà rende all'aperto;
E dal deserto foro
Diritto infra le file
Dei mozzi colonnati il peregrino
Lunge contempla il bipartito giogo
E la cresta fumante,
Che alla sparsa ruina ancor minaccia.
E nell'orror della secreta notte
Per li vacui teatri,
Per li templi deformi e per le rotte
Case, ove i parti il pipistrello asconde,
Come sinistra face
Che per vòti palagi atra s'aggiri,
Corre il baglior della funerea lava,
Che di lontan per l'ombre
Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge.
Così, dell'uomo ignara e dell'etadi
Ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno
Dopo gli avi i nepoti,
Sta natura ognor verde, anzi procede
Per sì lungo cammino
Che sembra star. Caggiono i regni intanto,
Passan genti e linguaggi: ella nol vede:
E l'uom d'eternità s'arroga il vanto.

E tu, lenta ginestra,

Che di selve odorate
Queste campagne dispogliate adorni,
Anche tu presto alla crudel possanza
Soccomberai del sotterraneo foco,
Che ritornando al loco
Già noto, stenderà l'avaro lembo
Su tue molli foreste. E piegherai
Sotto il fascio mortal non renitente
Il tuo capo innocente:
Ma non piegato insino allora indarno
Codardamente supplicando innanzi
Al futuro oppressor; ma non eretto
Con forsennato orgoglio inver le stelle,
Né sul deserto, dove
E la sede e i natali
Non per voler ma per fortuna avesti;
Ma più saggia, ma tanto
Meno inferma dell'uom, quanto le frali
Tue stirpi non credesti
O dal fato o da te fatte immortali.

"E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce" il versetto del vangelo di Giovanni vuole significare che gli uomini non vogliono conoscere la verità e per Leopardi la luce, che gli uomini non vogliono vedere non è quella della rivelazione di Gesù, ma quella dell'Illuminismo che rifiutando ogni rivelazione si affida alla ragione per determinare la conoscenza delle cose umane.
La Ginestra o il fiore del deserto è una delle ultime poesie di Leopardi, venne scritta a Torre del Greco in una villa alle falde del Vesuvio, dove il poeta era ospite.
È con l'immagine del Vesuvio, monte che suscita spavento e distrugge che si apre la lunga poesia.
La poesia si compone di sette strofe libere di endecasillabi e settenari.
Nella prima strofa il poeta si rivolge alla ginestra che sparge i suoi cespugli solitari e profumati sulle pendici deserte del terribile Vesuvio. Un tempo i campi che ora sono aridi e ricoperti di dura lava, erano fertili e popolati. La Natura, simboleggiata dal Vesuvio, può con un lieve moto distruggere gli uomini e le loro opere. Negli ultimi versi della strofa il poeta rivolge agli ottimisti convinti che gli uomini siano destinati alla felicità e al progresso indefinito la sua amara ironia *"Dipinte in queste rive son dell'umana gente le magnifiche sorti e progressive".*
Nella seconda strofa il poeta dichiara la propria estraneità dagli uomini del suo tempo, stupidi bambini, che si sono allontanati dall'Illuminismo e dal suo pessimismo e si sono rifugiati nella favola della superiorità del genere umano.
Alla terza strofa il poeta affida il suo messaggio di cambiamento. Solo dalla consapevolezza della fragilità e debolezza dell'uomo può nascere una società civile giusta, in cui gli uomini vivono sicuri, aiutandosi reciprocamente nelle comuni difficoltà. Quando questa consapevolezza sarà comune a tutti, gli uomini smetteranno di combattersi tra loro e si uniranno in una *"social catena"*, una unione civile per combattere l'*"empia natura"*, ovvero le forze che sovrastano l'uomo e lo rendono impotente (vv.145-157). Sono i versi centrali del lungo componimento.
Nella quarta strofa, la più lirica, il poeta ricorda le notti trascorse a meditare: quanto è immenso l'universo, quanto piccolo è l'uomo, quanto piccola la terra, e dunque come ha potuto l'uomo pensare di essere al centro di tutto, signore e fine dell'universo? A pensarci il poeta non sa se prova più scherno o pietà per l'infinita superbia degli uomini.

Nella quinta strofa gli uomini vengono paragonati alle formiche. Come un frutto maturo cadendo distrugge il formicaio costruito con grande fatica, così l'eruzione del Vesuvio ha distrutto le città del lido di Napoli; per la Natura non vi è nessuna differenza tra le formiche e gli uomini.
Nella sesta strofa il poeta ricorda l'eruzione che distrusse Pompei nel primo secolo dell'era volgare, ancora gli abitanti delle falde del Vesuvio, sebbene siano passati mille e ottocento anni dall'eruzione, ne hanno paura e guardano sospettosi la vetta del vulcano, pronti a fuggire al primo segnale di pericolo. Pompei, come uno scheletro dissepolto, è il simbolo funereo delle sorti umane, alle quali la *"natura ognor verde"* è del tutto indifferente.
Nell'ultima strofa il poeta si rivolge di nuovo alla "*lenta ginestra"*. Lenta perché pieghevole, flessibile, non rigida e superba, ma umile e saggia perché consapevole del proprio destino, a differenza dell'uomo malato di superbia e arroganza convinto della propria immortalità e potenza.

9. Autori opere correnti - Decadentismo simbolismo estetismo

Salomé di Gustave Klimt 1909 Cà Pesaro Venezia

Decadentismo

Con decadentismo si indica un movimento artistico sorto a Parigi verso il 1880 tra gli intellettuali bohemiens della rive gauche (riva sinistra della Senna) noti per la loro vita sregolata e *"maudit"* (maledetta). Questi artisti erano nella vita e nell'arte provocatori e rivoluzionari. I loro detrattori li chiamarono decadenti ed essi fecero proprio il nome, indifferenti al significato dispregiativo che a esso era stato dato.

Nel 1886 fondarono alcune riviste tra cui una intitolata *Le Decadent*.

Nella poesia *Languore* Paul Verlaine scrive "*Sono l'impero alla fine della decadenza (...) Tutto è bevuto, mangiato! Più niente da dire!"* per gli artisti decadenti non resta che il languore, la spossatezza fisica e spirituale.

I decadenti rifiutano la società borghese, capitalistica, industrializzata, che considerano una società giunta a una fase di irrimediabile declino.

Mario Praz nel suo saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* considera il decadentismo un movimento che prosegue e sviluppa il Romanticismo.

Il termine ha anche un utilizzo più ampio, come categoria storiografica, che abbraccia un periodo più o meno ampio, compreso tra la fine dell'800 e la prima metà del '900, e vuole definire tutta una serie di manifestazioni artistiche e culturali.

L'immagine che l'artista decadente dà di sé è quella di un malato, di un uomo sofferente ed estraneo al mondo degli altri uomini, solo, emarginato, diverso.

Egli si sente debole, inetto e inadeguato di fronte alla vita e alla realtà, ma la sua malattia, il suo dolore, la sua diversità sono anche il segno di una superiorità.

L'Albatros di Charles Baudelaire

Sovente, per divertirsi, le ciurme
Catturano degli albatri, grandi uccelli marini,
che seguono, pigri compagni di viaggio,

il veliero che scivola sugli amari abissi.
E li hanno appena deposti sul ponte,
che questi re dell'azzurro, impotenti e vergognosi,
abbandonano miseramente le grandi ali bianche
come remi ai loro fianchi.
Questo alato viaggiatore, com'è goffo e leggero!
Lui, poco fa così bello, com'è comico e brutto!
Qualcuno gli stuzzica il becco con la pipa,
un altro scimmiotta, zoppicando, l'infermo che volava!
Il poeta è come il principe delle nuvole
Che abituato alla tempesta ride dell'arciere;
esiliato sulla terra fra gli scherni,
non riesce a camminare per le sue ali di gigante.

All'artista disperato, angosciato, malato restano uniche ancore di salvezza: l'arte e la bellezza, unica alternativa alla vita borghese, che disprezza e rifiuta.
Tra arte e vita si è creata una frattura insanabile: l'arte è fine a se stessa, arte per l'arte, non tollera condizionamenti esterni. Tra gli artisti decadenti, alcuni esaltano la propria diversità: l'unico valore è l'arte, la vita vale solo in quanto è opera d'arte. E' la posizione degli esteti.
Ma per altri artisti essere artisti significa essere incapaci di vivere, essere inetti, *"Ho imparato a scrivere non a vivere"* scrive Cesare Pavese.
I più importanti artisti decadenti sono: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmè, Joris Karl Huysmans, Oscar Wilde, in Italia Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio. Le opere di riferimento per comprendere gli elementi più significativi degli artisti decadenti sono: le poesie di Paul Verlaine, le poesie di Arthur Rimbaud, in particolare le raccolte: *Una stagione all'inferno* e *Illuminazioni*, l'antologia curata da Verlaine *I poeti maledetti*, i testi teorici e le raccolte poetiche di Mallarmé, *Il meriggio di un fauno*, *Poesie complete*, il romanzo *A rebours* di J.K. Huysmans, *Il piacere* di D'Annunzio, *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde.
Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe sono considerati dagli artisti decadenti i loro precursori e maestri.

Temi delle opere degli artisti decadenti
La "bellezza medusèa". L'ideale di bellezza decadente è molto diverso da quello classico, che è armonia, equilibrio razionalità.
L'aggettivo "medusea" deriva da una poesia di Shelley "Sulla Medusa di Leonardo da Vinci" che descrive la testa della Medusa raffigurata in un quadro, un tempo attribuito a Leonardo, Shelley descrive *"the tempestuos loveliness of terror"* che emana dal volto della donna morta. La bellezza decadente è orribile, triste, dolente, turbante. E' la bellezza maledetta di des Esseintes, il protagonista di *A rebours.* Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile che avvelena, come Elena greca, tutto ciò che avvicina, che vede, che tocca. E' bellezza perversa, che conduce alla perdizione e alla morte. E' la Bellezza dell'*Inno alla Bellezza* di Baudelaire *"Tu vieni dal profondo cielo o sorgi dall'abisso, o Beltà?" (vv.1-2).* Angelo e demone, essere divino e infernale insieme che scende come profumo, filtro, ritmo che apre le porte dell'infinito e rende l'universo meno odioso e gli istanti meno pesanti, è la sfinge incompresa che troneggia nell'azzurro in *La bellezza,* sempre di Baudelaire
L'eros. L'artista decadente rifiuta la morale borghese e libera la rappresentazione dell'amore dal tabù del sesso. Il sesso, anche nei suoi aspetti morbosi e perversi, non è mai stato così al centro delle opere di fantasia. Il simbolo della sessualità come forza potente e malefica è la femme fatale, la donna perversa e fatale, la più famosa è Salomè, che seduce e provoca morte.

L'inconscio. *"È falso dire: Io penso: si dovrebbe dire io sono pensato. – Scusi il gioco di parole. Io è un altro."* scrive Rimbaud a un amico in una lettera del 1871. L'inconscio è quel tale *"buco dell'anima"* al di là della ragione e della coscienza che attira come un territorio inesplorato e popolato di mostri; è il miscuglio contraddittorio di sensazioni buone e cattive, il flusso caotico che ci attraversa, a cui i grandi artisti decadenti danno volto e forma nelle loro opere. Freud era perfettamente consapevole del suo debito nei confronti degli scrittori nell'elaborazione da lui fatta del concetto di inconscio.

La negatività. Vicende, personaggi, stati d'animo rappresentati nelle opere decadenti sono sempre negativi, espressione di una crisi, di una sconfitta, di un dolore. Il negativo si oppone polemicamente al mito del progresso e all'ottimismo del tardo Ottocento.

La malattia. La malattia, che spesso è follia, diviene simbolo, metafora del *"male di vivere"*, sia come realtà vissuta dall'artista, sia come tema delle opere. La critica borghese, anti-decadente considera l'arte decadente un'arte malata, e i decadenti dei malati. Benedetto Croce, critico letterario e storico importante del Novecento, disse che Pascoli e D'Annunzio erano malati di nervi. Per la critica marxista il decadentismo era la manifestazione patologica della crisi della borghesia.

In realtà l'arte dei decadenti non è malata, ma piuttosto è "*un'arte della malattia"*. L'arte infatti è sempre un atto virtuale che segue leggi di creazione intelligente, mentre la vita è una serie di atti in gran parte subiti e conoscibili solo a posteriore. (Elio Gioanola, *Il Decadentismo*, Edizioni Studium Roma, p.61) Perciò la vita è malata, mentre l'arte conosce la malattia.

Estetismo.

L'estetismo è la teoria dell'arte per l'arte, che implica il rifiuto dell'utilità dell'arte e la rivendicazione della completa gratuità del bello e quindi l'affermazione dell'autonomia dell'arte. Il termine designa sia la poetica dell'arte per l'arte, del culto della bellezza, fine ultimo e supremo dell'artista, sia un atteggiamento di scandalistico rifiuto delle norme di vita borghese, teso a realizzare il mito del fare della vita un'opera d'arte, secondo la convinzione che l'arte sia superiore alla vita. Oscar Wilde nel saggio del 1889 *The Decay of lying* afferma *"Life imitates Art far more than Art imitates Life"* (la vita imita l'arte molto più di quanto l'arte non imiti la vita).

Simbolismo.

Il Simbolismo è un movimento poetico sorto a Parigi alla fine dell'Ottocento e porta a compimento indicazioni dei poeti romantici e maledetti, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine.

Per i poeti simbolisti la poesia è un formidabile strumento conoscitivo, capace di rivelare la verità profonda della realtà. *" Fortunato colui…. che sulla vita plana e, sicuro, intende la segreta lingua dei fiori e delle cose mute"* scrive Baudelaire in *Elevazione.*

"Il poeta si fa veggente mediante un lungo immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi ", il poeta diviene così *"il gran malato, il gran criminale, il gran maledetto e il sommo Sapiente. Poiché giunge all'ignoto"* scrive Rimbaud.

Questa conoscenza non ha nulla a che vedere con la conoscenza positiva, razionale delle cose, non esiste più un mondo al di fuori della coscienza, l'unica vera realtà è quella che esiste dentro la coscienza. *"Il vero atteggiamento conoscitivo allora diventa non già sforzo di astrazione intellettiva, ma abbandono alla suggestione delle recondite e misteriose voci della coscienza profonda, là dove la natura parla con voce non ancora adulterata dalle manifestazioni dell'intelletto*". (E.Gioanola, op.cit., p.55).

L'attività conoscitiva dell'uomo è allora preminentemente attività creatrice e tale è la poesia simbolista.

Il rapporto che il poeta instaura con la realtà è un rapporto sensuale, irrazionale, mistico, per questa via il poeta aspira a esprimere l'essenza delle cose percepita come mistero impenetrabile alla ragione. L'io del poeta diventa altro, come dice Rimbaud, e la parola poetica evoca, allude, rimanda attraverso l'analogia e il simbolo a una verità inafferrabile. Questa verità oscura, ignota, inesprimibile può essere solo evocata attraverso simboli, suoni, suggestioni musicali.
I simbolisti praticano l'idea di una poesia come virtualità pura, costruzione per analogia e simboli di una realtà altra. Poesia pura e assoluta, la poesia non imita, spiega, rappresenta la realtà, ma crea una realtà altra, che sta oltre la realtà visibile. Tale poesia è sciolta (assoluta) da ogni legame con il mondo delle cose e degli uomini, non ha fini morali, educativi, civili.
La poesia simbolista opera un rinnovamento del linguaggio poetico, le figure retoriche più utilizzate sono la metafora, l'analogia e la sinestesia.
Il simbolismo implica un mutamento radicale degli statuti espressivi della poesia, la poesia fonda essa stessa il reale, lo fa essere, lo crea: *"Io dico un fiore ! E fuori dell'oblio ove la mia voce relega ogni contorno, ..., musicalmente si leva, idea autentica e soave l'assente da ogni mazzo"* (Mallarmé). La parola si tende verso l'ineffabile, l'incomunicabile. *"Musica prima di ogni altra cosa"* (Verlaine) vengono privilegiati i valori musicali e la parola è suono prima che significato, la sperimentazione in campo metrico porta al dissolvimento delle forme metriche tradizionali.
La tensione verso un'oscura realtà superiore è propria solo dei simbolisti maggiori. Ciò che si diffonde come gusto simbolista è l'evocazione musicale, l'indefinito, il linguaggio allusivo e raffinato.
Con il simbolismo si ha una definitiva rottura delle convenzioni secolari della poesia. D'ora in avanti non esisterà più un codice di riferimento valido per tutti, ma ogni poeta ogni movimento fonda per così dire il proprio codice *"chiunque può, con il suo modulo e il suo orecchio individuali, comporsi uno strumento: basta che vi soffi, lo strofini o lo batta con scienza. ... Ogni anima è una melodia, che il flauto e la viola di ognuno sono ordinati a riannodare."* (Mallarmé)
Non c'è più un codice, la tradizione poetica con le sue forme, stili, lessico, attraverso il quale esprimere messaggi, ma ad ogni messaggio corrisponde un codice. La poesia moderna si caratterizza proprio per la continua creazione di nuove forme. Negli ultimi cento anni l'arte è diventata per definizione il luogo del possibile, del diverso, della sperimentazione.

Voyelles di Arthur Rimbaud

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,	A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu : vocali,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :	dirò un giorno le vostre nascite nascoste :
A, noir corset velu des mouches éclatantes	A, nera, corsetto peloso delle mosche scintillanti
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,	che ronzano attorno puzze crudeli,
Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,	golfi di ombre; E, biancori di vapori e di tende
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;	Lance di ghiacciai fieri, re bianchi, brividi di infiorescenze;
	I porpore, sangue sputato, riso di belle labbra
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles	Nella collera o nelle ubriacature penitenti;
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;	U, cicli, vibrazioni divine di mari verdi,
U, cycles, vibrements divins des mers virides,	pace dei pascoli disseminati di animali, pace delle rughe
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides	che l'alchimia stampa sulle grandi fronti studiose;
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux	O, suprema tromba piena di stridori strani,
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,	silenzi attraversati dai Mondi e dagli Angeli:
Silence traversés des Mondes et des Anges :	– O l'Omega, raggio viola dei Suoi occhi!
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !	

10. Antologia di testi - Charles Baudelaire A una mendicante dai capelli rossi

Ritratto di Charles Baudelaire di Gustave Courbet 1849

Questa poesia fa parte della sezione de *I fiori del male* intitolata *Quadri parigini*. Il poeta si rivolge a una giovane mendicante dai capelli rossi. È povera e malata ma bella. Chiede l'elemosina per strada e molti uomini le ronzano intorno.
È una poesia di lode come quelle che anticamente i poeti dedicavano alle nobildonne delle corti e alle donne angelicate ma la novità è che in questa poesia il poeta loda la bellezza di una giovane donna povera e malata vestita di stracci e zoccoli e destinata a prostituirsi per vivere.

Ma blanchette aux cheveux roux, *Dont la robe par ses trous* *Laisse voir la pauvreté* *Et la beauté,*	Bianca fanciulla dai capelli rossi, il cui vestito dai suoi buchi lascia vedere la povertà e la bellezza
Pour moi, poète chétif, *Ton jeune corps maladif* *Plein de taches de rousseur* *À sa douceur ;*	per me, poeta misero, il tuo giovane corpo malaticcio, pieno di macchie rosse, ha la sua dolcezza.
Tu portes plus galamment *Qu'une pipeuse d'amant* *Ses brodequins de velours* *Tes sabots lourds.*	Porti con più eleganza che una regina di poema le sue scarpette di velluto i tuoi zoccoli pesanti
Au lieu d'un haillon trop court, *Qu'un superbe habit de cour* *Traîne à plis bruyants et longs* *Sur tes talons ;*	Invece del tuo straccetto troppo corto, un abito regale in pieghe lunghe e fruscianti; cada sui tuoi talloni,
En place de bas troués, *Que pour les yeux des roués* *Sur ta jambe un poignard d'or*	Al posto delle calze bucate, sulla tua gamba, per la gioia degli occhi

Reluise encor ;

Que des nœuds mal attachés
Dévoilent pour nos péchés
Ton sein plus blanc que du lait
Tout nouvelet ;

Que pour te déshabiller
Tes bras se fassent prier
Et chassent à coups mutins
Les doigts lutins ;

(...)
Tu compterais dans tes lits
Plus de baisers que de lis,
Et rangerais sous tes lois
Plus d'un Valois !

— Cependant tu vas gueusant
Quelque vieux débris gisant
Au seuil de quelque Véfour
De carrefour ;

Tu vas lorgnant en dessous
Des bijoux de vingt-neuf sous
Dont je ne puis, oh ! pardon !
Te faire don ;

Va donc, sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté !

dei tuoi furbi amanti, un pugnaletto d`oro;
splenda ancora

Nastri male annodati
svelino per i nostri peccati
i tuoi seni più bianchi del latte
tutti nuovi,

per svestirti le tue braccia
si facciano pregare
e, caccino a colpi
le dita birichine,

(…)
Conteresti allora nei tuoi letti
baci più che gigli, e piegheresti
alle tue leggi più d`un Valois!

– Eppure chiedi la carità,
mendichi qualche vecchio rimasuglio
buttato sulla soglia
d`un Véfour di periferia;

e vai, furtiva,
adocchiando gioielli a poco prezzo
che io, perdono!,
non posso offrirti in dono.

E allora và senza altro ornamento,
profumo, perle, gemma,
se non con la tua magra nudità,
o mia beltà!

11. Antologia di testi - Arthur Rimbaud I poeti di sette anni

Ritratto di Juliette Courbet di Gustave Courbet 1841

Rimbaud scrive questa poesia nel 1871 a 17 anni. La poesia è scritta in terza persona ma il poeta parla di sé stesso. Descrive un bambino di sette anni bello, bravo e ubbidiente, che ha strani tics e manie.
Corre per i corridoi bui della casa a pugni chiusi, con la lingua di fuori e gli occhi stretti nei quali vede dei punti, si ritira a pensare in luoghi solitari, sul terrazzo della casa sotto una lampada o in fresche latrine. È amico dei bambini poveri e puzzolenti. La madre ogni tanto lo sorprende ma fa finta di non vedere, mente a sé stessa e al suo bambino, tenero e bello. Con una bambina di otto anni ha scoperto il sesso, lei gli salta addosso e lui le morde le natiche nude sotto il vestito. A sette anni il bambino scrive romanzi "sulla vita del vasto deserto dove splende la libertà rapita", dove sogna praterie piene d'amore, di luce, di profumo, di dorate piante in fiore e assapora le cose misteriose, immerso nell'immaginazione trascorre la notte steso per terra su un pezzo di tela fino al cominciare del giorno, quando sente che da lontano arriva violentemente una vela.
In questa poesia Rimbaud traccia un ritratto di sé come di un bambino destinato a essere un poeta. Il poeta conosce sé stesso e sa rappresentare la propria storia dall'inizio, le prime volte che l'immaginazione lo colpisce e gli stravolge la vita. (G.Armellini, *Letteratura letterature*, vol.3.1, pp.163-165)

LES POÈTES DE SEPT ANS
À M. P. Demeny.

Et la Mère, fermant le livre du devoir,	E la Madre, chiudendo il libro del dovere,
S'en allait satisfaite et très fière sans voir,	Se ne andava, soddisfatta e fiera senza vedere
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,	negli occhi azzurri e sotto la fronte prominente,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.	l'anima del suo bambino zeppa di ripugnanze.
Tout le jour il suait d'obéissance ; très	Tutto il giorno sudava obbedienza; molto
Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits,	intelligente eppure i neri tics, le manìe,
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies.	rivelavano in lui acerbe ipocrisie.
Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisies,	Nei corridoi bui dai parati ammuffiti,
En passant il tirait la langue, les deux poings	lui passava con la lingua fuori, coi pugni
À l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points.	sull'inguine, e vedeva punti dentro gli occhi chiusi.
Une porte s'ouvrait sur le soir ; à la lampe	Una porta si apriva nella sera: sotto la lampada.
On le voyait, là-haut, qui râlait sur la rampe,	Lo scoprivano lassù, sulla ringhiera, a rantolare
Sous un golfe de jour pendant du toit. L'été	sotto un golfo di luce appeso al tetto. D'estate,
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté	soprattutto àtono, vinto,

À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.

Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue,
Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
Conversaient avec la douceur des idiots !
Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,
Sa mère s'effrayait ; les tendresses profondes,
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.
C'était bon. Elle avait le bleu regard, — qui ment !

À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rios, savanes ! — Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
Quand venait, l'œil brun, folle, en robes d'indiennes,
— Huit ans, — la fille des ouvriers d'à côté,
La petite brutale, et qu'elle avait sauté,
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,
Car elle ne portait jamais de pantalons ;
— Et, par elle meurtri des poings et des talons
Remportait les saveurs de sa peau dans sa chambre,
Il craignait les blafards dimanches de décembre,
Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,
Il lisait une Bible à la tranche vert-chou ;
Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans l'alcôve.
Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
Où les crieurs, en trois roulements de tambour
Font autour des édits rire et gronder les foules.
— Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescence d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor !
Et comme il savourait surtout les sombres choses,
Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidérals déployées,
Vertige, écroulements, déroutes et pitié !
— Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
En bas, — seul, et couché sur des pièces de toile
Écrue, et pressentant violemment la voile !
26 mai 1871

Si ostinava a rinchiudersi nella frescura delle latrine:
Là pensava tranquillo saziando le narici.

Quando, lavato dagli odori del giorno, l'orto
Dietro la casa, d'inverno, si riempiva della luce della luna
steso ai piedi d'un muro, sepolto nella marna
spremendo visioni dal suo occhio intontito,
ascoltava il brusio delle marce spalliere
Pietà! Era amico soltanto di quei bambini scarni
che, a fronti nude, occhi stinti sulle guance,
celando magre dita nere e gialle di fango,
sotto vesti vecchiotte puzzolenti di sciolta,
conversavano con la dolcezza degli idioti!
E se, nel sorprenderlo in pietà immonde,
la madre si spaventava; le tenerezze, profonde,
del bambino balzavano su quello stupore.
Era bello. Lei aveva lo sguardo azzurro, che mentiva !

A sette anni, faceva romanzi sulla vita
del vasto deserto, dove splende la libertà rapita,
foreste, soli, fiumi, savane! – Si aiutava
con i giornali illustrati in cui, rosso, guardava
ridere le spagnole e le italiane.
Quando, pazza, occhi bruni, grembiulino di cotone,
– otto anni, – veniva la bambina degli operai vicini,
la piccola selvaggia, scotendo le trecce,
in un angolo, gli saltava a a cavalcioni,
lui standole di sotto le addentava le natiche,
perché non portava mai le mutandine;
e, pestato da lei coi pugni e coi calcagni,
si portava i sapori della sua pelle in camera,
odiava le domeniche squallide di dicembre,
in cui, impomatato, su un tavolino di mogano
leggeva una Bibbia dal dorso verde-cavolo.
Nel letto ogni notte era oppresso dai sogni.
Non amava Dio; ma gli uomini che, la sera
fulva,
vedeva rientrare neri, in camiciotto, al sobborgo
dove i banditori al rullo dei tamburi
fanno rumoreggiare e ridere ai proclami le folle.
– Sognava le praterie piene d'amore, dove ondate
di luce, sani profumi, pubescenze dorate,
calmamente si espandono e prendono il volo!
E come assaporava le cose misteriose
quando, nella stanza nuda con le persiane chiuse,
alta e azzurra, satura di umidi afrori,
leggeva il suo romanzo sempre rimeditato,
pieno di pesanti cieli color ocra e di foreste annegate,
di fiori di carne esplosi ai boschi siderali,
vertigine, scoscendimenti, disfatte, pietà!
– Mentre avevano inizio i rumori del quartiere,
giù in basso – solo, e steso su una pezza di tela
grezza, e presentendo con violenza la vela!
26 maggio 1871

12. Autori opere correnti - Giovanni Pascoli

Giovanni Pascoli nasce a San Mauro di Romagna (Forlì) nel 1855, è il quarto di dieci figli. Il padre è amministratore della tenuta dei principi di Torlonia, nel 1867 viene ucciso con una fucilata mentre torna a casa in calesse, gli autori del delitto non vennero mai arrestati. L'anno successivo muore la sorella Margherita e la madre, due anni dopo muore il fratello Luigi e dopo alcuni anni muore il fratello maggiore Giacomo. La morte del padre è ricordata in alcune delle poesie più note di Pascoli (*X Agosto, Il lampo*). I morti della famiglia, la madre e i fratelli sono spesso ricordati, evocati, rimpianti e compaiono ora consolatori ora indifferenti e lontani in molte sue poesie. E' il tema del nido-famiglia, come luogo di rifugio, conforto, consolazione, ma anche di dolore, abbandono, desolazione che ritorna con insistenza nelle poesie di Pascoli.
Nel 1873 può iscriversi alla facoltà di lettere dell'Università di Bologna grazie a una borsa di studio . Nel 1876 partecipa a una manifestazione contro il ministro della Pubblica Istruzione e perde la borsa di studio. Inizia un periodo di sbandamento e di povertà. Diventa socialista e si impegna in varie attività di propaganda. Abbandona l'università e si mantiene con qualche supplenza e collaborando con varie riviste. Nel 1879 partecipa a una dimostrazione in favore di un gruppo di anarchici che erano stati processati, viene arrestato e rinchiuso nel carcere di Bologna, processato, viene assolto e liberato, da questo momento abbandona l'attività politica.
Nel 1880 riprende gli studi universitari e si laurea nel 1882. Inizia a insegnare come professore di lettere nei licei e poi nelle università di Messina, Pisa e Bologna, dove eredita la cattedra di Carducci. La stabilità economica gli permette di prendere a vivere con sé le due sorelle Ida e Maria, che avevano vissuto fino allora in convento e da una zia. Con esse Pascoli stabilisce un legame profondo e geloso; quando Ida si sposa il poeta soffre di uno squilibrio nervoso che lo porta a rompere il rapporto con la sorella.
Nel 1892 vince la prima delle tredici medaglie d'oro del concorso di poesia latina di Amsterdam.
Nel 1895 si trasferisce con la sorella Maria in una casa a Castelvecchio di Barga, nella campagna di Lucca.
In questi anni pubblica le prime edizioni delle sue principali raccolte poetiche *Myricae, Poemetti, Canti di Castelvecchio* e il testo in prosa *Il fanciullino* dove espone la sua poetica.
Nel 1898 pubblica *Minerva oscura* il suo primo libro di studi su Dante. A Roma in occasione del centenario della nascita di Leopardi legge il saggio *La ginestra.*
Nel 1905 è nominato titolare della cattedra di letteratura italiana dell'università di Bologna, succedendo a Giosuè Carducci, che era stato suo professore. Negli anni successivi pubblica altre raccolte di poesie, tra cui Poemi conviviali, Odi e Inni, Poemi del risorgimento. Nel 1911 pronuncia in occasione di una manifestazione in favore dei soldati feriti nella guerra libica il discorso *La grande proletaria s'è mossa* nel quale l'impresa di Libia viene giustificata come soluzione della povertà dell'Italia. Muore nel 1912.
Le principali raccolte poetiche sono:
Myricae: prima edizione del 1891, il titolo riprende il termine myricae, in latino tamerici, di un verso della IV bucolica di Virgilio posto in epigrafe alla raccolta. *Canti di Castelvecchio*: prima edizione del 1903, il titolo rimanda alla casa di Castelvecchio di Barga.
Poemetti: prima edizione del 1897 , nel 1904 la nuova edizione con il titolo di *Primi Poemetti* e nel 1909 i *Nuovi Poemetti*.
Altre raccolte sono i *Poemi Conviviali* lunghi componimenti in endecasillabi di argomento mitologico e storico che risentono della raffinatezza dell'estetismo. Meno importanti *Odi e Inni, Canzoni di re Enzio, Poemi italici.*

13. Il fanciullino

Nel saggio *Il fanciullino* del 1897 Pascoli presenta le sue idee sul poeta e sulla poesia.
Il poeta è come un fanciullo che guarda il mondo per la prima volta scoprendo quello che gli uomini adulti, non sono più capaci di vedere. Il poeta fanciullo "*... è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei."* Come il poeta veggente del simbolismo francese che *"intende la segreta lingua dei fiori e delle cose mute"* il poeta fanciullo vede nelle cose un oltre che lo sguardo adulto e razionale non vede.
Questa nuova poetica ha bisogno di una nuova lingua, Pascoli innova il lessico poetico italiano tradizionalmente limitato e antiquato e usa termini nuovi: nomi di animali, di piante, di strumenti di lavoro, parole popolari tratte dal mondo contadino. Frequenti sono le onomatopee, versi di animali, in particolare uccelli, ma anche altri suoni, per esempio il don don delle campane. Gianfranco Contini, un importante critico letterario del Novecento, ha spiegato come Pascoli utilizzi diversi linguaggi, e ha distinto una lingua pre-grammaticale o a-grammaticale, costituita da onomatopee, suoni di animali, uccelli, cose e con funzione fonosimbolica, e una lingua speciale, costituita da termini tecnici e specifici che indicano oggetti, azioni, strumenti. (Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli.* Conferenza tenuta a San Mauro il 18 dicembre 1955 in www.classicitaliani.it di Giuseppe Bonghi)
Innovativo è anche l'uso della metrica tradizionale, Pascoli usa i versi e le forme metriche tradizionali, endecasillabi, novenari, terzine, madrigali, ma con un ritmo nuovo che crea con gli enjambements, le cesure, le rime interne.
Pascoli usa anche la metrica barbara, che vuole imitare con i versi e le forme metriche italiane la metrica classica greca e latina, è detta barbara perché alle orecchie degli antichi poeti latini questa metrica sarebbe sembrata barbara.
La sintassi predilige la paratassi e l'ellissi, la punteggiatura è usata in modo anomalo, a volte le frasi sono brevi, rotte, spezzate, il ritmo affannoso e ansimante, altre volte le frasi sono lunghe e il ritmo è fluido e musicale.
Al suono delle parole, al ritmo dei versi e delle strofe Pascoli affida spesso il significato profondo e misterioso delle sue poesie, si parla di fono-simbolismo.
E' una poesia delle piccole cose, immagini, oggetti, suoni, colori, intorno ai quali il poeta crea suggestioni, emozioni, stati d'animo e rappresenta un mondo misterioso, solitario, silenzioso. La natura descritta nelle poesie di Pascoli ha un doppio volto, pieno di ambiguità, è ora dolce e consolatrice, depositaria di serenità e pace, ora invece appare segretamente minacciosa e malevola.
C'è una somiglianza tra la poesia simbolista francese e quella del poeta fanciullo, ma Pascoli si allontana dai simbolisti francesi perché crede nella funzione morale e sociale della poesia che rende l'uomo e la società migliori, i simbolisti francesi invece rifiutano l'idea dell'utilità della poesia e hanno un atteggiamento di disprezzo e rifiuto nei confronti del lettore.
Pascoli rifugge dai temi maledetti dei decadenti, dall'ostentazione delle sue nevrosi e turbe psichiche, il lato oscuro della sua psiche è sempre nascosto, contraffatto, eppure la sua poesia è decadente, il male di vivere, la paura di amare, l'attrazione della morte sono i temi della sua poesia.
Pascoli è un poeta raffinato e difficile, ha avuto una profonda influenza sulla poesia del Novecento e si deve considerare tra i fondatori della poesia italiana moderna.

14. Il simbolismo pascoliano

Presentiamo in sintesi uno scritto di Elio Gioanola sulla poesia di Pascoli.

La vocazione simbolistica della poesia pascoliana

Gioanola sostiene che la poesia pascoliana migliore, quella di Myricae, Poemetti e Canti di Castelvecchio, *"al di là delle superficiali apparenze del sentimentalismo e del piccolo realismo campestre appare dominata da una sostanziale, per quanto spesso inconsapevole, vocazione simbolistica"*. Oltre le "piccole cose", le immagini di vita quotidiana, i paesaggi campestri delle poesie si nasconde un significato altro.

Il simbolismo di natura psicologica

Il simbolismo pascoliano si manifesta attraverso una serie di simboli ricorrenti che rimandano a significati di natura strettamente psicologica. I simboli più ricorrenti sono figure che appartengono al mondo campestre e contadino, il nido, l'orto, la siepe, gli uccelli, i fiori, esse sono i simboli delle angosce e ossessioni interiori del poeta.

Il nido

La figura simbolica più ricorrente è quella del "nido", sia nel suo significato proprio di dimora degli uccelli, che in quello traslato di *"casa", "focolare", "culla", "orto", "muro", "siepe"*. *"Il nido è sempre presentato come un luogo di caldo conforto, di sicurezza, di rifugio, di protezione ..... è tiepido e sicuro. In quel componimento programmatico che è il X Agosto è offerto un esatto parallelo tra il nido delle rondini e la famiglia del poeta, privato quello della madre che portava il cibo, questo del padre. (...) il nido si presenta anche nella forma della culla, ... il nido è il grembo materno, ciò che sta prima della vita e prima della morte, in quella condizione limbica in cui il mondo è completamente abolito e di conseguenza la paura non esiste. Il nido è insomma figura dell'"incapacità di vivere"*. Pascoli attraverso questa immagine esprime la sua paura del mondo, della vita e degli uomini: non per nulla quando compare il simbolo del nido, esso è sempre accompagnato dal motivo contrastante del pericolo (il temporale, il lampo, il tuono, la notte nera, ecc.) in una tipica contrapposizione dentro-fuori, dove da un lato si accumulano gli elementi del conforto del calore della protezione, dall'altra quelli della minaccia del terrore dell'angoscia. Il riferimento psicologico evocato da tale immagine è quello della *"regressione all'infanzia"*, nel tentativo di recuperare in fantasia uno stato di sicurezza e di felicità."

Sono riconducibili al nido altri simboli come la siepe che recinge la casa e la terra luoghi di tranquillità e pace, lontani dai pericoli e dalle paure del mondo per esempio nella poesia *La siepe* in *Primi Poemetti*; anche la nebbia ha lo stesso significato, protegge e isola il poeta dal male come nella poesia *Nebbia* in *Canti di Castelvecchio*.

Questi simboli di protezione e conforto, simboli della "regressione all'infanzia" spesso sono accompagnati dalla presenza dei "morti", anche il cimitero è una variante del simbolo del nido.

I cari morti familiari, il padre, la madre, i fratelli, protagonisti di molte poesie, continuano a parlare con il poeta e sono in un certo senso ancora vivi per lui, come per esempio in *Casa mia* in *Canti di Castelvecchio* in cui la madre morta e il poeta hanno un lungo colloquio sul cancello della casa che era stata abbandonata dopo la morte del padre.

Campane, uccelli e fiori

Gioanola individua oltre ai simboli della regressione i simboli del *"rimosso": le "campane", gli "uccelli", i "fiori"*.

Le campane a volte creano un'atmosfera irreale di ritorno all'infanzia come in *La mia sera*, altre volte esprimono angosce e paure come in *Alba festiva* e *Le ciaramelle*.

Molte sono le poesie dedicate agli uccelli in *Myricae*, *Canti di Castelvecchio* e *Poemetti*, *"anche se può sembrare molto strano, in genere il simbolo degli uccelli appare staccato da quello del nido, gli uccelli infatti non abitano il nido, ma una regione superiore del cielo dalla quale, spesso invisibili, inviano la loro voce: ed è una voce spesso di tono quasi oracolare, misteriosa, alludente*

a un mondo fuori delle consuete dimensioni di spazio e tempo, comunque "diversa", tanto che il poeta si studia, a forza di onomatopee, di imitarla, non certo per esigenze realistiche, ma per riprodurre un linguaggio di misteriosa sapienza. " Il significato più ricorrente del simbolo degli uccelli è quello della morte come in *Scalpitio* e ne *L'assiuolo*.
Spesso i fiori sono *"i simboli più diretti delle fondamentali pulsioni istintive, Eros e Thanatos. I fiori di Pascoli o sono fiori di sesso o sono fiori di morte."* come in *Gelsomino notturno* e *Digitale purpurea*.

*(*Elio Gioanola, *Regressione e repressione nella poesia di Pascoli,* in "L'analisi letteraria" di Angelo Marchese, SEI, 1979, pp.222-227*)*

15. Antologia di testi - Myricae

Myricae è la prima e più importante raccolta di poesie di Pascoli. *Myricae* in latino significa tamerici, specie arborea citata da Virgilio in un verso della quarta bucolica *"non omnes arbusta iuvant humilesque myricae"* "non tutti amano gli arbusti e le umili tamerici", la parola rimanda a una poesia di stile umile, non elevato. La raccolta ha avuto cinque principali edizioni, la prima nel 1891 di 22 testi, l'ultima nel 1900 di 156 testi, la maggior parte dei testi sono scritti tra il 1890 e il 1894. L'edizione definitiva è divisa in quindici sezioni.
La raccolta è dedicata al padre *"A Ruggero Pascoli, mio padre"*. Nella prefazione alla raccolta il poeta dice di avere deposto sulla tomba del padre i suoi canti *"frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane"* e chiede perdono al lettore delle sue lacrime e dei suoi singhiozzi *"Di qualche lagrima, di qualche singulto, spero trovar perdono ".* La tomba nera e tetra ha oscurato la vita del poeta, ma egli non vuole vendetta e invita gli uomini *"a benedire la vita che è bella"* o meglio sarebbe bella *"se noi non la guastassimo a noi e agli altri (...) gli uomini amarono più le tenebre che la luce, e più il male altrui che il proprio bene"*. Gli uomini danno la colpa del male che gli uomini si fanno gli uni gli altri alla Natura ma sbagliano perché la Natura è *"madre dolcissima, che anche nello spegnerci sembra che ci culli e addormenti"*. Le parole del poeta potrebbero essere parole piene d'odio e di vendetta e invece sono parole d'amore.
La poesia che apre la raccolta è *Il giorno dei morti*, composta tra il 1890 e il 1893.

"Io vedo (come è questo giorno, oscuro!),
vedo nel cuore, vedo un camposanto
con un fosco cipresso alto sul muro."

Nel camposanto, battuto dalla pioggia e dal vento, i morti della famiglia di Pascoli, il padre, la madre, i due fratelli Luigi e Giacomo, le sorelle Ida, Margherita e Carolina piangono e si lamentano di essere stati abbandonati. Margherita invoca i fratelli di venirla a trovare, il padre ricorda l'ultimo istante di vita in cui il suo pensiero pieno di amore è corso ai figli che udiva singhiozzare lontano, la madre piange i figli morti e prega pace per quelli vivi. La pioggia sul camposanto sembra un pianto. Pascoli a differenza di Leopardi non sa distogliere lo sguardo dal proprio dolore da cui non vede scampo se non nel dolce abbraccio della morte. Lo spavento e il dolore per l'assassinio del padre e la morte della madre e dei fratelli ritornano ossessivamente nelle poesie di *Myricae*. Da Giacomo Debenedetti, un importante critico letterario del Novecento, la raccolta Myricae è stata definita *"il romanzo dell'orfano"*.
Come il bambino descritto da Sigmund Freud in *Al di là del principio di piacere* che scaglia via il giocattolo e poi lo riprende simulando la scomparsa e la riapparizione della madre che è andata via, Pascoli continua a ricreare nelle sue poesie gli eventi traumatici della sua vita. La poesia di Pascoli, come quella dei decadenti europei, è una poesia della "malattia".

SCALPITIO

In questa poesia Pascoli immagina che la morte a cavallo percorra un paesaggio arido e deserto, qualche uccello solo e smarrito veloce come una freccia vola via da una distruzione lontana e sconosciuta. Il *"piano deserto, infinito; tutto ampio, tutt'arido, eguale"* è la vita che la morte percorre al galoppo, senza mai fermarsi. L'ossessione di Pascoli per la morte, la sua pervasiva onnipresenza sono bene rappresentate da questa breve poesia. Il primo titolo della poesia era *La morte* poi mutato in *Scalpitio*.

Si sente un galoppo lontano
(è la…?),
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità.
Un piano deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale:

non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo;
ma quale, ma dove egli sia,
non sa né la terra né il cielo.

Si sente un galoppo lontano
più forte,
che viene, che corre nel piano:
la Morte! la Morte! la Morte!

quattro quartine di versi novenari rimati ABAB, nella prima e ultima strofa in seconda sede compare un ternario. La poesia ha una struttura circolare e un ritmo lento e monotono. I versi si compongono di elementi ripetitivi "che viene, che corre", "tutto ampio, tutt'arido", "qualche ombra d'uccello", "qualche remoto sfacelo" "ma quale, ma dove" "né la terra né il cielo"; alla fine l'apparizione della Morte è amplificata dalle figure retoriche dell'anafora e personificazione.

CEPPO

La poesia fa parte di Creature, la quarta sezione di *Myricae* dominata dal tema della morte.
In *Ceppo* Pascoli riprende un'antica favola toscana, secondo la quale la notte di Natale la Madonna insieme al suo bambino appena nato andava di casa in casa in cerca di un fuoco per scaldarsi. È notte e nevica, le campane suonano a doppio per la Messa di Natale. Maria, bianca come la neve, giunge a una casa, la porta è aperta ed entra, nella cucina c'è odore di medicina, un pentolino sul fuoco borbotta, nel camino un piccolo ceppo brucia, la casa sembra vuota, Maria e Gesù bambino si avvicinano al fuoco per scaldarsi, da sopra arriva un suono, il lamento di qualcuno che sta male, la Madonna piange perché c'è una mamma che muore, poi piano piano esce dalla casa e va via. Sul focolare il ceppo brucia, il lamento è cessato. Maria cammina stanca nella neve, come in un sogno arriva il suono delle campane, sembra una voce debole e malata. La madre di Pascoli morì il 18 dicembre del 1868, ma ai figli fu raccontato che era morta la vigilia di Natale.

È mezzanotte. Nevica. Alla pieve
suonano a doppio; suonano l'entrata.
Va la Madonna bianca tra la neve:
spinge una porta; l'apre: era accostata.
Entra nella capanna: la cucina
é piena d'un sentor di medicina.
Un bricco al fuoco s'ode borbottare:
piccolo il ceppo brucia al focolare.

Un gran silenzio. Sono a messa? Bene.

Gesù trema; Maria si accosta al fuoco.
Ma ecco un suono, un rantolo che viene
di su, sempre più fievole e più roco.
Il bricco versa e sfrigge: la campana,
col vento, or s'avvicina, or s'allontana.
La Madonna, con una mano al cuore,
geme: Una mamma, figlio mio, che muore!

E piano piano, col suo bimbo fiso
nel ceppo, torna all'uscio, apre, s'avvia.
Il ceppo sbracia e crepita improvviso,
il bricco versa e sfrigola via via:
quel rantolo… è finito. O Maria stanca!
bianca tu passi tra la neve bianca.
Suona d'intorno il doppio dell'entrata:
voce velata, malata, sognata.

tre ottave di versi endecasillabi che rimano ABABCCDD. La poesia presenta una struttura circolare, appena variata, nel secondo e penultimo verso *"suonano a doppio; suonano l'entrata"*, *"Suona d'intorno il doppio dell'entrata"*.
In questa poesia compaiono oggetti non comuni nella lirica italiana: una cucina piena dell'odore delle medicine, un pentolino che bolle sul fuoco, un ceppo che brucia nel camino, sono oggetti "umili", "piccoli". In Myricae Pascoli dà inizio alla cosiddetta "poetica degli oggetti", che poi sarà fatta propria dai poeti crepuscolari e da Montale.

X AGOSTO

In *X agosto* Pascoli ricorda l'anniversario della morte del padre. Il 10 agosto del 1867 Ruggero Pascoli, padre del poeta, venne ucciso mentre tornava a casa. Gli assassini non furono mai arrestati, anche se molti indizi accusavano un mandante e due esecutori materiali. Il fatto che il padre fosse stato ucciso la notte delle stelle cadenti suggerisce al poeta l'immagine del cielo che piange sulla terra buia e malvagia. Il racconto è in terza persona, un padre ucciso mentre torna a casa con un dono per i suoi bambini è paragonato a una rondine che viene uccisa mentre torna al nido con la cena per i suoi piccolini. Il nido e la casa aspettano invano chi non tornerà mai più. Le stelle che cadono dall'alto del cielo lontano sembrano lacrime che inondano di pianto il mondo *"quest'atomo opaco del Male"*.

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra spini:
ella aveva nel becco un insetto:
la cena de' suoi rondinini.

Ora è là come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano;

e il suo nido è nell'ombra, che attende,
che pigola sempre più piano.

Anche un uomo tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido
portava due bambole in dono…

Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
Oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

sei quartine di versi decasillabi e novenari alternati che rimano ABAB.
La X del titolo *X Agosto* è la chiave di lettura della poesia, è il simbolo della croce, segno del dolore che inonda il mondo. Il dieci agosto è il giorno in cui nel calendario cristiano si celebra San Lorenzo martire, nella notte di questo giorno si verifica il fenomeno astronomico delle stelle cadenti, che un tempo erano dette *"lacrime di San Lorenzo"*. Pascoli usa in modo raffinato alcune delle più comuni figure retoriche le metafore *"tetto" e "nido"* (v5 e 13); le simmetrie, *"ritornava" , "l'uccisero" , "Ora è là", "cielo lontano"* (v. 5, 13; 6,14; 9, 17; 10, 20); il chiasmo (v.5, 11, 13, 17).

IL LAMPO

Questa poesia e quella successiva descrivono l'inizio di un temporale. Un lampo attraversa la notte e rompendo l'oscurità mostra il cielo e la terra in una visione sconvolta e angosciata; nel silenzioso subbuglio che segue appare una casa bianca che subito scompare , così un occhio si aprì e richiuse nel buio di una notte scura.

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

IL TUONO

Al lampo segue nella notte nera un tuono che rimbomba improvviso e violento, il cupo rimbombo si allontana fino a scomparire. Allora nel silenzio si ode il canto di una madre e il suono del dondolio di una culla .

E nella notte nera come il nulla,
a un tratto, col fragor d'arduo dirupo
che frana, il tuono rimbombò di schianto:
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,
e tacque, e poi rimareggiò rinfranto, 5
e poi vanì. Soave allora un canto
s'udì di madre, e il moto di una culla.

Le due ballate piccole di endecasillabi, presentate di seguito nell'ultima edizione di *Myricae*, formano un sonetto.
Il lampo è stato messo in relazione con un frammento in prosa del 1892 in cui il poeta immagina gli ultimi istanti di vita del padre *"I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala. Il momento fu rapido …. ma i pensieri non furono brevi e pochi. Quale intensità di passione! Come un lampo in una notte buia: dura un attimo e ti rivela tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico; una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano, e case e croci."*
Le due poesie rimandano alla notte dell'assassinio del padre, il temporale rappresenta simbolicamente la fine della pace e della felicità dell'infanzia causata dalla morte violenta del padre: forse l'occhio, *"largo, esterrefatto"* del verso sei nella prima poesia è quello del padre nel momento della morte, la "*notte nera come il nulla"* quella dell'assassinio, il *"canto"* quello della madre che consola il bambino spaventato .
Tra le numerose figure retoriche notiamo le allitterazioni *"bianca bianca nel tacito tumulto" "nella notte nera" "col fragor d'arduo dirupo" "rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo"*; l'ossimoro *"tacito tumulto"*, la similitudine *"come un occhio, che , largo, esterrefatto"* a cui manca però il secondo termine .
La rappresentazione antropomorfica della terra *"ansante, livida, in sussulto"* e del cielo *"ingombro, tragico, disfatto"* e la scelta di una parte singola del viso umano "*l'occhio"* rimandano a tecniche espressionistiche, che ottengono effetti deformanti e perturbanti nella rappresentazione della realtà come avviene in queste due liriche.

ARANO

Le tre poesie che seguono fanno parte della sezione *L'ultima passeggiata*.
"L'estate è finita e il poeta fa l'ultima passeggiata prima di tornare in città. Passa tra cose e luoghi cari e li rivive in una serie di piccoli quadri apparentemente realistici ma che nascondono simboli e sensazioni profonde" (Myricae, *Introduzione* di Pier Vincenzo Mengaldo, note di Franco Melotti, Bur, p.186).
In queste poesie troviamo la cosiddetta poetica impressionistica, una tecnica poetica basata sulla registrazione minuziosa di impressioni visive e uditive, in un saggio di poetica Pascoli scrive che il poeta non deve fare altro che vedere e udire: *"Vedere e udire. Altro non deve il poeta"*. Ma la descrizione della natura e della vita campestre assume un significato altro, nascosto, esprime malinconia e tristezza, solitudine e abbandono, le inquietudini e le paure del poeta. L'impressionismo delle immagini si fonde con il simbolismo del significato. Le tre poesie hanno tutte uguale forma metrica, sono madrigali di due terzine e una quartina di endecasillabi che rimano secondo lo schema ABA CBC DEDE.

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte 5
le porche con sua marra pazïente;

ché il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come d'oro.

`roggio: rosso`
`fratte: cespugli`
`porche: la terra rialzata tra solco e solco`
`marra: zappa`

GALLINE

Al cader delle foglie, alla massaia
non piange il vecchio cor, come a noi grami:
che d'arguti galletti ha piena l'aia;

e spessi nella pace del mattino
delle utili galline ode i richiami: 5
zeppo, il granaio; il vin canta nel tino.

Cantano a sera intorno a lei stornelli
le fiorenti ragazze occhi pensosi,
mentre il granturco sfogliano, e i monelli
ruzzano nei cartocci strepitosi.

`grami: miseri`
`arguti: dalla voce argentina`
`occhi pensosi: dagli occhi pensosi, costrutto alla greca`

LAVANDARE

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare 5
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

Il vento soffia e nevica la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese.

gora: canale
sciabordare: il rumore dei panni mossi dall'acqua
frasca: ramoscello con foglie
maggese: campo lasciato a riposo dopo un periodo di coltivazione

ULTIMO CANTO

È l'ora del tramonto, il campo di granturco ormai secco riflette i raggi del sole, il vento passa tra le foglie secche, uno stormo di passeri si alza in volo, una contadina intenta a sfogliare pannocchie canta una canzone d'amore. Paesaggio e sentimento si fondono nella dolcezza e musicalità di un madrigale che ricorda quelli di Tasso.

Solo quel campo, dove io volga lento
l'occhio, biondeggia di pannocchie ancora,
e il solicello vi si trascolora.

Fragile passa fra' cartocci il vento:
uno stormo di passeri s'invola: 5
nel cielo è un gran pallore di viola.

Canta una sfogliatrice a piena gola:
Amor comincia con canti e con suoni
e poi finisce con lacrime al cuore.

cartocci: le foglie delle pannocchie

16. Autori opere correnti - Gabriele D'Annunzio

1863 – 1889: da Pescara a Roma

Gabriele D'Annunzio nasce a Pescara nel 1863 in una famiglia ricca. Dal 1874 al 1881 studia al liceo "Cicognini" di Prato. È un alunno ambizioso e studioso, ammirato dai compagni e dai professori. Legge molto e scrive poesie, a sedici anni pubblica la sua prima raccolta *Primo vere*, poco prima della pubblicazione comunica ai giornali la notizia della propria morte che smentisce con l'annuncio del suo libro. Giovanissimo fu il primo in Italia a capire quanto fosse importante la pubblicità per ottenere fama e successo. Da questo momento in poi D'Annunzio si dedicherà con cura maniacale alla creazione del proprio personaggio, con l'intento, riuscito, di nascondere la sua vera natura di arrampicatore sociale. Nel 1881 è a Roma, si iscrive all'università, capisce subito che per arrivare dove vuole è più utile frequentare i salotti aristocratici e le redazioni dei giornali piuttosto che le lezioni universitarie. Comincia ad assillarlo il problema che lo perseguiterà per tutta la vita: la necessità di trovare il denaro per finanziare la vita lussuosa e dissoluta che conduce. Nel 1883 sposa la duchessa Maria Altemps Hardouin; è un matrimonio riparatore, la duchessina è incinta e D'Annunzio ha dato alle stampe *Il peccato di maggio*, dove descrive il "peccato" che ambienta in un bosco in una sera di maggio. La lirica fa parte di Intermezzo di rime, la raccolta di poesie erotiche che a Roma fa scandalo, il poeta è accusato di pornografia ma la sua fama aumenta. D'Annunzio a ritmi serrati comincia a produrre la sua enorme e multiforme opera. Legge di tutto classici italiani e latini, naturalisti e veristi, decadenti francesi e inglesi, e scrive di tutto imitando le mode letterarie più moderne: novelle veriste sul modello di Verga *Terra vergine*, poesie simboliste e maledette alla Baudelaire *Intermezzo di rime*, versi arcaizzanti che imitano i preraffaelliti inglesi e gli antichi poeti del Duecento e Trecento *Isaotta Guttadauro*.

L'opera più importante di questo periodo è il romanzo *Il piacere* del 1889, storia di Andrea Sperelli un nobile con aspirazioni artistiche e atteggiamenti da dandy, grande parte ha nel romanzo la storia della seduzione delle due donne protagoniste del romanzo, Elena la donna fatale che lo ha abbandonato e che non può dimenticare e Maria, la dolce amante che seduce e tradisce e da cui pure sarà alla fine abbandonato. Il romanzo ha grande successo di pubblico, D'Annunzio ha saputo mettere a frutto un'altra sua intuizione geniale: il lettore ha bisogno di sognare, di vivere nelle pagine del romanzo la vita che non può vivere nella realtà *"Tra il romanzo sottile appassionato e perverso, che la dama assapora con lentezza voluttuosa nella malinconia del suo salotto aspettando, e il romanzo di avventure sanguinarie, che la plebe divora, seduta al banco della sua bottega, c'è soltanto una differenza di valore. Ambedue i volumi servono ad appagare un medesimo bisogno, un medesimo appetito: il bisogno di sogno, l'appetito sentimentale. Ambedue in diverso modo ingannano un' inquieta aspirazione a uscire fuori dalla realtà mediocre, un desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune, una smania quasi incosciente di vivere una vita più fervida e più complessa. Avendo notato il fenomeno volgare, ne traggo per conseguenza che la letteratura contro ogni profezia funebre è destinata nel prossimo avvenire a uno straordinario sviluppo. (...) Migliaia e migliaia di volumi si propagano per tutta la penisola leggeri e multicolori come le foglie di una foresta battuta da un vento d'autunno ."* (da intervista a D'Annunzio in *Alla scoperta dei letterati*, di Ugo Ojetti, 1894-1895). D'Annunzio intuisce di cosa ha bisogno il pubblico italiano, come spiega Pietro Gibellini *"Con sensibilità sociologica, lo scrittore coglie "l'orizzonte d'attesa" del pubblico. Siamo nel momento in cui la civiltà industriale segna un vistoso balzo in avanti, aggrega in una classe più vasta e omogenea i ceti subalterni (...) e porta per converso a una rapida ascesa un nuovo ceto, che cerca un modello culturale un'identità adeguati al nuovo prestigio. Il fenomeno è complesso e variegato (...). D'Annunzio fornisce così al vasto pubblico con i testi e con i gesti, il modello neo – aristocratico*

in cui riconoscersi o in cui evadere miticamente" (Introduzione a Il piacere, Garzanti editore, 1995, p.XVII).

1889 – 1904 : successo, romanzi e amanti, Eleonora Duse e la Capponcina.

Per replicare il successo del primo romanzo negli anni tra il 1891 e il 1895 scrive quattro romanzi *Giovanni Episcopo*, ispirandosi agli scrittori russi, in particolare Dostoevskij, *L'Innocente*, *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*. *L'Innocente* racconta la storia di Tullio Hermil, marito adultero, che uccide il figlio appena nato, l'innocente, esponendolo al gelo di una notte invernale, non sopportando l'idea di essere stato tradito dalla moglie; il libro ebbe grande successo, fu tradotto in più lingue e pubblicato in Europa e negli Stati Uniti. Ne *Le vergini delle rocce*, Claudio Cantelmo deve scegliere tra tre principesse quella degna di generare il suo erede, il romanzo termina con il rifiuto della donna da lui scelta senza che egli possa realizzare il suo piano. Il protagonista è un antidemocratico, privo di morale, violento e razzista, molto simile al superuomo nietzschiano nell'interpretazione che ne fu data dai nazisti del Terzo Reich. Il libro ebbe successo, ancora una volta D'Annunzio seppe offrire alla borghesia italiana un'occasione di identificazione e una risposta tranquillizzante alla paura del conflitto sociale.

Insieme ai successi editoriali si allunga l'elenco delle amanti e quello dei creditori. Sono gli anni della *"splendida miseria"*, per fuggire dai creditori D'Annunzio si allontana da Roma, torna in Abruzzo, si sposta a Napoli, poi a Venezia, va in crociera sul Mediterraneo in Grecia e in Egitto.

A Venezia nel 1894 ritrova l'attrice Eleonora Duse già conosciuta a Roma , l'incontro fu un vero colpo di fortuna per il poeta, ricca e famosa la Duse pagava debiti e lussi del suo giovane amante, D'Annunzio si diede al teatro scrivendo drammi, non sempre di successo, per l'amante. La storia d'amore dura tra alti e bassi una decina d'anni. I due trascorrono lunghi periodi in una lussuosa villetta detta la "Capponcina" a Settignano vicino a Firenze. Nasce il dannunzianesimo, ovvero la moda di esagerare con cattivo gusto, i borghesi, grandi, piccoli e medi, hanno il loro eroe.

Nel 1897 tra una messa in scena e l'altra D'Annunzio si candida alle elezioni politiche della Camera con un programma di destra, viene eletto deputato tra quelli che aveva definito *"stallieri della Gran Bestia"*, ovvero i deputati rappresentanti del popolo, che però frequenta poco. Tre anni più tardi ritenterà l'avventura politica per lo schieramento opposto, questa volta fallendo.

Intanto *"avvolto dal tepore del lusso il D'Annunzio"* lavora ad altre sue opere famose, scrive ancora tragedie e romanzi e ritorna alla poesia con il ciclo delle *Laudi*, i cui primi tre libri *Maia, Elettra e Alcyone* sono pubblicati nel 1903.

1904 – 1920: l'esilio in Francia e il poeta-soldato.

Finita la storia d'amore con la Duse, D'Annunzio riprende a collezionare donne e debiti. Assediato dai creditori ripara a Parigi, dove scrive *Il martirio di San Sebastiano* un'opera musicata da Debussy, l'opera fa scandalo e viene proibita dalle autorità religiose. Scrive le didascalie del film muto C*abiria*, il primo kolossal della storia del cinema, per cui inventa il personaggio di Maciste, il gigante buono, protagonista di molti film. Anche in Francia D'Annunzio si trova presto pieno di debiti, incalzato dai creditori francesi è salvato dallo scoppio della guerra. Chiamato a celebrare l'inaugurazione a Quarto del monumento ai Mille D'Annunzio pronuncia il primo di una serie di discorsi inneggianti alla guerra. Il nazionalismo, il bellicismo, il superomismo violento diventavano finalmente realtà. A cinquantadue anni D'Annunzio si arruola, nel corso di un raid aereo viene ferito e perde un occhio. Durante la convalescenza nella cecità abbozza il *Notturno* pubblicato nel 1921, una delle sue ultime opere.

1921 – 1938 gli ultimi anni a Gardone Riviera, il Vittoriale

Dopo l'impresa di Fiume, agli inizi del 1921 si ritira nella villa di Cargnacco vicino a Gardone Riviera sul lago di Garda, vecchio e stanco, ma ancora in grado di scrivere e alimentare il mito di sé. Nella villa di Gardone D'Annunzio visse gli ultimi anni di vita controllato e tollerato da

Mussolini che trovò conveniente usare il poeta, i suoi miti, la sua fama a proprio vantaggio. La villa dove D'annunzio viveva, fu acquistata dalla Stato e trasformata nel funebre museo del Vittoriale che conteneva, ormai oggetto tra gli oggetti, il poeta stesso. Nel marzo del 1938 D'Annunzio muore all'improvviso di emorragia cerebrale.

Fonte: Gabriele D'Annunzio di Marcello Carlino in *Dizionario biografico degli Italiani Treccan*i, vol. 32

17. Antologia di testi - Canto Novo

Nel 1882 D'Annunzio pubblica *Canto Novo*, la sua seconda raccolta di poesie, dedicata alla prima amante ufficiale Elda Zucconi, detta Lalla. L'opera contiene componimenti scritti tra l'aprile del 1881 e lo stesso mese del 1882. La nota dominante è il sensualismo e la volontà di possesso e di dominio. I componimenti sono sonetti e odi barbare sul modello di Carducci. La lingua è aulica intessuta di latinismi e termini arcaici. L'io è sempre sul palcoscenico intento a declamare; gesti, paesaggi, personaggi sono descritti in modo enfatico, il tono è alto, gridato. In qualche raro componimento compare un tono più lieve e sommesso.
Nell'opera di D'Annunzio, vasta e multiforme, in prosa e in versi, si alternano due temi principali. Il primo è quello dell'esaltazione della volontà, del dominio, del possesso, che ha la sua più piena realizzazione nella conquista erotica e nella sua celebrazione. Il poeta protagonista e i suoi molteplici alter ego sono continuamente impegnati a realizzare e cantare la propria forza e potenza che si esplica come volontà di possesso e dominio. Il secondo è quello dell'abbattimento, del languore e della rinuncia. All'esaltazione del possesso segue la stanchezza e il disgusto. Questi due motivi presentano innumerevoli varietà di toni e modulazioni, ma sono sempre ben riconoscibili, singolarmente oppure inestricabilmente intrecciati, in tutta l'opera dannunziana.

CANTA LA GIOIA.

Aggiunta alla seconda edizione della raccolta del 1896, questa poesia, un'ode barbara, celebra la gioia di vivere e il piacere del possesso del mondo. Il poeta si rivolge all'amante e la invita a unirsi a lui nel cantare la gioia della vita. Tutto deve essere goduto e posseduto, chi si abbandona al dolore è un misero schiavo. Cinta di fiori, avvolta in una veste porpora rossa come il sangue del poeta la donna è chiamata a partecipare, ospite privilegiata, alla volontà di potenza del poeta.
E' possibile individuare in questa poesia echi della lettura che D'Annunzio fece del filosofo tedesco Nietzsche, che nel suo libro *Così parlò Zarathustra* del 1885 presentava il superuomo, un uomo superiore animato dallo spirito dionisiaco, mosso dalla volontà di potenza e pieno di disprezzo per i deboli e gli infelici.

Canta la gioia! Io voglio cingerti
di tutti i fiori perché tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa magnifica donatrice!

Canta l'immensa gioia di vivere,
d'essere forte, d'essere giovine,
di mordere i frutti terrestri
con saldi e bianchi denti voraci,

di por le mani audaci e cupide
su ogni dolce cosa tangibile,
di tendere l'arco su ogni
preda novella che il desìo miri,

e di ascoltare tutte le musiche,
e di guardare con occhi fiammei

il volto divino del mondo
come l'amante guarda l'amata,

di adorare ogni fuggevole forma,
ogni segno vago, ogni immagine
vanente, ogni grazia caduca,
ogni apparenza ne l'ora breve.

Canta la gioia! Lungi da l'anima
nostra il dolore, veste cinerea.
E' un misero schiavo colui
che del dolore fa la sua veste.

A te la gioia, Ospite! Io voglio
vestirti de la più rossa porpora
s'io debba pur tingere il tuo
bisso nel sangue de le mie vene.

Di tutti i fiori io voglio cingerti
trasfigurata perché tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa invincibile creatrice!

O FALCE DI LUNA CALANTE

La poesia descrive un paesaggio notturno illuminato dalla luna. Gli alberi e i fiori respirano lievi nella notte, tutto è silenzio. La luna sembra una falce pronta a mietere i sogni degli uomini che dormono stanchi delle fatiche dell'amore e dei piaceri. La poesia, tre strofe tetrastiche di due novenari e due dodecasillabi, l'ultimo dei quali è tronco, ha una struttura circolare, i due versi finali della prima e dell'ultima strofa si ripetono quasi identici. Compare un motivo ricorrente nella poesia dannunziana l'antropomorfizzazione della natura: le foglie anelano, i fiori sospirano.

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual messe di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

Aneliti brevi di foglie
sospiri di fiori dal bosco
esalano al mare: non canto, non grido
non suono pe 'l vasto silenzïo va.

Oppresso d'amor, di piacere
il popol de' vivi s'addorme…
O falce calante, qual messe di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

18. Alcyone

Nel 1903 D'Annunzio pubblica i primi tre libri, intitolati *Maia, Elettra e Alcyone*, delle *Laudi del cielo della terra del mare e degli eroi*. *Alcyone* è considerata la migliore raccolta di D'Annunzio e ha avuto una notevole influenza sui poeti del Novecento.
Le *Laudi* vogliono essere la celebrazione del superuomo, moderno Ulisse, protagonista del primo libro *Maia o Laus vitae*. *Elettra* contiene lunghi testi che celebrano figure eroiche, Dante, Verdi, Vittorio Emanuele III, D'Annunzio è il poeta vate che annuncia alla nazione il suo destino di gloria e potenza, il tono è bellicoso e aggressivo. Fa parte a sè la sezione *Città del silenzio*, 57 liriche dedicate alle antiche città italiane, in cui l'esaltazione del futuro cede il passo alla rievocazione del passato. *Alcyone* contiene 88 componimenti che raccontano un'estate. È il momento della tregua del superuomo. Ambientate in Versilia, le poesie descrivono paesaggi naturali e metamorfosi umane. Nei testi più famosi, *La sera fiesolana, La pioggia nel pineto, Meriggio,* la musicalità del verso libero e la bellezza delle immagini hanno conquistato l'ammirazione di numerosi lettori.

LA PIOGGIA NEL PINETO

La pioggia nel pineto è una delle poesie più famose della letteratura italiana, D'Annunzio descrive i suoni di un bosco di pini battuto dalla pioggia. Alberi e cespugli, foglie e fiori risuonano sotto la pioggia, si uniscono le voci degli animali, le cicale e le rane. Un uomo, il poeta, e la sua donna, Ermione, camminano nel bosco, la pioggia li bagna e si sentono trasformati in esseri vegetali, il cuore è una pèsca, gli occhi pozze d'acqua, i denti mandorle; la pioggia li avvolge, il bosco li risucchia nell'illusione di una favola.
Il motivo della metamorfosi degli esseri umani in elementi vegetali e degli elementi naturali in umani, si può dire della vegetalizzazione degli umani e della antropormorfizzazione della natura, è ricorrente in molte delle poesie più belle di Alcyone, oltre a *La pioggia nel pineto*, *La sera fiesolana*, *Meriggio, Undulna*. La metamorfosi e la perdita dell'identità nella fusione con la natura sono motivi cari agli artisti e poeti simbolisti. La poesia è divisa in quattro strofe di trentadue versi ciascuna per un totale di 128 versi liberi. Gli ultimi dodici versi della prima strofa, vv.20-32, sono ripetuti come un ritornello nell'ultima strofa, vv.116-128, eccetto l'inversione dei due pronomi personali: ti – mi, nei versi 31 e 127 e l'aggiunta della *E* all'inizio dell'ultima strofa. Il ritmo battente e ripetitivo dei versi multipli di tre, senari e novenari, si modula in pause e rallentamenti di versi più brevi e più lunghi. Enjambements, rime e assonanze, allitterazioni e ripetizioni amplificano l'effetto musicale della poesia.

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,

piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitìo che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo vólto ebro
è molle di pioggia

come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.
Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo, e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode voce dal mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,

il cuor nel petto è come pèsca
intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli
son come mandorle acerbe.
E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i mallèoli
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

NELLA BELLETTA

La poesia descrive una palude fangosa sotto il sole d'agosto. Il calore decompone la vegetazione che esala un odore dolciastro, la palude sembra un fiore di fango cotto dal sole, una rana ammutolisce, in superficie salgono bolle d'aria. L'estate al culmine volge alla fine, l'immobile e silenziosa palude è l'immagine della morte che attende tutte le cose. Il componimento è un madrigale di versi endecasillabi divisi in due terzine e un distico finale. Non ci sono rime, ma assonanze, le due terzine terminano con la parola morte.

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.

Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono in silenzio

19. Il Piacere

Nei romanzi di D'Annunzio si trova tutto il repertorio dei temi, personaggi e situazioni decadenti: personaggi malati, femmes fatals, sesso morboso e complicazioni sentimentali, lusso ed eccentricità, senso di superiorità e disprezzo per la massa. D'Annunzio li riutilizza con sicurezza e originalità avendo intuito che quello che i decadenti europei scrivevano contro la borghesia poteva essere usato per soddisfare il bisogno di evasione e trasgressione del pubblico a cui si rivolge. Anticipando tendenze che si imporranno nel corso del XX secolo D'Annunzio mercifica l'arte e le sue creazioni, adattandole alle esigenze del pubblico di massa.
Il Piacere pubblicato dalla casa editrice milanese Treves nel1889 ebbe un grande successo di pubblico. Il libro racconta la storia di Andrea Sperelli, un giovane conte che conduce una vita dissoluta all'insegna dei principi dell'estetismo: culto della bellezza e dell'arte, disprezzo di qualsiasi regola morale, vita dedita a esperienze sensoriali raffinate ed estreme. Sperelli è un personaggio dal fascino ambiguo, che attira il lettore aristocratico e borghese di cui interpreta il desiderio di evasione, l'aspirazione al lusso e alla superiorità e il disprezzo per le classi sociali inferiori e allo stesso tempo lo respinge suscitandone il giudizio negativo, perché è anche un depravato, un debole e alla fine uno sconfitto, infatti dopo essere stato lasciato da Elena, la "divina amante", viene abbandonato anche da Donna Maria, nelle cui braccia aveva cercato rifugio e pace. Diviso in quattro parti, il libro ha inizio in un pomeriggio di fine dicembre del 1886, Andrea Sperelli, nel suo lussuoso appartamento di palazzo Zuccari in cima a Piazza di Spagna, aspetta Elena e in lui riaffiora il ricordo dei momenti passati con l'amante. La prima immagine che viene incontro al lettore è quella dell'amante nuda. I primi due libri contengono il lungo flash-back della storia d'amore tra i due dal primo incontro, a un ricevimento mondano, al giorno dell'addio. Abbandonato dalla donna Andrea si stordisce nella dissipazione erotica, finché viene ferito gravemente in duello da un rivale. Durante la convalescenza incontra Maria Ferres, amica della cugina che lo ospita in una villa al mare. Andrea si innamora della donna che è attratta dal giovane, ma resiste perché sposata. A Roma Andrea ritorna alla sua vita dissoluta e vuota, quando incontra le due donne e riprende a sedurle. Con Elena l'impresa fallisce, mentre Maria cede alle lusinghe di Andrea. Nel corso del primo incontro amoroso, abbracciando la donna l'uomo si lascia sfuggire il nome dell'altra e questa fugge abbandonandolo.
La prosa del romanzo è raffinata e preziosa, con periodi ampi e sinuosi, che ricercano sofisticati effetti musicali, abbondano lunghe e particolareggiate descrizioni di ambienti e paesaggi e ritratti ricchi di minuziose sfumature psicologiche.

L'INIZIO DEL ROMANZO

È un caldo pomeriggio di dicembre a Roma, in un appartamento di palazzo Zuccari a pochi passi da Trinità de' Monti, Andrea Sperelli aspetta l'arrivo di Elena, la sua ex amante. Le stanze sono piene del profumo delle rose disposte nelle coppe di cristallo. Il caminetto è acceso e il tavolino del tè è pronto, apparecchiato con tazzine e piattini preziosi. La luce del sole del pomeriggio entra nella stanza. Manca mezz'ora all'arrivo della donna, il giovane uomo inquieto girovaga per la stanza cercando di ingannare l'attesa e, mentre aggiunge legna al fuoco, affiora un ricordo. Elena è davanti al camino, nuda, ravviva il fuoco, il corpo ambrato come una Danae di Correggio o una statua di Dafne. Rivestitasi sorride in mezzo alla stanza tra i petali strappati ai fiori e solleva la gonna per farsi allacciare le scarpe dall'amante.

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose come nelle domeniche di maggio. Su la Piazza Barberini, su la Piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorìo confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari, attenuato.

Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla galleria Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.

Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d'amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in majolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio. La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. Come il sole pomeridiano feriva i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto.

L'orologio della Trinità de' Monti suonò le tre e mezzo. Mancava mezz'ora. Andrea Sperelli si levò dal divano dov'era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell'appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante. L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare, di distrarre la pena interna con un atto materiale. Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crollò; i carboni sfavillando rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la fiamma si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono.

Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora d'intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumulare gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, e da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata.

Appena ella aveva compiuta l'opera, le legna conflagravano e rendevano un sùbito bagliore. Nella stanza quel caldo lume rossastro e il gelato crepuscolo entrante pe' vetri lottavano qualche tempo. L'odore del ginepro arso dava al capo uno stordimento leggero. Elena pareva presa da una specie di follia infantile, alla vista della vampa. Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni convegno d'amore. Quando tornava nella stanza, dopo essersi vestita, mettendo i guanti o chiudendo un fermaglio sorrideva in mezzo a quella devastazione; e nulla eguagliava la grazia dell'atto che ogni volta ella faceva sollevando un poco la gonna ed avanzando prima un piede e poi l'altro perchè l'amante chino legasse i nastri delle scarpe ancora disciolti.

Il luogo non era quasi in nulla mutato. Da tutte le cose che Elena aveva guardate o toccate sorgevano i ricordi in folla e le imagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente. Dopo circa due anni, Elena stava per rivarcar quella soglia.

LA FINE DEL ROMANZO

Nell'ultimo capitolo Sperelli sconvolto dall'abbandono delle due amanti vaga tra la casa ormai vuota di Donna Maria e il proprio appartamento. All'asta dei beni del marito di Maria Ferres, rovinato dal gioco, acquista alcuni mobili e oggetti e poi torna angosciato e disgustato al proprio appartamento, il romanzo si chiude con l'immagine del conte che, dietro ai facchini che trasportano un grande armadio, sale le scale del suo palazzo .

La mattina del 20 giugno, lunedì, alle dieci, incominciò la publica vendita delle tappezzerie e dei mobili appartenuti a S. E. il Ministro plenipotenziario del Guatemala.
Era una mattina ardente. Già l'estate fiammeggiava su Roma. Per la via Nazionale correvano su e giù, di continuo, i tramways, tirati da cavalli che portavano certi strani cappucci bianchi contro il sole. Lunghe file di carri carichi ingombravano la linea delle rotaje. Nella luce cruda, tra le mura coperte d'avvisi multicolori come d'una lebbra, gli squilli delle cornette si mescevano allo schiocco delle fruste, agli urli dei carrettieri.
Andrea, prima di risolversi a varcare la soglia di quella casa, vagò pe' marciapiedi, alla ventura, lungo tempo, provando una orribile stanchezza, una stanchezza così vacua e disperata che quasi pareva un bisogno fisico di morire.
Quando vide uscir dalla porta su la strada un facchino con un mobile su le spalle, si risolse. Entrò, salì le scale rapidamente; udì, dal pianerottolo, la voce del perito.
— Si delibera!
Il banco dell'incanto era nella stanza più ampia, nella stanza del Buddha. Intorno, s'affollavano i compratori. Erano, per la maggior parte, negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa. Poichè d'estate mancavano gli amatori, i rigattieri accorrevano, sicuri d'ottenere oggetti preziosi a prezzo vile. Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri.
— Si delibera!
Andrea soffocava. Girò per le altre stanze, ove restavano soltanto le tappezzerie su le pareti e le tende e le portiere, essendo quasi tutte le suppellettili radunate nel luogo dell'asta. Sebbene premesse un denso tappeto, egli udiva risonare il suo passo, distintamente, come se le volte fossero piene di echi.
Trovò una camera semicircolare. Le mura erano d'un rosso profondo, nel quale brillavano disseminati alcuni guizzi d'oro; e davano imagine d'un tempio e d'un sepolcro; davano imagine d'un rifugio triste e mistico, fatto per pregare e per morire. Dalle finestre aperte entrava la luce cruda, come una violazione; apparivano gli alberi della Villa Aldobrandini.
Egli ritornò nella sala del perito. Sentì di nuovo il lezzo. Volgendosi, vide in un angolo la principessa di Ferentino con Barbarella Viti. Le salutò, avvicinandosi.
— Ebbene, Ugenta, che avete comprato?
— Nulla.
— Nulla? Io credevo, invece, che voi aveste comprato tutto.
— Perchè mai?
— Era una mia idea… romantica.
La principessa si mise a ridere. Barbarella la imitò.

— Noi ce ne andiamo. Non e possibile rimaner qui, con questo profumo. Addio, Ugenta. Consolatevi.
Andrea s'accostò al banco. Il perito lo riconobbe.
— Desidera qualche cosa il signor conte?
Egli rispose:
— Vedrò.
La vendita procedeva rapidamente. Egli guardava intorno a sè le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola.
— Uno! Due! Tre!
Il colpo di martello gli sonava sul cuore, gli dava un urto doloroso alle tempie.
Egli comprò il Buddha, un grande armario, qualche majolica, qualche stoffa. A un certo punto udì come un suono di voci e di risa feminili, un fruscio di vesti feminili, verso l'uscio. Si volse. Vide entrare Galeazzo Secìnaro con la marchesa di Mount Edgcumbe, e poi la contessa di Lucoli, Gino Bommìnaco, Giovanella Daddi. Quei gentiluomini e quelle dame parlavano e ridevano forte.
Egli cercò di nascondersi, di rimpicciolirsi, tra la folla che assediava il banco. Tremava, al pensiero d'essere scoperto. Le voci, le risa gli giungevano di sopra le fronti sudate della folla, nel calor soffocante. Per ventura, dopo alcuni minuti, i gai visitatori se ne andarono.
Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano.
Quando egli fu nella strada, alla luce cruda, ebbe un po' di vertigine. Con un passo mal sicuro, si mise in cerca d'una carrozza. La trovò su la piazza del Quirinale; si fece condurre al palazzo Zuccari.
Ma, verso sera, una invincibile smania l'invase, di rivedere le stanze disabitate. Salì, di nuovo, quelle scale; entrò col pretesto di chiedere se gli avevano i facchini portato i mobili al palazzo.
Un uomo rispose:
— Li portano proprio in questo momento. Ella dovrebbe averli incontrati, signor conte.
Nelle stanze non rimaneva quasi più nulla. Dalle finestre prive di tende entrava lo splendore rossastro del tramonto, entravano tutti gli strepiti della via sottoposta. Alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là i buchi e gli strappi. Alcuni altri toglievano i tappeti e li arrotolavano, suscitando un polverio denso che riluceva ne' raggi. Un di costoro canticchiava una canzone impudica. E il polverio misto al fumo delle pipe si levava sino al soffitto.
Andrea fuggì.
Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.
Andrea fuggì, quasi folle. Prese la via del Quirinale, discese per le Quattro Fontane, rasentò i cancelli del palazzo Barberini che mandava dalle vetrate baleni; giunse al palazzo Zuccari.
I facchini scaricavano i mobili da un carretto, vociando. Alcuni di costoro portavano già l'armario su per la scala, faticosamente.
Egli entrò. Come l'armario occupava tutta la larghezza, egli non potè passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa.

20. Il Trionfo Della Morte

Nel *Trionfo della morte* pubblicato nel 1894 il protagonista Giorgio Aurispa lotta contro la "nemica", l'amante Ippolita Sanzio. La donna con la sua irresistibile fascinazione erotica impedisce all'uomo di raggiungere la perfetta salute morale. Per liberarsi dal suo dominio l'uomo uccide sé stesso e l'amante gettandosi da uno scoglio. In questo come negli altri romanzi di D'Annunzio accanto al protagonista maschile, di solito un nevrotico depravato e instabile c'è una donna antagonista, amante o moglie, la "femme fatale" che causa il dissesto psicologico del maschio protagonista.
Tra la fine dell'Ottocento e il Novecento la misoginia frutto dell'inganno ordito dagli uomini a proprio danno e della paura delle donne, che in questi anni cominciano a rivendicare e conquistare un ruolo e uno spazio autonomi e diversi da quelli fino ad allora imposti dagli uomini, raggiunge uno dei suoi culmini storici. Quadri, poesie e romanzi, si popolano di donne perverse e aggressive, donne-vampiro, sirene ammaliatrici, Salomè omicide, oppure di donne esangui e morenti o folli come l'Ofelia di Amleto, proposte come esempi di sottomissione e sacrificio di sé. In dotti saggi di medici e filosofi (*L'inferiorità mentale della donna* del medico tedesco Moebius, 1900, *Sesso e carattere* del filosofo austriaco Weininger, 1903) si teorizza l'inferiorità della donna e la si associa a quella di altre categorie oggetto di paura e disprezzo come gli ebrei.

LA NEMICA

Sotto alla tenda piantata su la ghiaia, ancora seminudo dopo il bagno egli guardava Ippolita ch'era rimasta al sole presso le acque avvolta nell'accappatoio bianco. Guardando, egli aveva negli occhi a tratti scintillazioni quasi dolorose; e la gran luce meridiana gli dava un senso nuovo di malessere fisico misto a una specie di vago sgomento. Era l'ora terribile, l'ora panica, l'ora suprema della luce e del silenzio, imminente su la vacuità della vita. Egli comprendeva la superstizione pagana: l'orrore sacro dei meriggi canicolari su la plaga abitata da un dio immite ed occulto. In fondo a quel suo vago sgomento si moveva qualche cosa di simile all'ansietà di chi sia nella attesa di un'apparizione repentina e formidabile. Pareva egli a sé stesso quasi puerilmente debole e trepido, come diminuito d'animo e di forze dopo una prova sfavorevole. Immergendo il suo corpo nel mare, dando la fronte al sole pieno, percorrendo a nuoto una breve distanza, esperimentandosi nell'esercizio già prediletto, misurando il suo respiro sul soffio dello spazio illimitato, egli aveva sentito per indizi indubitabili l'impoverimento del suo vigore, la declinazione della sua giovinezza, tutta l'opera distruttiva della Nemica; aveva sentito ancora una volta il ferreo cerchio restringersi intorno alla sua attività vitale e ridurne ancora una zona all'inerzia e all'impotenza. Il senso di quel languore muscolare gli diveniva più profondo come più egli guardava la figura della donna alzata nella luce del giorno. Ella aveva disciolti i suoi capelli perché si asciugassero; e le ciocche ammassate dall'umidità le cadevano su gli omeri così cupe che sembravano quasi di viola. Il suo corpo svelto ed eretto, come avvolto nelle pieghe di un peplo, si disegnava metà sul campo glauco del mare e metà su la chiarissima trasparenza celeste. Appena si scorgeva fuor della capellatura il profilo della faccia reclinata e intenta. Ella era tutta assorta in un suo piacere alterno: – metteva i piedi nudi su la ghiaia scottante, mantenendoveli sin che fosse per lei sostenibile l'ardore; e poi così caldi li tuffava nell'acqua blanda che lambiva la ghiaia. E in quella duplice sensazione ella pareva gustare una voluttà infinita, obliosamente. – Ella si temprava, si fortificava, comunicando con le cose libere e sane, lasciandosi penetrare dalla salsedine e dal raggio. Come mai poteva ella essere, nel tempo medesimo, così inferma e così valida? Come mai poteva ella conciliare nella sua sostanza tante contrarietà e assumere tanti

diversi aspetti in un giorno, in un'ora sola? La donna taciturna e triste che covava dentro di sé il male sacro, il morbo astrale; l'amante cupida e convulsa il cui ardore era talvolta quasi spaventevole, la cui lussuria aveva talvolta apparenze quasi lugubri d'agonia; quella stessa creatura, alzata sul lido del mare, poteva raccogliere e sostenere ne' suoi sensi tutta la naturale delizia sparsa nelle cose che la circondavano, apparire simile ai simulacri della Bellezza antica inchinati sul cristallo armonioso di un Ellesponto.

La superiorità di quella resistenza era palese. Giorgio la considerava con un rammarico che a poco a poco addensandosi assumeva la gravità di un rancore. Il sentimento della sua debolezza s'intorbidava di odio, mentre la sua perspicacia si faceva sempre più lucida e quasi vendicativa.

Non erano belli i piedi nudi ch'ella a volta a volta scaldava su la ghiaia e rinfrescava nell'acqua; erano anzi difformati nelle dita, plebei, senz'alcuna finezza; avevano l'impronta manifesta della bassa stirpe. Egli li guardava intentamente; non guardava se non quelli, con uno straordinario acume di percezione e di esame, come se le particolarità della forma dovessero rivelargli un segreto. E pensava: «Quante cose impure fermentano nel suo sangue! Tutti gli istinti ereditarii della sua razza sono in lei, indistruttibili, pronti a svilupparsi e ad insorgere contro qualunque constrizione. Io non potrò mai far nulla per purificarla. Io non potrò se non sovrapporre alla realità della sua persona le figure mutevoli dei miei sogni, ed ella non potrà se non offrire alla mia ebrezza solitaria i suoi indispensabili organi…

21. Autori opere correnti - Giovanni Verga

1840 – 1872 : gli studi, le prime opere, i soggiorni a Firenze.
Giovanni Verga nasce a Vizzini, un piccolo paese in provincia di Catania.
Compie i suoi studi giovanili con precettori privati e manifesta presto la sua vocazione letteraria. Scrive il suo primo romanzo *Amore e patria* a diciassette anni.
Per consiglio del padre si iscrive alla facoltà di legge dell'Università di Catania. A venti anni si arruola nella Guardia Nazionale, forza armata sorta in Italia meridionale con il compito di reprimere il brigantaggio, prestandovi servizio per quattro anni.
Nel 1861 abbandona l'università per dedicarsi all'attività letteraria, inizia a pubblicare a sue spese il romanzo *I carbonari della montagna*, negli anni seguenti collabora a riviste letterarie e politiche e pubblica il romanzo *Sulle lagune*.
Nel 1865 è a Firenze, allora capitale d'Italia e centro della vita politica e intellettuale, qui frequenta i salotti letterari e conosce lo scrittore siciliano Luigi Capuana e Giselda Fojanesi, con la quale avrà una lunga relazione amorosa.
Nel 1866 pubblica *Una peccatrice* e nel 1870 *Storia di una capinera*, sono romanzi d'amore che raccontano storie drammatiche e angosciose, Verga si ispira ai romanzi d'appendice francesi e ai loro personaggi inquieti e tormentati. Pietro il protagonista di Una peccatrice è un giovane artista che insegue l'amore e il successo e rimane deluso e frustato nelle sue speranze e aspettative, alter ego dell'autore e delle sue segrete angosce.
1872 – 1893: Milano: i salotti e i romanzi mondani : Eva, Tigre reale, Eros; la novella siciliana Nedda; le opere veriste: Vita dei campi, I Malavoglia, Novelle rusticane; Mastro don Gesualdo, il ritorno in Sicilia.
A Milano frequenta i ritrovi letterari e mondani più noti della città, incontra artisti, scrittori, intellettuali, editori, conosce i movimenti letterari di avanguardia, la Scapigliatura nata in Italia intorno al 1860, e il Naturalismo francese di Emile Zola e Guy de Maupassant.
Nel 1873 pubblica con l'editore Treves *Eva* e lavora a due nuovi romanzi *Tigre reale* e *Eros*. Sono romanzi d'amore passionale, Verga cerca il successo di pubblico con storie melodrammatiche, che hanno come protagonisti artisti falliti, giovani debosciati, donne tentatrici e giovani mogli tradite e abbandonate.
Nel gennaio del 1874 in un periodo di noia e fastidio scrive *Nedda*, un racconto completamente diverso dai romanzi precedenti, non più ballerine, artisti, storie di passione e frustrazione artistica, ma la tragica storia di Nedda, una povera raccoglitrice di olive siciliana. La novella viene pubblicata su una rivista letteraria e riscuote un successo inaspettato. Treves gli propone di scrivere altri racconti simili, Verga accetta senza entusiasmo l'invito dell'editore per guadagnare qualche lira in più. Nell'autunno del 1874, tornato in Sicilia comincia a scrivere il *"bozzetto marinaresco" Padron 'Ntoni*, che diventerà *I Malavoglia*.
Tra il 1874 e il 1879 trascorre lunghi periodi tra Catania e Vizzini, muoiono in questo periodo la sorella Rosa e la madre , Verga è depresso, si sente *"istupidito"*. Tra il 1878 e il 1879 scrive le prime novelle veriste *Rosso Malpelo, Fantasticheria, Jeli il pastore* e altre, riunite nel volume *Vita dei campi*, pubblicato nel 1880.
In una lettera all'amico Salvatore Paola Verdura dell'aprile del 1878 parla di cinque romanzi raccolti sotto il titolo complessivo della *Marea* : *Padron'Ntoni, Mastro don Gesualdo, La Duchessa delle Gargantas (poi Duchessa de Leyra), l'On.Scipioni, L'uomo di lusso*. È la prima idea dei romanzi veristi del *"ciclo dei vinti"*, di cui faranno parte *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*.

Nel 1881 a Milano viene pubblicato *I Malavoglia*. Il libro è un insuccesso, in una lettera a Luigi Capuana Verga scrive *"I Malavoglia hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo".* Nonostante l'insuccesso Verga continua a lavorare febbrilmente. Comincia a ideare il *Mastro don Gesualdo* e a scrivere i racconti di *Novelle rusticane* e di *Per le vie*, pubblicati nel 1883. Nel 1882 pubblica un nuovo romanzo *Il marito di Elena*. Nel gennaio del 1884 va in scena a Torino con grande successo la riduzione teatrale di *Cavalleria rusticana*, novella di *Vita dei campi*.
Tra il 1886 e il 1887 trascorre lunghi periodi a Roma, continua a scrivere racconti che pubblica nella nuova raccolta *Vagabondaggio*. Nel 1889 pubblica *Mastro don Gesualdo*, trascorre periodi sempre più lunghi a Catania dove si trasferisce definitivamente nel 1893. Nello stesso anno vince la causa per i diritti d'autore della versione lirica della *Cavalleria rusticana* contro il musicista Pietro Mascagni e l'editore Sonzogno ricavandone 140.000 lire.

1893- 1922: i romanzi incompiuti, le ultime raccolte di racconti: Vagabondaggio, I ricordi del capitano d'Arce, Don Candeloro e C.i, i drammi teatrali .

Tornato in Sicilia Verga vive isolato, inizia a scrivere ma non porta a termine *La duchessa Di Leyra*, continuazione del ciclo dei vinti. Pubblica le ultime raccolte di racconti, *I ricordi del capitano d'Arce e Don Candeloro e C.i* e i drammi per il teatro *La Lupa, La caccia al lupo, Dal tuo al mio*, che vengono messi in scena a Torino, Milano, Parigi. Tra il 1912 e il 1914 affida allo scrittore napoletano Federico De Roberto la sceneggiatura cinematografica di *Cavalleria rusticana* e de *La Lupa*. Nel 1920 è nominato senatore. La città di Catania incarica Pirandello di tenere un discorso in occasione della celebrazione degli ottanta anni dello scrittore. Muore all'inizio del 1922 a Catania.

22. Dai romanzi mondani al verismo - Una peccatrice Nedda Rosso Malpelo

I romanzi giovanili e mondani

Tra il 1856 e il 1875 Verga scrive otto romanzi: *Amore e patria, I carbonari della montagna, Sulle lagune, Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale, Eros*. I primi tre sono romanzi che intrecciano alle vicende storiche e politiche del tempo storie d'amore. I "romanzi mondani" raccontano storie di amori passionali secondo il modello dei romanzi tardo romantici francesi.

Una peccatrice, pubblicato nel 1866, racconta la storia dell'amore tormentato tra il giovane Pietro Brusio e la contessa Narcisa Valderi. Pietro, giovane *"vivo e impetuoso come tutti i meridionali"*, si innamora follemente dell'affascinante e misteriosa contessa, ma dopo averla conquistata, grazie alle sue doti letterarie, se ne disgusta; lei, pensando di non essere più amata, per la disperazione si suicida avvelenandosi. Il peccato del titolo è l'oppio a cui la nobildonna è dedita e con cui alla fine si uccide. Pietro, alter ego dell'autore, è il prototipo dei giovani artisti esaltati e allo stesso tempo frustrati, protagonisti dei romanzi di questo periodo.

Nedda

Nell'inverno del 1874 in un periodo di sconforto Verga scrive *Nedda*. Un racconto ambientato in Sicilia diverso dai romanzi scritti fino ad allora. Il racconto pubblicato su una rivista letteraria nell'estate ha un inaspettato successo. Nedda è un racconto campagnolo, Verga utilizza il narratore onnisciente e la lingua è l'italiano manzoniano della narrativa del secondo ottocento. I racconti e romanzi campagnoli narrano storie di poveri contadini con intenti pedagogici e di denuncia sociale, il genere si diffonde nei decenni centrali dell'Ottocento, gli scrittori più noti sono Giulio Carcano e Caterina Percoto.

Rosso Malpelo

Dopo *Nedda* Verga scrive i racconti di *Vita dei campi* e *I Malavoglia* e "scopre" una nuova maniera di scrivere che ha come modelli i romanzi e i racconti dei naturalisti francesi del gruppo di Emile Zola, ha inizio il verismo.

Nella prefazione alla novella *L'amante di Gramigna*, Verga spiega la novità del verismo: *"Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale."*

È il principio dell'impersonalità, il romanzo, il racconto non deve recare traccia dell'autore : *"la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé"*.

Per ottenere questo risultato l'autore innanzitutto elimina il narratore onnisciente del romanzo dell'Ottocento e stabilisce un narratore esterno e impersonale dietro il quale l'autore scompare rimanendo invisibile. Il primo a teorizzare e utilizzare questa tecnica narrativa era stato Gustave

Flaubert *"L'autore dev'essere nella sua opera come Dio nell'universo; presente dovunque e non visibile in nessun luogo"* (lettera a Louise Colet 1852).
Emile Zola, caposcuola del naturalismo francese ne *Il romanzo sperimentale* paragona lo scrittore a uno scienziato. Il romanziere scienziato deve *"operare sui caratteri, sulle passioni, sui fatti umani e sociali come il fisico e il chimico operano sui corpi inanimati e il fisiologo opera sugli organismi viventi, (....) mettere in luce gli ingranaggi delle manifestazioni passionali e intellettuali (...) e risolvere su basi scientifiche l'interrogativo circa i comportamenti degli uomini non appena vivono in società".*
Naturalisti e veristi si propongono di descrivere tutta la società, anche le classi sociali "cosiddette inferiori". Zola nei romanzi del ciclo dei Rougon – Macquart , *Il ventre di Parigi*, *L'Ammazzatoio*, descrive la periferia di Parigi con le sue storie di operai e prostitute, storie di lavoro, di lotte, di alcolismo, Verga nei romanzi e nelle novelle veriste racconta la Sicilia dei pescatori, dei manovali e contadini.
Per realizzare l'impersonalità e rappresentare questo mondo Verga mette a punto nuove tecniche narrative. Crea un narratore corale, regredito e camaleontico, ovvero una voce narrante che si eclissa dietro il o i personaggi del racconto. Inventa una lingua capace di dare voce alla realtà rappresentata: adotta una sintassi anormale, fortemente dialettale, ricostruisce il lessico sgrammaticato delle "classi infime", utilizza il discorso indiretto libero, cioè un discorso indiretto non introdotto dai tradizionali nessi "disse che" etc.. Ogni romanzo, ogni racconto utilizza diverse e specifiche tecniche narrative perché la forma deve essere *"inerente al soggetto"* come afferma nella prefazione a *I Malavoglia*.
Rosso Malpelo è la prima novella verista pubblicata nel 1878 e poi raccolta insieme ad altre otto novelle di argomento rusticano in *Vita dei campi* .

23. Naturalismo e verismo

Il verismo è un movimento letterario italiano della fine dell'Ottocento, i suoi principali esponenti sono Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto e Matilde Serao.
Il loro punto di partenza è il romanzo naturalista francese. Nella seconda metà dell'Ottocento gli scrittori francesi, Emile Zola, Guy de Maupassant, i fratelli Goncourt, mettono a punto un modello di romanzo definito naturalista o sperimentale.

I contenuti

I romanzi naturalisti raccontano storie di povera gente, come la serva Germinie Lacerteux dell'omonimo romanzo dei Goncourt, o i proletari e i minatori dei romanzi di Zola.
Nella prefazione al loro romanzo i Goncourt scrivono *"Dobbiamo chiedere scusa al pubblico per questo libro che gli offriamo e avvertirlo di quanto vi troverà. Il pubblico ama i romanzi falsi: questo è un romanzo vero. Ama i romanzi che danno l'illusione di essere introdotti nel gran mondo: questo libro viene dalla strada. (...) Vivendo nel diciannovesimo secolo, in un'epoca di suffragio universale, di democrazia, di liberalismo, ci siamo chiesti se le cosiddette "classi inferiori" non abbiano diritto al Romanzo; se questo mondo sotto un mondo, il popolo, debba restare sotto il peso del "vietato" letterario (...) se, in un paese senza caste senza aristocrazia legale, le miserie degli umili e dei poveri possano parlare all'interesse, all'emozione, alla pietà, tanto quanto le miserie dei grandi e dei ricchi; se, in una parola, le lacrime che si piangono in basso possano far piangere come quelle che si piangono in alto."*
Anche i romanzi e le novelle dei veristi italiani raccontano di gente umile: contadini, pastori, pescatori del Sud Italia o operai e piccoli artigiani delle città del Nord.

Il realismo e l'impersonalità.

Naturalisti e veristi si ispirano al realismo il cui principio fondamentale è l'arte intesa come rispecchiamento della realtà.
Il realismo *"si propone come una riproduzione esatta, completa e sincera dell'ambiente sociale, del mondo contemporaneo; questa riproduzione deve essere la più semplice possibile perché ciascuno possa capirla"* e produce *"un'arte dell'osservazione piuttosto che della fantasia, un'arte che si vanta di osservare la vita così com'è nella sua interezza e complessità, quasi senza pregiudizi da parte dell'artista.".* Non solo gli scrittori si ispirano al realismo ma anche i pittori, Gustave Courbet scrive *"Non ho voluto (...) raggiungere l'inutile meta dell'arte per l'arte. No. Essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca, secondo il mio modo di vedere; essere non solo un pittore ma un uomo; in una parola fare dell'arte viva."*
Per rappresentare il reale naturalisti e veristi utilizzano tecniche narrative nuove. Sull'esempio di Gustave Flaubert i naturalisti francesi e i veristi italiani ricercano il distacco scientifico, l'osservazione attenta e impersonale, l'aderenza della forma alla realtà rappresentata: è la tecnica della cosiddetta impersonalità.
Emile Zola il principale esponente e teorico del naturalismo francese nel saggio Il romanzo sperimentale descrive il romanziere come *"un osservatore e uno sperimentatore"*, ovvero uno scienziato che ha come oggetto di studio l'uomo, le sue passioni, i suoi pensieri, il romanzo è un laboratorio dove lo scrittore-scienziato realizza i suoi esperimenti. Zola aderisce al determinismo della scienza positivista in base al quale è possibile giungere alla *"conoscenza scientifica dell'uomo nella sua azione individuale e sociale"*. Nel stesso saggio scrive *"Un identico determinismo deve regolare il ciottolo della strada e il cervello dell'uomo. Con le nostre osservazioni e i nostri esperimenti portiamo avanti il lavoro del fisiologo, il quale ha portato avanti quello del fisico e del chimico. In qualche modo facciamo della psicologia scientifica per completare la fisiologia scientifica e non dobbiamo fare altro che utilizzare nei nostri studi sulla*

natura e sull'uomo lo strumento decisivo del metodo sperimentale. In una parola dobbiamo operare sui caratteri, sulle passioni, sui fatti umani e sociali, come il fisico e il chimico operano sui corpi inanimati e come il fisiologo opera sugli organismi viventi. Il determinismo regola l'intera natura. L'investigazione scientifica , il procedimento sperimentale combattono ad una ad una le congetture degli idealisti e sostituiscono i romanzi di pura immaginazione con i romanzi di osservazione e di esperimento". Zola assegna al romanziere un compito morale, il romanzo ha una "utilità pratica" perché permetterà " di controllare il bene e il male, regolare la vita, guidare la società, risolvere alla lunga tutti i problemi del socialismo".

I veristi italiani non credono al romanzo sperimentale, né alla sua scientificità e utilità, credono invece alle nuove tecniche narrative del romanzo naturalista. In un saggio del 1881 Luigi Capuana, scrittore e teorico del verismo italiano, scrive che la novità del naturalismo non sta *"nella pretesa di un romanzo sperimentale, bandiera che Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirare la folla che altrimenti passerebbe via (...) ma soltanto nella forma (...) nella perfetta impersonalità dell'opera d'arte"*.

Anche Verga teorizza l'impersonalità, ovvero la scomparsa dell'autore, e l'ideale del romanzo come opera che *"sembrerà essersi fatta da sé"*. Nella prefazione a *L'amante di Gramigna*, una novella del 1880, Verga scrive: *"Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, (...), ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale."*

Lo stile e il linguaggio impiegati dallo scrittore devono essere aderenti al tema trattato, nella prefazione a *I Malavoglia* Verga afferma che la forma deve essere *"inerente al soggetto"*.

24. Le tecniche narrative di Verga

Gli studiosi hanno analizzato le tecniche narrative utilizzate nelle novelle e nei romanzi veristi di Verga.

Il narratore corale

Lo studioso viennese Leo Spitzer ha definito il narratore esterno de I Malavoglia come *"un coro di parlanti popolari"*, questo narratore corale si identifica nella comunità dei paesani di Aci Trezza. Spitzer nota che la narrazione avviene attraverso la rappresentazione di discorsi e gesti più che la descrizione di eventi e personaggi.

L'artificio della regressione e il narratore camaleontico

Guido Baldi ha chiarito la natura di questo narratore introducendo la categoria di "artificio della regressione". Il narratore di Verga è un *"anonimo narratore popolare che appartiene allo stesso livello sociale e culturale dei personaggi che agiscono nella vicenda ed è portatore della visione caratteristica di un milieu subalterno, provinciale e rurale"*. Baldi distingue nella sua analisi il narratore di Rosso Malpelo, che *"filtra in modo sistematico ed esclusivo i fatti interpretandoli secondo un'unitaria e a suo modo coerente prospettiva ideologica fondata sulla logica dell'interesse economico e sul principio della lotta per la vita"*, e il narratore de *I Malavoglia* che Baldi definisce *" narratore camaleontico"* perché *"non ha una sua fisionomia unitaria e coerente ma assume di volta in volta la maschera di tutti coloro che entrano in scena, protagonisti, comprimari e comparse."*

L'artificio dello straniamento

Romano Luperini ha introdotto la definizione di *"artificio dello straniamento"* per spiegare alcuni effetti delle tecniche narrative verghiane. Lo studioso spiega che *"l'artificio dello straniamento si fonda su due elementi: 1. la differenza fra punto di vista del narratore e punto di vista dell'autore; 2. la rappresentazione (che ne consegue) di ciò che è "normale" come se fosse "strano" a anche all'incontrario, di ciò che è "strano" come se fosse "normale""*. In *Rosso Malpelo* per esempio l'affetto di Rosso per il padre e la sua decisione di non vendere i suoi attrezzi da lavoro viene giudicata strana dal narratore : *"Ei possedeva delle idee strane, Malpelo!"* Lo straniamento produce un doppio punto di vista: uno normale e uno strano, in sostanza l'autore offre al lettore la possibilità, mai esplicitamente espressa, di un doppio giudizio aderente all'ottica del narratore oppure no.

Il discorso indiretto libero

La tecnica principale della narrazione verista verghiana è il discorso indiretto libero. Il discorso indiretto libero è un particolare modo di riferire parole e pensieri all'interno della narrazione, in pratica si riporta un enunciato in terza persona senza che ci siano verbi a introdurlo. La frase *"Ei possedeva delle idee strane, Malpelo!"* è un esempio di discorso indiretto libero, la frase viene riportata senza che ci sia nessun verbo del dire che la regge. E' proprio attraverso il particolare uso del discorso indiretto libero che Verga realizza un nuovo originale modo di narrare.

(Fonte: Leo Spitzer, *Un coro di parlanti popolari*, Guido Baldi, *L'artificio della regressione*, Romano Luperini, *L'artificio dello straniamento*, in Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario,* Loescher Editore, vol.4 edizione rossa, pp. 1148-1157)

25. I Malavoglia

I Malavoglia sono un'opera sperimentale e innovativa. Alla fine del 1874, dopo *Nedda*, Verga inizia un bozzetto marinaresco "Padron 'Ntoni" che nei sei anni successivi diventa *I Malavoglia*, il romanzo è pubblicato nel 1881. *I Malavoglia* non ebbero successo, subito dopo la pubblicazione Verga scriveva a Capuana *"I Malavoglia hanno fatto fiasco",* ma Capuana riconobbe subito il valore e la novità dell'opera di Verga *"I Malavoglia non sono un fiasco (...), il fiasco in questo caso lo fa il pubblico e la critica che si ricrederanno presto come accade coi lavori che escono dalla solita carreggiata e che hanno elementi di grandissima novità",* in particolare Capuana riconosceva la novità della lingua letteraria del romanzo *"Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato (...) rompeva ad un tratto tutte le nostre tradizioni letterarie impastate di pedanteria, tenaci verso le utili e necessarie novità".*

Il romanzo è il primo del cosiddetto ciclo dei vinti. Verga aveva in mente un ciclo di cinque romanzi : *I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso*. Di questi cinque romanzi scrive solo i primi due e inizia il terzo senza portarlo a termine.

Nella prefazione de *I Malavoglia* il racconto è presentato come *"lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere(...) l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio"*. I Malavoglia sono dei vinti che il progresso *"ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati"*. Il cammino del progresso visto da lontano è *"grandioso nel suo risultato"*, ma restano i vinti, *"deboli che restano per via, fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda"*, l'autore è un osservatore che non giudica, ma vuole rappresentare la realtà senza passione e rendere la scena nettamente, coi colori adatti.

La storia della famiglia Toscano, conosciuta con il soprannome di Malavoglia è ambientata a Trezza, piccolo paese sul mare in provincia di Catania e ha luogo nell'arco di una decina d'anni a partire dal 1863. La famiglia è composta dal nonno Padron 'Ntoni, il figlio Bastianazzo e la moglie Maruzza La Longa e i loro cinque figli 'Ntoni, il maggiore di vent'anni, Mena (Filomena) soprannominata "Sant'Agata" perché stava sempre al telaio, Luca, Alessi e Lia (Rosalia). I Malavoglia a Trezza possiedono una casa, la casa del nespolo e una barca la Provvidenza e sono *"buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quello che sembrava dal nomignolo"*. Il romanzo racconta le disgrazie dei Malavoglia e il loro vano tentativo di resistervi.

Il naufragio della Provvidenza e la morte di Bastianazzo, il debito per i lupini con lo zio Crocifisso Campana di legno, la morte di Luca nella battaglia di Lissa, la perdita della casa del nespolo, Maruzza che muore di colera, 'Ntoni che non sopporta la vita di lavoro e fatica a cui è costretto e parte ma torna straccione, passa i giorni ubriaco all'osteria, si dà al contrabbando e finisce in galera, Mena che non può sposare l'uomo che ama, il carrettiere Alfio Mosca, e rimane zitella, Lia, la sorella più piccola, disonorata da don Michele, brigadiere delle guardie di finanza, che si perde in città, Padron 'Ntoni che combatte strenuamente nel tentativo di ristabilire la famiglia, fa riparare la Provvidenza e la rimette in mare, lavora indefessamente insieme ai nipoti per cercare di racimolare i soldi necessari a riscattare la casa del nespolo, cerca di recuperare 'Ntoni, ma alla fine è costretto a soccombere; le disgrazie si abbattono sulla casa dei Malavoglia e alla fine la distruggono. Solo Alessi, il più piccolo della famiglia, si salva, riacquista la casa del nespolo e torna ad abitarci con la Nunziata.

La vicenda dei protagonisti si intreccia a quella degli altri abitanti del paese: lo zio Crocifisso, l'usuraio, Menico della Locca, Don Michele il brigadiere, Mastro Croce Callà il sindaco, don Silvestro il segretario, don Franco lo speziale, don Giammaria il vicario e sua sorella donna

Rosolina, suor Mariangela la Santuzza l'ostessa e il padre lo zio Santoro, Massaro Filippo, l'ortolano, padron Fortunato Cipolla, ricco possidente, e il figlio Brasi, Alfio Mosca il povero carrettiere, mastro Turi Zuppiddu, il calafato, compare Tino Piedipapera con le rispettive mogli e figlie, comare Venera la Zuppidda e la Barbara, comare Grazia Piedipapera, Vanni Pizzuto il barbiere, Rocco Spatu e Mariano Cinghialenta, contrabbandieri e ubriaconi, cugina Anna, la Nunziata, Sara di comare Tudda, la Mangiacarrubbe, la Vespa e altri personaggi minori. Nel paese si combatte una lotta di tutti contro tutti per garantirsi la miglior sopravvivenza possibile, fidanzamenti e matrimoni, soldi e malaffare si intrecciano nelle minute vicende di tutti i giorni. Padron 'Ntoni cerca di contrastare le difficoltà, esorta i nipoti a non demordere e a cercare in tutti i modi di risollevarsi dalle disgrazie che continuamente si abbattono sulla famiglia. La sua filosofia di vita è fatta di poche idee condensate nei proverbi che continuamente va ripetendo, *"Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro", "Senza pilota barca non cammina", "Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai", "Scirocco chiaro e tramontana scura mettiti in mare senza paura", "'ntroi 'ntroi ciascuno coi compari suoi", "Beato quell'uccello che fa il nido al suo paesello"*, alla fine il vecchio, spezzato dai mali e dalla rovina della casa, dovrà rassegnarsi al peggio, allora i suoi proverbi diventano *"Ad albero caduto accetta! accetta!", "Chi cade nell'acqua è forza che si bagni", "A cavallo magro, mosche"*.

La storia con la esse maiuscola passa lontana dal minuscolo paese, ma si fa sentire fin dall'inizio, quando l'appena nato Stato italiano si prende 'Ntoni per la leva militare, che dura cinque anni, con la battaglia di Lissa del luglio del 1866 che si porta via Luca e l'epidemia di colera del 1867 che uccide la Longa, e con i dazi sul sale e sulla pece e il filo del telegrafo sulla strada di Trezza che *"si tira tutta la pioggia e se la porta via"*.

Nella vicenda i giovani nipoti di padron 'Ntoni hanno un ruolo da protagonisti. Sono buoni , remissivi e ubbidienti come Luca che muore in guerra, Mena che per il bene della famiglia rinuncia senza fiatare al suo amore per Alfio Mosca, Alessi il più piccolo; oppure sfortunati come 'Ntoni e Lia, la più piccola, che viene disonorata da don Michele il brigadiere, lascia il paese e di lei non si hanno più notizie. 'Ntoni invece, insofferente e ribelle, ha conosciuto il mondo e non si rassegna alla vita di fatica e miseria alla fine della quale sa che lo aspetta solo *"il vallone sotto il ponte per andare a creparvi"*, fa parte a sé e lascia la famiglia; ma non avrà fortuna, finirà in galera e dopo un'ultima visita alla casa del nespolo abbandonerà per sempre il paese, è con la sua partenza dal paese che si chiude il romanzo.

Per raccontare la storia dei Malavoglia Verga inventa un narratore definito corale perché il racconto è narrato assumendo il punto di vista dei diversi personaggi e non da un punto di vista unico, come accade con il narratore onnisciente o anche con il narratore esterno dei romanzi naturalisti francesi; questo narratore che muta continuamente il suo punto di vista è stato definito "*camaleontico"* (G.Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista* in *Il materiale e l'immaginario*, Remo Ceserani, Lidia De Federicis, vol.4 edizione rossa, pp.1150-1153). Verga elimina ogni presentazione di personaggi e descrizione di ambienti, pur consapevole della *"confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza alcuna presentazione"* (lettera a Luigi Capuana del 25 febbraio 1881 in Introduzione a *I Malavoglia*, Oscar Mondadori, 1984, p.XX). La lingua del romanzo è lontana dalla lingua letteraria e colta dei romanzi scritti fino ad allora, è una lingua che vuole sembrare quella parlata dai contadini e pescatori di Aci Trezza, che in realtà parlavano il dialetto siciliano; utilizza proverbi, modi di dire, espressioni di quel mondo, una sintassi semplice che predilige la paratassi e il discorso diretto e indiretto libero per raggiungere il massimo risultato di mimesi possibile. Per raccontare il mondo di Aci Trezza Verga si documenta leggendo libri di storia, l'inchiesta sulla Sicilia di Franchetti e Sonnino, le raccolte di proverbi siciliani e altri testi;

il suo intento nello scrivere il romanzo è di mettersi in mezzo ai suoi personaggi e condurci anche il lettore come se conoscesse già i personaggi del romanzo e avesse vissuto da sempre con loro *"bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori"* dice Verga nella novella *Fantasticheria* a una elegante signora del nord in visita con lui ad Aci Trezza per spiegarle come quel mondo possa essere interessante anche per loro, colti e ricchi signori. L'interesse per quel mondo è un interesse tutto letterario e artistico, non c'è paternalismo né populismo, proprio per questo Verga riesce a dare la *"rappresentazione più convincente che del mondo popolare sia stata data in Italia durante tutto l'Ottocento"*. (Asor Rosa, *Il rifiuto della tazza del consòlo* in *Il materiale e l'immaginario*, Remo Ceserani, Lidia De Federicis, vol.4 edizione rossa, pp.1159-1160).

Nel 1947 Luchino Visconti gira *La terra trema*, tratto da *I Malavoglia*. Il film, girato in una Aci Trezza per nulla diversa da quella del romanzo, con attori non protagonisti che recitano in dialetto siciliano stretto, viene proiettato alla Mostra del cinema di Venezia nel 1948 . *La Terra trema*, secondo film neo-realista di Visconti dopo *Ossessione* del 1943 (tratto dal romanzo di James M. Cain *The postman always rings twice*), riadatta il romanzo di Verga per raccontare una storia di oppressione e rivolta, protagonista è 'Ntoni, giovane pescatore che cerca inutilmente di liberarsi dallo sfruttamento dei grossisti di pesce.

26. Mastro-don Gesualdo

Subito dopo la pubblicazione de *I Malavoglia* Verga inizia la stesura del secondo romanzo del ciclo dei vinti *Mastro-don Gesualdo*. Il nuovo romanzo viene pubblicato nel 1890 dopo un lungo periodo di elaborazione e revisione. Negli stessi anni Verga lavora a varie raccolte di novelle, *Novelle rusticane, Per le vie, Drammi intimi, Vagabondaggio,* e all'adattamento per il teatro di *Cavalleria rusticana*, rappresentata per la prima volta a Torino nel gennaio del 1884. Tra le novelle e il nuovo romanzo ci sono stretti rapporti e diverse novelle anticipano sequenze narrative e soluzioni stilistiche del romanzo.
La prima elaborazione del romanzo prevedeva la narrazione della vita del protagonista a partire dalla nascita, alla fine il romanzo risulta diviso in quattro parti per un totale di ventuno capitoli. Ciascuna parte ruota intorno a un evento principale: il matrimonio di Mastro-don Gesualdo con Bianca Trao; la nascita della figlia Isabella; la storia d'amore di Isabella con il cugino Corrado e il matrimonio con il duca di Leyra, nobile ma povero; il fallimento e la morte di Mastro-don Gesualdo. La storia di Mastro-don Gesualdo è scritta nel suo stesso nome: "mastro" significa muratore, "don" è il titolo riservato ai ricchi gentiluomini del paese. Mastro-don Gesualdo con sacrificio e fatica è diventato ricco, ma la ricchezza, a cui ha sacrificato tutto, non lo ripaga di nulla. Dopo il matrimonio con la nobile decaduta Bianca Trao e la nascita della figlia Isabella, in realtà nata dalla precedente relazione della moglie con il cugino Ninì, la sua vita diviene sempre più triste e desolata; malvoluto sia dalla propria famiglia sia da quella della moglie, Gesualdo muore di cancro, solo, con il pensiero ancora fisso alla *"roba"* e la certezza che sarà dilapidata dalla figlia e dal genero. Il racconto ha inizio con un evento drammatico generatore della vicenda, l'incendio di *"casa Trao"*. Nel trambusto dell'incendio don Diego Trao scopre la sorella Bianca con il cugino Ninì Rubiera. È un disonore e si deve porre rimedio maritando Isabella, ma la baronessa Rubiera non vuole che il figlio sposi la cugina povera e Bianca viene data in sposa a Mastro-don Gesualdo, che aspira a far parte della nobiltà del paese. La vicenda principale di Mastro-don Gesualdo viene raccontata intrecciandola agli accadimenti minimi della vita quotidiana del paese, affari, pettegolezzi, processioni, e a eventi storici come le rivoluzioni del 1820 e del 1848 e il colera del 1837. Come ne *I Malavoglia* i personaggi compaiono senza presentazione, senza *"messa in scena"*, per evitare ogni artificio e dare al lettore l'illusione completa della realtà, secondo il principio dell'opera che deve sembrare essersi fatta da sé. Nel *Mastro-don Gesualdo* la ricerca stilistica e linguistica di Verga non si ferma. Le tecniche narrative veriste vengono adattate alla nuova realtà rappresentata, non più il borgo di pescatori di Aci Trezza, ma il paese di nobili, borghesi, contadini e servi in cui è ambientato il nuovo romanzo. Le principali novità sono: 1. scomparsa del narratore corale a cui si sostituisce un narratore esterno, più simile a quello dei romanzi naturalisti francesi, ovvero un narratore esterno che alterna una focalizzazione esterna a una focalizzazione interna variabile e multipla e che usa lingua, cadenza, modi di dire del mondo che racconta, 2. presenza dominante del punto di vista del protagonista, veicolato attraverso l'indiretto libero e il monologo interiore, 3. utilizzo intensivo del discorso diretto che si realizza con dialoghi fittissimi costruiti con una sintassi e un lessico tipici del parlato, che raggiungono esiti fortemente mimetici. Verga rimane fedele al progetto del *"ciclo dei vinti"* presentato nella prefazione a *I Malavoglia*. *"Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso (...) diviene avidità di ricchezze",* Mastro-don Gesualdo è uno dei vinti *"che restano per via, (...) e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori di oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare, e che saranno sorpassati domani".* Lo scrittore, l'osservatore di *"questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo"*, ma lo studia senza passione per *"rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione*

della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere." Ed è indubbio che Verga nelle novelle e nei romanzi veristi sia riuscito nell'intento di rappresentare la realtà di un mondo che di lì a poco sarebbe scomparso.

27. Antologia di testi - Una peccatrice

Il brano seguente è tratto dal quarto capitolo del romanzo e descrive il momento culminante della passione di Pietro per la contessa Narcisa, il giovane non riesce più a studiare e impazzito d'amore per la donna passa le giornate inseguendola e le notti seduto sotto il balcone della sua abitazione.

"Brusio passava i giorni al Laberinto, la sera seguendo la donna che gli aveva ispirato questa folle passione o cercando d'incontrarla al passeggio, (dove lo sguardo di lei qualche volta lo fissava con quel raggio pacato e snervante della sua pupilla cerulea, ciò che faceva delirare il povero giovane, e gli faceva seguire, coll'occhio ardente e le membra convulse, quella veste fluttuante che armonizzavasi sì mirabilmente ai movimenti pieni di seduzione del corpo da fata) o al teatro dove la vedeva splendere di tutto il prestigio del suo lusso, profumata da quel vapore inebbriante che recano la bellezza, la giovinezza, la ricchezza; facendo scintillare la luce del suo sguardo insieme al riflesso dei suoi diamanti; armonizzando la bianchezza vellutata e purissima della sua pelle alla bianchezza pallida delle perle che le cingevano il collo bellissimo; spesso allegra e ridente cogli uomini più eleganti e più alla moda, appartenenti alla migliore società, che si contendevano un posto nel suo palchetto; spesso a metà nascosta nell'angolo più oscuro della loggia, colla testolina ricciuta e coronata di fiori e di gemme rovesciata all'indietro sulla parete, con quell'attitudine abbandonata cui ella sapeva dare tutto quanto vi ha d'attraente nella mollezza, d'irresistibile nel languore; e vi stava ad occhi chiusi, come dormendo ed assorbendo con maggior squisitezza di voluttà le armonie della musica che avevano il potere di commuoverla dippiù.

Egli passava la notte sotto i veroni di lei, coll'occhio fisso su quel lume che rischiarava la sua stanza; aspirando, con terribile voluttà di passione (ch'era tanto potente da sembrare angoscia qualche volta) di gelosia, ed anche di dolore, tutti i rumori più insensibili del suo passo, del fruscio della sua veste, tutte le emanazioni della donna amata, i minimi suoni del suo pianoforte e della sua voce, che spesso parlava al conte di quelle parole, cui rispondeva, come un'eco, un singhiozzo dalla strada.

Egli sapeva l'ora del suo levarsi, della sua toletta, del suo pranzo, della sua passeggiata; conosceva il modo d'ondeggiare delle tende quando ella vi stava dietro, il rumore delle carrucole della poltroncina che la sua mano indolente tirava a sé. Era un martirio spaventevole che s'imponeva senza saperlo; che l'attraeva però col fascino del precipizio; che alimentava il parossismo febbrile, il quale divorava le sue forze e la sua vita, colle sue triste gioie, coi suoi acri godimenti, coi suoi sogni febbricitanti.

Alcune volte, ritirandosi ella dopo la mezzanotte, a piedi, accompagnata dal conte e da due o tre giovanotti eleganti che la corteggiavano, si era rivolta verso quell'uomo, seduto sul marciapiede, che si sarebbe scambiato con un mucchio di cenci; ed il conte avea rallentato il passo per meglio osservarlo. Quando ella si ritirava in carrozza, Pietro osservava, qualche volta, al riverbero dei lampioni della carrozza, che ella, mentre scendeva dal montatoio, si volgeva con curiosità verso l'angolo ove sapeva di dover trovare quello strano personaggio che la prima volta avea supposto un mendico; e che il conte si fermava innanzi al portone qualche minuto per guardarlo.

Una notte, negli ultimi di settembre, verso le due del mattino, Pietro aspettava da un pezzo la contessa che era andata alla serata del prefetto. Il rumore di una carrozza, che si avvicinava al gran trotto, si fece udire da molto lontano per le strade deserte, e poco dopo il legno passò dinanzi al nostro protagonista fermo al suo solito posto. Narcisa ne scese più lentamente del solito, e scomparve quasi subito insieme al conte.

La carrozza ripartì.

Pietro udì il passo leggero di lei che saliva le scale, accompagnato dal passo più pesante dell'uomo che la seguiva; udì la porta che si apriva a riceverli e si rinchiuse poco dopo; vide che nel salotto ove abitualmente dimorava la contessa, venivano accresciuti i lumi.
Poco dopo la dolce voce di Narcisa, col suo accento molle ed armonioso d'indefinibile espressione, fece battere fortemente il cuore del povero giovane.
«Mio Dio!... che buio!... Ma dormono tutti in questa casa stasera!...»
Indi alcuni suoni, tratti così a caso dal pianoforte, quasi le dita cercassero le note di una fantastica melodia, che si stancarono presto a riprodurre e che diede luogo al terzetto finale d'Ernani, anch'esso poco dopo interrotto, colla stessa capricciosa volubilità, per un valtzer allora in gran voga: Il Bacio, di Arditi.

28. Nedda

LA FINE DELLA NOVELLA

Nedda racconta la storia di una povera ragazza siciliana che si guadagna da vivere lavorando in campagna, raccoglie olive, lavora i campi. All'inizio del racconto Nedda rimane orfana, è sola e diprezzata da tutti nel villaggio dove vive. Solo Janu un giovane e povero contadino come lei le parla e un giorno le regala un fazzoletto di seta. I due partono insieme in cerca di lavoro, quando tornano in paese Nedda è incinta. I paesani la trattano peggio di prima per colpa di quello che è accaduto, mentre Janu è lontano per guadagnare i soldi necessari per mettere su casa. Quando torna il ragazzo è malato, non ha potuto lavorare e non è riuscito a mettere da parte nulla. Nonostante sia senza forze Janu riparte per la raccolta delle olive, ma dopo tre giorni torna al paese steso su una scala a pioli con la testa sanguinante fasciata. È caduto dalla cima di un albero, il giorno dopo muore. Nedda è di nuovo sola, non può lavorare, vive dei pochi soldi che ha messo da parte e del misero aiuto di uno zio. Partorisce una bambina che dopo poco tempo muore di stenti.

"Ella aspettava il suo fidanzato che era andato a mietere alla Piana, raggruzzolare i quattrini che ci volevano a mettere su un po' di casa, e a pagare il signor curato. Una sera, mentre filava, udì fermarsi all'imboccatura della viottola un carro da buoi, e si vide comparir dinanzi Janu pallido e contraffatto.
— Che hai? — gli disse.
— Son stato ammalato. Le febbri mi ripresero laggiù, in quella maledetta Piana; ho perso più di una settimana di lavoro, ed ho mangiato quei pochi soldi che avevo fatto —.
Ella rientrò in fretta, scucì il paglericcio, e volle dargli quel piccolo gruzzolo che aveva legato in fondo ad una calza.
No, — diss'egli. — Domani andrò a Mascalucia per la rimondatura degli ulivi, e non avrò bisogno di nulla. Dopo la rimondatura ci sposeremo —.
Egli aveva l'aria triste facendole questa promessa, e stava appoggiato allo stipite, col fazzoletto avvolto attorno al capo, e guardandola con certi occhi luccicanti.
— Ma tu hai la febbre! — gli disse Nedda.
— Sì, ma ora che son qui mi lascerà; ad ogni modo non mi coglie che ogni tre giorni —.
Ella lo guardava senza parlare, e sentiva stringersi il cuore, vedendolo così pallido e dimagrato.
— E potrai reggerti sui rami alti? — gli domandò.
— Dio ci penserà! — rispose Janu. — Addio, non posso far aspettare il carrettiere che mi ha dato un posto sul suo carro dalla Piana sin qui. A rivederci presto! — e non si moveva. Quando finalmente se ne andò, ella lo accompagnò sino alla strada maestra, e lo vide allontanarsi, senza una lagrima, sebbene le sembrasse che stesse a vederlo partire per sempre; il cuore ebbe un'altra strizzatina, come una spugna non spremuta abbastanza, nulla più, ed egli la salutò per nome alla svolta della via.
Tre giorni dopo udì un gran cicaleccio per la strada. Si affacciò al muricciolo, e vide in mezzo ad un crocchio di contadini e di comari Janu disteso su di una scala a piuoli, pallido come un cencio lavato, e colla testa fasciata da un fazzoletto tutto sporco di sangue. Lungo la via dolorosa, prima di giungere al suo casolare, egli, tenendola per mano, le narrò come, trovandosi così debole per le febbri, era caduto da un'alta cima, e s'era concio in quel modo. — Il cuore te lo diceva: — mormorava con un triste sorriso. Ella l'ascoltava coi suoi grand'occhi spalancati, pallida come lui e tenendolo per mano. Il domani egli morì.

Allora Nedda, sentendo muoversi dentro di sé qualcosa che quel morto le lasciava come un triste ricordo, volle correre in chiesa a pregare per lui la Vergine Santa. Sul sacrato incontrò il prete che sapeva la sua vergogna, si nascose il viso nella mantellina e tornò indietro derelitta.
Adesso, quando cercava del lavoro, le ridevano in faccia, non per schernire la ragazza colpevole, ma perché la povera madre non poteva più lavorare come prima. Dopo i primi rifiuti, e le prime risate, ella non osò cercare più oltre, e si chiuse nella sua casipola, al pari di un uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel suo nido. Quei pochi soldi raccolti in fondo alla calza se ne andarono l'un dopo l'altro, e dietro ai soldi la bella veste nuova, e il bel fazzoletto di seta. Lo zio Giovanni la soccorreva per quel poco che poteva, con quella carità indulgente e riparatrice senza la quale la morale del curato è ingiusta e sterile, e le impedì così di morire di fame. Ella diede alla luce una bambina rachitica e stenta; quando le dissero che non era un maschio pianse come aveva pianto la sera in cui aveva chiuso l'uscio del casolare dietro al cataletto che se ne andava, e s'era trovata senza la mamma; ma non volle che la buttassero alla Ruota.
— Povera bambina! Che incominci a soffrire almeno il più tardi che sia possibile! — disse. Le comari la chiamavano sfacciata, perché non era stata ipocrita, e perché non era snaturata. Alla povera bambina mancava il latte, giacché alla madre scarseggiava il pane. Ella deperì rapidamente, e invano Nedda tentò spremere fra i labbruzzi affamati il sangue del suo seno. Una sera d'inverno, sul tramonto, mentre la neve fioccava sul tetto, e il vento scuoteva l'uscio mal chiuso, la povera bambina, tutta fredda, livida, colle manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più.
Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse che era proprio morta, la depose sul letto dove aveva dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura.
— Oh! benedette voi che siete morte! — esclamò. — Oh! benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me! —"

29. Vita dei campi: Rosso Malpelo.

Rosso Malpelo è un *"caruso",* ragazzo in siciliano*,* che lavora nella cava di sabbia in cui è morto suo padre, la novella racconta la sua storia. Malpelo fatica e subisce soprusi ed è considerato da tutti cattivo. Rosso in realtà non è cattivo, ha sofferto molto per la morte del padre e avrebbe voluto fare il manovale, il carrettiere o il contadino per lavorare all'aria aperta sotto il sole invece che sotto terra nel buio della cava. Per sopravvivere Malpelo ha elaborato una sua personale filosofia che insegna al suo amico Ranocchio, dicendogli che per difendersi dalla cattiveria bisogna essere cattivi a propria volta e che l'unico modo per porre fine alla sofferenza della vita è morire.
In questa novella Verga utilizza un espediente tecnico che è stato chiamato *"artificio della regressione"*, ovvero crea un narratore che appartiene alla comunità di minatori ignoranti in cui è ambientato il racconto. Questo narratore crede che Malpelo sia cattivo perché ha i capelli rossi, infatti in Sicilia secondo una credenza popolare i capelli rossi sono segno di cattiveria *"Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riuscire un fior di birbone"*. Ogni gesto, parola di Rosso è presentato dal narratore come quello di un ragazzo cattivo, anche quando passa il tempo ad accarezzare i pantaloni di fustagno e a contemplare le scarpe del padre morto.
La novella *Rosso Malpelo* è considerata uno dei capolavori di Verga, Rosso è uno straordinario personaggio, molto diverso dai nevrotici protagonisti dei primi romanzi, un giovane eroe che non ha paura di guardare in faccia la realtà e non si lascia abbattere dalle avversità.
Due anni prima che Verga scrivesse la sua novella i due parlamentari Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino avevano descritto le condizioni di lavoro dei carusi che lavoravano nelle zolfare siciliane in un capitolo del loro libro inchiesta *La Sicilia nel 1876* "Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane" .

"Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riuscire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.
Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana; e siccome era malpelo c'era anche a temere che ne sottraesse un paio, di quei soldi: nel dubbio, per non sbagliare, la sorella maggiore gli faceva la ricevuta a scapaccioni.
Però il padrone della cava aveva confermato che i soldi erano tanti e non più; e in coscienza erano anche troppi per Malpelo, un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vederselo davanti, e che tutti schivavano come un can rognoso, e lo accarezzavano coi piedi, allorché se lo trovavano a tiro.
Egli era davvero un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico. Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra, e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel po' di pane bigio, come fanno le bestie sue pari, e ciascuno gli diceva la sua, motteggiandolo, e gli tiravan dei sassi, finché il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata. Ei c'ingrassava, fra i calci, e si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi. Era sempre cencioso e sporco di rena rossa, che la sua sorella s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo che pensare a ripulirlo la domenica. Nondimeno era conosciuto come la bettonica per tutto Monserrato e la Caverna, tanto che la cava dove lavorava la chiamavano «la cava di Malpelo», e

cotesto al padrone gli seccava assai. Insomma lo tenevano addirittura per carità e perché mastro Misciu, suo padre, era morto in quella stessa cava.
Era morto così, che un sabato aveva voluto terminare certo lavoro preso a cottimo, di un pilastro lasciato altra volta per sostegno dell'ingrottato, e dacché non serviva più, s'era calcolato, così ad occhio col padrone, per 35 o 40 carra di rena. Invece mastro Misciu sterrava da tre giorni, e ne avanzava ancora per la mezza giornata del lunedì. Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava. Ei, povero diavolaccio, lasciava dire, e si contentava di buscarsi il pane colle sue braccia, invece di menarle addosso ai compagni, e attaccar brighe. Malpelo faceva un visaccio, come se quelle soperchierie cascassero sulle sue spalle, e così piccolo com'era aveva di quelle occhiate che facevano dire agli altri: — Va là, che tu non ci morrai nel tuo letto, come tuo padre —.
Invece nemmen suo padre ci morì, nel suo letto, tuttoché fosse una buona bestia. Zio Mommu lo sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericolo nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato.
Dunque il sabato sera mastro Misciu raschiava ancora il suo pilastro che l'avemaria era suonata da un pezzo, e tutti i suoi compagni avevano accesa la pipa e se n'erano andati dicendogli di divertirsi a grattar la rena per amor del padrone, o raccomandandogli di non fare la morte del sorcio. Ei, che c'era avvezzo alle beffe, non dava retta, e rispondeva soltanto cogli «ah! ah!» dei suoi bei colpi di zappa in pieno, e intanto borbottava: — Questo è per il pane! Questo pel vino! Questo per la gonnella di Nunziata! — e così andava facendo il conto del come avrebbe speso i denari del suo appalto, il cottimante!
Fuori della cava il cielo formicolava di stelle, e laggiù la lanterna fumava e girava al pari di un arcolaio. Il grosso pilastro rosso, sventrato a colpi di zappa, contorcevasi e si piegava in arco, come se avesse il mal di pancia, e dicesse ohi! anch'esso. Malpelo andava sgomberando il terreno, e metteva al sicuro il piccone, il sacco vuoto ed il fiasco del vino. Il padre, che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: — Tirati in là! — oppure: — Sta attento! Bada se cascano dall'alto dei sassolini o della rena grossa, e scappa! — Tutt'a un tratto, punf! Malpelo, che si era voltato a riporre i ferri nel corbello, udì un tonfo sordo, come fa la rena traditora allorché fa pancia e si sventra tutta in una volta, ed il lume si spense.
L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di Malpelo che aveva fatto la morte del sorcio. Tutte le femminucce di Monserrato, strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti invece, quasi avesse la terzana. L'ingegnere, quando gli ebbero detto il come e il quando, che la disgrazia era accaduta da circa tre ore, e Misciu Bestia doveva già essere bell'e arrivato in Paradiso, andò proprio per scarico di coscienza, con scale e corde, a fare il buco nella rena. Altro che quaranta carra! Lo sciancato disse che a sgomberare il sotterraneo ci voleva almeno una settimana.
Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava, che si sarebbe impastata colle mani, e dovea prendere il doppio di calce. Ce n'era da riempire delle carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro Bestia!
Nessuno badava al ragazzo che si graffiava la faccia ed urlava, come una bestia davvero. — To'! — disse infine uno. — È Malpelo! Di dove è saltato fuori, adesso? — Se non fosse stato Malpelo non se la sarebbe passata liscia… — Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e

quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato, e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.

Però infine tornò alla cava dopo qualche giorno, quando sua madre piagnucolando ve lo condusse per mano; giacché, alle volte, il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là. Lui non volle più allontanarsi da quella galleria, e sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre. Spesso, mentre scavava, si fermava bruscamente, colla zappa in aria, il viso torvo e gli occhi stralunati, e sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse nelle orecchie, dall'altra parte della montagna di rena caduta. In quei giorni era più tristo e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi, e il pane lo buttava al cane, quasi non fosse grazia di Dio. Il cane gli voleva bene, perché i cani non guardano altro che la mano che gli dà il pane, e le botte, magari. Ma l'asino, povera bestia, sbilenco e macilento, sopportava tutto lo sfogo della cattiveria di Malpelo; ei lo picchiava senza pietà, col manico della zappa, e borbottava: — Così creperai più presto! —

Dopo la morte del babbo pareva che gli fosse entrato il diavolo in corpo, e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso. Sapendo che era malpelo, ei si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile, e se accadeva una disgrazia, o che un operaio smarriva i ferri, o che un asino si rompeva una gamba, o che crollava un tratto di galleria, si sapeva sempre che era stato lui; e infatti ei si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro. Cogli altri ragazzi poi era addirittura crudele, e sembrava che si volesse vendicare sui deboli di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto gli altri, a lui e al suo babbo. Certo ei provava uno strano diletto a rammentare ad uno ad uno tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto subire a suo padre, e del modo in cui l'avevano lasciato crepare. E quando era solo borbottava: — Anche con me fanno così! e a mio padre gli dicevano Bestia, perché egli non faceva così! — E una volta che passava il padrone, accompagnandolo con un'occhiata torva: — È stato lui! per trentacinque tarì! — E un'altra volta, dietro allo Sciancato: — E anche lui! e si metteva a ridere! Io l'ho udito, quella sera! —

Per un raffinamento di malignità sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzetto, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che gli avevano messo nome Ranocchio; ma lavorando sotterra, così Ranocchio com'era, il suo pane se lo buscava. Malpelo gliene dava anche del suo, per prendersi il gusto di tiranneggiarlo, dicevano.

Infatti egli lo tormentava in cento modi. Ora lo batteva senza un motivo e senza misericordia, e se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore accanimento, dicendogli: — To', bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello! —

O se Ranocchio si asciugava il sangue che gli usciva dalla bocca e dalle narici: — Così, come ti cuocerà il dolore delle busse, imparerai a darne anche tu! — Quando cacciava un asino carico per la ripida salita del sotterraneo, e lo vedeva puntare gli zoccoli, rifinito, curvo sotto il peso, ansante e coll'occhio spento, ei lo batteva senza misericordia, col manico della zappa, e i colpi suonavano secchi sugli stinchi e sulle costole scoperte. Alle volte la bestia si piegava in due per le battiture, ma stremo di forze, non poteva fare un passo, e cadeva sui ginocchi, e ce n'era uno il quale era caduto tante volte, che ci aveva due piaghe alle gambe. Malpelo soleva dire a

Ranocchio: — L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi —.
Oppure: — Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così gli altri ti terranno da conto, e ne avrai tanti di meno addosso —.
Lavorando di piccone o di zappa poi menava le mani con accanimento, a mo' di uno che l'avesse con la rena, e batteva e ribatteva coi denti stretti, e con quegli ah! ah! che aveva suo padre. — La rena è traditora, — diceva a Ranocchio sottovoce; — somiglia a tutti gli altri, che se sei più debole ti pestano la faccia, e se sei più forte, o siete in molti, come fa lo Sciancato, allora si lascia vincere. Mio padre la batteva sempre, ed egli non batteva altro che la rena, perciò lo chiamavano Bestia, e la rena se lo mangiò a tradimento, perché era più forte di lui —.
Ogni volta che a Ranocchio toccava un lavoro troppo pesante, e il ragazzo piagnucolava a guisa di una femminuccia, Malpelo lo picchiava sul dorso, e lo sgridava: — Taci, pulcino! — e se Ranocchio non la finiva più, ei gli dava una mano, dicendo con un certo orgoglio: — Lasciami fare; io sono più forte di te —. Oppure gli dava la sua mezza cipolla, e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e si stringeva nelle spalle, aggiungendo: — Io ci sono avvezzo —.
Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro; anche a digiunare era avvezzo, allorché il padrone lo puniva levandogli il pane o la minestra. Ei diceva che la razione di busse non gliel'aveva levata mai, il padrone; ma le busse non costavano nulla. Non si lamentava però, e si vendicava di soppiatto, a tradimento, con qualche tiro di quelli che sembrava ci avesse messo la coda il diavolo: perciò ei si pigliava sempre i castighi, anche quando il colpevole non era stato lui. Già se non era stato lui sarebbe stato capace di esserlo, e non si giustificava mai: per altro sarebbe stato inutile. E qualche volta, come Ranocchio spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità, e di scolparsi, ei ripeteva: — A che giova? Sono malpelo! — e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità. Il certo era che nemmeno sua madre aveva avuta mai una carezza da lui, e quindi non gliene faceva mai.
Il sabato sera, appena arrivava a casa con quel suo visaccio imbrattato di lentiggini e di rena rossa, e quei cenci che gli piangevano addosso da ogni parte, la sorella afferrava il manico della scopa, scoprendolo sull'uscio in quell'arnese, ché avrebbe fatto scappare il suo damo se vedeva con qual gente gli toccava imparentarsi; la madre era sempre da questa o da quella vicina, e quindi egli andava a rannicchiarsi sul suo saccone come un cane malato. Per questo, la domenica, in cui tutti gli altri ragazzi del vicinato si mettevano la camicia pulita per andare a messa o per ruzzare nel cortile, ei sembrava non avesse altro spasso che di andar randagio per le vie degli orti, a dar la caccia alle lucertole e alle altre povere bestie che non gli avevano fatto nulla, oppure a sforacchiare le siepi dei fichidindia. Per altro le beffe e le sassate degli altri fanciulli non gli piacevano.
La vedova di mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malarnese, come dicevano tutti, ed egli era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello, finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi. Almeno sottoterra, nella cava della rena, brutto, cencioso e lercio com'era, non lo beffavano più, e sembrava fatto apposta per quel mestiere persin nel colore dei capelli, e in quegli occhiacci di gatto che ammiccavano se vedevano il sole. Così ci sono degli asini che lavorano nelle cave per anni ed anni senza uscirne mai più, ed in quei sotterranei, dove il pozzo d'ingresso è a picco, ci si calan colle funi, e ci restano finché vivono. Sono asini vecchi, è vero, comprati dodici o tredici lire, quando stanno per portarli alla

Plaja, a strangolarli; ma pel lavoro che hanno da fare laggiù sono ancora buoni; e Malpelo, certo, non valeva di più; se veniva fuori dalla cava il sabato sera, era perché aveva anche le mani per aiutarsi colla fune, e doveva andare a portare a sua madre la paga della settimana.

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena, — o il carrettiere, come compare Gaspare, che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna; — o meglio ancora, avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo ai verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui. E pensando a tutto ciò, narrava a Ranocchio del pilastro che era caduto addosso al genitore, e dava ancora della rena fina e bruciata che il carrettiere veniva a caricare colla pipa in bocca, e dondolandosi sulle stanghe, e gli diceva che quando avrebbero finito di sterrare si sarebbe trovato il cadavere del babbo, il quale doveva avere dei calzoni di fustagno quasi nuovi. Ranocchio aveva paura, ma egli no. Ei pensava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano. Allora stendeva le braccia a destra e a sinistra, e descriveva come l'intricato labirinto delle gallerie si stendesse sotto i loro piedi all'infinito, di qua e di là, sin dove potevano vedere la sciara nera e desolata, sporca di ginestre riarse, e come degli uomini ce n'erano rimasti tanti, o schiacciati, o smarriti nel buio, e che camminano da anni e camminano ancora, senza poter scorgere lo spiraglio del pozzo pel quale sono entrati, e senza poter udire le strida disperate dei figli, i quali li cercano inutilmente.

Ma una volta in cui riempiendo i corbelli si rinvenne una delle scarpe di mastro Misciu, ei fu colto da tal tremito che dovettero tirarlo all'aria aperta colle funi, proprio come un asino che stesse per dar dei calci al vento. Però non si poterono trovare né i calzoni quasi nuovi, né il rimanente di mastro Misciu; sebbene i pratici affermarono che quello dovea essere il luogo preciso dove il pilastro gli si era rovesciato addosso; e qualche operaio, nuovo al mestiere, osservava curiosamente come fosse capricciosa la rena, che aveva sbatacchiato il Bestia di qua e di là, le scarpe da una parte e i piedi dall'altra.

Dacché poi fu trovata quella scarpa, Malpelo fu colto da tal paura di veder comparire fra la rena anche il piede nudo del babbo, che non volle mai più darvi un colpo di zappa, gliela dessero a lui sul capo, la zappa. Egli andò a lavorare in un altro punto della galleria, e non volle più tornare da quelle parti. Due o tre giorni dopo scopersero infatti il cadavere di mastro Misciu, coi calzoni indosso, e steso bocconi che sembrava imbalsamato. Lo zio Mommu osservò che aveva dovuto penar molto a finire, perché il pilastro gli si era piegato proprio addosso, e l'aveva sepolto vivo: si poteva persino vedere tutt'ora che mastro Bestia avea tentato istintivamente di liberarsi scavando nella rena, e avea le mani lacerate e le unghie rotte. — Proprio come suo figlio Malpelo! — ripeteva lo sciancato — ei scavava di qua, mentre suo figlio scavava di là —. Però non dissero nulla al ragazzo, per la ragione che lo sapevano maligno e vendicativo.

Il carrettiere si portò via il cadavere di mastro Misciu al modo istesso che caricava la rena caduta e gli asini morti, ché stavolta, oltre al lezzo del carcame, trattavasi di un compagno, e di carne battezzata. La vedova rimpiccolì i calzoni e la camicia, e li adattò a Malpelo, il quale così fu vestito quasi a nuovo per la prima volta. Solo le scarpe furono messe in serbo per quando ei fosse cresciuto, giacché rimpiccolire le scarpe non si potevano, e il fidanzato della sorella non le aveva volute le scarpe del morto.

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che solevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le

pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a guardarle, coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme, per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio.

Ei possedeva delle idee strane, Malpelo! Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli aveano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi, egli aveva risposto di no. Suo padre li aveva resi così lisci e lucenti nel manico colle sue mani, ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni.

In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella sciara. — Così si fa, — brontolava Malpelo; — gli arnesi che non servono più, si buttano lontano —. Egli andava a visitare il carcame del grigio in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta; e stava a considerare con l'avida curiosità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del grigio. I cani scappavano guaendo, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando sui greppi dirimpetto, ma il Rosso non lasciava che Ranocchio li scacciasse a sassate. — Vedi quella cagna nera, — gli diceva, — che non ha paura delle tue sassate? Non ha paura perché ha più fame degli altri. Gliele vedi quelle costole al grigio? Adesso non soffre più —. L'asino grigio se ne stava tranquillo, colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde, e a spolpargli le ossa bianche; i denti che gli laceravano le viscere non lo avrebbero fatto piegare di un pelo, come quando gli accarezzavano la schiena a badilate, per mettergli in corpo un po' di vigore nel salire la ripida viuzza. — Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche; anch'esso quando piegava sotto il peso, o gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: «Non più! non più!». Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio —.

La sciara si stendeva malinconica e deserta, fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che venisse a cantarci. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che la terra lì sotto era tutta vuota dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che una volta un minatore c'era entrato da giovane, e n'era uscito coi capelli bianchi, e un altro, cui s'era spenta la candela, aveva invano gridato aiuto per anni ed anni. — Egli solo ode le sue stesse grida! — diceva, e a quell'idea, sebbene avesse il cuore più duro della sciara, trasaliva.

— Il padrone mi manda spesso lontano, dove gli altri hanno paura d'andare. Ma io sono Malpelo, e se non torno più, nessuno mi cercherà —.

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la lava, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente — perché allora la sciara sembra più bella e desolata. — Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, — pensava Malpelo, — dovrebbe essere buio sempre e da per tutto —. La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava: — Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra, e si dispera perché non può andare a trovarli —.

Ranocchio aveva paura delle civette e dei pipistrelli; ma il Rosso lo sgridava, perché chi è costretto a star solo non deve aver paura di nulla, e nemmeno l'asino grigio aveva paura dei cani che se lo spolpavano, ora che le sue carni non sentivano più il dolore di esser mangiate.
— Tu eri avvezzo a lavorar sui tetti come i gatti, — gli diceva, — e allora era tutt'altra cosa. Ma adesso che ti tocca a viver sotterra, come i topi, non bisogna più aver paura dei topi, né dei pipistrelli, che son topi vecchi con le ali; quelli ci stanno volentieri in compagnia dei morti —.
Ranocchio invece provava una tale compiacenza a spiegargli quel che ci stessero a far le stelle lassù in alto; e gli raccontava che lassù c'era il paradiso, dove vanno a stare i morti che sono stati buoni, e non hanno dato dispiaceri ai loro genitori. — Chi te l'ha detto? — domandava Malpelo, e Ranocchio rispondeva che glielo aveva detto la mamma.
Allora Malpelo si grattava il capo, e sorridendo gli faceva un certo verso da monellaccio malizioso che la sa lunga. — Tua madre ti dice così perché, invece dei calzoni, tu dovresti portar la gonnella —.
E dopo averci pensato un po': — Mio padre era buono, e non faceva male a nessuno, tanto che lo chiamavano Bestia. Invece è là sotto, ed hanno persino trovato i ferri, le scarpe e questi calzoni qui che ho indosso io —.
Da lì a poco, Ranocchio, il quale deperiva da qualche tempo, si ammalò in modo che la sera dovevano portarlo fuori dalla cava sull'asino, disteso fra le corbe, tremante di febbre come un pulcin bagnato. Un operaio disse che quel ragazzo non ne avrebbe fatto osso duro a quel mestiere, e che per lavorare in una miniera, senza lasciarvi la pelle, bisognava nascervi. Malpelo allora si sentiva orgoglioso di esserci nato, e di mantenersi così sano e vigoroso in quell'aria malsana, e con tutti quegli stenti. Ei si caricava Ranocchio sulle spalle, e gli faceva animo alla sua maniera, sgridandolo e picchiandolo. Ma una volta, nel picchiarlo sul dorso, Ranocchio fu colto da uno sbocco di sangue; allora Malpelo spaventato si affannò a cercargli nel naso e dentro la bocca cosa gli avesse fatto, e giurava che non avea potuto fargli poi gran male, così come l'aveva battuto, e a dimostrarglielo, si dava dei gran pugni sul petto e sulla schiena, con un sasso; anzi un operaio, lì presente, gli sferrò un gran calcio sulle spalle: un calcio che risuonò come su di un tamburo, eppure Malpelo non si mosse, e soltanto dopo che l'operaio se ne fu andato, aggiunse: — Lo vedi? Non mi ha fatto nulla! E ha picchiato più forte di me, ti giuro! —
Intanto Ranocchio non guariva, e seguitava a sputar sangue, e ad aver la febbre tutti i giorni. Allora Malpelo prese dei soldi della paga della settimana, per comperargli del vino e della minestra calda, e gli diede i suoi calzoni quasi nuovi, che lo coprivano meglio. Ma Ranocchio tossiva sempre, e alcune volte sembrava soffocasse; la sera poi non c'era modo di vincere il ribrezzo della febbre, né con sacchi, né coprendolo di paglia, né mettendolo dinanzi alla fiammata. Malpelo se ne stava zitto ed immobile, chino su di lui, colle mani sui ginocchi, fissandolo con quei suoi occhiacci spalancati, quasi volesse fargli il ritratto, e allorché lo udiva gemere sottovoce, e gli vedeva il viso trafelato e l'occhio spento, preciso come quello dell'asino grigio allorché ansava rifinito sotto il carico nel salire la viottola, egli borbottava: — È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire a quel modo, è meglio che tu crepi! — E il padrone diceva che Malpelo era capace di schiacciargli il capo, a quel ragazzo, e bisognava sorvegliarlo.
Finalmente un lunedì Ranocchio non venne più alla cava, e il padrone se ne lavò le mani, perché allo stato in cui era ridotto oramai era più di impiccio che altro. Malpelo si informò dove stesse di casa, e il sabato andò a trovarlo. Il povero Ranocchio era più di là che di qua; sua madre piangeva e si disperava come se il figliuolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.
Cotesto non arrivava a comprenderlo Malpelo, e domandò a Ranocchio perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si mangiava. Ma il povero Ranocchio non gli dava retta; sembrava che badasse a contare quanti

travicelli c'erano sul tetto. Allora il Rosso si diede ad almanaccare che la madre di Ranocchio strillasse a quel modo perché il suo figliuolo era sempre stato debole e malaticcio, e l'aveva tenuto come quei marmocchi che non si slattano mai. Egli invece era stato sano e robusto, ed era malpelo, e sua madre non aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo.

Poco dopo, alla cava dissero che Ranocchio era morto, ed ei pensò che la civetta adesso strideva anche per lui la notte, e tornò a visitare le ossa spolpate del grigio, nel burrone dove solevano andare insieme con Ranocchio. Ora del grigio non rimanevano più che le ossa sgangherate, ed anche di Ranocchio sarebbe stato così. Sua madre si sarebbe asciugati gli occhi, poiché anche la madre di Malpelo s'era asciugati i suoi, dopo che mastro Misciu era morto, e adesso si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali colla figliuola maritata, e avevano chiusa la porta di casa. D'ora in poi, se lo battevano, a loro non importava più nulla, e a lui nemmeno, ché quando sarebbe divenuto come il grigio o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla.

Verso quell'epoca venne a lavorare nella cava uno che non s'era mai visto, e si teneva nascosto il più che poteva. Gli altri operai dicevano fra di loro che era scappato dalla prigione, e se lo pigliavano ce lo tornavano a chiudere per anni ed anni. Malpelo seppe in quell'occasione che la prigione era un luogo dove si mettevano i ladri, e i malarnesi come lui, e si tenevano sempre chiusi là dentro e guardati a vista.

Da quel momento provò una malsana curiosità per quell'uomo che aveva provata la prigione e ne era scappato. Dopo poche settimane però il fuggitivo dichiarò chiaro e tondo che era stanco di quella vitaccia da talpa, e piuttosto si contentava di stare in galera tutta la vita, ché la prigione, in confronto, era un paradiso, e preferiva tornarci coi suoi piedi. — Allora perché tutti quelli che lavorano nella cava non si fanno mettere in prigione? — domandò Malpelo.

— Perché non sono malpelo come te! — rispose lo Sciancato. — Ma non temere, che tu ci andrai! e ci lascerai le ossa! —

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che doveva comunicare col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa andava bene, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma a ogni modo, però, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché nessun padre di famiglia voleva avventurarcisi, né avrebbe permesso che si arrischiasse il sangue suo, per tutto l'oro del mondo.

Malpelo, invece, non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tanto: sicché pensarono a lui. Allora, nel partire, si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio, gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo. Ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giovato? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui. Così si persero persin le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ché hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

30. I Malavoglia

PREFAZIONE

Nella prefazione Verga presenta l'argomento del romanzo, ovvero come nascano le prime irrequietudini per il benessere, queste generano la *"fiumana del progresso"* . Tutte le classi sociali vi partecipano ma a livelli diversi; i pescatori e contadini de *I Malavoglia* lottano per i bisogni materiali e la sopravvivenza, salendo nella scala sociale la lotta è per la ricchezza, come in *Mastro don Gesualdo*, per vanità e ambizione come ne *La duchessa di Leyra, l'Onorevole Scipioni e l'Uomo di lusso*.
La rappresentazione artistica di ciò che avviene deve essere tale che la forma sia *"inerente al soggetto"*, ciò è più semplice quando si rappresenta il mondo dei contadini e pescatori, *"Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice"*, più complicato quando si rappresentano le classi sociali più elevate che nascondono i propri sentimenti e pensieri dietro il formalismo della buona educazione.
Il progresso è grandioso nel suo risultato ma miete vittime, i cosiddetti vinti, a questi l'autore rivolge la sua attenzione *" ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l 'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati ..."*.

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.
Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei Malavoglia non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, Mastro-don Gesualdo, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella Duchessa di Leyra ; e ambizione nell' Onorevole Scipioni , per arrivare all' Uomo di lusso , il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la

verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale. Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppasi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavorio universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l 'Onorevole Scipioni, l 'Uomo di lusso sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfolgorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito – alla intrusa nelle alte classi – all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge – all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.
Milano, 19 gennaio 1881

CAPITOLO I: L'INIZIO DELLA STORIA

Nel primo capitolo del romanzo Verga conduce il lettore in mezzo ai suoi personaggi come se questi li conoscesse già e fosse vissuto con loro e in quell'ambiente da sempre (lettera a Felice Cameroni del 27 febbraio 1881, in Introduzione a *I Malavoglia*, Oscar Mondadori, 1984, p.XIX).
L'azione ha inizio nel dicembre del 1863 quando 'Ntoni parte per la leva di mare. Padron 'Ntoni per tirare avanti la casa del nespolo, ora che mancano le braccia del più grande dei nipoti, combina con lo zio Crocifisso Campana di legno, l'usuraio del paese, *"un negozio di lupini"*, ovvero acquista a credito un carico di lupini, che viene imbarcato sulla Provvidenza, per essere venduto a Riposto, porto poco più a nord di Aci Trezza. La sera di un sabato di settembre di un anno non specificato, forse lo stesso 1863, la Provvidenza parte con il suo carico di lupini.

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di

padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato Cipolla .

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca ammarrata sotto il lavatoio; e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure: – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo , perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» tanto che s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto «pigliatela». Poi veniva la Longa, una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni il maggiore, un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata» perché stava sempre al telaio, e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»; Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce. – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi : «Perché il motto degli antichi mai mentì»: – «Senza pilota barca non cammina» – «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose. Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole» perché «chi comanda ha da dar conto" .

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci. Ma don Giammaria, il vicario, gli avea risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile. Invece don Franco lo speziale si metteva a ridere fra i peli della barbona, e gli giurava fregandosi le mani che se arrivavano a mettere assieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere, ché soldati non ce ne sarebbero stati più, e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava. Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote 'Ntoni andasse soldato, come se don Franco ce l'avesse in tasca; tanto che lo speziale finì coll'andare in collera. Allora don Silvestro il segretario si smascellava dalle risa a quei discorsi, e finalmente disse lui che con

un certo gruzzoletto fatto scivolare in tasca a tale e tal altra persona che sapeva lui, avrebbero saputo trovare a suo nipote un difetto da riformarlo. Per disgrazia il ragazzo era fatto con coscienza, come se ne fabbricano ancora ad Aci Trezza, e il dottore della leva, quando si vide dinanzi quel pezzo di giovanotto, gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia; ma i piedi fatti a pala di ficodindia ci stanno meglio degli stivalini stretti sul ponte di una corazzata, in certe giornataccie; e perciò si presero 'Ntoni senza dire «permettete». La Longa, mentre i coscritti erano condotti in quartiere, trottando trafelata accanto al passo lungo del figliuolo, gli andava raccomandando di tenersi sempre sul petto l'abitino della Madonna, e di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla città, che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta.

Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un gruppo nella gola anch'esso, ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei. Così se ne tornarono ad Aci Trezza zitti zitti e a capo chino. Bastianazzo, che si era sbrigato in fretta dal disarmare la Provvidenza , per andare ad aspettarli in capo alla via, come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e colle scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca, e se ne tornò a casa con loro. La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, quasi avesse furia di trovarsi a quattr'occhi colle vecchie stoviglie, e padron 'Ntoni disse al figliuolo:

- Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne può più.

Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo stecconato. Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. I canti, le risate e il baccano erano tali che sembrava la festa di Trecastagni, e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima. – Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera la Zuppidda andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finché il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.

Poi il treno era partito fischiando e strepitando in modo da mangiarsi i canti e gli addii. E dopo che i curiosi si furono dileguati, non rimasero che alcune donnicciuole, e qualche povero diavolo, che si tenevano ancora stretti ai pali dello stecconato, senza saper perché. Quindi a poco a poco si sbrancarono anch'essi, e padron 'Ntoni, indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara, le pagò due centesimi di acqua col limone.

Comare Venera la Zuppidda, per confortare comare la Longa, le andava dicendo: – Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più.

Ma pure ci pensavano sempre, nella casa del nespolo, o per certa scodella che le veniva tutti i giorni sotto mano alla Longa nell'apparecchiare il deschetto, o a proposito di certa ganza che 'Ntoni sapeva fare meglio di ogni altro alla funicella della vela, e quando si trattava di serrare una scotta tesa come una corda di violino, o di alare una parommella che ci sarebbe voluto l'argano. Il nonno ansimando cogli ohi! ooohi! intercalava – Qui ci vorrebbe 'Ntoni – oppure – Vi pare che io abbia il polso di quel ragazzo? La madre, mentre ribatteva il pettine sul telaio – uno! due! tre! – pensava a quel bum bum della macchina che le aveva portato via il figliuolo, e le

era rimasto sul cuore, in quel gran sbalordimento, e le picchiava ancora dentro il petto, – uno! due! Tre!

(...)

Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati; e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa: viene il diavolo e soffia». Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo.

Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini da comprare a credenza per venderli a Riposto, dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno sapea pure che la Provvidenza se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione. – Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! – e dimenava il capo che pareva una campana senza batacchio davvero. Questo discorso avveniva sulla porta della chiesa dell'Ognina, la prima domenica di settembre, che era stata la festa della Madonna, con gran concorso di tutti i paesi vicini; e c'era anche compare Agostino Piedipapera , il quale colle sue barzellette riuscì a farli mettere d'accordo sulle due onze e dieci a salma, da pagarsi «col violino» a tanto il mese. Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non sapere dir di no. – Già! voi non sapete dir di no, quando vi conviene, sghignazzava Piedipapera. Voi siete come le… e disse come. Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. Ma le donne hanno il cuore piccino, e padron 'Ntoni dovette spiegarle che se il negozio andava bene c'era del pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena, e Bastiano avrebbe potuto andare e venire in una settimana da Riposto, con Menico della Locca. Bastiano intanto smoccolava la candela senza dir nulla. Così fu risoluto il negozio dei lupini, e il viaggio della Provvidenza che era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio. Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero, ma non apriva bocca, perché non era affar suo, e si affaccendava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa pel viaggio, il pane fresco, l'orciolino coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna e nella scaffetta. Gli uomini avevano avuto un gran da fare tutto il giorno, con quell'usuraio dello zio Crocifisso, il quale aveva venduto la gatta nel sacco, e i lupini erano avariati. Campana di legno diceva che lui non ne sapeva nulla, come è vero Iddio! «Quel ch'è di patto non è d'inganno»; che l'anima lui non doveva darla ai porci! e Piedipapera schiamazzava e bestemmiava come un ossesso per metterli d'accordo, giurando e spergiurando che un caso simile non gli era capitato da che era vivo; e cacciava le mani nel mucchio dei lupini e li mostrava a Dio e alla Madonna, chiamandoli a testimoni. Infine, rosso, scalmanato, fuori di sé, fece una proposta disperata, e la piantò in faccia allo zio Crocifisso rimminchionito, e ai Malavoglia coi sacchi in mano: – Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e ci avrete un risparmio di un tarì a salma! La finite ora, santo diavolone? – E cominciò ad insaccare: – In nome di Dio, e uno!

La Provvidenza partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della Provvidenza . Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva,

senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la Provvidenza si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. – «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura», diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.
Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. – Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì.

NTONI E IL VIAGGIO DAL PRE-MODERNO AL MODERNO

'Ntoni, Luca e Alessi fotogramma da *La terra trema* di Luchino Visconti, 1948

Nel corso del Novecento l'opera verista di Verga ha ricevuto diverse interpretazioni. Alcuni critici hanno definito i suoi romanzi e novelle "studi sociali" intesi a rappresentare la realtà storica e sociale del Sud Italia. Altri hanno evidenziato, in particolare ne *I Malavoglia*, un atteggiamento nostalgico nei confronti del mondo di valori rappresentato dalla famiglia patriarcale, chiusa in sé stessa, attaccata *"allo scoglio"*, capace di resistere alle forze disgregatrici esterne. Questo atteggiamento è stato definito "religione della famiglia e della casa" e il romanzo è stato letto come la storia della contrapposizione tra la famiglia Malavoglia, depositaria dei valori buoni e autentici, e il paese di Aci Trezza dominato dalla logica dell'interesse e dell'egoismo. Di recente altri critici hanno sottolineato i limiti di questa interpretazione e hanno proposto una lettura più articolata dell'opera verghiana. Romano Luperini analizzando i personaggi di padron 'Ntoni e 'Ntoni ha scritto che I Malavoglia *"non sono il libro della religione della famiglia, ma il libro che dà un addio amaro a questa religione"*. Mentre il nonno è un personaggio immobile, incapace di capire il nuovo mondo, non più racchiuso e spiegato dai suoi proverbi, 'Ntoni è un personaggio romanzesco, che cambia, si evolve, e nel romanzo cerca di compiere il viaggio dal pre-moderno al moderno. Secondo Luperini ne *I Malavoglia* si scontrano due mondi: il mondo pre-moderno rappresentato da Padron 'Ntoni e il mondo moderno rappresentato da 'Ntoni. Il mondo moderno di 'Ntoni è il mondo del progresso, dei cambiamenti continui, dei soldi e dei sogni; *"mangeremo carne tutti i giorni, andremo in carrozza"* risponde 'Ntoni, che vuole andare via, al nonno che gli chiede come immagina la nuova vita. Quello pre-moderno è il mondo statico, il mondo della vita ripetitiva, del tempo sempre uguale a se stesso, della fatica quotidiana che non muta mai.

Sia il vecchio che il giovane 'Ntoni sono dei vinti, degli sconfitti. Per Verga vecchio e nuovo mondo non sono diversi, entrambi sono dominati dallo stesso meccanismo che, indifferente alle sorti del singolo individuo, stabilisce chi perde e chi vince, in un circuito perpetuo da cui nessuno si salva. I due brani che seguono sono tratti dal capitolo XI e XIII del romanzo e riportano due dialoghi tra il nonno e il nipote. Nei due dialoghi si contrappongono i due mondi del nonno e del nipote, nel primo è il giovane 'Ntoni a uscire perdente *"In conclusione 'Ntoni si mise a piangere come un bambino"*, nel secondo è il nonno a essere sconfitto *"Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, col dorso curvo, ché le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena"*.
Fonte: Romano Luperini, *La religione della famiglia: la posizione di Luperini* in Romano Luperini, Pietro Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione,* vol.3, pp.283-284

CAPITOLO XI: IL PRIMO DIALOGO TRA IL NONNO E IL NIPOTE

'Ntoni dopo il militare fa fatica a riprendere la vita di sempre, non è più casa e lavoro come il nonno e passa il tempo *"andando girelloni"* per il paese. Sogna di diventare ricco e la vita del paese non gli piace più, vuole andare via a fare fortuna. Il nonno prova a prenderlo per il verso buono e gli parla.

Ma d'allora in poi non pensava ad altro che a quella vita senza pensieri e senza fatica che facevano gli altri; e la sera, per non sentire quelle chiacchiere senza sugo, si metteva sull'uscio colle spalle al muro, a guardare la gente che passava, e digerirsi la sua mala sorte; almeno così si riposava pel giorno dopo, che si tornava da capo a far la stessa cosa, al pari dell'asino di compare Mosca, il quale come vedeva prendere il basto gonfiava la schiena aspettando che lo bardassero! – Carne d'asino! borbottava; ecco cosa siamo! Carne da lavoro! E si vedeva chiaro che era stanco di quella vitaccia, e voleva andarsene a far fortuna, come gli altri; tanto che sua madre, poveretta, l'accarezzava sulle spalle, e l'accarezzava pure col tono della voce, e cogli occhi pieni di lagrime, guardandolo fisso per leggergli dentro e toccargli il cuore. Ma ei diceva di no, che sarebbe stato meglio per lui e per loro; e quando tornava poi sarebbero stati tutti allegri. La povera donna non chiudeva occhio in tutta la notte, e inzuppava di lagrime il guanciale. Infine il nonno se ne accorse, e chiamò il nipote fuori dell'uscio, accanto alla cappelletta, per domandargli cosa avesse.
– Orsù, che c'è di nuovo? dillo a tuo nonno, dillo!
'Ntoni si stringeva nelle spalle; ma il vecchio seguitava ad accennare di sì col capo, e sputava, e si grattava il capo cercando le parole.
– Sì, sì, qualcosa ce l'hai in testa, ragazzo mio! Qual cosa che non c'era prima. «Chi va coi zoppi, all'anno zoppica».
– C'è che sono un povero diavolo! ecco cosa c'è!
– Bè! che novità! e non lo sapevi? Sei quel che è stato tuo padre, e quel ch'è stato tuo nonno! «Più ricco è in terra chi meno desidera». «Meglio contentarsi che lamentarsi».
– Bella consolazione!
Questa volta il vecchio trovò subito le parole, perché si sentiva il cuore sulle labbra: – Almeno non lo dire davanti a tua madre.
– Mia madre… Era meglio che non mi avesse partorito, mia madre!
– Sì, accennava padron 'Ntoni, sì! meglio che non t'avesse partorito, se oggi dovevi parlare in tal modo.

'Ntoni per un po' non seppe che dire: – Ebbene! esclamò poi, lo faccio per lei, per voi, e per tutti. Voglio farla ricca, mia madre! ecco cosa voglio. Adesso ci arrabattiamo colla casa e colla dote di Mena; poi crescerà Lia, e un po' che le annate andranno scarse staremo sempre nella miseria. Non voglio più farla questa vita. Voglio cambiar stato, io e tutti voi. Voglio che siamo ricchi, la mamma, voi, Mena, Alessi e tutti.
Padron 'Ntoni spalancò tanto d'occhi, e andava ruminando quelle parole, come per poterle mandar giù. – Ricchi! diceva, ricchi! e che faremo quando saremo ricchi?
'Ntoni si grattò il capo, e si mise a cercare anche lui cosa avrebbero fatto. – Faremo quel che fanno gli altri… Non faremo nulla, non faremo!… Andremo a stare in città, a non far nulla, e a mangiare pasta e carne tutti i giorni.
– Va, va a starci tu in città. Per me io voglio morire dove son nato; – e pensando alla casa dove era nato, e che non era più sua si lasciò cadere la testa sul petto. – Tu sei un ragazzo, e non lo sai!… non lo sai!… Vedrai cos'è quando non potrai più dormire nel tuo letto; e il sole non entrerà più dalla tua finestra!… Lo vedrai! te lo dico io che son vecchio! Il poveraccio tossiva che pareva soffocasse, col dorso curvo, e dimenava tristamente il capo: – «Ad ogni uccello, suo nido è bello». Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene. – Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! rispondeva 'Ntoni. Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani.
– Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova». Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi! «Il buon pilota si prova alle burrasche». Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai! Quando la buon'anima di tuo nonno mi lasciò la Provvidenza e cinque bocche da sfamare,
io ero più giovane di te, e non avevo paura; ed ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora; e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre sinché ci avrò gli occhi aperti, come l'ha fatto tuo padre, e tuo fratello Luca, benedetto! che non ha avuto paura di andare a fare il suo dovere. Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta fra quelle quattro mura; e tu non sai quante lagrime ha pianto, e quante ne piange ora che vuoi andartene; che la mattina tua sorella trova il lenzuolo tutto fradicio! E nondimeno sta zitta e non dice di queste cose che ti vengono in mente; e ha lavorato, e si è aiutata come una povera formica anche lei; non ha fatto altro, tutta la sua vita, prima che le toccasse di piangere tanto, fin da quando ti dava la poppa, e quando non sapevi ancora abbottonarti le brache, che allora non ti era venuta in mente la tentazione di muovere le gambe, e andartene pel mondo come uno zingaro.
In conclusione 'Ntoni si mise a piangere come un bambino, perché in fondo quel ragazzo il cuore ce l'aveva buono come il pane; ma il giorno dopo tornò da capo.

CAPITOLO XIII: IL SECONDO DIALOGO

'Ntoni alla fine parte, ma poi torna *"lacero e pezzente"*, non è riuscito *"ad acchiappare la fortuna"* ed è arrabbiato con un mondo a cui, come diceva lo speziale, *"bisognava dare un calcio (...) e rifarlo da capo"*. Dal viaggio aveva imparato qualcosa, *"aveva aperto gli occhi, come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati"* e andava a raccontare quello che aveva imparato in piazza, dal barbiere, all'osteria. 'Ntoni non ha più voglia di lavorare e la sera torna sempre più spesso a casa ubriaco. Il nonno continua a parlargli e la sorella ad accoglierlo in casa, finché

‘Ntoni decide di tornare a lavorare. E’ un miracolo ma dura poco. Ritorna a bere e stringe una relazione con la Santuzza, la padrona dell’osteria, che lo coinvolge nel contrabbando. Il nonno tenta un’ultima volta di parlargli per convincerlo a tornare a casa.

Ma ‘Ntoni il mestiere lo faceva dove era grasso, e ci mangiava e beveva, che era un piacere a vederlo. Ora portava la testa alta, e se la rideva se il nonno gli diceva qualche parola a bassa voce; adesso era il nonno che si faceva piccino, quasi il torto fosse suo. ‘Ntoni diceva che se non lo volevano in casa sapeva dove andare a dormire, nella stalla della Santuzza; e già non spendevano nulla a casa sua per dargli da mangiare. Padron ‘Ntoni, e Alessi, e Mena, tutto quello che buscavano colla pesca, col telaio, al lavatoio, e con tutti gli altri mestieri, potevano metterlo da parte, per quella famosa barca di san Pietro, colla quale si guadagnava di rompersi le braccia tutti i giorni per un rotolo di pesce, o per la casa del nespolo, nella quale si sarebbe andati a crepare allegramente di fame! tanto lui un soldo non l’avrebbe voluto; povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po’ di riposo, finché era giovane, e non abbaiava la notte come il nonno. Il sole c’era lì per tutti, e l’ombra degli ulivi per mettersi al fresco, e la piazza per passeggiare, e gli scalini della chiesa per stare a chiacchierare, e lo stradone per veder passare la gente e sentir le notizie, e l’osteria per mangiare e bere cogli amici. Poi quando gli sbadigli vi rompevano le mascelle, si giocava alla mora, o a briscola; e quando infine si aveva sonno, ci era lì la chiusa dove pascevano i montoni di compare Naso, per sdraiarsi a dormire il giorno, o la stalla di comare suor Mariangela quand’era notte.
– Che non ti vergogni di fare questa vita? gli disse alfine il nonno, il quale era venuto apposta a cercarlo colla testa bassa e tutto curvo; e piangeva come un fanciullo nel dir così, tirandolo per la manica dietro la stalla della Santuzza, perché nessuno li vedesse. – E alla tua casa non ci pensi? e ai tuoi fratelli non ci pensi? Oh, se fossero qui tuo padre e la Longa! ‘Ntoni! ‘Ntoni!…
– Ma voi altri ve la passate forse meglio di me a lavorare, e ad affannarvi per nulla? È la nostra mala sorte infame! ecco cos’è! Vedete come siete ridotto, che sembrate un arco di violino, e sino a vecchio avete fatto sempre la stessa vita! Ora che ne avete? Voi altri non conoscete il mondo, e siete come i gattini cogli occhi chiusi. E il pesce che pescate ve lo mangiate voi? Sapete per chi lavorate, dal lunedì al sabato, e vi siete ridotto a quel modo che non vi vorrebbero neanche all’ospedale? per quelli che non fanno nulla, e che hanno denari a palate lavorate!
– Ma tu non ne hai denari, né io ne ho! Non ne abbiamo avuti mai, e ci siamo guadagnato il pane come vuol Dio; è per questo che bisogna darsi le mani attorno, a guadagnarli, se no si muore di fame.
– Come vuole il diavolo, volete dire! Che è tutta opera di Satanasso la nostra disgrazia! Ora sapete quel che ci aspetta, quando non potrete più darvele attorno le mani, perché i reumatismi le avranno ridotte come una radica di vite? Vi aspetta il vallone sotto il ponte per andare a creparvi.
– No! no! esclamò il vecchio tutto giulivo, e gettandogli al collo le braccia rattratte come radiche di vite. I denari per la casa ci son già, e se tu ci aiuti…
– Ah! la casa del nespolo! Credete che sia il più bel palazzo del mondo, voi che non avete visto altro?
– Lo so che non è il più bel palazzo del mondo. Ma non dovresti dirlo tu che ci sei nato, tanto più che tua madre non ci è morta.
– Nemmeno mio padre non ci è morto. Il nostro mestiere è di lasciare la pelle laggiù, in bocca ai pescicani. Almeno, finché non ce la lascio, voglio godermi quel po’ di bene che posso trovare, giacché è inutile logorarmi la pelle per niente! E poi? quando avrete la casa? e quando avrete la barca? E poi? e la dote di Mena? e la dote di Lia?… Ah! sangue di Giuda ladro! che malasorte è la nostra!

Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, col dorso curvo, ché le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena. Adesso non aveva più coraggio per nulla, gli cascavano le braccia, e aveva voglia di piangere. Non poteva pensare ad altro, se non che Bastianazzo e Luca non ci avevano mai avuto pel capo quelle cose che ci aveva 'Ntoni, e avevano sempre fatto senza lamentarsi quello che dovevano fare; e mulinava pure che era inutile pensare alla dote di Mena, e di Lia, giacché non ci sarebbero arrivati mai.

31. **Novelle rusticane: La roba - Libertà**

Novelle rusticane è la seconda raccolta di novelle veriste di Verga, comprende dodici novelle scritte tra il 1881 e il 1882 e pubblicate all'inizio del 1883. Alcune novelle della raccolta anticipano personaggi, temi, situazioni di *Mastro-don Gesualdo*, il secondo romanzo del *"ciclo dei vinti"*.

LA ROBA

Ne *La roba* Mazzarò prefigura il protagonista del romanzo. Mazzarò è un ex contadino divenuto ricco possidente grazie a una *"testa ch'era un brillante"*. Mazzarò è ricco *"come un maiale"*, è diventato *"il padrone di tutta la roba del barone"*, solo lui sa quanti pensieri, fatiche, menzogne, pericoli ci sono voluti *"per fare la roba"*, Mazzarò non ha figli, né nipoti, né parenti, non ha *"altro che la sua roba"*. La roba è la terra, Mazzarò disprezza il denaro e appena *"metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra"*, non è montato in superbia per la sua ricchezza, non ha vizi, è sicuro di sé e realizzato. Un'unica ombra offusca la sua vita, il pensiero che *" cominciasse a farsi vecchio e la terra doveva lasciarla là dov'era."*
La novella di Verga si inserisce in un preciso contesto storico politico, Mazzarò è espressione di una trasformazione economica sociale che porta all'affermazione degli esponenti più dinamici e intraprendenti delle classi subalterne (S.Guglielmino, H.Grosser, *Il sistema letterario, Ottocento,* Principato, p.1131). *La roba* venne pubblicata sulla *Rassegna settimanale di politica, scienze, letterature ed arti* di Franchetti e Sonnino nel 1880. Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti sono i due studiosi e politici che nel 1877 pubblicarono l'inchiesta da loro condotta sulle condizioni dei contadini in Sicilia. I due non condividevano la politica di pressione fiscale della Destra storica. Insieme ad altri insigni meridionalisti, Pasquale Villari e Giustino Fortunato, suggerirono *"una diversa linea politica che comportasse una minore pressione fiscale sulle campagne e particolarmente sul Mezzogiorno e permettesse quindi maggiore accumulazione di capitali e maggiori investimenti da parte dei privati possidenti."* (Rosario Villari, *Storia contemporanea*, Editori Laterza, vol.3, 1981, p.246).
La breve novella è raccontata da un narratore esterno che alterna la focalizzazione esterna alla focalizzazione interna fissa del protagonista. Verga utilizza il monologo interiore reso attraverso il discorso indiretto libero, una soluzione stilistica che sarà ripresa nel Mastro-don Gesualdo. La lingua per lessico, sintassi, modi di dire è quella del mondo rappresentato.

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: — Qui di chi è? — sentiva rispondersi: — Di Mazzarò —. E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi magazzini che sembrano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: — E qui? — Di Mazzarò —. E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e

apriva un occhio per vedere chi fosse: — Di Mazzarò —. Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal maggese, e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle. — Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia. — Invece egli era un omiciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste dato un baiocco, a vederlo; e di grasso non aveva altro che la pancia, e non si sapeva come facesse a riempirla, perché non mangiava altro che due soldi di pane; e sì ch'era ricco come un maiale; ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo.

Infatti, colla testa come un brillante, aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro, quelli che ora gli davano dell'eccellenza, e gli parlavano col berretto in mano. Né per questo egli era montato in superbia, adesso che tutte le eccellenze del paese erano suoi debitori; e diceva che eccellenza vuol dire povero diavolo e cattivo pagatore; ma egli portava ancora il berretto, soltanto lo portava di seta nera, era la sua sola grandezza, e da ultimo era anche arrivato a mettere il cappello di feltro, perché costava meno del berretto di seta. Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga — dappertutto, a destra e a sinistra, davanti e di dietro, nel monte e nella pianura. Più di cinquemila bocche, senza contare gli uccelli del cielo e gli animali della terra, che mangiavano sulla sua terra, e senza contare la sua bocca la quale mangiava meno di tutte, e si contentava di due soldi di pane e un pezzo di formaggio, ingozzato in fretta e in furia, all'impiedi, in un cantuccio del magazzino grande come una chiesa, in mezzo alla polvere del grano, che non ci si vedeva, mentre i contadini scaricavano i sacchi, o a ridosso di un pagliaio, quando il vento spazzava la campagna gelata, al tempo del seminare, o colla testa dentro un corbello, nelle calde giornate della mèsse. Egli non beveva vino, non fumava, non usava tabacco, e sì che del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo, di quelle che si vendevano a 95 lire. Non aveva il vizio del giuoco, né quello delle donne. Di donne non aveva mai avuto sulle spalle che sua madre, la quale gli era costata anche 12 tarì, quando aveva dovuto farla portare al camposanto.

Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tarì della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi un momento. Per questo non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba; e adesso i suoi aratri erano numerosi come le lunghe file dei corvi che arrivavano in novembre; e altre file di muli, che non finivano più, portavano le sementi; le donne che stavano accoccolate nel fango, da ottobre a marzo, per raccogliere le sue olive, non si potevano contare, come non si possono contare le gazze che vengono a rubarle; e al tempo della vendemmia accorrevano dei villaggi interi alle sue vigne, e fin dove sentivasi cantare, nella campagna, era per la vendemmia di Mazzarò. Alla mèsse poi i mietitori di Mazzarò sembravano un esercito di soldati, che per mantenere tutta quella gente, col biscotto alla mattina e il pane e l'arancia amara a colazione, e

la merenda, e le lasagne alla sera, ci volevano dei denari a manate, e le lasagne si scodellavano nelle madie larghe come tinozze. Perciò adesso, quando andava a cavallo dietro la fila dei suoi mietitori, col nerbo in mano, non ne perdeva d'occhio uno solo, e badava a ripetere: — Curviamoci, ragazzi! — Egli era tutto l'anno colle mani in tasca a spendere, e per la sola fondiaria il re si pigliava tanto che a Mazzarò gli veniva la febbre, ogni volta.

Però ciascun anno tutti quei magazzini grandi come chiese si riempivano di grano che bisognava scoperchiare il tetto per farcelo capire tutto; e ogni volta che Mazzarò vendeva il vino, ci voleva più di un giorno per contare il denaro, tutto di 12 tarì d'argento, ché lui non ne voleva di carta sudicia per la sua roba, e andava a comprare la carta sudicia soltanto quando aveva da pagare il re, o gli altri; e alle fiere gli armenti di Mazzarò coprivano tutto il campo, e ingombravano le strade, che ci voleva mezza giornata per lasciarli sfilare, e il santo, colla banda, alle volte dovevano mutar strada, e cedere il passo.

Tutta quella roba se l'era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e le sue mule — egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno é fatto così, vuol dire che è fatto per la roba.

Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla, e non la sciupa come quel barone che prima era stato il padrone di Mazzarò, e l'aveva raccolto per carità nudo e crudo ne' suoi campi, ed era stato il padrone di tutti quei prati, e di tutti quei boschi, e di tutte quelle vigne e tutti quegli armenti, che quando veniva nelle sue terre a cavallo coi campieri dietro, pareva il re, e gli preparavano anche l'alloggio e il pranzo, al minchione, sicché ognuno sapeva l'ora e il momento in cui doveva arrivare, e non si faceva sorprendere colle mani nel sacco. — Costui vuol essere rubato per forza! — diceva Mazzarò, e schiattava dalle risa quando il barone gli dava dei calci nel di dietro, e si fregava la schiena colle mani, borbottando: — Chi è minchione se ne stia a casa, — la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare —. Invece egli, dopo che ebbe fatta la sua roba, non mandava certo a dire se veniva a sorvegliare la messe, o la vendemmia, e quando, e come; ma capitava all'improvviso, a piedi o a cavallo alla mula, senza campieri, con un pezzo di pane in tasca; e dormiva accanto ai suoi covoni, cogli occhi aperti, e lo schioppo fra le gambe.

In tal modo a poco a poco Mazzarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì prima dall'uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso, che non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce. Al barone non era rimasto altro che lo scudo di pietra ch'era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto vendere, dicendo a Mazzarò: — Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te —. Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l'avrebbe pagato due baiocchi. Il barone gli dava ancora del tu, ma non gli dava più calci nel di dietro.

— Questa è una bella cosa, d'avere la fortuna che ha Mazzarò! — diceva la gente; e non sapeva quel che ci era voluto ad acchiappare quella fortuna: quanti pensieri, quante fatiche, quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera, e come quella testa che era un brillante avesse lavorato giorno e notte, meglio di una macina del mulino, per fare la roba; e se il proprietario di una chiusa limitrofa si ostinava a non cedergliela, e voleva prendere pel collo Mazzarò, dover trovare uno stratagemma per costringerlo a vendere, e farcelo cascare, malgrado la diffidenza contadinesca. Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la

casa e la chiusa, che Mazzarò se l'acchiappava — per un pezzo di pane. — E quante seccature Mazzarò doveva sopportare! — I mezzadri che venivano a lagnarsi delle malannate, i debitori che mandavano in processione le loro donne a strapparsi i capelli e picchiarsi il petto per scongiurarlo di non metterli in mezzo alla strada, col pigliarsi il mulo o l'asinello, che non avevano da mangiare.
— Lo vedete quel che mangio io? — rispondeva lui, — pane e cipolla! e sì che ho i magazzini pieni zeppi, e sono il padrone di tutta questa roba —. E se gli domandavano un pugno di fave, di tutta quella roba, ei diceva: — Che, vi pare che l'abbia rubata? Non sapete quanto costano per seminarle, e zapparle, e raccoglierle? — E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva.
E non l'aveva davvero. Ché in tasca non teneva mai 12 tarì, tanti ce ne volevano per far fruttare tutta quella roba, e il denaro entrava ed usciva come un fiume dalla sua casa. Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ché il re non può ne venderla, né dire ch'è sua.
Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov'era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: — Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente! —
Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: — Roba mia, vientene con me! —

LIBERTÀ

Con le Rusticane Verga racconta la realtà storica e sociale della Sicilia nella seconda metà dell' '800.
Libertà si ispira a un fatto storico. Nell'agosto del 1860 a Bronte, un paese alle falde dell'Etna, i contadini capeggiati dall'avvocato Niccolò Lombardo, filogaribaldino e antiborbonico, si ribellano.
I contadini guidati dai "garibaldini di sinistra" speravano di ottenere le terre demaniali come prometteva il decreto di Garibaldi del 2 giugno. La violenza della rivolta di Bronte spinse Garibaldi a intervenire per reprimere la rivolta. La repressione fu affidata al generale Nino Bixio, che istituì un tribunale di guerra che emise cinque condanne a morte, tra cui quella dell'avvocato Lombardo. I fatti di Bronte, oggetto di dibattito da parte degli storici, hanno ricevuto diverse interpretazioni. Dopo la prima difesa della repressione sostenuta dagli stessi garibaldini, gli storici più recenti hanno espresso giudizi diversi, alcuni hanno accolto la tesi della necessità della repressione dovuta alla situazione di emergenza in cui Garibaldi si venne a trovare: altri paesi potevano seguire l'esempio di Bronte e bisognava evitare stragi. Altri studiosi hanno spiegato l'intervento deciso e spregiudicato di Bixio a Bronte con la necessità di stroncare sul nascere l'insurrezione dei contadini e togliere l'iniziativa politica a quei garibaldini che volevano realizzare il riscatto sociale dei contadini siciliani attraverso la redistribuzione delle terre dei latifondisti. Secondo alcuni studiosi fu pure determinante nella decisione di Garibaldi l'intervento

del console inglese che temeva che i rivoltosi si appropriassero delle terre della famiglia dell'ammiraglio Nelson che si trovavano nel territorio di Bronte.
Nella novella di Verga la realtà storica "scompare", il luogo non è nominato, il mese della rivolta è luglio e non agosto, nessun personaggio storico è citato, Bixio viene chiamato *"il generale, quello che faceva tremare la gente"*.
Secondo Leonardo Sciascia Verga nella novella mistifica la realtà storica per giustificare la repressione della rivolta e mettere a tacere il turbamento che questa provocava in lui, che da giovane era stato garibaldino e sostenitore dell'unità d'Italia. Sciascia individua la mistificazione nell'eliminazione della figura dell'avvocato Lombardo, condannato a morte dopo un sommario processo e nella sostituzione di uno dei personaggi storici condannati a morte Nunzio Ciraldo Fraiunco, il pazzo del paese, con il personaggio del nano, per attenuare l'ingiustizia e crudeltà di Bixio (da L.Sciascia, *Verga e la libertà* in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 1970, pp.81-90).
Gli eventi sono raccontati da un narratore esterno, prima la rivolta e la strage, poi la repressione. Nella prima parte della novella la narrazione è veloce, dominano sequenze narrative brevi, intervallate da battute di discorso diretto che riportano le esclamazioni di rabbia furiosa dei contadini e quelle di paura dei galantuomini. Il lessico è drammatico: carni sbrandellate, sangue che imbratta mani e visi, scuri e falci che luccicano e colpiscono, sventrano e sfracellano. La folla dei contadini è paragonata a un lupo che "*allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia."* Nella seconda parte il ritmo rallenta, il tempo della storia si dilata: *"il processo durò tre anni"*. Prevalgono le sequenze descrittive. I contadini ribelli sono *"poveretti"* che diventano *"sempre più gialli"* nell'ombra perenne del carcere. Le donne, madri e mogli, che si trasferiscono in città vicino al carcere per andare a vedere il loro uomini a poco a poco tornano in paese. I galantuomini che assistono al processo stanchi e annoiati, sbadigliano e chiacchierano tra di loro, sanno già come andrà a finire. La libertà è un *"fazzoletto tricolore floscio"* appeso al campanile *"nella caldura gialla di luglio"*.

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: — Viva la libertà! —
Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.
— A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! — Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. — A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! — A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! — A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! — A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno! —
E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! — Ai galantuomini! Ai cappelli! Ammazza! ammazza! Addosso ai cappelli! —
Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. — Perché? perché mi ammazzate? — Anche tu! al diavolo! — Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci sputò dentro. — Abbasso i cappelli! Viva la libertà! — Te'! tu pure! — Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. — Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! — La gnà Lucia, il peccato mortale; la gnà Lucia che il padre gli aveva venduta a 14 anni, l'inverno della fame, e rimpieva la Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella

carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure. Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia. — Il figliuolo della Signora, che era accorso per vedere cosa fosse — lo speziale, nel mentre chiudeva in fretta e in furia — don Paolo, il quale tornava dalla vigna a cavallo del somarello, colle bisacce magre in groppa. Pure teneva in capo un berrettino vecchio che la sua ragazza gli aveva ricamato tempo fa, quando il male non aveva ancora colpito la vigna. Sua moglie lo vide cadere dinanzi al portone, mentre aspettava coi cinque figliuoli la scarsa minestra che era nelle bisacce del marito. — Paolo! Paolo! — Il primo lo colse nella spalla con un colpo di scure. Un altro gli fu addosso colla falce, e lo sventrò mentre si attaccava col braccio sanguinante al martello.

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: — Neddu! Neddu! — Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. — Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; — strappava il cuore! — Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni — e tremava come una foglia. — Un altro gridò: — Bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! —

Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i cappelli! — Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia scarne, strillando l'ira in falsetto, colle carni tenere sotto i brindelli delle vesti. — Tu che venivi a pregare il buon Dio colla veste di seta! — Tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! — Te'! Te'! — Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine. Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure!

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schioppettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. — Viva la libertà! — E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. — I campieri dopo! — I campieri dopo! — Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata — e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anch'esso, puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando: — Mamà! mamà! — Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre s'era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato, quasi avesse avuto cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che

lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.
E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi, mogi, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le stradicciuole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte.
Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. — Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! — Il casino dei galantuomini era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio.
E come l'ombra s'impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto. Fra due casucce della piazza, in fondo ad una stradicciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna. Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. Ciascuno fra sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. — Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! — Quel Nino Bestia, e quel Ramurazzo, avrebbero preteso di continuare le prepotenze dei cappelli! — Se non c'era più il perito per misurare la terra, e il notaio per metterla sulla carta, ognuno avrebbe fatto a riffa e a raffa! — E se tu ti mangi la tua parte all'osteria, dopo bisogna tornare a spartire da capo? — Ladro tu e ladro io —. Ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei galantuomini! — Il taglialegna brandiva in aria la mano quasi ci avesse ancora la scure.
Il giorno dopo si udì che veniva a far giustizia il generale, quello che faceva tremare la gente. Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti. Ma nessuno si mosse. Le donne strillavano e si strappavano i capelli. Ormai gli uomini, neri e colle barbe lunghe, stavano sul monte, colle mani fra le cosce, a vedere arrivare quei giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito, e quel generale piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo.
Il generale fece portare della paglia nella chiesa, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre. La mattina, prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo era l'uomo. E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa.
Dopo arrivarono i giudici per davvero, dei galantuomini cogli occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio, che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento, seduti di fianco sulla scranna, e dicendo — ahi! — ogni volta che mutavano lato. Un processo lungo che non finiva più. I colpevoli li condussero in città, a piedi, incatenati a coppia, fra due file di soldati col moschetto pronto. Le loro donne li seguivano correndo per le lunghe strade di campagna, in mezzo ai solchi, in mezzo ai fichidindia, in mezzo

alle vigne, in mezzo alle biade color d'oro, trafelate, zoppicando, chiamandoli a nome ogni volta che la strada faceva gomito, e si potevano vedere in faccia i prigionieri. Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate; e se le donne volevano vedere i loro uomini, soltanto il lunedì, in presenza dei guardiani, dietro il cancello di ferro. E i poveretti divenivano sempre più gialli in quell'ombra perenne, senza scorgere mai il sole. Ogni lunedì erano più taciturni, rispondevano appena, si lagnavano meno. Gli altri giorni, se le donne ronzavano per la piazza attorno alla prigione, le sentinelle minacciavano col fucile. Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi il pane. Il letto nello stallazzo costava due soldi; il pane bianco si mangiava in un boccone e non riempiva lo stomaco; se si accoccolavano a passare una notte sull'uscio di una chiesa, le guardie le arrestavano. A poco a poco rimpatriarono, prima le mogli, poi le mamme. Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla. Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Fecero la pace. L'orfano dello speziale rubò la moglie a Neli Pirru, e gli parve una bella cosa, per vendicarsi di lui che gli aveva ammazzato il padre. Alla donna che aveva di tanto in tanto certe ubbie, e temeva che suo marito le tagliasse la faccia, all'uscire dal carcere, egli ripeteva: — Sta tranquilla che non ne esce più —. Ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiarello, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari coi galantuomini, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci.

Il processo durò tre anni, nientemeno! tre anni di prigione e senza vedere il sole. Sicché quegli accusati parevano tanti morti della sepoltura, ogni volta che li conducevano ammanettati al tribunale. Tutti quelli che potevano erano accorsi dal villaggio: testimoni, parenti, curiosi, come a una festa, per vedere i compaesani, dopo tanto tempo, stipati nella capponaia — ché capponi davvero si diventava là dentro! e Neli Pirru doveva vedersi sul mostaccio quello dello speziale, che s'era imparentato a tradimento con lui! Li facevano alzare in piedi ad uno ad uno. — Voi come vi chiamate? — E ciascuno si sentiva dire la sua, nome e cognome e quel che aveva fatto. Gli avvocati armeggiavano, fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmanavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I giudici sonnecchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce. Poi se ne andarono a confabulare fra di loro, e gli imputati aspettavano pallidi, e cogli occhi fissi su quell'uscio chiuso. Come rientrarono, il loro capo, quello che parlava colla mano sulla pancia, era quasi pallido al pari degli accusati, e disse: — Sul mio onore e sulla mia coscienza!...

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: — Dove mi conducete? — In galera? — O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!... —

32. Mastro-don Gesualdo

PARTE PRIMA CAPITOLO III

In casa Sganci tutta la nobiltà del paese è riunita per vedere la processione del Santo patrono ed è stato invitato anche Mastro-don Gesualdo. La signora Sganci, zia di Bianca Trao, ha combinato il matrimonio tra i due e l'invito è l'occasione per informare dell'accordo i diretti interessati che sono entrambi all'oscuro della cosa. La narrazione dei fatti procede in modo apparentemente casuale, senza alcuna preoccupazione per le aspettative del lettore, che scopre solo alla fine del capitolo ciò che sta accadendo. Verga utilizza un narratore esterno a focalizzazione variabile per descrivere situazioni e personaggi e il discorso diretto per i dialoghi.

La signora Sganci aveva la casa piena di gente, venuta per vedere la processione del Santo patrono: c'erano dei lumi persino nella scala; i cinque balconi che mandavano fuoco e fiamma sulla piazza nera di popolo; don Giuseppe Barabba in gran livrea e coi guanti di cotone, che annunziava le visite.
– Mastro-don Gesualdo! – vociò a un tratto, cacciando fra i battenti dorati il testone arruffato. – Devo lasciarlo entrare, signora padrona?
C'era il fior fiore della nobiltà: l'arciprete Bugno, lucente di raso nero; donna Giuseppina Alòsi, carica di gioie; il marchese Limòli, con la faccia e la parrucca del secolo scorso. La signora Sganci, sorpresa in quel bel modo dinanzi a tanta gente, non seppe frenarsi.
– Che bestia! Sei una bestia! Don Gesualdo Motta, si dice! Bestia!
Mastro-don Gesualdo fece così il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese, raso di fresco, vestito di panno fine, con un cappello nuovo fiammante fra le mani mangiate di calcina.
– Avanti, avanti, don Gesualdo! – strillò il marchese Limòli con quella sua vocetta acre che pizzicava. – Non abbiate suggezione.
Mastro-don Gesualdo però esitava alquanto, intimidito, in mezzo alla gran sala tappezzata di damasco giallo, sotto gli occhi di tutti quei Sganci che lo guardavano alteramente dai ritratti, in giro alle pareti.
La padrona di casa gli fece animo:
– Qui, qui, c'è posto anche per voi, don Gesualdo.
C'era appunto il balcone del vicoletto, che guardava di sbieco sulla piazza, per gli invitati di seconda mano ed i parenti poveri: donna Chiara Macrì, così umile e dimessa che pareva una serva; sua figlia donna Agrippina, monaca di casa una ragazza con tanto di baffi, un faccione bruno e bitorzoluto da zoccolante, e due occhioni neri come il peccato che andavano frugando gli uomini. In prima fila il cugino don Ferdinando, curioso più di un ragazzo, che s'era spinto innanzi a gomitate, e allungava il collo verso la Piazza Grande dal cravattone nero, al pari di una tartaruga, cogli occhietti grigi e stralunati, il mento aguzzo e color di filiggine, il gran naso dei Trao palpitante, il codino ricurvo, simile alla coda di un cane sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose; e sua sorella donna Bianca rincantucciata dietro di lui,colle spalle un po' curve, il busto magro e piatto, i capelli lisci, il viso smunto e dilavato, vestita di lanetta in mezzo a tutto il parentado in gala. La zia Sganci tornò a dire:
– Venite qui, don Gesualdo. V'ho serbato il posto per voi. Qui, vicino ai miei nipoti.
Bianca si fece in là, timidamente. Don Ferdinando, temendo d'esser scomodato, volse un momento il capo, accigliato, e mastro-don Gesualdo si avvicinò al balcone, inciampando, balbettando, sprofondandosi in scuse. Rimase lì, dietro le spalle di coloro che gli stavano dinanzi, alzando il capo a ogni razzo che saliva dalla piazza per darsi un contegno meno imbarazzato.

– Scusate! scusate! – sbuffò allora donna Agrippina Macrì, arricciando il naso, facendosi strada coi fianchi poderosi, assettandosi sdegnosa il fazzoletto bianco sul petto enorme; e capitò nel crocchio dove era la zia Cirmena colle altre dame, sul balcone grande, in mezzo a un gran mormorìo, tutte che si voltavano a guardare verso il balcone del vicoletto, in fondo alla sala. – Me l'han messo lì… alle costole, capite!… Un'indecenza!
– Ah, è quello lo sposo! – domandò sottovoce donna Giuseppina Alòsi, cogli occhietti che sorridevano in mezzo al viso placido di luna piena.
– Zitto! zitto. Vado a vedere… – disse la Cirmena, e attraversò la sala – come un mare di luce nel vestito di raso giallo – per andare a fiutare che cosa si macchinasse nel balcone del vicoletto. Lì tutti sembravano sulle spine: la zia Macrì fingendo di guardare nella piazza, Bianca zitta in un cantuccio, e don Ferdinando solo che badava a godersi la festa, voltando il capo di qua e di là,senza dire una parola.– Vi divertite qui, eh? Tu ti diverti, Bianca?
Don Ferdinando volse il capo infastidito; poi vedendo la cugina Cirmena, borbottò: – Ah… donna Sarina…buona sera! buona sera! – E tornò a voltarsi dall'altra parte. Bianca alzò gli occhi dolci ed umili sulla zia e non rispose; la Macrì abbozzò un sorriso discreto.
La Cirmena riprese subito, guardando don Gesualdo:
– Che caldo, eh? Si soffoca! C'è troppa gente questa volta… La cugina Sganci ha invitato tutto il paese…
Mastro-don Gesualdo fece per tirarsi da banda.– No, no, non vi scomodate, caro voi… Sentite piuttosto, cugina Macrì…
– Signora! signora! – vociò in quel momento don Giuseppe Barabba, facendo dei segni alla padrona.
– No, – rispose lei, – prima deve passare la processione.
Il marchese Limòli la colse a volo mentre s'allontanava, fermandola pel vestito: – Cugina, cugina, levatemi una curiosità: cosa state almanaccando con mastro-don Gesualdo?
– Me l'aspettavo… cattiva lingua!… – borbottò la Sganci; e lo piantò lì, senza dargli retta, che se la rideva fra le gengive nude, sprofondato nel seggiolone, come una mummia maliziosa.
Entrava in quel punto il notaro Neri, piccolo, calvo,rotondo, una vera trottola, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guisa di una carrucola. – Donna Mariannina!… Signori miei!… Quanta gente!… Quante bellezze!… – Poi, scoperto anche mastro-don Gesualdo in pompa magna, finse di chinarsi per vederci meglio, come avesse le traveggole, inarcando le ciglia, colla mano sugli occhi; si fece il segno della croce e scappò in furia verso il balcone grande, cacciandosi a gomitate nella folla, borbottando:
– Questa è più bella di tutte!… Com'è vero Dio!

PARTE PRIMA CAPITOLO IV

Il IV è il primo capitolo dedicato al protagonista del romanzo. Al termine di una giornata di lavoro, Mastro-don Gesualdo giunge alla sua fattoria alla Canziria, dove lo aspetta Diodata, la serva contadina da cui Gesualdo ha avuto due figli e a cui è particolarmente legato. Dopo avere mangiato accanto alla donna, Mastro-don Gesualdo esce sull'aia a prendere il fresco e si abbandona ai ricordi. Nel monologo interiore realizzato attraverso il discorso indiretto libero il protagonista ripercorre la sua vita dall'infanzia al presente.

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei

giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! Ragazzetto… gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l'aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi e cristiani in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma… Erano dieci o dodici tarì che gli cascavano di tasca ogni asino morto al poveruomo! – Carico di famiglia! Santo che gli faceva mangiare i gomiti sin d'allora; Speranza che cominciava a voler marito; la mamma con le febbri, tredici mesi dell'anno!… – Più colpi di funicella che pane!– Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna… Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era stato sempre padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui. – Ci vollero sette anni prima che gli perdonasse, e fu quando finalmente Gesualdo arrivò a pigliare il primo appalto per conto suo… la fabbrica del Molinazzo… Circa duecento salme di gesso che andarono via dalla fornace al prezzo che volle mastro Nunzio… e la dote di Speranza anche, perché la ragazza non poteva più stare in casa… – E le dispute allorché cominciò a speculare sulla campagna!… – Mastro Nunzio non voleva saperne… Diceva che non era il mestiere in cui erano nati. «Fa l'arte che sai!» – Ma poi, quando il figliuolo lo condusse a veder le terre che aveva comprato, lì proprio, alla Canziria, non finiva di misurarle in lungo e in largo, povero vecchio, a gran passi,come avesse nelle gambe la canna dell'agrimensore… E ordinava «bisogna far questo e quest'altro» per usare del suo diritto, e non confessare che suo figlio potesse aver la testa più fine della sua. – La madre non ci arrivò a provare quella consolazione, poveretta. Morì raccomandando a tutti Santo, che era stato sempre il suo prediletto e Speranza carica di famiglia com'era stata lei…– un figliuolo ogni anno… – Tutti sulle spalle di Gesualdo, giacché lui guadagnava per tutti. Ne aveva guadagnati dei denari! Ne aveva fatta della roba! Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. – Quante avemarie, e di quelle proprio che devono andar lassù, per la pioggia e pel bel tempo! – Tanta carne al fuoco! tanti pensieri, tante inquietudini, tante fatiche!… La coltura dei fondi, il commercio delle derrate, il rischio delle terre prese in affitto, le speculazioni del cognato Burgio che non ne indovinava una e rovesciava tutto il danno sulle spalle di lui!… – Mastro Nunzio che si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per provare che era il padrone in casa sua!… –Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza; dormendo due ore quando capitava, come capitava, in un cantuccio della stalla, dietro una siepe, nell'aia, coi sassi sotto la schiena; mangiando un pezzo di pane nero e duro dove si trovava, sul basto della mula, all'ombra di un ulivo, lungo il margine di un fosso, nella malaria, in mezzo a un nugolo di zanzare. –Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro; mai un'ora come quelle che suo fratello Santo regalavasi in barba sua all'osteria! – trovando a casa poi ogni volta il viso arcigno di Speranza, o le querimonie del cognato, o il piagnucolìo dei ragazzi –le liti fra tutti loro quando gli affari non andavano bene.– Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. – Nel paese non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto. – Dover celare sempre la febbre dei guadagni, la botta di una mala notizia, l'impeto di una contentezza; e aver sempre la faccia chiusa, l'occhio vigilante, la bocca seria! Le astuzie di ogni giorno; le ambagi per dire soltanto «vi saluto»; le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce – la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza o di timore…– Ci hai

lavorato, anche tu, nella roba del tuo padrone!... Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata! ...
Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta e gli si accovacciò ai piedi, su di un sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitolo. Passava il tintinnìo dei campanacci, il calpestìo greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame;la massa inerte del camparo, steso bocconi.

33. Autori opere correnti - Luigi Pirandello

1867 – 1891. Agrigento – Roma: gli studi, la laurea, le prime raccolte poetiche.

Luigi Pirandello nasce nel 1867 vicino Agrigento, in siciliano Girgenti, nella casa di campagna della contrada Caos tra Agrigento e Porto Empedocle, dove la famiglia si era rifugiata per sfuggire all'epidemia di colera che imperversava in Sicilia. La madre, Caterina Ricci Gramitto, viene da una famiglia della buona borghesia cittadina, il padre, Stefano, gestisce miniere di zolfo e la famiglia è benestante.

Fin da giovanissimo Pirandello manifesta la sua vocazione letteraria, a dodici anni scrive una tragedia, che mette in scena con le sorelle e gli amici. Nel 1880 è a Palermo dove frequenta il liceo e si iscrive alla facoltà di Lettere. In questi stessi anni si innamora della cugina Lina, che per un certo periodo è sua promessa sposa.

Nel 1887 si trasferisce all'università di Roma, che abbandona nel 1889 dopo un contrasto con un professore, continua gli studi a Bonn, dove si laurea nel 1891 con una tesi sul dialetto di Agrigento. Le prime opere pubblicate, nel 1889 e 1891, sono due raccolte di versi, *Mal Giocondo* e *Pasqua di Gea*.

1891 – 1920. Roma: il matrimonio, l'allagamento delle miniere di zolfo del padre, i romanzi: L'esclusa, Il fu Mattia Pascal, I vecchi e i giovani, il saggio: L'Umorismo, Novelle per un anno e Maschere nude.

Dopo la laurea torna in Italia e si stabilisce a Roma. Conosce lo scrittore siciliano Luigi Capuana, che lo introduce negli ambienti letterari e lo incoraggia a scrivere novelle. Nel 1894 pubblica la prima raccolta di novelle *Amori senza amore*. Nello stesso anno sposa Antonietta Portolano, figlia di un socio in affari del padre. Scrive articoli per varie riviste letterarie e insegna italiano all'Istituto Superiore di Magistero, scrive i suoi due primi romanzi *L'esclusa* e *Il turno*.

Tra il 1895 e il 1897 nascono i tre figli Stefano, Rosalia e Fausto. La famiglia si mantiene grazie a una sostanziosa rendita famigliare. Nel 1903 l'allagamento di una delle miniere di zolfo del padre determina un grave dissesto economico. Inizia un periodo di difficoltà economica, la moglie patisce in modo particolare la situazione e iniziano a manifestarsi i segni di uno squilibrio psicologico che provocherà nel 1919 la sua reclusione in una casa di cura. Pirandello non dispone più della ricca rendita di famiglia e anche i soldi della dote della moglie sono andati persi. Per arrotondare lo stipendio intensifica le collaborazioni giornalistiche e comincia a pubblicare i suoi scritti su giornali e riviste. Nel 1904 pubblica a puntate *Il fu Mattia Pascal*, è la sua prima opera di successo. Nel 1908 ottiene la cattedra di professore di italiano al Magistero, che terrà fino al 1922. Pubblica il saggio *L'Umorismo*, dove espone la poetica dell'arte umoristica. Inizia la collaborazione, che durerà fino alla morte, con il *Corriere della Sera*, dove pubblica numerose novelle; a partire dagli anni venti le novelle, in tutto 241, vengono raccolte in volumi con il titolo di *Novelle per un anno.*

Nel 1909 esce a puntate *I vecchi e i giovani*, romanzo storico ambientato in Sicilia che racconta la repressione dei Fasci siciliani del 1893 – 1894 e il fallimento degli ideali del Risorgimento, nei due personaggi di Caterina Laurentano e del marito Stefano Auriti, rivivono i genitori dell'autore.

Nel 1910 con gli atti unici *La morsa* e *Lumìe di Sicilia* messi in scena dall'amico Nino Martoglio, drammaturgo catanese direttore della "Compagnia del Teatro Minimo", ritorna al teatro, suo antico amore. Intorno agli anni venti Pirandello comincia a pubblicare *Maschere nude*, la raccolta dei suoi quarantatre drammi teatrali scritti nell'arco di quasi un quarantennio. Tranne pochissimi, tra cui l' *Enrico IV*, tutti i drammi sono tratti da novelle. Negli anni tra il 1916 e il 1920 scrive per il

teatro alcuni dei suoi testi più famosi *Il berretto a sonagli, Liolà, La giara* , *Così è se vi pare, La patente, Il gioco delle parti* .
Per la famiglia sono anni drammatici, il figlio Stefano, partito volontario per la guerra, viene catturato dagli austriaci, Fausto, il figlio più piccolo, si ammala durante il servizio militare, il dolore e l'assurdità della guerra fanno da sfondo alle novelle *Quando si comprende, Berecche e la guerra, Il goj*. La malattia della moglie peggiora e nel 1919 la donna viene rinchiusa in una clinica a Roma.

1921 – 1936. La fama internazionale e il premio Nobel, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Uno nessuno e centomila.

Tra il 1921 e il 1922, Pirandello scrive e mette in scena i suoi due testi teatrali più famosi *Sei personaggi in cerca d'autore*, prima rappresentazione a Roma nel maggio del 1921, e *Enrico IV*, prima rappresentazione a Milano nel febbraio del 1922.
A Roma *I sei personaggi* scandalizzano il pubblico, l'opera è una novità sconcertante e provoca la reazione degli spettatori. A Milano, Parigi, Londra, New York il dramma ha grande successo; Pirandello lascia l'insegnamento e si dedica anima e corpo al teatro. Nel 1924, poco dopo l'assassinio Matteotti, dichiara con un testo pubblico la propria adesione al partito fascista. Negli anni successivi i rapporti dello scrittore con il fascismo saranno contraddittori; nonostante l'adesione Pirandello non nasconde il proprio disgusto e fastidio per l'Italia fascista. L'opera pirandelliana, critica e complessa, è lontana dall'ideologia e dalla retorica del regime fascista. L'assegnazione del Nobel a Pirandello venne letta dal regime come una contestazione della propria politica (*Rapporti informativi della polizia politica. Milano, 10 novembre 1934*, in G.Armellini, A. Colombo, *La letteratura italiana*, Zanichelli, vol.6 p.407)
Nel 1925 assume la direzione della compagnia teatrale il "Teatro d'Arte" con la quale mette in scena testi teatrali suoi e di altri, in Italia e all'estero. Con Marta Abba, giovane attrice milanese, ha una relazione, poi interrotta dalla donna; per lei scrive nuovi drammi *Diana e la Tuda, Come tu mi vuoi*. Continua a scrivere per il teatro: *Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto,* che insieme a *Sei personaggi* formano la trilogia "del teatro nel teatro", un'antica tecnica teatrale, che Pirandello porta alle estreme conseguenze, con cui durante la recita si mette in scena un'altra recita, come avviene per esempio nell'*Amleto*. Tra gli ultimi testi *La favola del figlio cambiato*, prima rappresentazione nel 1934 in Germania, *Quando si è qualcuno*, messo in scena nel 1933 a Buenos Aires, *I giganti della montagna*, ultima opera incompiuta, prima rappresentazione nel 1937 nel Giardino di Boboli a Firenze.
Nel 1925 ristampa il romanzo *Si gira ...* del 1915 con il nuovo titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, nel 1926 pubblica *Uno nessuno e centomila*. Nel 1934 riceve il premio Nobel per la letteratura.
Nell'inverno del 1936 durante le riprese del film *Il fu Mattia Pascal* si ammala di polmonite e muore il 10 dicembre. Il funerale si svolge secondo le *"Mie ultime volontà da rispettare"* scritte più di vent'anni prima.
I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiera non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunzi né partecipazioni. II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. IV. Bruciatemi. E il mio corpo appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui »

34. I romanzi - Novelle per un anno - Maschere nude

I romanzi

Tra il 1893 e il 1925 Pirandello scrive e pubblica sei romanzi: *L'esclusa, Il turno, Il fu Mattia Pascal, I vecchi e i giovani, Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Uno nessuno e centomila*. Un settimo romanzo *Suo marito* ebbe una vicenda editoriale particolare e non venne terminato.

Tranne I *vecchi e i giovani* che è un romanzo storico ambientato in Sicilia negli ultimi anni dell'Ottocento, gli altri romanzi raccontano storie paradossali ambientate nei tempi moderni. Marta Ayala la protagonista de *L'esclusa* viene cacciata di casa dal marito quando è innocente e riaccolta dopo aver commesso l'adulterio, di cui era stata ingiustamente sospettata e accusata. Mattia Pascal legge la notizia del proprio suicidio sul giornale e decide di approfittarne rifacendosi una vita lontano dalla moglie e dalla propria infelice famiglia, scopre presto che la nuova vita non è migliore della precedente, e così "si suicida" di nuovo e torna al paese dove però può solo fare il "fu Mattia Pascal". Vicende non meno paradossali capitano a Serafino Gubbio, Pepè Alletto e Vitangelo Moscarda, protagonisti degli altri romanzi.

Dopo i primi romanzi che seguono ancora la narrativa verista Pirandello utilizza tecniche narrative moderne che dissolvono la forma tradizionale del romanzo: adozione dell'io narrante, struttura aperta e intrecci anomali del racconto, impianto umoristico delle vicende.

Novelle per un anno

Pirandello scrisse più di duecento novelle, pubblicate su riviste e quotidiani e poi raccolte in quindici volumi sotto il titolo complessivo di *Novelle per un anno.* Esse contengono moltissimi personaggi e situazioni inventati da Pirandello e da esse sono tratti quasi tutti i drammi teatrali. Ambientate perlopiù nella Sicilia contadina o nella Roma di ricchi borghesi e umili impiegati, le novelle mettono in scena una moltitudine di situazioni assurde e paradossali nelle quali Pirandello rappresenta il lato comico e ridicolo e insieme penoso e drammatico dell'uomo e della vita.

Pirandello racconta utilizzando tecniche narrative all'avanguardia per i tempi; narratori interni, narratori esterni a focalizzazione esterna e interna, punti di vista che mutano e si alternano nel corso dell'intreccio, monologhi interiori, intrecci complessi con prolessi (flashforward)e analessi (flashback), a creare un'esperienza di lettura provocatoria che stimola il lettore, lo trascina nel meccanismo narrativo, lo costringe a seguire l'autore nell'opera di scomposizione a cui sottopone personaggi e realtà. La lingua è una lingua ormai completamente moderna, senza traccia di letterarietà erudita, vicina a quella che diventerà la lingua parlata dall'italiano medio nel corso del XX secolo.

Maschere nude

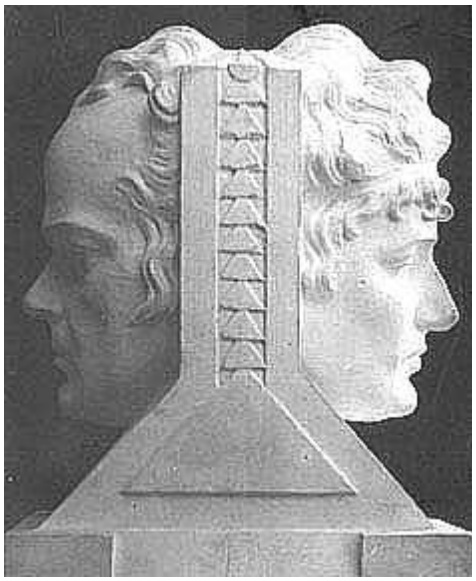
Il teatro era stato il primo amore di Pirandello, che giovanissimo scrive, senza successo, i suoi primi drammi. Al teatro ritorna nel 1910 quando a Roma mette in scena con la Compagnia del Teatro Minimo di Nino Martoglio *La Morsa e Lumìe di Sicilia*. Da allora il teatro avrà uno spazio e un'importanza sempre maggiore nella sua produzione. Nel 1921 con *I sei personaggi in cerca d'autore* diviene celebre in tutto il mondo, da allora il teatro sarà la sua principale attività; dal 1925 al 1928 dirige la compagnia del Teatro d'Arte di Roma.

Il teatro di Pirandello è un teatro filosofico, un teatro di idee. I personaggi dei suoi drammi, sono uomini e donne che speculano, dibattono della vita e della morte, del dolore e della felicità, della verità e della sua impossibilità, della solitudine, dell'odio, dell'amore e della compassione che ci lega gli uni altri. Il rovello filosofico dei personaggi pirandelliano è però sempre risolto in creazioni e immagini poetiche e raramente rimane astratto e fine a se stesso. Antonio Gramsci a proposito del teatro di Pirandello scrisse *"C'è nelle sue commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre in rappresentazione (...). Le sue commedie sono tante bombe a*

mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero".

Pirandello raccoglie la sua produzione teatrale nei volumi intitolati *Maschere Nude*. Il titolo si riferisce ai personaggi dei drammi pirandelliani che sono maschere nude ovvero maschere analizzate e dissolte con penetrante chiarezza, le maschere nude sono gli uomini smascherati, messi a nudo, uomini a cui è stata strappata la maschera dietro cui solitamente sono costretti a vivere.

35. L'Umorismo



Erma bifronte di Alberto Bazzoni (1889-1973)

Nel saggio *L'Umorismo* del 1908 Pirandello presenta la poetica dell'arte umoristica e la visione del mondo su cui essa si basa. L'umorismo nasce dal *"sentimento del contrario"*, ovvero dalla riflessione sul dramma che si nasconde dietro il riso. Per spiegare il meccanismo dell'arte umoristica Pirandello nel saggio propone un esempio:

"*Ebbene (...) da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario.*

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico."

La vecchia signora vestita e truccata da giovane, provoca il riso, è il momento dell' *"avvertimento del contrario"* ovvero del comico. Se però rifletto e penso che quella vecchia signora si acconcia in quel modo per non perdere l'amore del marito più giovane, non posso più ridere come prima e passo dall'avvertimento del contrario al *"sentimento del contrario"* ovvero all'umorismo. L'arte umoristica analizza, scompone, smonta la realtà che rappresenta, *"l'arte umoristica è un'erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta"*.

Nel mondo di Pirandello la realtà non esiste, la vita che viviamo è una messa in scena teatrale, ognuno indossa una maschera e recita una parte che non gli appartiene, l'io non esiste, ciascuno è rinchiuso in un guscio come in una prigione e non può comunicare con gli altri. Illusorietà e

assurdità della realtà, dissolvimento dell'io, solitudine e incomunicabilità sono i temi dominanti dell'opera pirandelliana. In essa sono rintracciabili influenze del nichilismo e del relativismo gnoseologico della filosofia europea della fine dell'Ottocento, soprattutto Schopenhauer letto nel periodo tedesco, e degli studi di psicologia che disgregano l'idea di coscienza e conoscenza di sé, per esempio il saggio *Le alterazioni della personalità*, 1892, dello psicologo francese Alfred Binet.
A diciannove anni in una lettera alla sorella Lina del 1886 Pirandello scrive
"*Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere hanno bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, e come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, una abitudine, una occupazione – ecco il mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita. Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai (...) allora tu non saprai che fare; sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così. (...)"*(da una lettera alla sorella, ottobre 1886).
Di seguito alcuni brani tratti dalla seconda parte de *L'Umorismo*:
Il mondo per gli uomini è *"una costruzione illusoria continua"*.
"*Il pensiero dell'uomo, diceva Guy de Maupassant, «tourne comme une mouche dans une bouteille». Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua."*
Ciascuno di noi è una costruzione illusoria e la conoscenza di noi stessi è impossibile.
"*Cominciamo da quella che l'illusione fa a ciascuno di noi, dalla costruzione cioè che ciascuno per opera dell'illusione si fa di sé stesso. Ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'incosciente imitazione, non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi."*
Siamo "uno nessuno e centomila", la nostra anima individuale non è una e muta continuamente nel tempo.
"Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparir della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblìo oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato. I limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo . E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. (...)
E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla una, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà,

tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?
Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da sé stesso nella successione del tempo. (...) Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso, poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a sé stesso, disperato: – Come, come mai ho potuto far questo? – Ma, sissignori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: sissignori, ha ucciso. L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un'anima acquisita che lottava con l'anima ereditaria, la quale, lasciata per un po' libera a sé stessa, è riuscita d'improvviso al furto, al delitto."
***"La vita è un flusso continuo"* ma noi possiamo vivere solo in *"forme stabili e determinate"*,** le maschere che siamo obbligati a indossare. *"Vedersi vivere"*, ovvero divenire consapevoli della maschera dietro cui viviamo è un'esperienza terribile che ci rivela l'insensatezza della nostra vita, il suo lato ridicolo e grottesco. Chi si rende conto di ciò prova dentro di sé il *"sentimento del contrario"* che lo fa ridere e piangere insieme dell'assurda condizione degli uomini.
"La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagiate in una o in un'altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti.
E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata!

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo, e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita… Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra quell'altro; i quali non se n'accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere… Un soffio e passano, per dar posto ad altre. Quel povero zoppetto là… Chi è? Correre alla morte con la stampella.. . La vita, qua, schiaccia il piede a uno; cava là un occhio a un altro… Gamba di legno, occhio di vetro, e avanti! Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: bello, buono, grazioso generoso, infelice, ecc. ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci."

36. Antologia di testi - L'esclusa

Composto nel 1893 e pubblicato nel 1901 *L'esclusa* è il primo romanzo di Pirandello. Racconta la storia di Marta Ayala e delle famiglie sua e del marito Rocco Pentàgora. Il romanzo ha inizio con il ritorno alle rispettive case di marito e moglie, dopo che Rocco ha scoperto Marta con la lettera di un uomo, Gregorio Alvignani, che si è invaghito, lui uomo già maturo, della giovane e bella donna. Per il marito la lettera è la prova inconfutabile del suo tradimento e non può che cacciare la moglie di casa. Marta torna a casa, la madre e la sorella Maria, la accolgono senza sospettare della sua innocenza, mentre il padre per il disonore e la vergogna si rinchiude nella propria camera. Rocco dopo avere sfidato a duello l'Alvignani, torna alla casa maritale con una prostituta che conduce in carrozza in giro per il paese con indosso i vestiti della moglie. Marta ha un parto difficile, il neonato muore e lei rimane per circa tre mesi tra la vita e la morte; durante il parto il padre ha un attacco apoplettico e muore. La conceria del padre, affidata a un nipote, fallisce, la casa viene ipotecata e le tre donne vanno a vivere in una casetta in affitto. Dopo la convalescenza *"per sottrarsi al vaneggiamento in cui ogni suo pensiero, ogni sentimento naufragava, provò se le riusciva di rimettersi allo studio, o almeno a leggere*" Marta ha ripreso a studiare, si è preparata per gli esami di diploma di maestra elementare e le viene promesso il posto di maestra supplente. Il paese le è tutto contro e l'accusa di avere ottenuto il posto grazie alla protezione dell'Alvignani, il suo vecchio corteggiatore, ora divenuto deputato. Il marito vede la decisione della moglie come un affronto e propone alle donne di mantenerle a patto che Marta rinunci a fare la maestra. Alla fine il posto non le viene assegnato. Dopo tre mesi però per il trasferimento di una vecchia maestra, Marta ottiene una supplenza, ma le colleghe, le alunne, i genitori, la ostacolano e alla fine è costretta a lasciare. Grazie all'interessamento del direttore e dell'Alvignani le viene assegnato un posto in un collegio di Palermo. Le tre donne si trasferiscono in un piccolo appartamento dietro la cattedrale della città e Marta è finalmente serena, al collegio è bene accolta, con il suo lavoro mantiene la famiglia, *"Si ridestava in Marta il lucido e gaio senso che, da bambina, possedeva della vita. Era paga: aveva vinto, sentiva di far bene, e le piaceva di vivere"*. Ma presto una sottile tristezza si insinua nel suo animo. Un giorno di pioggia mentre esce di scuola con un collega, un professore di disegno d'una bruttezza mostruosa che si è innamorato di lei, incontra l'ex-marito, venuto a perseguitarla anche lì. Marta arriva a casa abbattuta e sconvolta e sente di nuovo vicina quella vita *"di sassi e spine ovunque, per quella via lontana dalla vita*". Il giorno seguente Marta riceve una lettera dell'Alvignani che l'informa di essere a Palermo e di volerla incontrare. La lettera e l'incontro provocano nella donna uno sconvolgimento totale, le sembra che quell'uomo possa salvarla per sempre. Subito al primo incontro lui la conduce nella sua casa, dove la donna si abbandona all'uomo in preda a uno stato angoscioso *"Era finita. Dove tutti avevano voluto che arrivasse, era arrivata."* La relazione prosegue per un paio di mesi. Nel frattempo il marito manda un amico a cercare la moglie a Palermo perché ora la rivuole. La donna è incinta, Alvignani la spinge a ritornare dal marito, nella disperazione Marta pensa alla morte. A Palermo giunge intanto il marito richiamato per assistere in punto di morte la madre, che tanti anni prima era stata cacciata dal padre per lo stesso motivo di Marta. I due si ritrovano in preda al tormento e all'angoscia ai piedi del letto della madre morente e Marta al marito, che chiede perdono, confessa la sua colpa e la sua decisione di uccidersi pregandolo di aiutare la madre e la sorella. Dopo averle suggerito di andarsene a Roma con l'amante, il marito, scosso dalla morte della propria madre, abbracciando la donna pieno di paura, pronuncia queste ultime parole *"Guarda ... guarda mia madre ... Perdono, perdono ... Rimani qui. Vegliamola insieme ..."*, così termina il romanzo.

Pirandello nell'introduzione del 1908 al romanzo lo definisce *"dal fondo essenzialmente umoristico"* in quanto nasconde "*sotto la rappresentazione oggettiva dei casi e delle persone"* la realtà profonda di un'antitesi tra la *"volontà"* del personaggio e la *"legge odiosa"* che lo trascina. Dietro l'apparenza del romanzo passionale, di una storia di onore siciliano di cui ci sono tutti gli ingredienti, il tradimento, il duello, la donna sedotta, prima cacciata e poi abbandonata, sempre la stessa da due uomini diversi, *L'esclusa* racconta la storia di due famiglie quella di Marta e del marito Rocco. All'inizio quando Marta è cacciata di casa non chiede perdono al marito, ma al padre, è nei suoi confronti che si sente colpevole e il fatto che sia innocente non ha alcuna importanza. Alla fine è di fronte alla madre morente che Rocco riesce a perdonare la moglie e chiederle di tornare con lui. Per Pirandello, anche per diretta esperienza personale, è proprio la famiglia il luogo in cui si realizza la *"legge odiosa"* che trascina ciascun individuo contro la sua *"volontà"*. Ne *L'esclusa* la realtà appare assurda, la protagonista viene cacciata di casa dal marito quando non ha commesso l'adulterio e perdonata quando lo commette. I personaggi, spesso grotteschi e ridicoli fino alla deformità, si dibattono impotenti e privi di scampo, ogni minima ribellione è repressa e sconfitta, solo chi si adatta alla recita senza senso che la vita predispone non ne subisce le conseguenze.

L'INIZIO DEL ROMANZO

"Antonio Pentàgora s'era già seduto a tavola tranquillamente per cenare, come se non fosse accaduto nulla.
Illuminato dalla lampada che pendeva dal soffitto basso, il suo volto tarmato pareva quasi una maschera sotto il bianco roseo della cotenna rasa, ridondante sulla nuca. Senza giacca, con la camicia floscia celeste, un po' stinta, aperta sul petto irsuto, e le maniche rimboccate sulle braccia pelose, aspettava che lo servissero.
Gli sedeva a destra la sorella Sidora, pallida e aggrottata, con gli occhi acuti adirati e sfuggenti sotto il fazzoletto di seta nera che teneva sempre in capo. A sinistra, il figlio Niccolino, spiritato, con la testa orecchiuta da pipistrello sul collo stralungo , gli occhi tondi tondi e il naso ritto. Dirimpetto era apparecchiato il posto per l'altro figlio, Rocco, che rientrava in casa, quella sera, dopo la disgrazia.
Lo avevano aspettato finora, per la cena. Poiché tardava, s'erano messi a tavola. Stavano in silenzio tutt'e tre, nel tetro stanzone, dalle pareti basse, ingiallite, lungo le quali correvano due interminabili file di seggiole quasi tutte scompagne. Dal pavimento un po' avvallato, di mattoni rosi, spirava un tanfo indefinibile, d'appassito.
Finalmente, Rocco apparve sulla soglia, cupo, disfatto. Era uno stangone biondo, di pochi capelli, scuro in viso e con gli occhi biavi, quasi vani e smarriti, che però gli diventavano cattivi quando aggrottava le sopracciglia e stringeva la bocca larga, dalle labbra molli, violacee. Camminando sulle gambe aperte, si dimenava sul busto e seguiva con la testa e con le braccia l'andatura. Ogni tanto aveva un tic alle corde del collo che gli faceva protendere il mento e tirare in giù gli angoli della bocca.
– Oh, bravo Roccuccio, eccolo qua! – esclamò il padre fregandosi le grosse mani ruvide, piene d'anelli massicci.
Rocco stette un po' a guardare i tre seduti a tavola , poi si buttò su la prima seggiola presso l'uscio, coi gomiti su le ginocchia, le pugna sotto il mento , il cappello su gli occhi.

– Oh, e àlzati! – riprese il Pentàgora. – T'abbiamo aspettato, sai? Non mi credi? Parola d'onore, fino alle dieci… no, più, più… che ora è? Vieni qua: ecco il tuo posto: apparecchiato, qua, come prima.
E chiamò, forte:
– Signora Popònica!
– Epponìna, – corresse Niccolino a bassa voce.
– Zitto, bestia, lo so. Voglio chiamarla Popònica, come tua zia. Non è permesso?
Rocco, incuriosito, alzò la testa e brontolò:
– Chi è Popònica?
– Ah! una signora caduta in bassa fortuna, – rispose allegramente il padre. – Vera signora, sai? Da ieri ci fa da serva. Tua zia la protegge.
– Romagnola, – aggiunse Niccolino, sommessamente.
Rocco ripiegò la testa su le mani; e il padre, soddisfatto, si recò pian piano alle labbra il bicchiere ricolmo; lo scoronò con un sorsellino cauto; poi strizzò un occhio a Niccolino e, facendo schioccare la lingua: – Buono! – disse. – Roccuccio, vino nuovo; fa stringer l'occhio… Assaggia, assaggia, ti rimetterà lo stomaco. Sciocchezze, figlio mio!
E tracannò il resto in un fiato.
– Non vuoi cenare? – domandò poi.
– Non può cenare, – osservò piano Niccolino.
Tacquero tutti, badando che le forchette non frugassero nei piatti, come per non offendere il silenzio ch'empiva penosamente lo stanzone. Ed ecco la signor a Popònica, coi capelli color tabacco di Spagna, unti non si sa di qual manteca, gli occhi ammaccati e la bocca grinzosa appuntita, entrare tentennante su le gambette, forbendosi le mani piccole , sconciate dal lavoro, in una giacca smessa del padrone, legata per le maniche intorno alla vita a mo' di grembiule. La tintura dei capelli, l'aria mesta del volto davano a vedere chiaramente che quella povera signora caduta in bassa fortuna avrebbe forse desiderato qualcosa di più che il disperato amplesso di quelle maniche vuote.
Subito Antonio Pentàgora con la mano le fe' cenno d 'andar via: non c'era più bisogno di lei, poiché Rocco non voleva cenare. Quella inarcò le ciglia, sbalzandole fin sotto i capelli, distese su gli occhi dolenti le palpebre cartilaginose, e andò via, dignitosa, sospirando.
– Ricordati, oh! che te l'avevo predetto, – uscì a dire finalmente il Pentàgora.
Sonò il suo vocione così urtante nel silenzio, che la sorella Sidora, quantunque sempre astratta, balzò da sedere, tolse dalla tavola il piatto dell'insalata, ghermì un tozzo di pane, e scappò via, a finir di cenare in un'altra stanza.
Antonio Pentàgora la seguì con gli occhi fino all'uscio, poi guardò Niccolino e si stropicciò il capo con ambo le mani, aprendo le labbra a un ghigno frigido, muto.
Ricordava.
Tant'anni addietro, anche a lui, di ritorno alla casa paterna dopo il tradimento della moglie, la sorella Sidora, bisbetica fin da ragazza, aveva voluto che non si movesse alcun rimprovero. Zitta zitta, lo aveva condotto nell'antica sua camera da scapolo, come se con ciò avesse voluto dimostrargli che si aspettava di vederselo un giorno o l'altro ricomparire davanti, tradito e pentito.
– Te lo avevo predetto! – ripeté, riscotendosi da quel ricordo lontano, con un sospiro.
Rocco si alzò, smanioso, esclamando:
– Non trovi altro da dirmi?
Niccolino allora tirò, sotto sotto, la giacca al padre, come per dirgli: "Stia zitto!".

– No! – gridò forte il Pentàgora su la faccia di Niccolino. – Vieni qua, Roccuccio! Levati codesto cappello dagli occhi… Ah, già: la ferita! Lasciami vedere…
– Che m'importa della ferita? – gridò Rocco, quasi piangente dalla rabbia, sbertucciando e sbatacchiando il cappello sul pavimento.
– Sì, guarda come ti sei conciato… Acqua e aceto, subito: un bagnolo.
Rocco minacciò:
– Ancora? Me ne vado!
– E vattene! Che vuoi da me? Parla, sfogati! Ti prendo con le buone, e spari calci… Mettiti il cuore in pace, figliuolo mio! La lettera, io dico, avresti potuto raccoglierla con più garbo, senza romperti così la fronte nello sportello dell'armadio. Ma basta: sciocchezze! Denari ne hai quanti ne vuoi; femmine, potrai averne quante ne vorrai. Sciocchezze!
Sciocchezze*! era il suo modo d'intercalare e accompagnava ogni volta l'esclamazione con un gesto espressivo della mano e una contrazione della guancia.*
Si levò di tavola e, recatosi presso il cassettone, su cui stava accoccolato un grosso gatto bigio, trasse una candela; staccò, per dare a vedere ciò che intendeva fare, i gocciolotti dal fusto; poi l'accese e sospirò:
– E ora, con l'aiuto di Dio, andiamo a dormire!
– Mi lasci così? – esclamò Rocco, esasperato.
– E che vuoi che ti faccia? Se parlo ti secchi… Debbo stare qua? Ebbene, stiamo qua…
Soffiò su la candela e sedé su una seggiola presso il canterano. Il gatto gli saltò sulle spalle.
Rocco passeggiava per lo stanzone, mordendosi a quando a quando le mani o facendo con le pugna serrate gesti di rabbia impotente. Piangeva.
Niccolino, seduto ancora a tavola, sotto la lampada, arrotondava con l'indice pallottoline di mollica.
– Non hai voluto darmi ascolto, – riprese, dopo un lungo silenzio, il padre. – Hai… ehm…! sì, hai voluto fare come me… Mi viene quasi da ridere, che vuoi farci? Ti compatisco, bada! Ma è stata, Rocco mio, una riprova inutile. Noi Pentàgora… – quieto, FuFù, con la coda! noi Pentàgora con le mogli non abbiamo fortuna.
Tacque un altro pezzo, poi ripigliò lentamente, sospirando:
– Già lo sapevi… Ma tu credesti d'aver trovato l'araba fenice. E io? Tal quale!
E mio padre, sant'anima? Tal quale!
Fece con una mano le corna e le agitò in aria.
– Caro mio, vedi queste? Per noi, stemma di famiglia! Non bisogna farsene.
A questo punto, Niccolino, che seguitava ad arrotondare tranquillamente pallottoline, sghignò.
– Sciocco, che c'è da ridere? – gli disse il padre, levando sù dal petto il testone raso, sanguigno.
– E` destino! Ognuno ha la sua croce. La nostra, è qua! Calvario.
E si picchiò sul capo.
– Ma, alla fin fine, sciocchezze! – seguitò. – Croce che non pesa, è vero, FuFù? quando abbiamo cacciato via la moglie. Anzi, porta fortuna, dicono . La gente piglia moglie, come si piglia in mano la fisarmonica, che pare chiunque debba saperla sonare. Sì, a stendere e a stringere il mantice, non ci vuol molto; ma a muover le dita di quella maniera per pigiare su i tasti, lì ti voglio! Dicono che sono cattivo. Ma perché sono cattivo? Come sto in pace io, così vorrei che stesse in pace tutto il mondo. Ci sono però di questi tali, che quando possono dir male di uno, pare che ingrassino. Del resto a me mi fa più utile chi mi biasima. Sai che faccio? Prendo il biasimo e me l'applico qua.
Si picchiò sulla natica. E poco dopo ripigliò:

– Chi vuol morire, muoia. Io m'ingegno di campare. Salute, ne abbiamo da vendere e, per tutto il resto, la grazia di Dio non ci manca. Si sa, per altro, che le mogli è il loro mestiere d'ingannare i ma riti. Quand'io sposai, figlio mio, tuo nonno mi disse precisamente quel che poi io ripetei a te, parola per parola. Non volli ascoltarlo, come tu non hai voluto ascoltarmi. E si capisce! Ognuno vuol farne esperienza da sé. Che cosa credevo io che fosse Fana, mia moglie? Precisamente ciò che tu, Roccuccio mio, credevi che fosse la tua: una santa! Non ne dico male, né gliene voglio: ne siete testimoni. Do a vostra madre tanto che possa vivere, e permetto che voi andiate a visitarla una volta l'anno, a Palermo. M'ha reso in fin dei conti un gran servizio: m'ha insegnato che si deve obbedire ai genitori. Dico perciò a Niccolino: "Tu almeno, figliuolo mio, salvati!".
Quest'uscita non piacque a Niccolino, che già faceva all'amore:
– Ma pensate a voialtri, voi, che a me ci penso io!
– A lui, oibò! a lui… ah, figlio mio! – esclamò sogghignando il Pentàgora. – Ma San Silvestro… Ma San Martino…
– Va bene, va bene, – rispose Niccolino irritatissimo. – Ma a noi la mamma, poveretta, che male ha fatto, se pur è vero che…?
Niccoli', ora mi secchi! – lo interruppe il padre, levandosi in piedi. – E` destino, sciocconaccio! E io parlo per il tuo bene. Prendi, prendi moglie, se tre esperienze non ti bastano, e – se sei davvero dei Pentàgora – vedrai! Si liberò del gatto con una scrollata, tolse dal canterano la candela e, senza neanche accenderla, scappò via.
Rocco aprì la finestra e si mise a guardar fuori a lungo. La notte era umida. In basso, dopo il ripido degradare delle ultime case giù per la collina, la pianura immensa, solitaria, si stendeva sotto un velo triste di nebbia, fino al mare laggiù, rischiarato pallidamente dalla luna. Quant'aria, quanto spazio fuori di quell'alta finestra angusta! Guardò la facciata della casa, esposta lassù ai venti, alle piogge, malinconica nell'umidore lunare; guardò in basso la viuzza nera, deserta, vegliata da un solo fanale piagnucoloso; i tetti delle povere case raccolte nel sonno; e si sentì crescere l'angoscia. Rimase attonito, quasi con l'anima sospesa, a mirare; e come, dopo un violento uragano, lievi nuvole vagano indecise, pensieri alieni, memorie smarrite, impressioni lontane gli s'affacciarono allo spirito, senza precisarsi tuttavia. Pensò che lì, in quella straducola angusta, quand'egli era bambino, proprio sotto a quel fanale dal fioco lume vacillante, una notte, era stato ucciso un uomo a tradimento; che poi una serva gli aveva detto che lo spirito di quell'ucciso era stato veduto da tanti; e lui ne aveva avuto una gran paura e per parecchio tempo non aveva più potuto affacciarsi di sera a guardare in quella via… Ora la casa paterna, lasciata da circa due anni, lo riprendeva, con tutte le reminiscenze, con l'oppressione antica. Egli era libero di nuovo , come ritornato scapolo. Avrebbe dormito solo, quella notte, nella cameretta nuda, nel lettuccio di prima: solo! La sua casa maritale, coi ricchi mobili nuovi, era rimasta vuota, buia… le finestre erano rimaste aperte… e quella luna, calante tra le brume sul mare lontano, doveva vedersi certo anche dalla sua camera da letto… Il suo letto a due… tra i cortinaggi di seta rosea… ah! Strizzò gli occhi e serrò le pugna. E domani? che sarebbe stato domani, quando tutto il paese avrebbe saputo ch'egli aveva scacciato di casa la moglie infedele?
Là, col capo immerso nel vasto silenzio malinconico della notte punto qua e là e vibrante da stridi rapidi di pipistrelli invisibili, con le pugna ancora serrate, Rocco gemette, esasperato:
– Che debbo fare? che debbo fare?"

37. Novelle per un anno

IL TRENO HA FISCHIATO

Pubblicata la prima volta sul *Corriere della sera* nel 1914, la novella *Il treno ha fischiato* venne inserita nel IV volume di *Novelle per un anno* intitolato *L'uomo solo.*
Belluca è un umile ragioniere che conduce una vita infernale, un giorno si ribella al suo capo ufficio e viene portato in manicomio. Nessuno dei suoi colleghi sa darsi una spiegazione di che cosa gli sia successo. Solo uno di loro, il narratore della storia, sa che cosa è successo. *"A un uomo che viva come Belluca finora ha vissuto, cioè una vita "impossibile", la cosa più ovvia, l'incidente più comune, un qualunque lievissimo inciampo impreveduto, che so io, d'un ciottolo per via, possono produrre effetti straordinari, di cui nessuno si può dar la spiegazione, se non pensa appunto che la vita di quell'uomo è "impossibile". Bisogna condurre la spiegazione là, riattaccandola a quelle condizioni di vita impossibili, ed essa apparirà allora semplice e chiara. Chi veda soltanto una coda, facendo astrazione dal mostro a cui essa appartiene, potrà stimarla per se stessa mostruosa. Bisognerà riattaccarla al mostro; e allora non sembrerà più tale; ma quale dev'essere, appartenendo a quel mostro. Una coda naturalissima. "*
Questa novella è un buon esempio dell'umorismo pirandelliano, i colleghi di Belluca di fronte al suo comportamento da pazzo frenetico ridono, ma chi conosce veramente il povero Belluca non può ridere di quello che gli è successo. La narrazione è affidata a un narratore interno che guida il lettore dal'*"avvertimento del contrario"* al *"sentimento del contrario"*, ovvero dal comico all'umorismo.
Tema dominante è quello della fuga dalla realtà grazie alla follia, follia lucida che il protagonista dichiara di poter controllare senza dare più fastidio a nessuno.

Farneticava.
Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano a due, a tre, dall'ospizio, ov'erano stati a visitarlo. Pareva provassero un gusto particolare a darne l'annunzio coi termini scientifici, appresi or ora dai medici, a qualche collega ritardatario che incontravano per via:
– Frenesia, frenesia.
– Encefalite.
– Infiammazione della membrana.
– Febbre cerebrale .
E volevan sembrare afflitti; ma erano in fondo così contenti, anche per quel dovere compiuto; nella pienezza della salute, usciti da quel triste ospizio al gaio azzurro della mattinata invernale.
– Morrà? Impazzirà?
– Mah!
– Morire, pare di no…
– Ma che dice? che dice?
– Sempre la stessa cosa. Farnetica…
– Povero Belluca!
E a nessuno passava per il capo che, date le specialissime condizioni in cui quell'infelice viveva da tant'anni, il suo caso poteva anche essere naturalissimo; e che tutto ciò che Belluca diceva e che pareva a tutti delirio, sintomo della frenesia, poteva anche essere la spiegazione più semplice di quel suo naturalissimo caso.

Veramente, il fatto che Belluca, la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capo ufficio, e che poi, all'aspra riprensione di questo, per poco non gli s'era scagliato addosso, dava un serio argomento alla supposizione che si trattasse d'una vera e propria alienazione mentale.
Perché uomo più mansueto e sottomesso, più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare.
Circoscritto… *sì, chi l'aveva definito così? Uno dei suoi compagni d'ufficio. Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista, senz'altra memoria che non fosse di partite aperte, di partite semplici o doppie o di storno, e di defalchi e prelevamenti e impostazioni; note, libri mastri, partitari, stracciafogli e via dicendo. Casellario ambulante: o piuttosto, vecchio somaro, che tirava zitto zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi.*
Orbene, cento volte questo vecchio somaro era stato frustato, fustigato senza pietà, cosi per ridere, per il gusto di vedere se si riusciva a farlo imbizzire un po', a fargli almeno drizzare un po' le orecchie abbattute, se non a dar segno che volesse levare un piede per sparar qualche calcio. Niente! S'era prese le frustate ingiuste e le crudeli punture in santa pace, sempre, senza neppur fiatare, come se gli toccassero, o meglio, come se non le sentisse più, avvezzo com'era da anni e anni alle continue solenni bastonature della sorte. Inconcepibile, dunque, veramente, quella ribellione in lui, se non come effetto d'una improvvisa alienazione mentale.
Tanto più che, la sera avanti, proprio gli toccava la riprensione; proprio aveva il diritto di fargliela, il capo ufficio. Già s'era presentato, la mattina, con un'aria insolita, nuova; e cosa veramente enorme, paragonabile, che so? al crollo d'una montagna era venuto con più di mezz'ora di ritardo.
Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutt'a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai. Così ilare, d'una ilarità vaga e piena di stordimento, s'era presentato all'ufficio. E, tutto il giorno, non aveva combinato niente.
La sera, il capo ufficio, entrando nella stanza di lui, esaminati i registri, le carte:
– E come mai? Che hai combinato tutt'oggi?
Belluca lo aveva guardato sorridente, quasi con un'aria d'impudenza, aprendo le mani.
– Che significa? aveva allora esclamato il capo ufficio, accostandoglisi e prendendolo per una spalla e scrollandolo. Ohé, Belluca!
– Niente, aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra. Il treno, signor Cavaliere.
– Il treno? Che treno?
– Ha fischiato.
– Ma che diavolo dici?
– Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare…
– Il treno?
– Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia… oppure oppure… nelle foreste del Congo… Si fa in un attimo, signor Cavaliere!
Gli altri impiegati, alle grida del capo ufficio imbestialito, erano entrati nella stanza e, sentendo parlare così Belluca, giù risate da pazzi. Allora il capo ufficio – che quella sera doveva essere di malumore – urtato da quelle risate, era montato su tutte le furie e aveva malmenato la mansueta vittima di tanti suoi scherzi crudeli. Se non che, questa volta, la vittima, con stupore e quasi con terrore di tutti, s'era ribellata, aveva inveito, gridando sempre quella stramberia del treno che

aveva fischiato, e che, perdio, ora non più, ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più esser trattato a quel modo.
Lo avevano a viva forza preso, imbracato e trascinato all'ospizio dei matti.

Seguitava ancora, qua, a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio. Oh, un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte; accorato. E, subito dopo, soggiungeva:
– Si parte, si parte… Signori, per dove? per dove?
E guardava tutti con occhi che non erano più i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o d'un uomo felice; e frasi senza costrutto gli uscivano dalle labbra. Cose inaudite; espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui, cioè a uno che finora non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, rimanendo come cieco e sordo alla vita: macchinetta di computisteria. Ora parlava di azzurre fronti di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidi cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda facevan la virgola. Cose, ripeto, inaudite.
Chi venne a riferirmele insieme con la notizia dell'improvvisa alienazione mentale rimase però sconcertato, non notando in me, non che meraviglia, ma neppur una lieve sorpresa.
Difatti io accolsi in silenzio la notizia. E il mio silenzio era pieno di dolore. Tentennai il capo, con gli angoli della bocca contratti in giù, amaramente, e dissi:
– Belluca, signori, non è impazzito. State sicuri che non è impazzito. Qualche cosa dev'essergli accaduta; ma naturalissima. Nessuno se la può spiegare, perché nessuno sa bene come quest'uomo ha vissuto finora. Io che lo so, son sicuro che mi spiegherò tutto naturalissimamente, appena l'avrò veduto e avrò parlato con lui.

Cammin facendo verso l'ospizio ove il poverino era stato ricoverato, seguitai a riflettere per conto mio:
"A un uomo che viva come Belluca finora ha vissuto, cioè una vita "impossibile", la cosa più ovvia, l'incidente più comune, un qualunque lievissimo inciampo impreveduto, che so io, d'un ciottolo per via, possono produrre effetti straordinari, di cui nessuno si può dar la spiegazione, se non pensa appunto che la vita di quell'uomo è "impossibile". Bisogna condurre la spiegazione là, riattaccandola a quelle condizioni di vita impossibili, ed essa apparirà allora semplice e chiara. Chi veda soltanto una coda, facendo astrazione dal mostro a cui essa appartiene, potrà stimarla per se stessa mostruosa. Bisognerà riattaccarla al mostro; e allora non sembrerà più tale; ma quale dev'essere, appartenendo a quel mostro.
Una coda naturalissima. "

Non avevo veduto mai un uomo vivere come Belluca.
Ero suo vicino di casa, e non io soltanto, ma tutti gli altri inquilini della casa si domandavano con me come mai quell'uomo potesse resistere in quelle condizioni di vita.
Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra, la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate.
Tutt'e tre volevano esser servite.Strillavano dalla mattina alla sera perché nessuno le serviva. Le due figliuole vedove, raccolte in casa dopo la morte dei mariti, l'una con quattro, l'altra con tre figliuoli, non avevano mai né tempo né voglia da badare ad esse; se mai, porgevano qualche aiuto alla madre soltanto. Con lo scarso provento del suo impieguccio di computista poteva Belluca dar da mangiare a tutte quelle bocche? Si procurava altro lavoro per la sera, in casa: carte da

ricopiare. E ricopiava tra gli strilli indiavolati di quelle cinque donne e di quei sette ragazzi finché essi, tutt'e dodici, non trovavan posto nei tre soli letti della casa.
Letti ampi, matrimoniali; ma tre.
Zuffe furibonde, inseguimenti, mobili rovesciati, stoviglie rotte, pianti, urli, tonfi, perché qualcuno dei ragazzi, al buio, scappava e andava a cacciarsi fra le tre vecchie cieche, che dormivano in un letto a parte, e che ogni sera litigavano anch'esse tra loro, perché nessuna delle tre voleva stare in mezzo e si ribellava quando veniva la sua volta.
Alla fine, si faceva silenzio, e Belluca seguitava a ricopiare fino a tarda notte, finché la penna non gli cadeva di mano e gli occhi non gli si chiudevano da sé.
Andava allora a buttarsi, spesso vestito, su un divanaccio sgangherato, e subito sprofondava in un sonno di piombo, da cui ogni mattina si levava a stento, più intontito che mai.

Ebbene, signori: a Belluca, in queste condizioni, era accaduto un fatto naturalissimo.
Quando andai a trovarlo all'ospizio, me lo raccontò lui stesso, per filo e per segno. Era, sì, ancora esaltato un po', ma naturalissimamente, per ciò che gli era accaduto. Rideva dei medici e degli infermieri e di tutti i suoi colleghi, che lo credevano impazzito.
– Magari! diceva Magari!
Signori, Belluca, s'era dimenticato da tanti e tanti anni ma proprio dimenticato che il mondo esisteva.
Assorto nel continuo tormento di quella sua sciagurata esistenza, assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio, senza mai un momento di respiro, come una bestia bendata, aggiogata alla stanga d'una nòria o d'un molino, sissignori, s'era dimenticato da anni e anni ma proprio dimenticato che il mondo esisteva. Due sere avanti, buttandosi a dormire stremato su quel divanaccio, forse per l'eccessiva stanchezza, insolitamente, non gli era riuscito d'addormentarsi subito. E, d'improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno.
Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati.
Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno.
S'era tenuto istintivamente alle coperte che ogni sera si buttava addosso, ed era corso col pensiero dietro a quel treno che s'allontanava nella notte.
C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava… Firenze, Bologna, Torino, Venezia… tante città, in cui egli da giovine era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra. Sì, sapeva la vita che vi si viveva! La vita che un tempo vi aveva vissuto anche lui! E seguitava, quella vita; aveva sempre seguitato, mentr'egli qua, come una bestia bendata, girava la stanga del molino. Non ci aveva pensato più! Il mondo s'era chiuso per lui, nel tormento della sua casa, nell'arida, ispida angustia della sua computisteria… Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito. L'attimo, che scoccava per lui, qua, in questa sua prigione, scorreva come un brivido elettrico per tutto il mondo, e lui con l'immaginazione d'improvviso risvegliata poteva, ecco, poteva seguirlo per città note e ignote, lande, montagne, foreste, mari… Questo stesso brivido, questo stesso palpito del tempo. C'erano, mentr'egli qua viveva questa vita " impossibile ", tanti e tanti milioni d'uomini sparsi su tutta la terra, che vivevano diversamente. Ora, nel medesimo attimo ch'egli qua soffriva, c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le azzurre fronti… sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva cosi… c'erano gli oceani… Ie foreste…

E, dunque, lui ora che il mondo gli era rientrato nello spirito poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo.
Gli bastava!
Naturalmente, il primo giorno, aveva ecceduto. S'era ubriacato. Tutto il mondo, dentro d'un tratto: un cataclisma. A poco a poco, si sarebbe ricomposto. Era ancora ebro della troppa troppa aria, lo sentiva.
Sarebbe andato, appena ricomposto del tutto, a chiedere scusa al capo ufficio, e avrebbe ripreso come prima la sua computisteria. Soltanto il capo ufficio ormai non doveva pretender troppo da lui come per il passato: doveva concedergli che di tanto in tanto, tra una partita e l'altra da registrare, egli facesse una capatina, sì, in Siberia… oppure oppure… nelle foreste del Congo.
– Si fa in un attimo, signor Cavaliere mio. Ora che il treno ha fischiato…

LA SIGNORA FROLA E IL SIGNOR PONZA, SUO GENERO

La signora Frola e il signor Ponza, suo genero venne pubblicata nel 1917 sulla rivista *E domani, lunedì* e inserita nell'ultimo volume di *Novelle per un anno*. Pirandello trasse dalla novella il dramma *Così è (se vi pare),* messo in scena nello stesso anno a Milano.
Gli abitanti di Valdana sono alle prese con un enigma. Da tre mesi sono arrivati in città tre forestieri, la signora Frola e il signor Ponza con la moglie. I tre hanno strani comportamenti che destano la curiosità degli abitanti. Ma quando, prima il genero e poi la suocera, danno spiegazione dei loro comportamenti gli abitanti piombano in uno stato di confusione e incredulità *"Dov'è la realtà? dove il fantasma?"* si domandano *"a bocca aperta … come insensati"*. Nel dramma *Così è (se vi pare)* alla fine entra in scena la signora Ponza, il volto nascosto da un fitto velo nero e dice di essere la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza, agli astanti che le ingiungono di dire chi sia, la donna velata risponde *"Per me io sono colei che mi si crede"*. La novella, considerata uno dei manifesti del "pirandellismo", presenta alcuni dei temi cari all'autore: l'inconoscibilità della realtà e la pazzia degli uomini, il relativismo e la pietas.

Pazza lei o pazzo lui; non c'è via di mezzo: uno dei due dev'esser pazzo per forza. Perché si tratta niente meno che di questo… Ma no, è meglio esporre prima con ordine.
Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana, e poco m'importa della signora Frola e del signor Ponza, suo genero. Perché, se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna d'impazzirne e l'altro l'ha aiutato, seguita ad aiutarlo così che non si riesce, ripeto, a sapere quale dei due veramente sia pazzo; e certo una consolazione meglio di questa non se la potevano dare. Ma dico di tenere così, sotto quest'incubo, un'intera cittadinanza, vi par poco? togliendole ogni sostegno al giudizio, per modo che non possa più distinguere tra fantasma e realtà. Un'angoscia, un perpetuo sgomento. Ciascuno si vede davanti, ogni giorno, quei due; li guarda in faccia; sa che uno dei due è pazzo; li studia, li squadra, li spia e, niente! non poter scoprire quale dei due; dove sia il fantasma, dove la realtà. Naturalmente, nasce in ciascuno il sospetto pernicioso che tanto vale allora la realtà quanto il fantasma, e che ogni realtà può benissimo essere un fantasma e viceversa. Vi par poco? Nei panni del signor prefetto, io darei senz'altro, per la salute dell'anima degli abitanti di Valdana, lo sfratto alla signora Frola e al signor Ponza, suo genero.

Ma procediamo con ordine.
Questo signor Ponza arrivò a Valdana or sono tre mesi, segretario di prefettura. Prese alloggio nel casolare nuovo all'uscita del paese, quello che chiamano "il Favo". Lì. All'ultimo piano, un quartierino. Tre finestre che danno sulla campagna, alte, tristi (ché la facciata di là, all'aria di tramontana, su tutti quegli orti pallidi, chi sa perché, benché nuova, s'è tanto intristita) e tre finestre interne, di qua, sul cortile, ove gira la ringhiera del ballatoio diviso da tramezzi a grate. Pendono da quella ringhiera, lassù lassù, tanti panierini pronti a esser calati col cordino a un bisogno.
Nello stesso tempo, però, con meraviglia di tutti, il signor Ponza fissò nel centro della città, e propriamente in Via dei Santi n. 15, un altro quartierino mobiliato di tre camere e cucina. Disse che doveva servire per la suocera, signora Frola. E difatti questa arrivò cinque o sei giorni dopo; e il signor Ponza si recò ad accoglierla, lui solo, alla stazione e la condusse e la lasciò lì, sola.
Ora, via, si capisce che una figliuola, maritandosi, lasci la casa della madre per andare a convivere col marito, anche in un'altra città; ma che questa madre poi, non reggendo a star

lontana dalla figliuola, lasci il suo paese, la sua casa, e la segua, e che nella città dove tanto la figliuola quanto lei sono forestiere vada ad abitare in una casa a parte, questo non si capisce più facilmente; o si deve ammettere tra suocera e genero una così forte incompatibilità da rendere proprio impossibile la convivenza, anche in queste condizioni.

Naturalmente a Valdana dapprima si pensò così. E certo chi scapitò per questo nell'opinione di tutti fu il signor Ponza. Della signora Frola, se qualcuno ammise che forse doveva averci anche lei un po' di colpa, o per scarso compatimento o per qualche caparbietà o intolleranza, tutti considerarono l'amore materno che la traeva appresso alla figliuola, pur condannata a non poterle vivere accanto.

Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, che fosse cioè duro, anzi crudele, anche l'aspetto dei due, bisogna dirlo. Tozzo, senza collo, nero come un africano, con folti capelli ispidi su la fronte bassa, dense e aspre sopracciglia giunte, grossi mustacchi lucidi da questurino, e negli occhi cupi, fissi, quasi senza bianco, un'intensità violenta, esasperata, a stento contenuta, non si sa se di doglia tetra o di dispetto della vista altrui, il signor Ponza non è fatto certamente per conciliarsi la simpatia o la confidenza. Vecchina gracile, pallida, è invece la signora Frola, dai lineamenti fini, nobilissimi, e una aria malinconica, ma d'una malinconia senza peso, vaga e gentile, che non esclude l'affabilità con tutti.

Ora di questa affabilità, naturalissima in lei, la signora Frola ha dato subito prova in città, e subito per essa nell'animo di tutti è cresciuta l'avversione per il signor Ponza; giacché chiaramente è apparsa a ognuno l'indole di lei, non solo mite, remissiva, tollerante, ma anche piena d'indulgente compatimento per il male che il genero le fa; e anche perché s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge la crudeltà fino a vietarle anche la vista della figliuola.

Se non che, non crudeltà, protesta subito nelle sue visite alle signore di Valdana la signora Frola, ponendo le manine avanti, veramente afflitta che si possa pensare questo di suo genero. E s'affretta a decantarne tutte le virtù, a dirne tutto il bene possibile e immaginabile; quale amore, quante cure, quali attenzioni egli abbia per la figliuola, non solo, ma anche per lei, sì, sì, anche per lei; premuroso, disinteressato… Ah, non crudele, no, per carità! C'è solo questo: che vuole tutta, tutta per sé la mogliettina, il signor Ponza, fino al punto che anche l'amore, che questa deve avere (e l'ammette, come no?) per la sua mamma, vuole che le arrivi non direttamente, ma attraverso lui, per mezzo di lui, ecco. Sì, può parere crudeltà, questa, ma non lo è; è un'altra cosa, un'altra cosa ch'ella, la signora Frola, intende benissimo e si strugge di non sapere esprimere. Natura, ecco… ma no, forse una specie di malattia… come dire? Mio Dio, basta guardarlo negli occhi. Fanno in prima una brutta impressione, forse, quegli occhi; ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi: la pienezza chiusa, dicono, di tutto un mondo d'amore in lui, nel quale la moglie deve vivere senza mai uscirne minimamente, e nel quale nessun altro, neppure la madre, deve entrare. Gelosia? Sì, forse; ma a voler definire volgarmente questa totalità esclusiva d'amore.

Egoismo? Ma un egoismo che si dà tutto, come un mondo, alla propria donna! Egoismo, in fondo, sarebbe quello di lei a voler forzare questo mondo chiuso d'amore, a volervisi introdurre per forza, quand'ella sa che la figliuola è felice, così adorata… Questo a una madre può bastare! Del resto, non è mica vero ch'ella non la veda, la sua figliuola. Due o tre volte al giorno la vede: entra nel cortile della casa; suona il campanello e subito la sua figliuola s'affaccia di lassù.

– Come stai Tildina?

– Benissimo, mamma. Tu?

– Come Dio vuole, figliuola mia. Giù, giù il panierino!

E nel panierino, sempre due parole di lettera, con le notizie della giornata. Ecco, le basta questo. Dura ormai da quattr'anni questa vita, e ci s'è abituata la signora Frola. Rassegnata, sì. E quasi non ne soffre più.

Com'è facile intendere, questa rassegnazione della signora Frola, quest'abitudine ch'ella dice d'aver fatto al suo martirio, ridondano a carico del signor Ponza, suo genero, tanto più, quanto più ella col suo lungo discorso si affanna a scusarlo.

Con vera indignazione perciò, e anche dirò con paura, le signore di Valdana che hanno ricevuto la prima visita della signora Frola, accolgono il giorno dopo l'annunzio di un'altra visita inattesa, del signor Ponza, che le prega di concedergli due soli minuti d'udienza, per una "doverosa dichiarazione", se non reca loro incomodo.

Affocato in volto, quasi congestionato, con gli occhi più duri e più tetri che mai, un fazzoletto in mano che stride per la sua bianchezza, insieme coi polsini e il colletto della camicia, sul nero della carnagione, del pelame e del vestito, il signor Ponza, asciugandosi di continuo il sudore che gli sgocciola dalla fronte bassa e dalle gote raschiose e violacee, non già per il caldo, ma per la violenza evidentissima dello sforzo che fa su se stesso e per cui anche le grosse mani dalle unghie lunghe gli tremano; in questo e in quel salotto, davanti a quelle signore che lo mirano quasi atterrite, domanda prima se la signora Frola, sua suocera, è stata a visita da loro il giorno avanti; poi, con pena, con sforzo, con agitazione di punto in punto crescenti, se ella ha parlato loro della figliuola e se ha detto che egli le vieta assolutamente di vederla e di salire in casa sua.

Le signore, nel vederlo così agitato, com'è facile immaginare, s'affrettano a rispondergli che la signora Frola, sì, è vero, ha detto loro di quella proibizione di vedere la figlia, ma anche tutto il bene possibile e immaginabile di lui, fino a scusarlo, non solo, ma anche a non dargli nessun'ombra di colpa per quella proibizione stessa.

Se non che, invece di quietarsi, a questa risposta delle signore, il signor Ponza si agita di più; gli occhi gli diventano più duri, più fissi, più tetri; le grosse gocce di sudore più spesse; e alla fine, facendo uno sforzo ancor più violento su se stesso, viene alla sua "dichiarazione doverosa".

La quale è questa, semplicemente: che la signora Frola, poveretta, non pare, ma è pazza.

Pazza da quattro anni, sì. E la sua pazzia consiste appunto nel credere che egli non voglia farle vedere la figliuola. Quale figliuola? È morta, è morta da quattro anni la figliuola: e la signora Frola, appunto per il dolore di questa morte, è impazzita: per fortuna, impazzita, sì, giacché la pazzia è stata per lei lo scampo dal suo disperato dolore. Naturalmente non poteva scamparne, se non così, cioè credendo che non sia vero che la sua figliuola è morta e che sia lui, invece, suo genero, che non vuole più fargliela vedere.

Per puro dovere di carità verso un'infelice, egli, il signor Ponza, seconda da quattro anni, a costo di molti e gravi sacrifici, questa pietosa follia: tiene, con dispendio superiore alle sue forze, due case: una per sé, una per lei; e obbliga la sua seconda moglie, che per fortuna caritatevolmente si presta volentieri, a secondare anche lei questa follia. Ma carità, dovere, ecco, fino a un certo punto: anche per la sua qualità di pubblico funzionario, il signor Ponza non può permettere che si creda di lui, in città, questa cosa crudele e inverosimile: ch'egli cioè, per gelosia o per altro, vieti a una povera madre di vedere la propria figliuola.

Dichiarato questo, il signor Ponza s'inchina innanzi allo sbalordimento delle signore, e va via. Ma questo sbalordimento delle signore non ha neppure il tempo di scemare un po', che rieccoti la signora Frola con la sua aria dolce di vaga malinconia a domandare scusa se, per causa sua, le buone signore si sono prese qualche spavento per la visita del signor Ponza, suo genero.

E la signora Frola, con la maggior semplicità e naturalezza del mondo, dichiara a sua volta, ma in gran confidenza, per carità! poiché il signor Ponza è un pubblico funzionario, e appunto per questo ella la prima volta s'è astenuta dal dirlo, ma sì, perché questo potrebbe seriamente

pregiudicarlo nella carriera; il signor Ponza, poveretto – ottimo, ottimo inappuntabile segretario alla prefettura, compìto, preciso in tutti i suoi atti, in tutti i suoi pensieri, pieno di tante buone qualità – il signor Ponza, poveretto, su quest'unico punto non… non ragiona più, ecco; il pazzo è lui, poveretto; e la sua pazzia consiste appunto in questo: nel credere che sua moglie sia morta da quattro anni e nell'andar dicendo che la pazza è lei, la signora Frola che crede ancora viva la figliuola. No, non lo fa per contestare in certo qual modo innanzi agli altri quella sua gelosia quasi maniaca e quella crudele proibizione a lei di vedere la figliuola, no; crede, crede sul serio il poveretto che sua moglie sia morta e che questa che ha con sé sia una seconda moglie. Caso pietosissimo! Perché veramente col suo troppo amore quest'uomo rischiò in prima di distruggere, d'uccidere la giovane moglietta delicatina, tanto che si dovette sottrargliela di nascosto e chiuderla a insaputa di lui in una casa di salute. Ebbene, il povero uomo, a cui già per quella frenesia d'amore s'era anche gravemente alterato il cervello, ne impazzì; credette che la moglie fosse morta davvero: e questa idea gli si fissò talmente nel cervello, che non ci fu più verso di levargliela, neppure quando, ritornata dopo circa un anno florida come prima, la moglietta gli fu ripresentata. La credette un'altra; tanto che si dovette con l'aiuto di tutti, parenti e amici, simulare un secondo matrimonio, che gli ha ridato pienamente l'equilibrio delle facoltà mentali.
Ora la signora Frola crede d'aver qualche ragione di sospettare che da un pezzo suo genero sia del tutto rientrato in sé e ch'egli finga, finga soltanto di credere che sua moglie sia una seconda moglie, per tenersela così tutta per sé, senza contatto con nessuno, perché forse tuttavia di tanto in tanto gli balena la paura che di nuovo gli possa esser sottratta nascostamente. Ma sì. Come spiegare, se no, tutte le cure, le premure che ha per lei, sua suocera, se veramente egli crede che è una seconda moglie quella che ha con sé? Non dovrebbe sentire l'obbligo di tanti riguardi per una che, di fatto, non sarebbe più sua suocera, è vero? Questo, si badi, la signora Frola lo dice, non per dimostrare ancor meglio che il pazzo è lui; ma per provare anche a se stessa che il suo sospetto è fondato.
– E intanto, – conclude con un sospiro che su le labbra le s'atteggia in un dolce mestissimo sorriso, – intanto la povera figliuola mia deve fingere di non esser lei, ma un'altra, e anch'io sono obbligata a fingermi pazza credendo che la mia figliuola sia ancora viva. Mi costa poco, grazie a Dio, perché è là, la mia figliuola, sana e piena di vita; la vedo, le parlo; ma sono condannata a non poter convivere con lei, e anche a vederla e a parlarle da lontano, perché egli possa credere, o fingere di credere che la mia figliuola, Dio liberi, è morta e che questa che ha con sé è una seconda moglie. Ma torno a dire, che importa se con questo siamo riusciti a ridare la pace a tutti e due? So che la mia figliuola è adorata, contenta; la vedo; le parlo; e mi rassegno per amore di lei e di lui a vivere così e a passare anche per pazza, signora mia, pazienza…

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? dove il fantasma?
Lo potrebbe dire la moglie del signor Ponza. Ma non c'è da fidarsi se, davanti a lui, costei dice d'esser seconda moglie; come non c'è da fidarsi se, davanti alla signora Frola, conferma d'esserne la figliuola. Si dovrebbe prenderla a parte e farle dire a quattr'occhi la verità. Non è possibile. Il signor Ponza – sia o no lui il pazzo – è realmente gelosissimo e non lascia vedere la moglie a nessuno. La tiene lassù, come in prigione, sotto chiave; e questo fatto è senza dubbio in favore della signora Frola; ma il signor Ponza dice che è costretto a far così, e che sua moglie stessa anzi glielo impone, per paura che la signora Frola non le entri in casa all'improvviso. Può essere una scusa. Sta anche di fatto che il signor Ponza non tiene neanche una serva in casa. Dice che lo fa per risparmio, obbligato com'è a pagar l'affitto di due case; e si sobbarca intanto a farsi

da sé la spesa giornaliera, e la moglie, che a suo dire non è la figlia della signora Frola, si sobbarca anche lei per pietà di questa, cioè d'una povera vecchia che fu suocera di suo marito, a badare a tutte le faccende di casa, anche alle più umili, privandosi dell'aiuto di una serva. Sembra a tutti un po' troppo. Ma è anche vero che questo stato di cose, se non con la pietà, può spiegarsi con la gelosia di lui.

Intanto, il signor Prefetto di Valdana s'è contentato della dichiarazione del signor Ponza. Ma certo l'aspetto e in gran parte la condotta di costui non depongono in suo favore, almeno per le signore di Valdana più propense tutte quante a prestar fede alla signora Frola. Questa, difatti, viene premurosa a mostrar loro le letterine affettuose che le cala giù col panierino la figliuola, e anche tant'altri privati documenti, a cui però il signor Ponza toglie ogni credito, dicendo che le sono stati rilasciati per confortare il pietoso inganno.

Certo è questo, a ogni modo: che dimostrano tutt'e due, l'uno per l'altra, un meraviglioso spirito di sacrificio, commoventissimo; e che ciascuno ha per la presunta pazzia dell'altro la considerazione più squisitamente pietosa. Ragionano tutt'e due a meraviglia; tanto che a Valdana non sarebbe mai venuto in mente a nessuno di dire che l'uno dei due era pazzo, se non l'avessero detto loro: il signor Ponza della signora Frola, e la signora Frola del signor Ponza.

La signora Frola va spesso a trovare il genero alla prefettura per aver da lui qualche consiglio, o lo aspetta all'uscita per farsi accompagnare in qualche compera: e spessissimo, dal canto suo, nelle ore libere e ogni sera il signor Ponza va a trovare la signora Frola nel quartierino mobiliato; e ogni qual volta per caso l'uno s'imbatte nell'altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli le dà la destra e, se stanca, le porge il braccio, e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia, li squadra, li spia e, niente!, non riesce ancora in nessun modo a comprendere quale sia il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà.

38. Maschere nude

ENRICO IV

L'*Enrico IV* è un dramma in tre atti scritto nel 1921 e rappresentato a Milano nel 1922, fu uno dei grandi successi di Pirandello.
La vicenda si svolge in un solo giorno, in una villa arredata come la reggia di un re. Il personaggio principale è "Enrico IV". Insieme a lui vivono nella villa quattro finti consiglieri segreti, Landolfo (Lolo), Arialdo (Franco), Ordulfo (Momo), Bertoldo (Fino), due valletti e un vecchio cameriere. Tutti vestono, tranne il vecchio cameriere Giovanni, come cavalieri dell'XI secolo.
In una delle sale della villa si trova il trono con il suo basso baldacchino e a fianco due ritratti di un uomo e una donna, giovani entrambi, "Enrico IV" e "Matilde di Toscana". Il primo atto si svolge in questa sala, sono in scena i quattro consiglieri di "Enrico IV" e dalle loro parole lo spettatore comprende di stare assistendo ad una mascherata. E di una mascherata si tratta, infatti "Enrico IV" non è Enrico IV, ma uno sconosciuto personaggio che crede di essere Enrico IV. La vicenda ha luogo il giorno in cui nella villa giungono cinque personaggi, due donne e tre uomini a fare visita a "Enrico IV". Sono il marchese Carlo di Nolli, nipote di "Enrico IV", il barone Tito Belcredi e il dottor Dionisio Genoni, donna Matilde Spina, vedova, con la giovane figlia Frida, che assomiglia moltissimo alla madre da giovane. Il primo argomento di discussione tra questi personaggi è proprio la straordinaria somiglianza tra il ritratto che ritrae donna Matilde da giovane e la figlia Frida. Proseguendo nella discussione si viene a scoprire che diciotto anni prima in occasione di un carnevale un gruppo di giovani, tra cui Belcredi, donna Matilde e "Enrico IV", organizzarono una cavalcata storica, è Belcredi a raccontare della sua idea "*... Proposi questa cavalcata storica: storica per modo di dire: babelica. Ognuno di noi doveva scegliersi un personaggio da rappresentare, di questo o quel secolo: re o imperatore, o principe con la sua dama accanto, regina o imperatrice, a cavallo. Cavalli bardati, s'intende, secondo il costume dell'epoca. E la proposta fu accettata."* (atto I). Ciascun giovane scelse il suo personaggio ed "Enrico IV" scelse di essere Enrico IV e la giovane Matilde la marchesa Matilde di Canossa, acerrima nemica di Enrico IV. Donna Matilde ricorda che allora "Enrico IV" era innamorato di lei, ma che lei lo aveva rifiutato con disprezzo, incapace di affrontare la sua offerta di amore. Durante la cavalcata in maschera "Enrico IV" cade da cavallo, batte la testa e diventa pazzo, da allora crede di essere veramente Enrico IV e vive nella villa con dei servitori che assecondano la sua follia. Gli antichi amici sono andati a trovarlo per mantenere la promessa fatta alla sorella di "Enrico IV", madre di Carlo di Nolli, morta da poco, di non trascurarlo e di farlo visitare da un dottore nel tentativo di guarirlo. Per apparire davanti a "Enrico IV" tutti sono costretti a vestirsi in costume. La giovane Frida però si rifiuta di incontrarlo. Quando tutti si sono vestiti nella sala entra "Enrico IV". È un uomo sulla cinquantina, pallido, con i capelli mezzi grigi e mezzi tinti e il volto truccato. "Enrico IV" parla da Enrico IV, ma con allusioni che fanno sospettare che egli non sia affatto pazzo, ma invece perfettamente lucido e consapevole.
Il secondo atto ha inizio nel pomeriggio avanzato. Il dottore, Belcredi e donna Matilde discorrono del breve incontro avuto con "Enrico IV" e del dubbio, nutrito sia da Belcredi, sia da donna Matilde, che "Enrico IV" non sia affatto pazzo. Questa in particolare è sicura di essere stata riconosciuta. Nel frattempo hanno progettato un *"trucco violento"* che strappi "Enrico IV" alla sua follia. Frida, vestita con l'abito di Matilde di Canossa, deve apparire a "Enrico IV" e *"strappandogli a un tratto l'illusione"* fargli riacquistare *"la sensazione della distanza del tempo"*.
Frida sebbene timorosa si presta al trucco e si veste con l'antico costume della madre.

“Enrico IV” rientra in scena con donna Matilde vestita da imperatrice madre e con il dottore e continua con loro i suoi deliranti discorsi. Alla fine dell’atto questi escono di scena e “Enrico IV” rimasto in scena da solo con i suoi consiglieri rivela a loro e agli spettatori di non essere pazzo ma di *“fare il pazzo”*.
Nell’ultimo breve atto dopo l’apparizione di Frida a “Enrico IV” tutti i personaggi sono in scena. I consiglieri hanno rivelato a Belcredi e a donna Matilde la finzione del pazzo. Nel corso di un ultimo concitato dialogo in cui confessa di essere guarito, *“Sono guarito, signori : perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! – Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia”.*
“Enrico IV” in un impeto di rabbia e vendetta ferisce con un colpo di spada Belcredi e torna *“per sempre”* a fare il pazzo. Enrico IV è una maschera nuda, è il simbolo dell’uomo che sa di indossare una maschera. Se la vita è una mascherata, una *“pazzia”*, Enrico IV è consapevole di ciò, a differenza degli altri personaggi che vivono la loro pazzia *“senza saperla e senza vederla”.*

Il brano che segue è tratto dall’ultima parte del secondo atto:

Davanti alla soglia della comune, fin dove li ha accompagnati, li licenzia, ricevendone l’inchino. Donna Matilde e il Dottore, via. Egli richiude la porta e si volta subito, cangiato.

Enrico IV
Buffoni! Buffoni! Buffoni! – Un pianoforte di colori! Appena la toccavo: bianca, rossa, gialla, verde…E quell’altro là: Pietro Damiani. – Ah! Ah! Perfetto! Azzeccato! – S’è spaventato di ricomparirmi davanti!

Dirà questo con gaia prorompente frenesia, movendo di qua, di là i passi, gli occhi, finché all’improvviso non vede Bertoldo, più che sbalordito, impaurito del repentino cambiamento. Gli si arresta davanti e additandolo ai tre compagni anch’essi come smarriti nello sbalordimento:

Ma guardatemi quest’imbecille qua, ora, che sta a mirarmi a bocca aperta…

Lo scrolla per le spalle.

Non capisci? Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo!

Landolfo Arialdo Ordulfo
(sconvolti, trasecolati, guardandosi tra loro).
Come! Che dice? Ma dunque?

Enrico IV
(si volta subito alle loro esclamazioni e grida, imperioso):
Basta! Finiamola! Mi sono seccato!

Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci:

Perdio, l'impudenza di presentarsi qua, a me, ora col suo ganzo accanto… – E avevano l'aria di prestarsi per compassione, per non fare infuriare un poverino già fuori del mondo, fuori del tempo, fuori della vita! – Eh, altrimenti quello là, ma figuratevi se l'avrebbe subita una simile sopraffazione! – Loro sì, tutti i giorni, ogni momento, pretendono che gli altri siano come li vogliono loro; ma non è mica una sopraffazione, questa! – Che! Che! – È il loro modo di pensare, il loro modo di vedere, di sentire: ciascuno ha il suo! Avete anche voi il vostro, eh? Certo! Ma che può essere il vostro? Quello della mandra! Misero, labile, incerto…E quelli ne approfittano, vi fanno subire e accettare il loro, per modo che voi sentiate e vediate come loro! O almeno, si illudono! Perché poi, che riescono a imporre? Parole! parole che ciascuno intende e ripete a suo modo. Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti! E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio: «pazzo!» – Per esempio, che so? – «imbecille» – Ma dite un po', si può star quieti a pensare che c'è uno che si affanna a persuadere agli altri che voi siete come vi vede lui, a fissarvi nella stima degli altri secondo il giudizio che ha fatto di voi? – «Pazzo» «pazzo»! – Non dico ora che lo faccio per ischerzo! Prima, prima che battessi la testa cadendo da cavallo…

S'arresta d'un tratto, notando i quattro che si agitano, più che mai sgomenti e sbalorditi.

Vi guardate negli occhi?

Rifà smorfiosamente i segni del loro stupore.

Ah! Eh! Che rivelazione? – Sono o non sono? – Eh, via, sì, sono pazzo!

Si fa terribile

Ma allora, perdio, inginocchiatevi! inginocchiatevi!

Li forza a inginocchiarsi tutti a uno a uno:

Vi ordino di inginocchiarvi tutti davanti a me – così! E toccate tre volte la terra con la fronte! Giù! Tutti, davanti ai pazzi, si deve stare così!

Alla vista dei quattro inginocchiati si sente subito svaporare la feroce gaiezza, e se ne sdegna.

Su, via, pecore, alzatevi! – M'avete obbedito? Potevate mettermi la camicia di forza… – Schiacciare uno col peso d'una parola? Ma è niente! Che è? Una mosca! – Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! Il peso dei morti – Eccomi qua: potete credere sul serio che Enrico IV sia ancora vivo? Eppure, ecco, parlo e comando a voi vivi. Vi voglio così! – Vi sembra una burla anche questa, che seguitano a farla i morti la vita? – Sì, qua è una burla: ma uscite di qua, nel mondo vivo. Spunta il giorno. Il tempo è davanti a voi. Un'alba. Questo giorno che ci sta davanti – voi dite – lo faremo noi! – Sì? Voi? E salutatemi tutte le tradizioni! Salutatemi tutti i costumi! Mettetevi a parlare! Ripetete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!

Si para davanti a Bertoldo, ormai istupidito.

Non capisci proprio nulla, tu, eh? – Come ti chiami?

Bertoldo
Io?…Eh…Bertoldo…

Enrico IV
Ma che Bertoldo, sciocco! Qua a quattr'occhi: come ti chiami?

Bertoldo
Ve… veramente mi… mi chiamo Fino…

Enrico IV (a un atto di richiamo e di ammonimento degli altri tre, appena accennato, voltandosi subito per farli tacere).
Fino?

Bertoldo
Fino Pagliuca, sissignore.

Enrico IV (volgendosi di nuovo agli altri).
Ma se vi ho sentito chiamare tra voi, tante volte!

A Landolfo

Tu ti chiami Lolo?

Landolfo
Sissignore…

Poi con uno scatto di gioa:

Oh Dio…Ma allora?

Enrico IV (subito, brusco).
Che cosa?

Landolfo (d'un tratto smorendo).
No… dico…

Enrico IV
Non sono più pazzo? Ma no. Non mi vedete? – Scherziamo alle spalle di chi ci crede.

Ad Arialdo

So che tu ti chiami Franco…

A Ordulfo

E tu, aspetta…

Ordulfo
Momo!

Enrico IV
Ecco, Momo! Che bella cosa, eh?

Landolfo
(c.s.). Ma dunque… oh Dio…

Enrico IV
(c.s.). Che? Niente! Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata…

E ride.
Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

Landolfo Arialdo Ordulfo
(guardandosi tra loro, incerti, smarriti, tra la gioia e lo sgomento).
È guarito? Ma sarà vero? Com'è?

Enrico IV
Zitti! Zitti!

A Bertoldo:

Tu non ridi? Sei ancora offeso? Ma no! Non dicevo mica a te, sai? – Conviene a tutti, capisci? conviene a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare. Che dico io di quelli là che se ne sono andati? Che una è una baldracca, l'altro un sudicio libertino, l'altro un impostore…Non è vero! Nessuno può crederlo! – Ma tutti stanno ad ascoltarmi, spaventati. Ecco, vorrei sapere perché, se non è vero. – Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi! – Eppure, si stanno ad ascoltare così, con gli occhi sbarrati dallo spavento. – Perché? – Dimmi, dimmi tu, perché? Sono calmo, vedi?

Bertoldo
Ma perché… forse, credono che…

Enrico IV
No, caro… no, caro…Guardami bene negli occhi…- Non dico che sia vero, stai tranquillo! – Niente è vero! – Ma guardami negli occhi!

Bertoldo
Sì, ecco, ebbene?

Enrico IV
Ma lo vedi? lo vedi? Tu stesso! Lo hai anche tu, ora, lo spavento negli occhi! – Perché ti sto sembrando pazzo! – Ecco la prova! Ecco la prova!

E ride.

Landolfo
(a nome degli altri, facendosi coraggio, esasperato)
Ma che prova?

Enrico IV
Codesto vostro sgomento, perché ora, di nuovo, vi sto sembrando pazzo! – Eppure, perdio, lo sapete! Mi credete; lo avete creduto fino ad ora che sono pazzo! – È vero o no?

Li guarda un po', li vede atterriti .

Ma lo vedete? Lo sentite che può diventare anche terrore, codesto sgomento, come per qualche cosa che vi faccia mancare il terreno sotto i piedi e vi tolga l'aria da respirare? Per forza, signori miei! Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! – Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani chi sa come! – Voi vi tenete forte, ed essi non si tengono più. Volubili! Volubili! – Voi dite: «questo non può essere!» – e per loro può essere tutto. – Ma voi dite che non è vero. E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te,

indica tre di loro,

e centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero ieri! Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi – come io guardavo un giorno certi occhi – potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca…

Pausa lungamente tenuta. L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di smarrimento e di più profonda costernazione da cui quei quattro mascherati sono compresi e sempre più allontanati dal grande Mascherato, rimasto assorto a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti. Poi egli si riscuote, fa come per cercare i quattro che non sente più attorno a sé e dice:

S'è fatto buio, qua.

Ordulfo
(subito, facendosi avanti).
Vuole che vada a prendere la lampa?

Enrico IV
(con ironia). *La lampa, si…Credete che non sappia che, appena volto le spalle con la mia lampa ad olio per andare a dormire, accendete la luce elettrica per voi – qua e anche là nella sala del trono? – Fingo di non vederla…*

Ordulfo
Ah! – Vuole allora…?

Enrico IV
No: m'accecherebbe. – Voglio la mia lampa.

39. Autori opere correnti - Italo Svevo

1861 – 1896: infanzia e giovinezza, Trieste e Wurzbur, il primo romanzo Una vita.
Italo Svevo, pseudonimo di Ettore Schmitz, nasce a Trieste nel 1861 da una famiglia ebrea. Il padre, figlio di un funzionario austriaco ebreo, è un agiato commerciante di vetrami, la madre viene da una famiglia ebraica italiana. Ettore, sesto di otto figli, dopo la prima istruzione elementare viene iscritto a una scuola commerciale in Germania, dove studia in tedesco e inizia le sue prime letture di autori tedeschi, Schiller, Goethe, Heine.
Ritornato a Trieste termina gli studi all'Istituto Commerciale "Revoltella". A diciannove anni inizia a lavorare presso la filiale triestina della Banca Union di Vienna come corrispondente tedesco e francese.
Dopo il lavoro frequenta la Biblioteca Civica di Trieste, legge i classici italiani e i naturalisti francesi, i filosofi Schopenhauer e Nietzsche, Marx e Darwin. Comincia a scrivere novelle e testi teatrali, collabora con l' *Indipendente* una rivista triestina su cui pubblica articoli e novelle. Nel 1892 pubblica il primo romanzo *Una vita*, che firma come Italo Svevo. Nello stesso anno muore il padre. Nel 1896 sposa la cugina Livia Veneziani, figlia di un ricco industriale di Trieste.
1898 – 1919: il secondo romanzo Senilità, l'abbandono delle letteratura, la fabbrica, Joyce e Freud.
Nel 1898 pubblica il secondo romanzo *Senilità*, che come il primo non ottiene alcun riconoscimento né di critica né di pubblico. Svevo decide di eliminare dalla propria vita *"quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura"* e nel tempo libero si dedica a suonare il violino. Lascia la banca ed entra nella ditta di vernici del suocero, diviene un ricco borghese impegnato a tempo pieno nel suo lavoro, viaggia e spesso si reca a Londra. Per migliorare il suo inglese prende lezioni da James Joyce, che insegna alla Berlitz School di Trieste, a cui fa leggere i propri romanzi. Continua a scrivere testi teatrali e novelle ma non pubblica più le sue opere. Tra il 1908 e il 1910 legge l'opera di Freud e traduce *L'interpretazione dei sogni*, forse il testo più breve intitolato *Il sogno*.
1919 – 1928: "La coscienza di Zeno, il successo, la morte.
Durante la guerra la ditta di vernici viene chiusa. Nel 1919 inizia a scrivere *La coscienza di Zeno* che pubblica nel 1923. Il romanzo riceve apprezzamenti e riconoscimenti in Italia e in Francia, grazie all'interessamento di Joyce, che allora abitava a Parigi. Nel 1925 esce *Omaggio a Italo Svevo* di Eugenio Montale su *L'esame;* nel 1927 il romanzo viene tradotto e stampato in Francia. Negli ultimi anni Svevo riprende a scrivere novelle, *Vino generoso*, *Una burla riuscita* e testi teatrali *La rigenerazione* e inizia un nuovo romanzo *Il vecchione* che non porta a termine. Muore nel 1928 in seguito alle complicazioni dovute a un incidente d'auto.
Fonte: *La vita e l'opera* di Gabriella Contini in *La coscienza di Zeno*, Garzanti, 1992, pp.VII-XIV

40. La coscienza di Zeno

La *Coscienza di Zeno* si presenta come un'autobiografia scritta da Zeno Cosini all'età di cinquantasette anni seguendo l'indicazione dello psicoanalista che lo ha in cura, Zeno infatti è convinto di essere malato *"La malattia è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione"*. Il romanzo è diviso in cinque capitoli intitolati: *Il fumo, La morte di mio padre, La storia del mio matrimonio, La moglie e l'amante, Storia di un'associazione commerciale*, due capitoli: *Prefazione* e *Preambolo* aprono il romanzo, il capitolo intitolato *Psico-analisi* lo chiude. Nella Prefazione il dottor S. spiega di avere consigliato al suo paziente di scrivere un'autobiografia per prepararsi alla cura psico-analitica e di averla pubblicata per vendicarsi del fatto che il paziente si è *"sul più bello ... sottratto alla cura"*. Nel Preambolo viene introdotto l'io narrante del romanzo, Zeno Cosini, un borghese ultracinquantenne, ricco, sposato, con il vizio del fumo e vari dolori psicosomatici da cui sta cercando di liberarsi con la psicoanalisi. Zeno tenta di vedere la propria infanzia, ma non ci riesce, vede la locomotiva di un treno che sbuffa arrancando su una salita e un bambino in fasce, che però non è lui da piccolo, ma un nipote appena nato. I cinque capitoli centrali raccontano le vicende avvenute tra il 1890 e il 1895, Zeno è un trentenne alle prese con l'inizio della sua vita di adulto, un adulto nevrotico, pigro e inconcludente, che non riesce a smettere di fumare, ha un pessimo rapporto con il padre, sposa una donna che non ama, la tradisce, finge di lavorare, si comporta in modo imbarazzante e scorretto con parenti, amici e conoscenti, racconta a se stesso e agli altri un mucchio di bugie. L'ultimo capitolo è presentato come un diario scritto tra il 3 maggio 1915 e il 24 marzo 1916 dopo che Zeno ha deciso di interrompere la cura psicoanalitica iniziata sei mesi prima.

La malattia.

Presentando il suo romanzo Svevo scrive *"Il romanzo è la storia della vita di Zeno che si crede un malato eccezionale di una malattia a percorso lungo e delle sue cure".* La malattia è il tema principale del romanzo, nel romanzo Svevo utilizza le teorie di Freud nella rappresentazione della malattia del protagonista e della cura psicoanalitica a cui si sottopone. È Svevo stesso a riconoscere l'importanza di Freud per il suo romanzo, nel *Profilo autobiografico* steso in terza persona nel 1928 su richiesta di un editore scrive *"Il secondo avvenimento letterario e che allo Svevo parve allora scientifico fu l'incontro con le opere del Freud. Dapprima le affrontò solo per giudicare delle possibilità di una cura che veniva offerta ad un suo congiunto. Per vario tempo lo Svevo lesse libri di psicanalisi. Lo preoccupava d'intendere che cosa fosse una perfetta salute morale. Nient'altro. Durante la guerra, nel 1918, per compiacere un suo nipote medico che, ammalato, abitava da lui, si mise in sua compagnia a tradurre l'opera del Freud sul sogno. La compagnia del dotto medico (che però non praticava la psicanalisi) rese quella traduzione più interessante. Fu allora che lo Svevo talora si dedicò (solitario, ciò ch'è in perfetta contraddizione alla teoria e alla pratica del Freud) a qualche prova di psicanalisi su se stesso".*

Il doodle del 6 maggio 2016 dedicato al 160° anniversario della nascita di Sigmund Freud

Nei suoi studi sulle donne isteriche Freud si accorse che esisteva nelle sue pazienti un "contenuto psichico nascosto" che determinava la loro malattia. Studiando questo contenuto psichico nascosto, che chiamò in vari modi, inconscio, libido, Es, etc., Freud osservò che esso non era proprio solo delle giovani donne isteriche che chiedevano il suo aiuto, ma che esso apparteneva a tutti gli uomini e le donne, malati o sani che fossero. Scrive in proposito Freud nell'*Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917): "Nel corso dei tempi l'umanità ha dovuto sopportare due grandi mortificazioni che la scienza ha recato al suo ingenuo amore di sé. La prima quando apprese che la nostra terra non è al centro dell'universo bensì una minuscola particella di un sistema cosmico che, quanto a grandezza, è difficilmente immaginabile. Questa scoperta è associata per noi al nome di Copernico, benché la scienza alessandrina avesse già detto qualcosa di simile. La seconda mortificazione si è verificata poi, quando la ricerca biologica annientò la pretesa posizione di privilegio dell'uomo nella creazione, gli dimostrò la sua provenienza dal regno animale e l'inestirpabilità della sua natura animale. Questo sovvertimento di valori è stato compiuto ai nostri giorni sotto l'influsso di Charles Darwin, di Wallace e dei suoi precursori, non senza la più violenta opposizione dei loro contemporanei. Ma la terza e più scottante mortificazione, la megalomania dell'uomo è destinata a subirla da parte dell'odierna indagine psicologica, la quale ha l'intenzione di dimostrare all'Io che non solo egli non è padrone in casa propria, ma deve fare assegnamento su scarse notizie riguardo a quello che avviene inconsciamente nella sua psiche. Anche questo richiamo a guardarsi dentro non siamo stati noi psicoanalisti né i primi né i soli a proporlo, ma sembra che tocchi a noi sostenerlo nel modo più energico e corroborarlo con un materiale empirico che tocca da vicino tutti quanti gli uomini". L'Io dunque "non è padrone in casa propria" perché è abitato da una dimensione inconscia che l'uomo ha sempre evitato di considerare, perché un inganno narcisistico gli ha fatto credere di essere al centro dell'universo, creatura di Dio, e padrone dell'orizzonte dispiegato dalla sua coscienza e dal suo procedere razionale. (Umberto Galimberti racconta *"Freud, Jung e la psicoanalisi"*, La Biblioteca di Repubblica, 10 Capire la filosofia. La filosofia raccontata dai filosofi, 2011, p.12)

Dunque Freud afferma che noi agiamo credendo che sia la nostra coscienza, che egli chiama Io, a determinare le nostre azioni, ma in realtà dobbiamo essere consapevoli che le nostre azioni sono determinate da qualcosa che non conosciamo e su cui non abbiamo alcun controllo.

Ne *La coscienza di Zeno* Svevo non fa che sviluppare questa idea di Freud, la vicenda narrativa che Svevo elabora per rappresentare questa idea è quella della "malattia" del protagonista e della sua "cura e guarigione" (le virgolette stanno a indicare che i termini: malattia, cura e guarigione sono catacresi, ovvero sono termini utilizzati per indicare un'idea o un oggetto per i quali la lingua non ha un termine proprio). Svevo crea un meccanismo narrativo che mette in scena la "coscienza incosciente" di Zeno.

Dall'analisi del testo emerge con una certa chiarezza che la malattia di cui Zeno soffre è la nevrosi, che Freud descrive come un disturbo psichico determinato da un "conflitto" tra la componente inconscia della psiche e la coscienza.
Freud distingue la psiche in due componenti: la coscienza e l'inconscio. Queste vengono al loro volta divise in tre province o istanze: l'Es, il Super-io e l'Io. L'Es e il Super-io sono inconsci, l'Io è la coscienza. L'Es, presente fin dalla nascita, è la parte oscura e inaccessibile della nostra personalità, Freud lo chiama caos, è la sede dell'energia, detta Eros o libido, dominata dal principio di piacere, che tende al soddisfacimento (inteso come riduzione dell'eccitazione) delle pulsioni (eccitamenti interni dovuti ai bisogni somatici), tra le quali dominante è la pulsione sessuale (l'aggettivo sessuale ha per Freud un significato più ampio di quello che usualmente si attribuisce a questo termine, per il quale Freud utilizza l'aggettivo genitale). L'Es non conosce né giudizi di valore, né il bene e il male, né la moralità, né la nozione di tempo. Il Super-io nasce dal lungo periodo in cui il bambino vive in stato di dipendenza dai genitori ed è l'istanza che rappresenta i divieti che i genitori impongono al bambino. Il Super-io è una porzione del mondo esterno che è diventata parte integrante del mondo interno dell'Io, ed è avvertita nella sua funzione giudicante come coscienza morale. L'Io è quella parte della psiche munita di organi per la ricezione degli stimoli e di dispositivi di difesa contro gli stimoli, che è in relazione con il mondo esterno e con l'interno, l'Es e il Super-io. Compito dell'Io è l'autoconservazione verso il mondo esterno, la realtà, e verso quello interno, l'inconscio. *"Un'azione dell'Io, in tanto è corretta in quanto si dimostra all'altezza delle esigenze dell'Es, del Super-io e della realtà"* (S.Freud, *Cinque conferenze, L'Io e l'Es, Compendio di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, 2011, p.182). Per questo Freud dice che l'Io è il servo di tre severissimi padroni, il mondo esterno, l'Es e il Super-io, e non c'è da stupirsi se spesso fallisce nel suo compito di mettere d'accordo le esigenze e pretese dei suoi tre tiranni. Nella sua analisi Freud descrive le fasi dello sviluppo psichico che avviene nella primissima infanzia. L'ultima delle tre fasi individuate, denominata *fase genitale o fase edipica,* è per Freud la più importante perché determina l'identità e l'orientamento relazionale del bambino. Freud parla di *complesso edipico,* il bambino ama la madre e prova odio per il padre (Freud distingue tra bambino e bambina, la versione femminile del complesso edipico presenta alcune complicazioni e differenze). Freud dà al complesso il nome di Edipo, il personaggio della tragedia di Sofocle che uccide il padre e sposa la madre. Il bambino imita il padre nel tentativo di conquistare la madre, l'impossibilità di sostituirsi al padre provoca un sentimento negativo che deve essere superato spostando la propria libido verso un oggetto diverso dalla madre, così facendo il bambino supera il complesso edipico e acquisisce la propria identità e capacità relazionale. Il non superamento del complesso edipico in età infantile genera la persona nevrotica. Le nevrosi non hanno cause specifiche (fatta eccezione per le nevrosi traumatiche) si acquisiscono solo nell'infanzia, fino all'età dei sei anni, e si generano sempre a partire da pulsioni sessuali. *"La nevrosi è un indebolimento assoluto o relativo dell'Io, tale da impedirgli l'adempimento del suo compito (...) L'Io è indebolito a causa dei suoi conflitti interni, dobbiamo accorrere in suo soccorso"* (S.Freud, *op.cit.* pp.212-213). Scopo della psicoanalisi è che la parte cosciente, l'Io, si rafforzi, diventi più indipendente dal Super-io, ampli il suo campo percettivo e perfezioni la sua organizzazione, così che possa annettersi nuove zone dell'Es. Freud dice che il sogno è una psicosi, ovvero una occupazione totale anche se momentanea da parte dell'inconscio della psiche, ed è per questo che lo psicoanalista si apre la strada verso l'inconscio attraverso l'analisi e l'interpretazione dei sogni. (fonti: Umberto Galimberti, *Freud, Jung e la psicoanalisi*, La Biblioteca di Repubblica, 2011, pp.9-25 e S.Freud, *Cinque conferenze, L'Io e l'Es, Compendio di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, 2011)

Nel capitolo *Il fumo*, la *"malattia dell'ultima sigaretta"* di Zeno è descritta come sintomo nevrotico ed è esplicitamente messa in relazione con la pulsione sessuale. Il sintomo è il modo attraverso cui si manifesta la nevrosi ed è sempre o un soddisfacimento sostitutivo di una richiesta sessuale o una misura intesa a impedirlo.
"Ed ecco la descrizione della mia malattia quale io la feci al medico: «Non posso studiare e anche le rare volte in cui vado a letto per tempo, resto insonne fino ai primi rintocchi delle campane. È perciò che tentenno fra la legge e la chimica perché ambedue queste scienze hanno l'esigenza di un lavoro che comincia ad un'ora fissa mentre io non so mai a che ora potrò essere alzato».

– L'elettricità guarisce qualsiasi insonnia, – sentenziò l'Esculapio, gli occhi sempre rivolti al quadrante anzi- ché al paziente.
Giunsi a parlare con lui come s'egli avesse potuto intendere la psico-analisi ch'io, timidamente, precorsi. Gli raccontai della mia miseria con le donne. Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte!"

Nel penoso capitolo *La morte di mio padre* assistiamo alla *"scena terribile che non dimenticherò mai e che gettò lontano lontano la sua ombra, che offuscò ogni mio coraggio, ogni mia gioia"* Zeno parla del senso di colpa per la morte del padre che lo accompagnerà per un lungo periodo. Colpito da un edema cerebrale il padre di Zeno muore dando al figlio, che cerca di impedirgli di alzarsi dal letto, uno schiaffo. Con questo capitolo siamo nel cuore del complesso edipico, il figlio nutre nei confronti del padre un sentimento ambivalente di amore e odio, che genera rancore, rimorso e senso di colpa.

Il capitolo centrale *La storia del mio matrimonio* mette in scena l'Io debole e inetto del protagonista, Zeno *"inciampa nelle cose"* e rivela *"il carattere effimero e inconsistente della nostra volontà e dei nostri desideri"* e il destino *"di tutti gli uomini di ingannare se stessi sulla natura delle proprie preferenze per attenuare il dolore dei disinganni che la vita apporta a tutti"* (in *Profilo autobiografico)* . Capitato nella famiglia del signor Malfenti, padre di quattro figlie, Ada, Augusta, Alberta e Anna, Zeno dopo avere tentato inutilmente di conquistare Ada, la donna di cui è innamorato, sposa Augusta, di cui non è innamorato, poi si convince di *"di essere stato non un bestione cieco diretto da altri, ma un uomo abilissimo"* perché il matrimonio è felice, pieno di affetto da parte della moglie e di riconoscenza da parte sua. Dopo il matrimonio Zeno per un breve periodo grazie ad Augusta che è la salute fatta persona si sente un uomo sano. Anche se a ben guardare la salute di Augusta gli appare anch'essa come una malattia *"Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia".*
I capitoli VI *La moglie e l'amante* e VII *Storia di un'associazione commerciale* ripresentano in altri contesti i comportamenti nevrotici di Zeno. Nel sesto capitolo si ripete nei confronti dell'amante lo stesso meccanismo dell'U.S., dove le due lettere *"non significano United States, ma ultima sigaretta"*, anche se in questo capitolo non si tratta ovviamente di un'ultima sigaretta. Nel capitolo VII il sentimento ambivalente che Zeno nutriva per il padre si rivolge ora al cognato Guido Speier, amico nemico, nei confronti del quale Zeno prova lo stesso oscuro senso di colpa che provava nei confronti del padre.

Nell'ultimo capitolo *Psico-analisi* Zeno interrompe la psico-analisi che considera un metodo di cura fallimentare, la definisce *"l'avventura psichica. Proprio così: quando si inizia una simile analisi è come se ci si recasse in un bosco non sapendo se ci imbatteremo in un brigante o in un*

amico. E non lo si sa neppure quando l'avventura è passata. In questo la psico-analisi ricorda lo spiritismo." Zeno ha interrotto la cura perché i suoi dolori non sono passati e la cura è fallita. Secondo lo psicoanalista invece la cura ha avuto successo, il paziente è guarito perché la sua malattia è stata scoperta. *"Non era altra che quella diagnosticata a suo tempo dal defunto Sofocle sul povero Edipo: avevo amata mia madre e avrei voluto ammazzare mio padre"* . Zeno è stato un nevrotico e ha sofferto del complesso edipico. Ma Zeno non crede alla cura, sbeffeggia il suo dottore e dice di non aver avuto nessun complesso e la prova è che è ancora malato. Alla fine Zeno guarisce, si convince di essere sano e non più malato. Non è con la psicoanalisi che guarisce, ma *"con la lotta e soprattutto con il trionfo"*, come scrive nelle ultime annotazioni datate 24 marzo 1916 del capitolo Psico-analisi. Poco dopo lo scoppio della guerra Zeno comincia a comperare, i guadagni ricavati dalle vendite in tempo di guerra lo fanno sentire forte e sano. È un finale paradossale, il giovane Zeno, malato, pieno di dolori e complessi è diventato il trionfante cinico vecchio Zeno *"sano, assolutamente"*. Zeno è dunque uno borghese nevrotico che cerca di guarire e alla fine ci riesce nell'unico modo in cui un borghese può guarire ovvero convincendosi di non essere malato, *"Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e ch'era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere".*

Le tecniche narrative

La coscienza di Zeno è un romanzo che si pone con forza al di là delle forme narrative tradizionali ed è stato considerato un romanzo d'avanguardia. Le principali novità strutturali sono:

- il narratore inattendibile e il romanzo come cumulo di "verità e bugie"
- la sovrapposizione delle voci narranti: lo Zeno vecchio che racconta lo Zeno giovane, e i giudizi dell'uno e dell'altro che continuamente si intersecano e sovrappongono
- l'adozione di un intreccio che dissolve la struttura cronologica continuata; nei capitoli centrali lo stesso periodo cronologico viene raccontato più volte da angolazioni diverse, che corrispondono ai cinque capitoli.

La lingua di Svevo è una lingua anti-letteraria e anti-retorica, che rifugge da abbellimenti e artifici. Così Svevo inventando un nuovo complesso meccanismo narrativo superava il romanzo naturalistico e verista e riusciva a rappresentare la "realtà" labile, incerta che si rifrange in mille diversi modi, a seconda del tempo, del luogo e di altro nella "coscienza" di ciascuno di noi. Sulla stessa strada troviamo Joyce , Proust, Kafka , Tozzi e Pirandello.

41. Antologia di testi - La coscienza di Zeno

Nella *Prefazione* il dottor S., che ha avuto in cura Zeno Cosini, afferma di pubblicare per vendetta, le memorie scritte dal paziente su suo suggerimento per prepararsi alla cura. Il dottor S. presenta il testo come un cumulo di verità e bugie, che nascondono un significato diverso da quello letterale. Nel *Preambolo* Zeno descrive il fallimento dei tentativi di rievocare la sua infanzia. Rivela di avere acquistato un trattato di psico-analisi e di averlo letto durante l'assenza del dottore, indizio della scarsa fiducia che il paziente nutre nei confronti del proprio medico. Dopo un primo tentativo di "*Vedere la mia infanzia"* terminato nel sonno profondo, Zeno, grazie a una matita che ha in mano, riesce a rimanere sveglio e a vedere alcune immagini, una locomotiva che arranca in salita e un neonato, probabilmente un nipote appena nato, destinato senza possibilità di scampo al dolore e alla malattia. Anche questo tentativo è fallito e il proposito viene rimandato al giorno successivo. Fin da questa prima presentazione si rivela l'atteggiamento di ironico distacco con cui il protagonista racconta ciò che gli accade. L'avvertimento del dottor S. sulla mancanza di veridicità del racconto nella *Prefazione* e l'autoironia del protagonista nel *Preambolo* generano fin dall'inizio del romanzo nel lettore il dubbio sull'attendibilità del narratore e del racconto.

PREFAZIONE

Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica.
Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie.
Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorari che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

DOTTOR S.

PREAMBOLO

Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora.
Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima. Ma un po' d'ordine pur dovrebb'esserci e per poter cominciare ab ovo , appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo tempo lascia Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.
Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente eliminai ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa... ma è la sua sola attività. Per ricordargli

ch'esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita. Ecco che la mia fronte si corruga perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso risorge ed offusca il passato.
Ieri avevo tentato il massimo abbandono. L'esperimento finì nel sonno più profondo e non ne ebbi altro risultato che un grande ristoro e la curiosa sensazione di aver visto durante quel sonno qualche cosa d'importante. Ma era dimenticata, perduta per sempre.
Mercé la matita che ho in mano, resto desto, oggi. Vedo, intravvedo delle immagini bizzarre che non possono avere nessuna relazione col mio passato: una locomotiva che sbuffa su una salita trascinando delle innumerevoli vetture; chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!
Nel dormiveglia ricordo che il mio testo asserisce che con questo sistema si può arrivar a ricordare la prima infanzia, quella in fasce. Subito vedo un bambino in fasce, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata e che ci fu fatto vedere quale un miracolo perché ha le mani tanto piccole e gli occhi tanto grandi. Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. Quando arriverai a sapere che sarebbe bene tu sapessi mandare a mente la tua vita, anche quella tanta parte di essa che ti ripugnerà? E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al dolore e alla malattia cui sarai spinto anche da coloro che non lo vorrebbero. Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono.
Eccomi ben lontano dalle immagini che precorrono il sonno. Ritenterò domani.

Si può provare a dare un significato alle due immagini che Zeno "vede" nel suo tentativo di seguire le istruzioni dello psicoanalista. L'immagine della locomotiva che arranca su una salita potrebbe essere messa in rapporto con quello che Zeno considera *"l'avvenimento più importante della mia vita"* la morte del padre. Nel capitolo *La morte di mio padre* la malattia e poi la morte del padre è costantemente messa in relazione con il respiro faticoso del padre, è proprio la difficoltà di respirazione del padre morente e i vani tentativi di Zeno di farvi fronte che creano la situazione che farà della morte del padre *"una vera, grande catastrofe"*. L'immagine della *"locomotiva che sbuffa su una salita"* non sarebbe un'immagine bizzarra senza alcuna relazione con il passato di Zeno, ma al contrario un'immagine molto significativa dal punto di vista psicoanalitico perché in relazione con l'evento che Zeno considera il più importante della sua vita, la morte del padre. Questo esempio può essere utile per capire in che modo Svevo utilizzi la psicoanalisi per raccontare la storia di Zeno e della sua malattia. Invece l'immagine del neonato che *"inconscio"* va investigando il suo piccolo corpo *"alla ricerca del piacere"* per approdare *"al dolore e alla malattia"* è un'immagine senza dubbio simbolica che rimanda a uno dei significati principali del romanzo, il *"bambino in fasce"* è il simbolo dell'uomo destinato fin dalla nascita alla "malattia". Zeno non attribuisce a nessuna delle due immagini alcun significato, ed è proprio in questo meccanismo di inconsapevolezza e di incomprensione di ciò che gli accade da parte dell'io narrante che risiede uno dei principali artifici di un romanzo che fin dall'inizio mette in mostra *"la sua profonda ambivalenza, la sua disponibilità a molteplici e diverse chiavi di lettura"* (Giovanna

Benvenuti *, La coscienza di Zeno* in S. Guglielmino, H. Grosser *Il sistema letterario*, Principato, vol.4 p.988)

IL FUMO

Il fumo è il primo dei cinque capitoli dell'autobiografia scritta da Zeno Cosini prima di iniziare la cura psicoanalitica con il dottor S.. Zeno ricorda le prime sigarette fumate da bambino con il fratello e i compagni. Per procurarsi i soldi necessari alle sigarette il piccolo Zeno ruba i soldi dal panciotto del padre e i mozziconi di sigaro che il padre lascia sparsi per la casa. Dietro la scena di Zeno che dorme sul divano accanto alla madre che cuce e del padre che si lamenta con la moglie perché non trova il mezzo sigaro lasciato poco prima su un armadio è possibile rintracciare lo schema del complesso edipico freudiano. Il bambino cerca di somigliare al padre e di sostituirsi a lui, Freud parla di identificazione. Fumare per Zeno bambino è un modo per assomigliare al padre e conquistare la madre che ama. Nell'ultimo capitolo del libro *Psico-analisi* il vizio è spiegato dal dottor S. come un modo "*per competere con il padre"*.
La lettura freudiana del capitolo del fumo è rintracciabile anche nell'episodio successivo in cui Zeno ventenne descrive *"la malattia dell'u.s."*. Freud definisce i sintomi nevrotici "*o un soddisfacimento sostitutivo di una qualsivoglia aspirazione sessuale, o una misura intesa a impedirlo, di regola però un compromesso tra queste due cose"* (S.Freud, *Cinque conferenze, L'Io e l'Es, Compendio di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, 2011, p.228). La descrizione che Zeno fa dei suoi *"disturbi"* si adatta molto bene alla descrizione del sintomo nevrotico, come se Svevo avesse creato *"la malattia dell'u.s."* di Zeno a partire dalla definizione che Freud dà del sintomo nevrotico. Si può dunque provare ad affermare che la malattia dell' "*u.s*.", ultima sigaretta, è il sintomo della nevrosi di Zeno.

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:
– Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.
Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona. Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano. Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commovermi per l'impensato incontro. Tento di ottenere di più e vado alla poltrona: le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconfortato al tavolo.
Una delle figure, dalla voce un po' roca, era Giuseppe, un giovinetto della stessa mia età, e l'altra, mio fratello, di un anno di me più giovine e morto tanti anni or sono. Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me. Donde la necessità in cui mi trovai di procurarmene da me delle altre. Così avvenne che rubai. D'estate mio padre abbandonava su una sedia nel tinello il suo panciotto nel cui taschino si trovavano sempre degli spiccioli: mi procuravo i dieci soldi occorrenti per acquistare la preziosa scatoletta e fumavo una dopo l'altra le dieci sigarette che conteneva, per non conservare a lungo il compromettente frutto del furto.
Tutto ciò giaceva nella mia coscienza a portata di mano. Risorge solo ora perché non sapevo prima che potesse avere importanza. Ecco che ho registrata l'origine della sozza abitudine e

(chissà?) forse ne sono già guarito. Perciò, per provare, accendo un'ultima sigaretta e forse la getterò via subito, disgustato.
Poi ricordo che un giorno mio padre mi sorprese col suo panciotto in mano. Io, con una sfacciataggine che ora non avrei e che ancora adesso mi disgusta (chissà che tale disgusto non abbia una grande importanza nella mia cura) gli dissi che m'era venuta la curiosità di contarne i bottoni. Mio padre rise delle mie disposizioni alla matematica o alla sartoria e non s'avvide che avevo le dita nel taschino del suo panciotto. A mio onore posso dire che bastò quel riso rivolto alla mia innocenza quand'essa non esisteva più, per impedirmi per sempre di rubare. Cioè... rubai ancora, ma senza saperlo. Mio padre lasciava per la casa dei sigari virginia fumati a mezzo, in bilico su tavoli e armadi. Io credevo fosse il suo modo di gettarli via e credevo anche di sapere che la nostra vecchia fantesca, Catina, li buttasse via. Andavo a fumarli di nascosto. Già all'atto d'impadronirmene venivo pervaso da un brivido di ribrezzo sapendo quale malessere m'avrebbero procurato. Poi li fumavo finché la mia fronte non si fosse coperta di sudori freddi e il mio stomaco si contorcesse. Non si dirà che nella mia infanzia io mancassi di energia.
So perfettamente come mio padre mi guarì anche di quest'abitudine. Un giorno d'estate ero ritornato a casa da un'escursione scolastica, stanco e bagnato di sudore. Mia madre m'aveva aiutato a spogliarmi e, avvoltomi in un accappatoio, m'aveva messo a dormire su un sofà sul quale essa stessa sedette occupata a certo lavoro di cucito. Ero prossimo al sonno, ma avevo gli occhi tuttavia pieni di sole e tardavo a perdere i sensi. La dolcezza che in quell'età s'accompagna al riposo dopo una grande stanchezza, m'è evidente come un'immagine a sé, tanto evidente come se fossi adesso là accanto a quel caro corpo che piú non esiste.
Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava e che ora, in questi tempi avari di spazio, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pur deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? Io guardo quel posto, ma mi sembra vuoto. Non vedo che me, la dolcezza del riposo, mia madre, eppoi mio padre di cui sento echeggiare le parole. Egli era entrato e non m'aveva subito visto perché ad alta voce chiamò:
– Maria!
La mamma con un gesto accompagnato da un lieve suono labbiale accennò a me, ch'essa credeva immerso nel sonno su cui invece nuotavo in piena coscienza. Mi piaceva tanto che il babbo dovesse imporsi un riguardo per me, che non mi mossi.
Mio padre con voce bassa si lamentò:
– Io credo di diventar matto. Sono quasi sicuro di aver lasciato mezz'ora fa su quell'armadio un mezzo sigaro ed ora non lo trovo più. Sto peggio del solito. Le cose mi sfuggono.
Pure a voce bassa, ma che tradiva un'ilarità trattenuta solo dalla paura di destarmi, mia madre rispose:
– Eppure nessuno dopo il pranzo è stato in quella stanza.
Mio padre mormorò:
– È perché lo so anch'io, che mi pare di diventar matto!
Si volse ed uscì.
Io apersi a mezzo gli occhi e guardai mia madre. Essa s'era rimessa al suo lavoro, ma continuava a sorridere. Certo non pensava che mio padre stesse per ammattire per sorridere così delle sue paure. Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno sulle labbra di mia moglie.
(...)
Ma allora io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il suo sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio. E lo seppi a vent'anni circa. Allora

soffersi per qualche settimana di un violento male di gola accompagnato da febbre. Il dottore prescrisse il letto e l'assoluta astensione dal fumo. Ricordo questa parola assoluta! Mi ferì e la febbre la colorì: Un vuoto grande e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce attorno ad un vuoto.

Quando il dottore mi lasciò, mio padre (mia madre era morta da molti anni) con tanto di sigaro in bocca restò ancora per qualche tempo a farmi compagnia. Andandosene, dopo di aver passata dolcemente la sua mano sulla mia fronte scottante, mi disse:– Non fumare, veh!

Mi colse un'inquietudine enorme. Pensai: «Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta». Accesi una sigaretta e mi sentii subito liberato dall'inquietudine ad onta che la febbre forse aumentasse e che ad ogni tirata sentissi alle tonsille un bruciore come se fossero state toccate da un tizzone ardente. Finii tutta la sigaretta con l'accuratezza con cui si compie un voto. E, sempre soffrendo orribilmente, ne fumai molte altre durante la malattia.

Mio padre andava e veniva col suo sigaro in bocca dicendomi:– Bravo! Ancora qualche giorno di astensione dal fumo e sei guarito!

Bastava questa frase per farmi desiderare ch'egli se ne andasse presto, presto, per permettermi di correre alla mia sigaretta. Fingevo anche di dormire per indurlo ad allontanarsi prima.

Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire, che da qualche tempo io fumo molte sigarette... che non sono le ultime.

Sul frontespizio di un vocabolario trovo questa mia registrazione fatta con bella scrittura e qualche ornato: «Oggi, 2 Febbraio 1886, passo dagli studi di legge a quelli di chimica. Ultima sigaretta!!».

Era un'ultima sigaretta molto importante. Ricordo tutte le speranze che l'accompagnarono. M'ero arrabbiato col diritto canonico che mi pareva tanto lontano dalla vita e correvo alla scienza ch'è la vita stessa benché ridotta in un matraccio. Quell'ultima sigaretta significava proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo.

Per sfuggire alla catena delle combinazioni del carbonio cui non credevo ritornai alla legge. Pur troppo! Fu un errore e fu anch'esso registrato da un'ultima sigaretta di cui trovo la data registrata su di un libro. Fu importante anche questa e mi rassegnavo di ritornare a quelle complicazioni del mio, del tuo e del suo coi migliori propositi, sciogliendo finalmente le catene del carbonio. M'ero dimostrato poco idoneo alla chimica anche per la mia deficienza di abilità manuale. Come avrei potuto averla quando continuavo a fumare come un turco?

(...)

La malattia, è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione. Di quella dei miei vent'anni non ricorderei gran cosa se non l'avessi allora descritta ad un medico. Curioso come si ricordino meglio le parole dette che i sentimenti che non arrivarono a scotere l'aria.

Ero andato da quel medico perché m'era stato detto che guariva le malattie nervose con l'elettricità. Io pensai di poter ricavare dall'elettricità la forza che occorreva per lasciare il fumo.

Il dottore aveva una grande pancia e la sua respirazione asmatica accompagnava il picchio della macchina elettrica messa in opera subito alla prima seduta, che mi disilluse, perché m'ero aspettato che il dottore studiandomi scoprisse il veleno che inquinava il mio sangue. Invece egli dichiarò di trovarmi sanamente costituito e poiché m'ero lagnato di digerire e dormire male, egli suppose che il mio stomaco mancasse di acidi e che da me il movimento peristaltico (disse tale

parola tante volte che non la dimenticai più) fosse poco vivo. Mi propinò anche un certo acido che mi ha rovinato perché da allora soffro di un eccesso di acidità.
Quando compresi che da sé egli non sarebbe mai più arrivato a scoprire la nicotina nel mio sangue, volli aiutarlo ed espressi il dubbio che la mia indisposizione fosse da attribuirsi a quella. Con fatica egli si strinse nelle grosse spalle:
– Movimento peristaltico... acido... la nicotina non c'entra!
Furono settanta le applicazioni elettriche e avrebbero continuato tuttora se io non avessi giudicato di averne avute abbastanza. Più che attendermi dei miracoli, correvo a quelle sedute nella speranza di convincere il dottore a proibirmi il fumo. Chissà come sarebbero andate le cose se allora fossi stato fortificato nei miei propositi da una proibizione simile.
Ed ecco la descrizione della mia malattia quale io la feci al medico: «Non posso studiare e anche le rare volte in cui vado a letto per tempo, resto insonne fino ai primi rintocchi delle campane. È perciò che tentenno fra la legge e la chimica perché ambedue queste scienze hanno l'esigenza di un lavoro che comincia ad un'ora fissa mentre io non so mai a che ora potrò essere alzato».
– L'elettricità guarisce qualsiasi insonnia, – sentenziò l'Esculapio, gli occhi sempre rivolti al quadrante anziché al paziente.
Giunsi a parlare con lui come s'egli avesse potuto intendere la psico-analisi ch'io, timidamente, precorsi. Gli raccontai della mia miseria con le donne. Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte! Per istrada la mia agitazione era enorme: come passavano, le donne erano mie. Le squadravo con insolenza per il bisogno di sentirmi brutale. Nel mio pensiero le spogliavo, lasciando loro gli stivaletti, me le recavo nelle braccia e le lasciavo solo quando ero ben certo di conoscerle tutte.
Sincerità e fiato sprecati! Il dottore ansava:
– Spero bene che le applicazioni elettriche non vi guariranno di tale malattia. Non ci mancherebbe altro! Io non toccherei più un Rumkorff se avessi da temerne un effetto simile.
Mi raccontò un aneddoto ch'egli trovava gustosissimo. Un malato della stessa mia malattia era andato da un medico celebre pregandolo di guarirlo e il medico, essendovi riuscito perfettamente, dovette emigrare perché in caso diverso l'altro gli avrebbe fatta la pelle.
– La mia eccitazione non è la buona, – urlavo io. – Proviene dal veleno che accende le mie vene!
Il dottore mormorava con aspetto accorato:
Nessuno è mai contento della sua sorte.

LA MORTE DI MIO PADRE

Il capitolo *La morte di mio padre* racconta gli ultimi giorni di vita del padre di Zeno.
Zeno parla dell'evento avvenuto il 15 aprile del 1890, quando ha circa trent'anni, come dell'avvenimento più importante della sua vita. Tutto l'episodio ruota intorno al senso di colpa che Zeno prova nei confronti del padre. A Zeno sembra che il padre morendo abbia voluto punirlo dandogli uno schiaffo, ora che è morto non potrà più dimostrargli la sua innocenza e dovrà convivere con il proprio senso di colpa.
Anche per questo episodio Svevo si è servito di materiale freudiano. Secondo Freud quando si genera il complesso edipico il bambino stabilisce nei confronti del padre un comportamento ambivalente di amore e odio insieme. Il bambino vuole essere come il padre che ammira, ma allo stesso tempo prova rancore e ostilità nei suoi confronti, è questa ostilità che genera il senso di colpa (S.Freud, *Cinque conferenze, L'Io e l'Es, Compendio di psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, 2011, p.129-130). L'individuo nevrotico non avendo superato il complesso edipico non riesce a liberarsi del senso di colpa che continua ad angosciarlo e opprimerlo.

Quando mi levai, Maria andò a coricarsi ed io restai accanto a mio padre insieme all'infermiere. Ero abbattuto e stanco; mio padre più irrequieto che mai.
Fu allora che avvenne la scena terribile che non dimenticherò mai e che gettò lontano lontano la sua ombra, che offuscò ogni mio coraggio, ogni mia gioia. Per dimenticarne il dolore, fu d'uopo che ogni mio sentimento fosse affievolito dagli anni.
L'infermiere mi disse:
– Come sarebbe bene se riuscissimo di tenerlo a letto. Il dottore vi dà tanta importanza!
Fino a quel momento io ero rimasto adagiato sul sofà. Mi levai e andai al letto ove, in quel momento, ansante più che mai, l'ammalato s'era coricato. Ero deciso: avrei costretto mio padre di restare almeno per mezz'ora nel riposo voluto dal medico. Non era questo il mio dovere?
Subito mio padre tentò di ribaltarsi verso la sponda del letto per sottrarsi alla mia pressione e levarsi. Con mano vigorosa poggiata sulla sua spalla, gliel'impedii mentre a voce alta e imperiosa gli comandavo di non moversi. Per un breve istante, terrorizzato, egli obbedì. Poi esclamò:
– Muoio!
E si rizzò. A mia volta, subito spaventato dal suo grido, rallentai la pressione della mia mano. Perciò egli poté sedere sulla sponda del letto proprio di faccia a me. Io penso che allora la sua ira fu aumentata al trovarsi – sebbene per un momento solo – impedito nei movimenti e gli parve certo ch'io gli togliessi anche l'aria di cui aveva tanto bisogno, come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!
Non lo sapevo morto, ma mi si contrasse il cuore dal dolore della punizione ch'egli, moribondo, aveva voluto darmi. Con l'aiuto di Carlo lo sollevai e lo riposi in letto. Piangendo, proprio come un bambino punito, gli gridai nell'orecchio:
- Non è colpa mia! Fu quel maledetto dottore che voleva obbligarti di star sdraiato!
Era una bugia. Poi, ancora come un bambino, aggiunsi la promessa di non farlo più:
– Ti lascerò movere come vorrai.
L'infermiere disse:
– È morto. Dovettero allontanarmi a viva forza da quella stanza. Egli era morto ed io non potevo più provargli la mia innocenza!

LA SALUTE DI AUGUSTA

In questo brano all'inizio del capitolo VI *La moglie e l'amante* Zeno scopre che Augusta è *"la salute personificata"*. Per la moglie *"tutte le altre cose restavano al loro posto"*, gioielli, vestiti, ore del giorno e della notte hanno un loro posto fisso, che non cambia mai. Questa è la salute, la sicurezza dell'immobilità delle cose e del tempo, la certezza di essere al sicuro, protetti da qualche autorità in cielo e sulla terra, il presente come *"una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi"*. Lo Zeno vecchio racconta dello stupore dello Zeno giovane che nei giorni del viaggio di nozze e qualche settimana dopo il ritorno a casa si crede *"avviato alla salute e alla felicità"* grazie ad Augusta e al loro amore. Un dubbio si insinua nello Zeno vecchio che ricorda e racconta, a vederla ora quella salute gli sembra malata e bisognosa di cure, anche se con ironia e in forma dubitativa *"la linea di demarcazione tra salute e malattia è messa in discussione"* (S.Gugliemino, H.Grosser, *Il sistema letterario*, vol.4, Principato, p.994)

Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Cercai di esservi ammesso e tentai di soggiornarvi risoluto di non deridere me e lei, perché questo conato non poteva essere altro che la mia malattia ed io dovevo almeno guardarmi dall'infettare chi a me s'era confidato. Anche perciò, nello sforzo di proteggere lei, seppi per qualche tempo movermi come un uomo sano.
Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorreva mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto.
Di domenica essa andava a Messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte. Per lei non c'era, e quella visita le infondeva serenità per tutta la settimana. Vi andava anche in certi giorni festivi ch'essa sapeva a mente. Niente di più, mentre se io fossi stato religioso mi sarei garantita la beatitudine stando in chiesa tutto il giorno. C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie e nelle case ed io feci sempre del mio meglio per associarmi anche a quel suo rispetto. Poi v'erano i medici, quelli che avevano fatto tutti gli studi regolari per salvarci quando – Dio non voglia – ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità: lei, invece, mai. Ma perciò io sapevo il mio atroce destino quando la malattia mortale m'avesse raggiunto, mentre lei credeva che anche allora, appoggiata solidamente lassù e quaggiù, per lei vi sarebbe stata la salvezza. Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio.

PSICO-ANALISI

Psico-analisi, ultimo capitolo de La coscienza di Zeno, si presenta come un diario e riporta le annotazioni di quattro giorni: 3 maggio 1915, 15 maggio 1915, 26 giugno 1915 e 24 marzo 1916. Il periodo di queste registrazioni diaristiche è quello poco prima e subito dopo l'entrata in guerra dell'Italia.
Dopo sei mesi di cura lo psicoanalista considera Zeno guarito perché la sua malattia è stata scoperta "*Non era altra che quella diagnosticata a suo tempo dal defunto Sofocle sul povero Edipo"* il complesso edipico.
Ma Zeno non crede affatto di avere sofferto di questa malattia e non si sente guarito *"La miglior prova ch'io non ho avuto quella malattia risulta da fatto che non ne sono guarito"*, perciò abbandona la psico-analisi che gli sembra *"una sciocca illusione, un trucco buono per commuovere qualche vecchia donna isterica"* e si affida di nuovo alla scrittura annotando in alcune pagine di diario le sue riflessioni. Queste ultime pagine verranno inviate al dottor S. che così potrà pubblicarle insieme alle memorie scritte prima di iniziare la psico-analisi. *(brano 1)*
In queste pagine Zeno giunge a delle conclusioni inaspettate e originali e il romanzo rivela la sua ambivalenza e molteplicità di possibili interpretazioni.

In un momento di raccoglimento sulle rive dell'Isonzo, poco prima dello scoppio della guerra, Zeno ha un'esperienza di comprensione profonda della vita e intende quanto sia stata importante la malattia nella sua vita, è un'aperta "confessione" del valore e dell'importanza della malattia. Solo la malattia permette di vivere in questo mondo. La malattia di chi è sempre accompagnato dall'amore, dal desiderio e dall'illusione *"Da me la vita non fu mai privata del desiderio e l'illusione rinacque subito intera dopo ogni naufragio, nel sogno di membra, voci, di atteggiamenti più perfetti". (brano 2)*
Nell'ultimo giorno di annotazioni sul diario Zeno afferma che l'unico modo per essere sani è convincersi di esserlo e registra la propria definitiva guarigione ottenuta *" con la lotta e soprattutto con il trionfo"*. La vita non può essere considerata una malattia perché fa male, anche se, ammette Zeno, la vita assomiglia alla malattia, a una malattia mortale che non sopporta cura. Per di più *"la vita attuale è inquinata alle radici"*, l'uomo diversamente da tutti gli altri animali sfugge alla legge della selezione naturale e crea ordigni pericolosi che porteranno alla distruzione della terra. La salute è impossibile per gli uomini, per guarirli *"altro che psico-analisi ci vorrebbe".* Alla fine del romanzo, terminato il suo tormentato percorso, Zeno giunge ad affermare l'impossibile ottimismo che gli uomini possono nutrire su di sé e la propria natura *(brano 3)*

1. L'HO FINITA CON LA PSICO-ANALISI

3 Maggio 1915
L'ho finita con la psico-analisi. Dopo di averla praticata assiduamente per sei mesi interi sto peggio di prima. Non ho ancora congedato il dottore, ma la mia risoluzione è irrevocabile. Ieri intanto gli mandai a dire ch'ero impedito, e per qualche giorno lascio che m'aspetti. Se fossi ben sicuro di saper ridere di lui senz'adirarmi, sarei anche capace di rivederlo. Ma ho paura che finirei col mettergli le mani addosso.
In questa città, dopo lo scoppio della guerra, ci si annoia più di prima e, per rimpiazzare la psico-analisi, io mi rimetto ai miei cari fogli. Da un anno non avevo scritto una parola, in questo come in tutto il resto obbediente alle prescrizioni del dottore il quale asseriva che durante la cura dovevo raccogliermi solo accanto a lui perché un raccoglimento da lui non sorvegliato avrebbe rafforzati i freni che impedivano la mia sincerità, il mio abbandono. Ma ora mi trovo squilibrato e malato più che mai e, scrivendo, credo che mi netterò più facilmente del male che la cura m'ha fatto. Almeno sono sicuro che questo è il vero sistema per ridare importanza ad un passato che più non duole e far andare via più rapido il presente uggioso.
Tanto fiduciosamente m'ero abbandonato al dottore che quando egli mi disse ch'ero guarito, gli credetti con fede intera e invece non credetti ai miei dolori che tuttavia m'assalivano. Dicevo loro: «Non siete mica voi!». Ma adesso non v'è dubbio! Son proprio loro! Le ossa delle mie gambe si sono convertite in lische vibranti che ledono la carne e i muscoli.
Ma di ciò non m'importerebbe gran fatto e non è questa la ragione per cui lascio la cura. Se le ore di raccoglimento presso il dottore avessero continuato ad essere interessanti apportatrici di sorprese e di emozioni, non le avrei abbandonate o, per abbandonarle, avrei atteso la fine della guerra che m'impedisce ogni altra attività. Ma ora che sapevo tutto, cioè che non si trattava d'altro che di una sciocca illusione, un trucco buono per commuovere qualche vecchia donna isterica, come potevo sopportare la compagnia di quell'uomo ridicolo, con quel suo occhio che vuole essere scrutatore e quella sua presunzione che gli permette di aggruppare tutti i fenomeni di questo mondo intorno alla sua grande, nuova teoria? Impiegherò il tempo che mi resta libero scrivendo. Scriverò intanto sinceramente la storia della mia cura. Ogni sincerità fra me e il dottore era sparita ed ora respiro. Non m'è più imposto alcuno sforzo. Non debbo costringermi ad una fede né ho da simulare di averla. Proprio per celare meglio il mio vero pensiero, credevo di

dover dimostrargli un ossequio supino e lui ne approfittava per inventarne ogni giorno di nuove. La mia cura doveva essere finita perché la mia malattia era stata scoperta. Non era altra che quella diagnosticata a suo tempo dal defunto Sofocle sul povero Edipo: avevo amata mia madre e avrei voluto ammazzare mio padre.
Né io m'arrabbiai! Incantato stetti a sentire. Era una malattia che mi elevava alla più alta nobiltà. Cospicua quella malattia di cui gli antenati arrivavano all'epoca mitologica! E non m'arrabbio neppure adesso che sono qui solo con la penna in mano. Ne rido di cuore. La miglior prova ch'io non ho avuta quella malattia risulta dal fatto che non ne sono guarito.

2. UN VERO RACCOGLIMENTO

15 Maggio 1915
Passammo due giorni di festa a Lucinico nella nostra villa. Mio figlio Alfio deve rimettersi di un'influenza e resterà nella villa con la sorella per qualche settimana. Noi ritorneremo qui per le Pentecoste.
Sono riuscito finalmente di ritornare alle mie dolci abitudini, e a cessar di fumare. Sto già molto meglio dacché ho saputo eliminare la libertà che quello sciocco di un dottore aveva voluto concedermi. Oggi che siamo alla metà del mese sono rimasto colpito della difficoltà che offre il nostro calendario ad una regolare e ordinata risoluzione. Nessun mese è uguale all'altro. Per rilevare meglio la propria risoluzione si vorrebbe finire di fumare insieme a qualche cosa d'altro, il mese p.e. Ma salvo il Luglio e Agosto e il Dicembre e il Gennaio non vi sono altri mesi che si susseguano e facciano il paio in quanto a quantità di giorni. Un vero disordine nel tempo!
Per raccogliermi meglio passai il pomeriggio del secondo giorno solitario alle rive dell'Isonzo. Non c'è miglior raccoglimento che star a guardare un'acqua corrente. Si sta fermi e l'acqua corrente fornisce lo svago che occorre perché non è uguale a se stessa nel colore e nel disegno neppure per un attimo. Era una giornata strana. Certamente in alto soffiava un forte vento perché le nubi vi mutavano continuamente di forma, ma giù l'atmosfera non si moveva. Avveniva che di tempo in tempo, traverso le nubi in movimento, il sole già caldo trovasse il pertugio per inondare dei suoi raggi questo o quel tratto di collina o una cima di montagna, dando risalto al verde dolce del Maggio in mezzo all'ombra che copriva tutto il paesaggio. La temperatura era mite ed anche quella fuga di nubi nel cielo, aveva qualche cosa di primaverile. Non v'era dubbio: il tempo stava risanando!
Fu un vero raccoglimento il mio, uno di quegl'istanti rari che l'avara vita concede, di vera grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e sentirsi vittima. In mezzo a quel verde rilevato tanto deliziosamente da quegli sprazzi di sole, seppi sorridere alla mia vita ed anche alla mia malattia. La donna vi ebbe un'importanza enorme. Magari a pezzi, i suoi piedini, la sua cintura, la sua bocca, riempirono i miei giorni. E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! Com'era stata più bella la mia vita che non quella dei cosidetti sani, coloro che picchiavano o avrebbero voluto picchiare la loro donna ogni giorno salvo in certi momenti. Io, invece, ero stato accompagnato sempre dall'amore. Quando non avevo pensato alla mia donna, vi avevo pensato ancora per farmi perdonare che pensavo anche alle altre. Gli altri abbandonavano la donna delusi e disperando della vita. Da me la vita non fu mai privata del desiderio e l'illusione rinacque subito intera dopo ogni naufragio, nel sogno di membra, di voci, di atteggiamenti più perfetti. (...)

3. IO SONO GUARITO!

24 marzo 1916

Dal Maggio dell'anno scorso non avevo più toccato questo libercolo. Ecco che dalla Svizzera il dr. S. mi scrive pregandomi di mandargli quanto avessi ancora annotato. È una domanda curiosa, ma non ho nulla in contrario di mandargli anche questo libercolo dal quale chiaramente vedrà come io la pensi di lui e della sua cura. Giacché possiede tutte le mie confessioni, si tenga anche queste poche pagine e ancora qualcuna che volentieri aggiungo a sua edificazione. Ma al signor dottor S. voglio pur dire il fatto suo. Ci pensai tanto che oramai ho le idee ben chiare.

Intanto egli crede di ricevere altre confessioni di malattia e debolezza e invece riceverà la descrizione di una salute solida, perfetta quanto la mia età abbastanza inoltrata può permettere. Io sono guarito! Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppur di bisogno. E la mia salute non proviene solo dal fatto che mi sento un privilegiato in mezzo a tanti martiri. Non è per il confronto ch'io mi senta sano. Io sono sano, assolutamente. Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e ch'era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere. Io soffro bensì di certi dolori, ma mancano d'importanza nella mia grande salute. Posso mettere un impiastro qui o là, ma il resto ha da moversi e battersi e mai indugiarsi nell'immobilità come gl'incancreniti. Dolore e amore, poi, la vita insomma, non può essere considerata quale una malattia perché duole.

Ammetto che per avere la persuasione della salute il mio destino dovette mutare e scaldare il mio organismo con la lotta e soprattutto col trionfo. Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia.

Attonito e inerte, stetti a guardare il mondo sconvolto, fino al principio dell'Agosto dell'anno scorso. Allora io cominciai a comperare . Sottolineo questo verbo perché ha un significato più alto di prima della guerra. In bocca di un commerciante, allora, significava ch'egli era disposto a comperare un dato articolo. Ma quando io lo dissi, volli significare ch'io ero compratore di qualunque merce che mi sarebbe stata offerta. Come tutte le persone forti, io ebbi nella mia testa una sola idea e di quella vissi e fu la mia fortuna. (...)

Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati.

La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. V'è una minaccia di questo genere in aria. Ne seguirà una grande ricchezza... nel numero degli uomini. Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!

Ma non è questo, non è questo soltanto.

Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuori dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. La talpa s'interrò e tutto il suo corpo si conformò al suo bisogno. Il cavallo s'ingrandì e trasformò il suo piede. Di alcuni animali non sappiamo il progresso, ma ci sarà stato e non avrà mai leso la loro salute.

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo

braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto. Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie. FINE

42. Autori opere correnti - Umberto Saba

1883-1910: Trieste, la famiglia e la formazione, la malattia, il matrimonio con Lina, la prima raccolta "Poesie".

Umberto Saba, pseudonimo di Umberto Poli, nasce a Trieste nel 1883. La madre è un'italiana ebrea, il padre un vedovo, che ha sposato per convenienza, in seconde nozze, una donna che non ama. Prima ancora che Saba nasca, i due si separano, il padre sparisce, Saba lo conoscerà solo dopo molto tempo. La madre rimasta sola, senza molti mezzi economici, affida il figlio a una balia, la *"Peppa"*, per il piccolo Berto *"madre di gioia"*. Gli anni trascorsi nella casa della balia saranno ricordati come anni di serenità e amore. Ma a quattro anni la madre si riprende il figlio, l'infanzia con la madre severa e lamentosa è triste e solitaria.

Saba compie studi irregolari, quattro anni di liceo, mezzo anno di un istituto commerciale, poi la madre lo spinge a trovarsi un impiego. Comincia a scrivere poesie, legge recandosi alla Biblioteca civica di Trieste, possiede pochi libri, Leopardi, Manzoni, Foscolo, Parini, Petrarca, una traduzione dei sonetti di Shakespeare. A vent'anni si trasferisce a Pisa per frequentare l'università. Ma la abbandona subito per la noia delle lezioni e a causa di un attacco di depressione, il primo di una lunga serie. Nel 1905 conosce il padre e nello stesso anno la donna che diventerà sua moglie, Carolina Wölfler, la Lina. E' a Firenze, allora centro della cultura italiana moderna, nel 1906 incontra D'Annunzio, che ammira le sue poesie e gli promette un aiuto che poi non darà. Nel 1907-1908 è militare, la vita di caserma gli *"fa sentire di non essere più solo"*. Nel 1909, finita la ferma militare, ritorna a Trieste e sposa Carolina Wölfler, l'anno successivo nasce la figlia Linuccia. Nel 1910 pubblica il primo volume di versi intitolato *Poesie*, con il nome di Umberto Saba, forse derivato dal cognome della balia Sabaz o Saber.

1911- 1945: le due guerre mondiali e le leggi razziali, la libreria antiquaria, Il Canzoniere, la psicoanalisi.

Nel 1911 invia alla rivista *Voce* l'articolo *Quello che resta da fare ai poeti* in cui presenta la sua poetica. Si trasferisce con la famiglia a Bologna e poi a Milano cercando un impiego stabile, comincia a lavorare al *Canzoniere*, il volume nel quale raccoglierà tutte le sue poesie. Allo scoppio della guerra si schiera su posizioni interventiste, è richiamato alle armi, viene assegnato a compiti amministrativi e di retroguardia. Alla fine della guerra ritorna a Trieste e acquista una libreria antiquaria, che diverrà la sua "azienda" fino alla fine della vita. Nel 1921 pubblica per i tipi della libreria la prima edizione del *Canzoniere*. Saba si dedica quasi per intero all'attività di libraio antiquario, è nel negozio che nascono le *"poesie più belle"*. Le raccolte, (*Preludio e canzonette, Autobiografia, I prigioni, Fanciulle, Cuor morituro, L'uomo, Preludio e fughe*), scritte tra il 1922 e il 1931 e via via pubblicate confluiranno tutte nella successiva edizione del *Canzoniere* . Nel 1929 la malattia nervosa di cui ha sempre sofferto si aggrava, Saba si sottopone a una terapia psicoanalitica con il dottor Edoardo Weiss, ma non conduce a termine la cura a causa del trasferimento a Roma del dottore. Al dottor Weiss è dedicata la raccolta di poesie *Il piccolo Berto* che verrà pubblicata nel 1931. Saba è insieme a Svevo uno dei pochissimi scrittori italiani a conoscere Freud e la psicoanalisi. Non scrive più fino al 1933, nel 1934 esce la raccolta *Parole*, dal 1935 comincia a scrivere *Ultime cose*. Per le leggi razziali è costretto ad affidare la libreria al suo commesso. Nel 1943 lascia Trieste, prima è a Milano, poi a Firenze, dove è costretto a nascondersi con la famiglia, viene aiutato dagli amici, tra i quali Montale. Dopo la guerra è angosciato da problemi economici, scrive e pubblica dei brevi racconti intitolati *Scorciatoie.* Nel 1945 esce la seconda edizione del *Canzoniere*. Si trasferisce a Milano dove lavorando per la casa editrice Mondadori, per la radio e quotidiani cerca di *"vivere della letteratura"* . Simpatizza per il partito comunista.

1946-1957: i ricoveri, le ultime raccolte, Ernesto, la morte

Del 1945 – 46 è la raccolta M*editerranee*. La vittoria della Democrazia cristiana alle elezioni del 1948 lo getta in un profondo sconforto, sospende le sue collaborazioni con giornali e riviste, Saba si sente sempre più solo e incompreso, continua però a scrivere poesie, nascono le raccolte *Epigrafe* e *Uccelli*. Nel 1951 esce una nuova edizione del *Canzoniere*, l'ultima in vita il poeta. Per combattere la depressione ricorre all'oppio, inizia la lunga serie di ricoveri in clinica per disintossicarsi, la malattia diviene sempre più grave e insopportabile. Nei momenti di pausa scrive *Quasi un racconto*, *Sei poesie della vecchiaia*, le ultime raccolte del *Canzoniere* e si occupa della pubblicazione delle sue opere. Durante un ricovero nel 1953 scrive *Ernesto*, un lungo racconto *"scandaloso"* che verrà pubblicato nel 1975. Gli ultimi anni di vita sono tristi e dolorosi, Saba è quasi sempre ricoverato, assistito dalla figlia, la moglie si ammala e muore alla fine del 1956, pochi mesi, dopo nell'agosto del 1957, anche Saba muore a Gorizia nella clinica in cui ha trascorso gli ultimi mesi di vita.

43. Quello che resta da fare ai poeti

In uno scritto del 1911 *Quello che resta da fare ai poeti*, inviato alla rivista *Voce*, Saba espone la sua poetica, a cui rimarrà sempre fedele. Saba contrappone D'Annunzio a Manzoni, D'Annunzio è il poeta disonesto che esagera e finge passioni che non ha per ottenere una strofa più bella, Manzoni è il poeta onesto che non dice mai una parola che non corrisponda a ciò che pensa e sente e non inganna il lettore.
Il poeta onesto è quello che resiste alla dolcezza del ritmo e alla pigrizia intellettuale che *"impedisce allo scandaglio di toccare il fondo"* . Solo il poeta che parte dal bisogno di riconoscersi e di ritrovare se stesso sarà veramente originale e nuovo. La poesia è ricerca di verità, fedeltà alla propria verità interiore.
"Amai la verità che giace al fondo,quasi un sogno obliato, che il dolore riscopre amica" (*Amai* in *Mediterranee*), la verità è intesa in termini freudiani come centro profondo di pulsioni ambivalenti che hanno origine nell'infanzia.
Saba è un freudiano convinto, pensa che delle grandi scoperte del pensiero moderno, *"Copernico, Darwin, Freud (...). Delle tre scoperte, la più importante, quella che ci tocca infinitamente più da vicino, e dalla quale nessuno può più astrarre, è la psicanalisi"* (da *Poesia, filosofia e psicanalisi* del 1946). Per Saba i poeti sono *" i sacerdoti di Eros"* perché custodiscono il principio di piacere che alimenta la vita. Come Freud, Saba crede che l'uomo adulto del tempo moderno deve perseguire il fine di portare a chiarezza , a livello di coscienza, il fondo oscuro del comportamento umano. La poesia non cura le sofferenze dell'animo umano, ma rivela ciò che è umano nella sua dimensione più profonda e complessa. *Chiarezza* è il titolo che Saba aveva preso in considerazione per il suo Canzoniere.

"Ai poeti resta da fare la poesia onesta ... C'è un contrapposto, che se può sembrare artificioso, pure rende abbastanza bene il mio pensiero. Il contrapposto è fra i due uomini nostri più compiutamente noti che meglio si prestano a dare un esempio di quello che intendo per onestà e disonestà letteraria: è fra Alessandro Manzoni e Gabriele D'Annunzio: fra gli Inni sacri e i Cori dell'Adelchi, e il secondo libro delle Laudi e la Nave: fra versi mediocri ed immortali e magnifici versi per la più parte caduchi. L'onestà dell'uno e la nessuna onestà dell'altro, così verso loro stessi come verso il lettore (...) sono i due termini cui può benissimo ridursi la differenza tra i due valori.
A chi sa andare ogni poco oltre la superficie dei versi, apparisce in quelli di Manzoni la costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione: mentre vede che l'artificio del D'Annunzio non è solo formale ma anche sostanziale, egli si esagera o addirittura si finge passioni e ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento : e questo imperdonabile peccato contro lo spirito egli lo commette al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa più appariscente, un verso più clamoroso. Egli si ubriaca per aumentarsi, l'altro è il più astemio e il più sobrio dei poeti italiani: per non travisare il proprio io e non ingannare con false apparenze quello del lettore, resta se mai al di qua dell'ispirazione. (...) quello che ho chiamato onestà letteraria (...) è prima un non sforzare mai l'ispirazione, poi non tentare per meschini motivi di ambizione o di successo, di farla parere più vasta e trascendente di quanto per avventura essa sia: è reazione, durante il lavoro, alla pigrizia intellettuale che impedisce allo scandaglio di toccare il fondo; reazione alla dolcezza di lasciarsi prender la mano dal ritmo, dalla rima, da quello che volgarmente si chiama la vena. Benché esser originali e ritrovar se stessi siano termini equivalenti, chi non riconosce in pratica che il primo è l'effetto e il secondo la causa; e parte non dal bisogno di riconoscersi ma da uno sfrenato desiderio di

originalità, per cui non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quelli che gli altri hanno detto; non ritroverà mai la sua vera natura, non dirà mai alcunché di inaspettato. (...) solo quando i poeti, o meglio il maggior poeta di una generazione, avrà rinunciato alla degradante ambizione propria – purtroppo! – ai temperamenti lirici, e lavorerà con la scrupolosa onestà dei ricercatori del vero, si vedrà quello che non per forza d'inerzia, ma per necessità deve ancora essere significato in versi."

44. Il Canzoniere

Saba che risale la scala di via Ciamician a Trieste

Il *Canzoniere* raccoglie tutte le poesie di Saba scritte tra il 1900 e il 1954, in tutto 426 componimenti divisi in tre volumi, a loro volta suddivisi in raccolte, da *Poesie dell'adolescenza e giovanili* che raccoglie le poesie scritte tra il 1900 e il 1920, a *Sei poesie della vecchiaia* scritte tra il 1953-1954. Le edizioni del libro, in vita il poeta, sono quattro , la prima nel 1921, l'ultima nel 1951.

Storia e cronistoria del Canzoniere: la poesia difficile, il romanzo di una vita

In *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba scrive *"Il Canzoniere è il libro di poesia più facile e più difficile di quanti sono usciti nella prima metà di questo secolo. Saba riconosce una certa interdipendenza tra le singole parti della sua opera, (...) tutto insomma (...) si tiene. Il Canzoniere è la storia (non avremmo nulla in contrario a dire il "romanzo", e ad aggiungere, se si vuole, "psicologico") di una vita, povera (relativamente) di avvenimenti esterni; ricca (...) di moti e risonanze interne".*

Le raccolte del *Canzoniere "la storia di una vita"* seguono le vicende della vita del poeta, dall'infanzia alla vecchiaia, il *Canzoniere* è un'autobiografia. I luoghi e i personaggi delle poesie sono i luoghi e le persone della vita del poeta. Saba si definisce *"un artista concreto, la sua poesia si lega volentieri a luoghi e date"* come gli eventi di un romanzo.

Nascere a Trieste: tradizione e modernità

Sempre in *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba afferma che essere triestino significa essere un poeta periferico e arretrato *"La situazione di un triestino che scriveva per l'Italia da Trieste era difficile. (...) Saba fu insomma, malgrado la sua italianità formale e la sua universalità umana, un "periferico". Le origini triestine di Saba hanno avuto anche, come conseguenza, di farne, almeno agli inizi, un arretrato. (Dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850.) Quando il poeta era ancora giovanissimo, e già in Italia come in tutto il resto del mondo, si preparavano o erano in atto esperienze stilistiche di ogni genere, la città di Saba era ancora (...) una città romantica. (...)" . Ma questo non gli impedì di "essere moderno (...) rimanendo, al tempo stesso fedele alla tradizione".*

Saba dice di amare *"trite parole"* , parole consumate dall'uso, parole della lingua parlata quotidiana, e parole dei poeti, Leopardi, Manzoni, Petrarca; accanto a parole comuni e umili, si trovano parole alte e scelte; i versi, le forme metriche, le rime sono quelli della tradizione. La sintassi ricca di iperbati, anastrofi e enjambements è complessa.

Considerato a lungo poeta facile, cantabile, ingenuo, Saba lo è solo apparentemente, nella poesia *Amai* scrive *"M'incantò la rima fiore amore, la più antica difficile del mondo."* Pier Paolo Pasolini riconduce la difficoltà della sua poesia *"ai suoi sentimenti che sono complicati, ambivalenti"*. La sua poesia è stata definita antinovecentista perché lontana dalla poetica del simbolismo e delle avanguardie. Alcuni poeti come Sandro Penna e Cesare Pavese si sono ispirati a Saba.

I temi: il romanzo familiare, Trieste e il mondo, gli animali

Il *Canzoniere* racconta il romanzo familiare del poeta, la storia della sua famiglia; la madre abbandonata dal padre, triste e severa, la balia, madre di gioia, con cui il piccolo Berto è felice nei primissimi anni di vita, il padre *"assassino"* a cui il figlio non deve assomigliare, l'infanzia e la giovinezza infelici, poi il matrimonio, la moglie Lina e la figlia Linuccia, le fanciulle e i ragazzi amati, la depressione; le poesie seguono passo passo quello che succede al poeta fino alla vecchiaia. Il protagonista è l'io fanciullo, o meglio fanciullaccio del poeta che racconta la storia della sua liberazione, intesa in senso freudiano. Il critico Mario Lavagetto nella sua *Introduzione* al C*anzoniere* di Umberto Saba afferma *" l'incontro con la psicoanalisi diventa così l'episodio chiave, la svolta decisiva nell'esistenza del personaggio-io. (...) Se Weiss analizza Saba, questo può (entro certi limiti) non interessarci; ma quando Saba analizza il protagonista del Canzoniere e lo costruisce e ricostruisce, in funzione dell'analisi, allora il problema è per noi decisivo"*. (M. Lavagetto in *Introduzione a Umberto Saba Tutte le poesie ,* I Meridiani, pp.L-LI) In *Storia e cronistoria* Saba scrive *"Se, per uscire da un inferno, Saba non avesse esperimentate su se stesso le verità della psicanalisi, non esisterebbe oggi (...) la limpidezza della sua ultima poesia"*.

Trieste è la città dove è ambientata la poesia di Saba *"Comunque il mondo io l'ho guardato da Trieste (...) Il cielo (di Trieste) sta sopra tutte le mie poesie" (*U.Saba, *Prose,* Mondadori, p.213*).* Nella città *"attraversata"* nasce il desiderio del poeta di *"vivere la vita di tutti, d'essere come tutti gli uomini di tutti i giorni"* (*Il borgo*), ci sono poesie dedicate a momenti umili e quotidiani che raccontano il mondo degli uomini in una visione vasta e nuova (*Cucina economica, Il Borgo, Città vecchia, Goal*). Trieste è anche il luogo della solitudine, della malinconia del poeta, è il luogo di un sentimento ambivalente, di rifiuto e di amore insieme (*Trieste, In riva al mare*).

Agli animali, soprattutto uccelli, ma anche cani, gatti, la famosa capra, sono dedicate diverse poesie del *Canzoniere*, una raccolta si intitola *Uccelli*. Per Saba *" i sereni animali che avvicinano a Dio"* (*A mia moglie*) sono sacri, partecipano dello stesso dolore degli uomini (*La capra*), sono gli esseri viventi più vicini a dio. Il dio di Saba non è il dio di una religione rivelata, ma una divinità che si manifesta liberamente nella natura e nella vita come amore, generosità, compassione. Saba in alcune delle sue ultime poesie esprime il desiderio di essere un animale, un uccello in particolare (*Fratellanza*), e nell'ultima poesia del *Canzoniere* si raffigura come un *"cane randagio"* (*Ultima*) .

45. Antologia di testi – Poesie dal Canzoniere

CITTÀ VECCHIA IN TRIESTE E UNA DONNA

Nel 1909 terminata la leva militare Saba si sposa, l'anno successivo nasce la figlia Linuccia. Nel 1912 pubblica *Coi miei occhi. Il mio secondo libro di versi*, poi intitolato *Trieste e una donna*, che raccoglie le poesie scritte tra il 1910 e il 1912, dedicate alla città natale e alla moglie. Elio Gioanola, citando Jung *"La città è un simbolo materno, che custodisce in sé gli abitanti come figli"*, sostiene che per Saba Trieste è simbolo materno, *"tanto più che dentro l'agglomerato urbano, aperto ad un'umanità multietnica e multilingue, era racchiuso l'antico cuore di Cittavecchia, inglobante a sua volta il vecchio ghetto".* Come simbolo materno Trieste è investita delle pulsioni ambivalenti dirette verso la madre reale e le altre donne che ne prendono il posto, prima tra tutte la moglie Lina. Per questo la città *"accoglie ed esclude, (..) è terapeutica e nevrotizzante, sede elettiva della "calda vita" e dell'inabilitazione a vivere, casa e gabbia nello stesso tempo."* (Elio Gioanola, *Saba: La "madre" e l'ombra di Oreste in Psicanalisi e interpretazione letteraria,* Jaca Book, 2005 pp. 197-226)

Città vecchia è una poesia inattuale e controcorrente, in cui *friggitore* rima con *amore, dolore e Signore*, sono le *"trite parole che non uno osava"* e che Saba ama.
Per tornare a casa il poeta attraversa la città vecchia. La via è oscura, affollata di gente, uomini che tornano a casa o si rifugiano in un bordello, prostitute e marinai, vecchi che bestemmiano, donne che litigano, soldati sfaccendati, giovinette in preda all'amore, un mondo che non esiste più, scomparso ormai da parecchi anni e che si fatica a credere che sia esistito. In mezzo a loro il poeta si mescola, si ritrova, si riconosce. Saba esprime la sua religiosità nella figura del *Signore* che *s'agita* negli uomini e nelle donne della città, che, come il poeta, vivono e soffrono.
Tre strofe di versi di varia lunghezza, numerosi gli endecasillabi e le rime.

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,[1]
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,[2]
il dragone [3] *che siede alla bottega*
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita

e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

1 bordello
2 litiga
3 soldato

QUANDO NACQUI MIA MADRE NE PIANGEVA IN AUTOBIOGRAFIA

Autobiografia raccoglie quindici sonetti, scritti in pochi giorni nell'ottobre 1922. Saba narra la sua vita dalla nascita agli anni in cui scrive, quando, dopo il matrimonio e gli anni passati a Bologna e a Milano, tornato a Trieste, ha pubblicato la prima edizione del *Canzoniere* e acquistato la libreria antiquaria dove trascorre il suo tempo e si guadagna da vivere. Dopo un primo sonetto proemiale di presentazione del poeta, i sonetti due e tre sono dedicati alla madre e al padre.
Nel sonetto *Quando nacqui mia madre ne piangeva* Saba ricorda la madre che piange per la sua nascita, sola, di notte, nel letto abbandonato. Per lei e il figlio appena nato i parenti trafficano nel ghetto, la madre e i suoi parenti sono ebrei. Fuori di casa, quando usciva con la madre, la città era bella, verde, un grande mercato all'aria aperta, il poeta, come in sogno, la vede ancora. Ma non c'era felicità in quelle passeggiate, la madre gli diceva che era un figlio senza padre.
La madre è stata la causa della nevrosi di Saba, gli ha negato l'amore, gli ha insegnato che la vita è dolore, non gli ha permesso di amare il padre, verso di lei Saba nutre sentimenti di odio e sensi di colpa.

Quando nacqui mia madre ne piangeva,
sola, la notte, nel deserto letto.
Per me, per lei che il dolore struggeva,
trafficavano i suoi cari nel ghetto.

Da sé il più vecchio le spese faceva,
per risparmio, e più forse per diletto.
Con due fiorini un cappone metteva
nel suo grande turchino fazzoletto.

Come bella doveva essere allora
la mia città: tutta un mercato aperto!
Di molto verde, uscendo con mia madre

io, come in sogno, mi ricordo ancora.
Ma di malinconia fui tosto esperto;
unico figlio che ha lontano il padre.

MIO PADRE È STATO PER ME "L'ASSASSINO" IN AUTOBIOGRAFIA

Il padre è l'*"assassino"*, quello a cui il figlio non deve somigliare. Quando a vent'anni lo incontra gli sembra un bambino e lo vede simile a lui, gli stessi occhi azzurri, il sorriso dolce e furbo insieme. E' stato un giramondo, con molte donne che l'hanno amato e nutrito, allegro e leggero, come un pallone, il contrario della madre per cui la vita è sempre stata pesante**.**

Mio padre è stato per me "l'assassino";
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
più d'una donna l'ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone.

"Non somigliare – ammoniva – a tuo padre":
ed io più tardi in me stesso lo intesi:
Eran due razze in antica tenzone.

IL CARRETTO DEL GELATO IN IL PICCOLO BERTO

Il carretto del gelato fa parte di *Il piccolo Berto* la raccolta scritta tra il 1929 e il 1931 dedicata a Edoardo Weiss, lo psicanalista che ebbe in cura Saba nel 1929. La cura fu interrotta dal trasferimento del dottore a Roma e non lo guarì dalla depressione di cui soffriva, ma gli consentì di conoscere la psicanalisi e di utilizzare le idee freudiane nella creazione della rappresentazione del suo mondo interiore.
Ne *Il carretto del gelato* dall'infanzia riaffiora un'immagine: nel cortile arriva un carretto del gelato dipinto di bianco e rosso, un bambino lo vede dall'alto della finestra della camera in cui si trova con la madre. Prima ancora che il bambino abbia espresso il suo desiderio la madre gli dice che se lui quel giorno avesse fatto il suo dovere ora lei gli avrebbe potuto dire "vai a comprare il gelato, a divertirti con gli altri"; il bambino non risponde, non si giustifica, gli sembra di cadere giù dalla finestra lungo il muro della casa e mentre precipita pensa al dolore che la madre proverà per lui trovato morto laggiù. A un tratto si ritrova in piedi, lì vicino alla finestra da cui non si è mai allontanato, è felice per la mamma che non ha avuto il terribile dolore che si era immaginato. Come è buono il bambino, o piuttosto è un piccolo mostro crudele capace di vendicarsi abilmente? La mancanza di amore da parte della madre provoca odio, aggressività, immaginando di uccidersi il bambino soddisfa il proprio desiderio di punire la madre cattiva che gli nega amore e felicità. *"Uccidersi per non uccidere" (E. Gioanola, op. cit. p213)*. La madre è stata la causa della nevrosi di Saba, senza la quale la sua poesia non sarebbe esistita *"Una tragedia infantile adorabile mi si va disegnando"* .

Una tragedia infantile adorabile
mi si va disegnando.

Ecco il cortile: nel cortile in bianco
dipinto e in rosso un carretto. Bambini
gli fanno ressa d'intorno: montato 5
uno è sul mozzo della ruota. Io guardo
dalla finestra: l'occhialino al punto
stesso ha rivolto anche mia madre. «Vedi
– mi dice – se tu fossi oggi restato,
non dico molto (due ore) a studiare, 10
beata adesso io ti direi: Va', e prenditi
come gli altri uno svago». Io non rispondo;
né pur le dico: Ma è vacanza. Sento
che a capo in giù cado dalla finestra,
giù lungo il muro della casa. E penso, 15
così precipitando: Oh che dolore
avrà mia madre! Quando sarò giunto
al basso, e morto sarò là trovato!
Quanto per me dovrà piangere! E lieto
non fui per me, ma per lei, come in piedi 20
rinvenni, a un tratto, alla finestra.

Un buono
tra i buoni? Un figlio generoso verso
la sua colpevole madre? O tra i piccoli
mostri, un mostro crudele? La vendetta
in sé trovare, così atroce ed abile! 25

Una tragedia infantile adorabile
mi si va disegnando.

GOAL E NEVE IN PAROLE

GOAL

Goal è la quinta di *Cinque poesie per il gioco del calcio* in *Parole* una piccola raccolta del 1933-34. Diciotto versi endecasillabi, scritti con il lessico alto dell'antica tradizione lirica italiana e ricorrenti iperbati e inversioni, dedicati al momento culminante del gioco del calcio. Da una parte in lacrime il portiere che ha subito il goal, dall'altra in festa quello della squadra che ha segnato, tutti gli altri intorno al vincitore. Al centro della poesia la parola fratelli che rima con belli, i "*pochi momenti come questi"* riservati agli uomini, che sono definiti con la perifrasi *"quanti l'odio consuma e l'amore"*.

Il portiere caduto alla difesa
ultima vana, contro terra cela
la faccia, a non veder l'amara luce.
Il compagno in ginocchio che l'induce
con parole e con mano, a rilevarsi,
scopre pieni di lacrime i suoi occhi.

La folla- unita ebrezza – par trabocchi
nel campo. Intorno al vincitore stanno,
al suo collo si gettano i fratelli.
Pochi momenti come questo belli,
a quanti l'odio consuma e l'amore,
è dato, sotto il cielo, di vedere.

Presso la rete inviolata il portiere
– l'altro – è rimasto. Ma non la sua anima,
con la persona vi è rimasta sola.
La sua gioia si fa una capriola,
si fa baci che manda di lontano.
Della festa – egli dice – anch'io son parte.

NEVE

Sempre in *Parole Neve*, una fantasia distopica, un mondo sepolto dalla neve, tutto è ghiaccio, la terra spenta, morta, due amanti si risvegliano dopo un tempo non calcolabile, ricordi, nostalgie e l'amore che continua.

Neve che turbini in alto ed avvolgi
le cose in un tacito manto,
una creatura di pianto
vedo per te sorridere; un baleno
d'allegrezza che il mesto viso illumini,
e agli occhi miei come un tesoro scopri.

Neve che cadi dall'alto e noi copri,
coprici ancora, all'infinito. Imbianca
la città con le case e con le chiese,
il porto con le navi; le distese
dei prati, i mari agghiaccia; della terra
fa' – tu augusta e pudica – un astro spento,
una gran pace di morte. E che tale
essa rimanga un tempo indeterminato,
un lungo volger d'evi.
Il risveglio,
pensa il risveglio, noi due soli, in tanto

squallore.
In cielo
gli angeli con le trombe, in cuore acute
di laceranti nostalgie, ridesti
vaghi ricordi, e piangere d'amore.

FRATELLANZA IN QUASI UN RACCONTO

Quasi un racconto è il penultimo libro di poesie di Umberto Saba, scritto nel 1951, quando per la seconda volta Saba aveva pensato, senza che ciò avvenisse, di non scrivere più. *Fratellanza* chiude la raccolta. Gli uccelli sono nell'immaginario sabiano animali totem, amuleti intorno ai quali si ricostruisce per magia lo spazio del desiderio, dell'amore, della felicità, per il poeta bambino e, come in questa poesia, per tutti gli uomini.

Ho fatto un sogno, e all'alba lo ritrovo.
Parlavano gli uccelli, o in un uccello
m'ero, io uomo, mutato. Dicevano:
NOI DI BECCO GENTILE AMIAMO I FRUTTI
SAPORITI DEGLI ORTI. E SIAMO TUTTI
NATI DA UN UOVO.

Proprio il sogno d'un bimbo e d'un uccello.

46. Autori opere correnti - Futurismo

Il *Manifesto del futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, pubblicato sul quotidiano francese *Le Figaro* il 20 febbraio 1909 è l'atto di nascita del futurismo, una delle avanguardie storiche del primo Novecento.

Le avanguardie storiche

Il termine avanguardia, di origine militare, nell'Ottocento venne utilizzato per indicare gli intellettuali che si proponevano come guide politiche delle masse povere e ignoranti per promuoverne lo sviluppo e la liberazione. Baudelaire chiamava letterati d'avanguardia gli scrittori impegnati democratici e liberali come Victor Hugo. All'inizio del Novecento il termine viene utilizzato per gruppi di artisti, poeti, pittori, scultori, attori, registi, che proseguono lo spirito rivoluzionario dei movimenti artistici – letterari dell'Ottocento con posizioni innovative contro la tradizione e le accademie.

Le avanguardie storiche, simbolismo, fauvismo, cubismo, futurismo, espressionismo, dadaismo, etc. del primo Novecento si distinguono dalle neo-avanguardie del secondo Novecento.

Con le avanguardie l'arte diventa il luogo del possibile, del diverso, dell'inedito rispetto all'esistente, gli artisti danno vita a una serie infinita di sperimentazioni. Non esiste più un codice di riferimento valido per tutti, ma ogni artista, ogni movimento crea il proprio codice, come dice Mallarmé *"chiunque può, con il suo modulo e il suo orecchio individuali, comporsi uno strumento: basta che vi soffi, lo strofini o lo batta con scienza. ... Ogni anima è una melodia, che il flauto e la viola di ognuno sono ordinati a riannodare."* Alcuni tra gli artisti più grandi delle avanguardie del Novecento e oltre hanno tentato e tentano con la forza del loro genio, anche a costo di affermare *"la morte dell'arte"* e sottostare alle leggi del mercato dell'arte, di preservare l'arte come spazio di espressione dell'uomo nella sua libertà.

Filippo Tommaso Marinetti

Filippo Tommaso Marinetti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1876 , il padre è un ricco avvocato italiano. Dopo i primi studi ad Alessandria Marinetti si trasferisce a Parigi, dove studia lettere. Nei primi anni del Novecento pubblica in francese diverse raccolte poetiche, la sua poesia si ispira a Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine.

Nel 1905 è a Milano dove fonda una rivista letteraria. Ha posizioni politiche nazionaliste e anti-socialiste. Con la fondazione del Futurismo Marinetti diviene famoso; scrive tutti i manifesti tecnici e politici del movimento, organizza "serate futuriste" nelle principali città italiane. Allo scoppio della Prima guerra mondiale Marinetti si schiera a favore dell'intervento in guerra di cui esalta la bellezza. L'esaltazione della violenza e dell'aggressività è già presente nel primo *Manifesto del Futurismo "3. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. (...) 9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna"*. Alla fine della guerra prende parte alle prime azioni violente del nascente fascismo, nel 1919 partecipa alla distruzione della sede milanese dell'*Avanti*. Quando Mussolini prende il potere Marinetti diventa un poeta di regime, la sua carriera di rivoluzionario termina con l'ingresso nel 1929 nell'Accademia d'Italia, "organo culturale" del fascismo.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO

Nel primo Manifesto del Futurismo Marinetti esalta, l'energia e la ribellione, la velocità e la macchina. Il futurista vuole distruggere il passato , scandalizzare il presente e lanciarsi nel futuro *"8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli… Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile ? (...) 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie (...)".*

MANIFESTO DEL FUTURISMO

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, I'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo…. un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!.. Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? II Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d' acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli areoplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.
È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii.
Già per troppo tempo l'Italia e stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!… Identici, veramente per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidando si ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!
Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti… ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori alla Gioconda, ve lo concedo…. Ma non ammetto che si conducano quotidianamente e a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?
(…)
I più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure, noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore. d'audacia, d'astuzia e di rude volontà: li abbiamo gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiato…. Guardateci! Non siamo ancora spossati! I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza, poiché sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!… Ve ne stupite?… È logico, poiché voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto ! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!(...)

MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA

Come tutte le avanguardie storiche il futurismo si rivolge a tutte le arti; le realizzazioni più importanti si hanno in campo figurativo con Umberto Boccioni e Giorgio Balla. In letteratura Marinetti con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* detta le regole della nuova poesia, dell'immaginazione senza fili e delle parole in libertà: distruggere la sintassi, verbi all'infinito, abolire gli aggettivi, gli avverbi e la punteggiatura, creare analogie sempre più vaste, distruggere l'io, creare *"l'uomo meccanico dalle parti cambiabili"*. Ma nonostante tutto le idee del Futurismo rimangono ancorate a un retroterra tardo ottocentesco; molte delle sue novità derivano dal simbolismo francese e dall'irrazionalismo filosofico di fine Ottocento.

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!
Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. E l'elica soggiunse:
***1. Bisogna distruggere la sintassi** disponendo i sostantivi a caso, come nascono.*
***2. Si deve usare il verbo all'infinito,** perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.*
***3. Si deve abolire l'aggettivo**, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.*
***4. Si deve abolire l'avverbio,** vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.*
5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza dei mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il come, il quale, il così, il simile a. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.

***6. Abolire anche la punteggiatura**. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile vivo che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno segni della matematica: + – x : = > <, e i segni musicali.*

7. Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia… (Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante a una piccola macchina Morse. Io lo paragono invece a un'acqua ribollente. V'è in ciò una gradazione di analogie sempre più vaste, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi.)

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia.

(…)

Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio Mafarka il futurista è un esempio di una simile fitta rete di immagini:

10.** Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga,* ***bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine.

***11. Distruggere nella letteratura l'«io»**, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.*

(…)

***Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'immaginazione senza fili.** Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. Noi ne abbiamo fatto a meno, d'altronde, quando esprimevamo frammenti della sensibilità futurista mediante la sintassi tradizionale e intellettiva.*

(…) Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondolii, e dalle cadenze tranquillizzanti!» Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il «brutto» in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità. Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte! Noi entriamo nei dominii sconfinati della libera intuizione. ***Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!***

(…) Poeti futuristi! lo vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine.

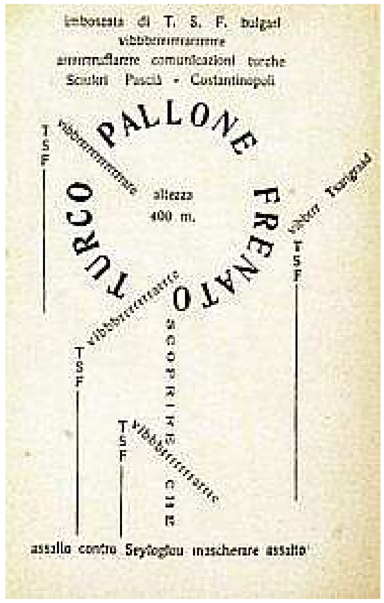
Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.
Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.

IL BOMBARDAMENTO DI ADRIANOPOLI DA ZANG TUMB TUMB

Zang Tumb Tumb è un poema futurista scritto sull'assedio di Adrianopoli del 1912 durante la guerra bulgaro turca a cui Marinetti assiste come corrispondente di un quotidiano francese, il poema viene pubblicato a Milano nel 1914, seguito dal Manifesto tecnico della letteratura futurista.
Nel poema Marinetti realizza l'immaginazione senza fili e le parole in libertà utilizzando omomatopee, caratteri da corpi grafici diversi: maiuscole, grassetto, corsivo etc., segni grafici come + – =, veri e propri calligrammi, in cui le lettere disegnano gli oggetti.

Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrrrare spazio con un accordo ZZZANG TUMB TUN ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infiiiiiinito nel centro di quel zz-zang tumb tumb spiaccicato (ampiezza 50 kmq.) balzare scoppi tagli pugni batterie tiro rapido Violenza ferocia re-go-la-ri-tà questo basso grave scandere strani folli agitatissimi acuti della battaglia.
Furia affanno orecchie occhi narici aperti! attenti! forza! che gioia vedere udire fiutare tutto tutto taratatatatatata delle mitragliatrici strillare a perdifiato sotto morsi schiaffi trak trak frustate pic-pac- pum-tumb pic-pac-pum-tum bizzarrie salti (200 metri) della fucileria.
Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi bufali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing zang sciaaack ilari nitriti iiiiii…. scalpiccii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac (lento due tempi) Sciumi Maritza o Karvavena ta ta tata giii tumb giii tumb ZZZANG TUMB TUMB (280 colpo di partenza) srrrrrr GRANG-GRANG (colpo in arrivo) croooc-craaac grida degli ufficiali sbatacchiare come piatti d'ottone pan di qua pack di là cing buum cing ciak (presto) ciaciacia-ciaciaak su giù là intorno in alto attenzione sulla testa ciaack bello! E vampe vampe vampe vampe vampe vampe (ribalta dei forti) vampe vampe vampe vampe vampe vampe (ribalta dei forti) laggiù dietro quel fumo Sciukri Pascià comunica telefonicamente con 27 forti in turco in tedesco
allò! Ibrahim! Rudolf! allò allò!

PALLONE TURCO IN ZANG TUMB TUMB



Altri autori che, anche se per brevi periodi, aderirono al futurismo sono Aldo Palazzeschi (Firenze 1885- Roma 1974) e Corrado Govoni (Ferrara 1883- Roma 1965).

IL PALOMBARO DI CORRADO GOVONI

Il futurismo fuori Italia.
Gruppi futuristi nacquero in Francia a Parigi con Guillaime Apollinaire, a Berlino si tenne una mostra futurista nel 1913 ; in Russia il futurismo si collegò alla rivoluzione del 1917, il principale poeta del movimento russo è stato Majakovskij.

Dada, surrealismo e ready mades.
Durante la guerra nel 1916 a Zurigo viene fondato il movimento dada che riunisce artisti, poeti, intellettuali tedeschi, rumeni e francesi. Dopo la pubblicazione nel 1918 del manifesto Dada scritto da Tristan Tzara gruppi dadaisti nacquero in altre città a New York e a Parigi.
Dal movimento dada hanno avuto origine altre esperienze artistiche come il surrealismo di André Breton e l'arte dei ready mades di Marcel Duchamp e Man Ray.
Per fare una poesia dada (*Tristan Tzara 1920) Prendete un giornale. Prendete le forbici. Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia. Ritagliate l'articolo. Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetelo in un sacco. Agitate gentilmente. Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco. Copiate scrupolosamente. La poesia vi somiglierà. Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di sensibilità squisita, anche se incompreso dal volgo.)*

47. Autori opere correnti - I crepuscolari - Guido Gozzano

I crepuscolari sono un gruppo di giovani poeti che pubblicano le loro prime raccolte poetiche nel primo decennio del Novecento. Guido Gozzano (1883-1916), Sergio Corazzini (1886-1907), Marino Moretti (1885-1979), Aldo Palazzeschi (1885-1974), vivono a Firenze, Roma, Torino. Il termine venne coniato dal critico e scrittore Giuseppe Antonio Borgese per indicare i poeti che venivano dopo la poesia dei grandi autori dell'Ottocento Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Borgese li definisce poeti *"che si annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia del non avere nulla da dire e da fare"*. La poesia crepuscolare ha termine nel 1916 con la morte di Guido Gozzano, che è considerato il maggiore di questi poeti.
I poeti crepuscolari hanno *"perso l'aureola"*; come Baudelaire, sono consapevoli che nella società moderna la poesia e il poeta sono inutili e non hanno posto. I crepuscolari rifiutano il ruolo di poeta vate e la missione della poesia in cui i poeti italiani dell'Ottocento ancora credevano o affermavano di credere. Corazzini dice di essere *"un piccolo fanciullo che piange"*, Palazzeschi si definisce *"un saltimbanco dell'anima"* a cui *"gli uomini non domandano più nulla"*, Gozzano scrive il suo nome tutto minuscolo *"guidogozzano"* come fosse una cosa e dice di vergognarsi di essere un poeta. Questi poeti si rappresentano come inadatti alla vita, tristi e malati, alcuni si autocommiserano e piagnucolano, altri si mostrano freddi e divertiti e nascondono con l'ironia il loro malessere. Nelle loro poesie quando non parlano di sé, raccontano storie di provincia i cui protagonisti sono piccoli borghesi alle prese con i problemi della vita, come la sorella di Moretti da poco sposata e incinta della poesia *A Cesena*, o la signorina Felicita dell'omonima poesia di Gozzano.
Lo stile delle loro poesie è discorsivo e apparentemente privo di artifici retorici, la lingua è prosaica, colloquiale e rifiuta i toni alti e le parole ricercate.

Guido Gozzano
Guido Gozzano, il maggiore dei poeti crepuscolari, nasce a Torino nel 1883. Appartiene a una famiglia borghese benestante, frequenta i circoli letterari e l'università senza laurearsi. La sua opera principale è la raccolta di poesie *I colloqui* pubblicata nel 1911. Malato di tubercolosi muore giovane nel 1916, dopo aver compiuto un viaggio in India, gli articoli scritti per la *Stampa* durante il viaggio vengono pubblicati dopo la morte nel volume *Verso la cuna del mondo*.

INVERNALE IN I COLLOQUI

La poesia descrive un gruppo di giovani che pattinano su un lago ghiacciato. Improvvisamente il ghiaccio scricchiola e tutti corrono a riva. Uno dei giovani è trattenuto da una donna, per un momento si lascia trascinare da lei, ubriaco e sordo ai richiami degli altri. Si ode più *"tetro e sordo"* lo scricchiolio del ghiaccio e il giovane rabbrividisce come se avesse udito il sogghigno della Morte. Si libera dalla stretta della donna e torna di corsa a riva. La donna rimane ancora a lungo a roteare sui pattini al centro del lago ghiacciato. Quando torna a riva, spettinata e ansante, si avvicina al poeta lo ringrazia e gli dà del *"vile"*.
Sette strofe di sei versi endecasillabi ciascuna, la poesia è intessuta di ricordi danteschi dai canti XXXII e XXXIII, i suoni duri e stridenti, il ghiaccio che scricchiola, l'immagine dei volti dei giovani sulla superficie ghiacciata, che ricorda i dannati sepolti nel ghiaccio del Cocito degli ultimi canti dell'*Inferno* dantesco.
Il tema dell'amore si intreccia a quello della morte entrambi simboleggiati dalla giovane donna, dalla quale il poeta è allo stesso tempo attratto e respinto.

"…cri…i…i…i…i…icch"…
l'incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.
"A riva!" Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura.
"A riva! A riva!…" un soffio di paura
disperse la brigata fuggitiva

"Resta!" Ella chiuse il mio braccio conserto,
le sue dita intrecciò, vivi legami,
alle mie dita. "Resta, se tu m'ami!"
E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebbri d'immensità, sordi ai richiami.

Fatto lieve così come uno spetro,
senza passato più, senza ricordo,
m'abbandonai con lei nel folle accordo,
di larghe rote disegnando il vetro.
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro…
dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo…

Rabbrividii così, come chi ascolti
lo stridulo sogghigno della Morte,
e mi chinai, con le pupille assorte,
e trasparire vidi i nostri volti
già risupini lividi sepolti…
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte…

Oh! Come, come, a quelle dita avvinto,
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!
O voce imperiosa dell'istinto!
O voluttà di vivere infinita!
Le dita liberai da quelle dita,
e guadagnai la riva, ansante, vinto…

Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, al fine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo. (1)

Noncurante l'affanno e le riprese
dello stuolo gaietto femminile, (2)
mi cercò, mi raggiunse tra le file

degli amici con ridere cortese: 40
“Signor mio caro, grazie!” E mi protese
la mano breve, sibilando: – Vile!

Note (1) la procellaria è un uccello marino che vola instancabilmente sull’acqua anche durante le tempeste (2) gaietto è voce dantesca e significa variopinto

48. Autori opere correnti - Ermetismo

L'Ermetismo è una corrente letteraria italiana degli anni Trenta del Novecento. Il nome fu utilizzato dal critico Francesco Flora in un saggio del 1936 *La poesia ermetica* in cui esprimeva un giudizio negativo sulla poetica simbolista di Mallarmé e Valéry e sulla poesia dei poeti italiani che avevano seguito quella poetica, in particolare Ungaretti.
L'ermetismo è la stagione simbolista della poesia italiana. A Firenze si pubblicano le principali riviste su cui scrivono gli ermetici: *Il frontespizio, Campo di Marte*, le raccolte più significative sono: *Isola* di Alfonso Gatto e *La barca* di Mario Luzi, pubblicate nei primi anni Trenta. Negli stessi anni anche le raccolte di alcuni dei maggiori poeti del periodo *Sentimento del Tempo* di Ungaretti, *Oboe sommerso* di Quasimodo, *Le occasioni* di Montale, *Parole* di Saba sono riconducibili all'esperienza simbolista europea e quindi all'ermetismo.
La poesia ermetica non può essere parafrasata, né esposta in un discorso logico, appare oscura e incomprensibile. Nelle poesie ermetiche si trovano analogie e simboli oscuri, memorie e racconti indeterminati nel tempo e nello spazio, solitarie meditazioni. I sostantivi sono assoluti, ovvero non introdotti dall'articolo, i plurali indeterminati, gli aggettivi insoliti e incongrui, il lessico raro e prezioso, i nessi sintattici ambigui, la figura retorica più ricorrente è l'analogia. I versi sono liberi, il metro più utilizzato rimane il tradizionale endecasillabo. Gli ermetici, come i simbolisti, credono che la poesia sia tramite per l'oltre, creatrice di una realtà altra più vera. I temi sono il disagio esistenziale, la ricerca di senso, la memoria, l'assenza e l'attesa, che hanno significati diversi, attesa e assenza di persone, spesso donne, luoghi, ma anche assenza e attesa della felicità o di un'illuminazione divina, nei poeti religiosi.
I poeti ermetici rifiutano la storia, l'impegno politico, si rinchiudono nella cosiddetta *"torre d'avorio"*. La rivendicazione dell'autonomia dell'arte e l'identificazione della vita con la letteratura (*Letteratura come vita* è il titolo di un saggio di Carlo Bo, che esponeva i principi teorici di questa poetica) era un modo per sottrarsi alla necessità di prendere posizione di fronte al fascismo e allo stesso tempo per sfuggire al controllo che il fascismo esercitava su tutte le manifestazioni culturali e intellettuali. L'Ermetismo si conclude nel 1945, in coincidenza con la fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'ISOLA DI GIUSEPPE UNGARETTI

Appartiene alla raccolta *Sentimento del tempo* del 1933, nella sezione *La fine di Crono*, che raccoglie poesie scritte fra il 1925 e il 1931. Testo oscuro e polisenso che vuole forse significare l'arrivo del misterioso personaggio della poesia a un'isola, simbolo fantastico, indeterminato nel tempo e nello spazio. Oscurità e luce, silenzio, fremiti e immagini fantastiche accolgono il misterioso visitatore in un'atmosfera languida ed evanescente. Quello descritto è un luogo dove ci si isola, un luogo solitario, appartato. Luogo di pace, di silenzio *"selve assorte"*, *"pioggia pigra"* dove il poeta incontra quelle che sono le figurazioni simboliche dei suoi sentimenti e desideri profondi. Il pastore è il poeta che con le sue fragili mani di vetro crea le immagini poetiche. La poesia presenta numerosi topoi della tradizione letteraria classica: le ninfe, il pastore, il paesaggio arcadico sereno e innocente e di quella simbolista: il frullo d'ali rivelatore di una presenza, l'immaginario irreale e metaforico, l'analogia *"batticuore dell'acqua"*, la sinestesia *"liscio tepore"*.

A una proda ove sera era perenne
di anziane selve assorte, scese,
e s'inoltrò
e lo richiamò rumore di penne
ch'erasi sciolto dallo stridulo
batticuore dell'acqua torrida,
e una larva (languiva
e rifioriva) vide;
ritornato a salire vide
ch'era una ninfa e dormiva
ritta abbracciata a un olmo.
In sé da simulacro a fiamma vera
errando, giunse a un prato ove
l'ombra negli occhi s'addensava
delle vergini come
sera appié degli ulivi;
distillavano i rami
una pioggia pigra di dardi,
qua pecore s'erano appisolate
sotto il liscio tepore,
altre brucavano
la coltre luminosa;
le mani del pastore erano un vetro
levigato da fioca febbre.

49. Autori opere correnti - Giuseppe Ungaretti

1888 – 1912 Alessandria d'Egitto, le prime letture: Leopardi e Mallarmé

Giuseppe Ungaretti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888 , il padre e la madre sono italiani emigrati da Lucca. Nella periferia della città la famiglia gestisce un forno per il pane. Nel 1890 il padre muore in un infortunio negli scavi per il Canale di Suez, dove lavorava come operaio.

Da ragazzo studia in collegio. Ha come compagni ragazzi *"che appartenevano a tutte le credenze e a varie nazionalità"*. Da vecchio dirà *"È un'abitudine presa dall'infanzia quella di dare, certo, un'importanza alla propria nazionalità, ma insomma di non ammettere che non potesse essermi fratello chi ne avesse un'altra"*(Nota introduttiva in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie,* Grandi classici Oscar Mondadori, p.504). Intorno ai quindici anni legge Leopardi, a diciotto su una rivista francese conosce Mallarmé, che lo seduce *"con la musica delle sue parole, con il segreto, quel segreto che mi è tutt'oggi segreto",* la musica è il segreto della poesia (op.cit. p.506) Con Mallarmé c'è anche Baudelaire che è oggetto di discussioni interminabili con l'amico Moammed Sceab, con cui Ungaretti vivrà a Parigi. Legge anche Nietzsche e vi trova un certo legame con certe tendenze della sua natura, lo spirito anarchico e di rivolta. Frequenta la "baracca rossa" di Enrico Pea un italiano socialista, venditore di marmi e mobili, che ospita nel suo magazzino dipinto di rosso i socialisti e gli anarchici di Alessandria, italiani, greci, francesi, bulgari. Ungaretti non ha mai visto l'Italia, ma parla l'italiano che è la lingua *"di tutto ciò che m'era caro"* (p.508). Sempre nella Nota introduttiva Ungaretti scrive *"Sono d'Alessandria d'Egitto: altri luoghi d'Oriente possono avere le mille notti e una, Alessandria ha il deserto, ha la notte, ha il nulla, ha i miraggi ...."* (p.505)

1912-1914 Parigi, la Sorbona, gli artisti delle avanguardie

Nel 1912 si trasferisce a Parigi, la città di quanti volevano o speravano di diventare artisti, scrittori, o solo completare i propri studi. Frequenta la Sorbona, conosce poeti e artisti dell'avanguardia, Apollinaire, Picasso, Braque, Modigliani, i futuristi italiani. Nel 1913 l'amico Moammed Sceab, che vive con lui a Parigi, si suicida, a lui è dedicata la poesia *In memoria* della raccolta *Il Porto Sepolto*.

1914- 1918 Italia, la prima guerra mondiale, Il Porto Sepolto.

Nel 1914 si trasferisce in Italia, a Milano. Milano è *"la nebbia, ... il caos,... il disordine, ...l'agitazione delle folle"* (op. cit. p.510). Qui scrive e pubblica le prime poesie, pubblicate in "Lacerba", la rivista di Papini, Soffici, Palazzeschi. A proposito di queste poesie nella Nota introduttiva Ungaretti scrive *"Quelle mie poesie sono ciò che saranno tutte le mie poesie che verranno dopo, cioè poesie che hanno fondamento in uno stato psicologico strettamente dipendente dalla mia biografia: non conosco sognare poetico che non sia fondato sulla mia esperienza diretta."* (op. cit. p.511)

Allo scoppio della guerra è chiamato come soldato semplice sul Carso. Nel dicembre del 1916 esce a Udine *Il Porto Sepolto* che raccoglie le poesie scritte al fronte. Nella primavera del 1918 il reggimento di Ungaretti viene trasferito in Francia. Durante le licenze va a Parigi a trovare il suo amico Apollinaire; un giorno, la guerra è appena finita, lo trova morto nel letto, ucciso dall'influenza spagnola che imperversa in Europa insieme alla guerra.

1918-1920 Parigi, le riviste letterarie francesi Commerce e Mesures, Allegria di naufragi

Alla fine della guerra si stabilisce per un paio di anni a Parigi. Lavora come corrispondente per un giornale italiano, collabora a varie riviste letterarie, e in seguito presso l'ufficio stampa dell'ambasciata italiana a Parigi. Conosce Tristan Tzara, Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupalt dadaisti e surrealisti, frequenta Modigliani con la giovane moglie pittrice Jeanne Hebuterne. Collabora alle riviste letterarie francesi *Commerce* e *Mesures*, che si occupavano delle

nuove tendenze delle letterature europee, *"Dal 1919 alla seconda guerra mondiale, con la collaborazione a "Commerce" prima, poi "Mesures", con la frequenza di quegli ambienti letterari ch'erano i meglio informati del tempo, andò perfezionandosi la mia esperienza di poeta"* (op.cit. p.515). Nel 1919 sposa Jeanne Dupoix, da cui avrà due figli. Pubblica nel 1919 *Allegria di naufragi* che raccoglie le poesie scritte fino ad allora, nell'edizione definitiva la raccolta avrà il titolo di *L'Allegria*.

1920-1936 Roma, Sentimento del tempo

Tornato in Italia è impiegato presso l'ufficio stampa del Ministero degli Esteri. Come inviato speciale della "Gazzetta del popolo" viaggia in Italia e in Europa. Ungaretti ricorda che in questo periodo *"Vivevamo duramente",* ma *"quel momento non di agi, è stato, per la mia poesia, uno dei momenti felici, il momento in cui il Sentimento del Tempo si forma"* (op. cit. p.515)

1936 al 1942 San Paolo del Brasile, la cattedra di Lingua e letteratura italiana

Nel 1936 è invitato dal governo argentino a partecipare a una congresso letterario. Durante il soggiorno in America latina gli viene offerta dall'Università di San Paolo del Brasile la cattedra di Lingua e letteratura italiana. Si stabilisce con la famiglia a San Paolo. Nel 1939 muore all'età di 9 anni il figlio Antonietto.

1942-1970 Roma, professore di Letteratura contemporanea, le ultime raccolte

Tornato in Italia è nominato professore di Letteratura contemporanea all'università di Roma per chiara fama. Tra il 1947 e il 1960 escono altre raccolte poetiche e volumi di traduzioni. Ungaretti muore nel 1970 a Roma dove è sepolto al Verano.

50. Vita d'un uomo

Ungaretti soldato

Tutte le poesie di Ungaretti sono raccolte in *Vita d'un uomo,* del volume fanno parte: L*'Allegria* 1914-1919, *Sentimento del tempo* 1919-1935, *Il dolore* 1937-1946, *La terra promessa frammenti* 1935-1953, *Un grido e paesaggi* 1939-1952, *Il taccuino del vecchio* 1952-1960, *Apocalissi, Dialogo, Nuove*, che contiene l'ultima poesia *L'impietrito e il velluto* scritta nella notte tra il 31 dicembre 1969 e il 1 gennaio 1970, pochi mesi prima di morire.

In *Ragioni d'una poesia* premessa alla raccolta Ungaretti scrive *"Il mistero c'è, è in noi"*, al mistero si oppone la misura, ovvero la poesia, *"il dono per cui la parola ci riconduce (...) al mistero, lasciandolo tuttavia inconoscibile, e come essa fosse sorta, si diceva, per opporsi in un certo senso, al mistero"* . Mistero e parola sono gli elementi essenziali della poesia di Ungaretti. Il mistero è il dato oscuro su cui poggia l'uomo, e Ungaretti è convinto *"che non ci saranno mai luci umane – né proustiane, né freudiane – capaci di renderci mensurabile tale dato, da rendercelo tale da vederci finalmente chiaro"*. La parola poetica, la vera parola poetica, Ungaretti riparte da Leopardi e dalla sua distinzione tra termini e parole, possiede il potere *"misterioso"* di spezzare *"l'accettazione della condizione umana nei suoi limiti di spazio e tempo, vale a dire nei suoi limiti materiali e logici, ormai ritenuta come formante antinomia con l'aspirazione innata dell'uomo alla libertà e alla poesia"* e di *"recuperare l'uomo"*. Per Ungaretti il poeta è colui che *"vede e vuole vedere l'invisibile nel visibile"* (*Ragioni d'una poesia* in V*ita di un uomo. Tutte le poesie,* Grandi classici Oscar Mondadori p. LXVII - CI)

Il Porto Sepolto

Il Porto Sepolto comprende 32 poesie scritte nel periodo trascorso sul Carso nelle trincee sul Monte San Michele, da dicembre del 1915 a ottobre del 1916. Il libro viene stampato nel 1916 a Udine a cura di Ettore Serra, che Ungaretti conosce al fronte. La raccolta entrerà a far parte di *Allegria di naufragi* e poi de *L'Allegria*, la raccolta definitiva delle poesie scritte tra il 1914 e il 1919, pubblicata nel 1931.

Poesia e guerra: l'essenzialità

La raccolta comprende le poesie scritte nell'anno trascorso nelle trincee del Carso sul Monte San Michele. *"Incomincio Il Porto Sepolto, dal primo giorno della mia vita in trincea, e quel giorno era il giorno di Natale del 1915, e io ero nel Carso, sul monte San Michele. Ho passato quella notte coricato nel fango, di faccia al nemico che stava più in alto di noi ed era cento volte meglio armato di noi. Nelle trincee, quasi sempre nelle stesse trincee, (...), si svolsero i combattimenti. Il Porto Sepolto racchiude l'esperienza di quell'anno."* ((Nota introduttiva in *Vita di un uomo. Tutte le poesie,* Grandi classici Oscar Mondadori, p.520)

Il Porto Sepolto nasce in mezzo alla tragedia della guerra *"il linguaggio è naturalmente laconico, perché da quelle circostanze il linguaggio non poteva ottenere il tempo se non di esprimere la realtà in quel modo essenziale nel quale tentavo di esprimerla"* (op.cit. p.548). Ungaretti canta il dolore e la tragica esperienza della guerra, all'essenzialità e durezza dell'esperienza della guerra, corrisponde l'essenzialità ed estrema concentrazione delle poesie scritte in trincea.

Ungaretti rivendica la radicale novità della poesia della sua prima raccolta, in una lettera all'amico Papini del 1916 scrive *"Non ho mai scritto "a ritmo di piedi", mai neanche da ragazzo" (Il Porto Sepolto,* a cura di Carlo Ossola, p.23), ovvero seguendo le regole della versificazione tradizionale. Le poesie della raccolta sono brevi e brevissime poesie, che si compongono di versi brevi, a volte composti di una sola parola. La poesia della prima raccolta ha due principali matrici il simbolismo francese di Mallarmé, e le avanguardie in particolare il futurismo e l'espressionismo vociano (dal titolo della rivista letteraria "La voce", su cui scrivevano poeti e narratori vicini all'espressionismo europeo). Ungaretti non è il primo a utilizzare il verso libero, ma nuovo è il modo in cui lo utilizza. *"La frammentazione metrica operata dalle avanguardie si era limitata a infrangere la parola a ridurla a indistinto brusio; ben al contrario, spezzare il metro significava, per Ungaretti, isolare la parola, lasciarla vibrare, nel vuoto metrico (...) secondo la lezione di Mallarmé" (Il Porto Sepolto,* a cura di Carlo Ossola, p.24).

Circondato dalla morte, dalla sofferenza e dall'assurdità della guerra, Ungaretti, scopre e canta l'importanza dell'amore, della fratellanza, della solidarietà tra uomini, deboli, fragili, *"Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie"* scrive in *Soldati*; in *Veglia "ho scritto lettere piene di amore",* l'esultanza che dà l'attimo, che l'amore, più forte della morte, strappa al tempo che consuma tutto; da qui l'ossimoro *Allegria di naufragi* del secondo titolo dato alla raccolta. *"Ero in presenza della morte, in presenza della natura, di una natura che imparavo a conoscere in modo nuovo, in modo terribile. Dal momento che arrivo ad essere un uomo che fa la guerra, non è l'idea di uccidere o di essere ucciso che mi tormenta: ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto, l'assoluto che era rappresentato dalla morte, non dal pericolo, che era rappresentato da quella tragedia che portava l'uomo a incontrarsi nel massacro. Nella mia poesia non c'è traccia di odio per il nemico, né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione. C'è volontà d'espressione, necessità d'espressione, c'è esaltazione, nel Porto Sepolto, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale, dell'appetito di vivere, che è moltiplicato dalla prossimità e dalla quotidiana frequentazione della morte. Viviamo nella contraddizione."* (Note in *Vita d'un uomo Tutte le poesie*, Grandi classici Oscar Mondadori, p.520)

Sentimento del Tempo

Sentimento del tempo raccoglie le poesie del 1919-1935, la prima edizione è del 1933.

Tre i temi principali della raccolta indicati dal poeta : *"il tema dell'aurora, il tema del desiderio a un ritorno dello stato edenico; e il tema della morte, del nulla."* (op. cit. p.551). I poeti favoriti sono Leopardi e Petrarca. Leopardi è per Ungaretti il poeta che ha manifestato con disperazione il sentimento della decadenza, Petrarca è invece il poeta della memoria e dell'assenza.

Dal lato tecnico Ungaretti afferma di avere *"cercato di trovare una coincidenza tra la nostra metrica tradizionale e le necessità espressive d'oggi"* (op. cit. p.541). Il poeta torna al canto, ai versi classici della poesia italiana, l'endecasillabo, il settenario, per *"accordare in chiave d'oggi un antico strumento musicale"*.
La vicenda biografica non determina più direttamente l'ispirazione poetica, ma è filtrata attraverso la letteratura, l'arte, la memoria; scompare l'autobiografismo della prima raccolta, non più la bruciante esperienza della vita in guerra, ma assorte, solitarie meditazioni, immaginazioni preziose e allusive, indeterminate nel tempo e nello spazio. Ungaretti fa propria la lezione simbolista di Mallarmé, il poeta che aveva letto e amato in gioventù; la poesia è aulica, preziosa, allusiva, oscura. La raccolta sarà un modello per i poeti ermetici.
Sono poesie scritte nel periodo romano. Roma è all'inizio una città estranea che Ungaretti fa propria lentamente; molte poesie della raccolta nascono *"osservando Roma sotto il mutamento delle stagioni, Roma o la campagna romana. ... descrivono paesaggi d'estate."* in cui a volte rivivono antiche divinità (op.cit. p.530). È la Roma barocca che colpisce l'immaginario del poeta, città dove si percepisce l'eterno, il vuoto, la decadenza. Roma è anche la città dell'esperienza religiosa del poeta, che è sentimento dell'assenza di Dio, orrore di un mondo privo di Dio.

Il Dolore

Il Dolore raccoglie le poesie scritte dal 1937 al 1947. *Tutto ho perduto* è scritta in memoria del fratello morto nel 1937, in *Giorno per giorno* e *Il tempo è muto* è presente il figlio Antonietto, morto all'età di nove anni in Brasile nel 1939, le altre poesie raccontano la tragedia della Seconda Guerra Mondiale. Nelle Note alla raccolta Ungaretti scrive *"Il Dolore è il libro che di più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola. Se ne parlassi mi parrebbe d'essere impudico. Quel dolore non finirà più di straziarmi" (op.cit. p.543)*.

La Terra Promessa

La Terra Promessa pubblicata nel 1950, è un'opera frammentaria, iniziata subito dopo *Sentimento del Tempo* ma interrotta da *Il Dolore* e mai divenuta un'opera completa e organica. La raccolta sviluppa i temi di *Sentimento del Tempo*: *"il senso del deserto, del nulla e del nascere dell'aurora."* (op.cit. p.552)

Un grido e paesaggi

Contiene quattro componimenti. *Monologhetto, Gridasti: soffoco…,* le stanze d'inizio del canto *Giorno per giorno* del *Dolore*, non raccolte in quel volume, *Svaghi*, poesie scritte sulla primavera ad Amsterdam e Ravenna, e *Semantica* una poesia sul Brasile.

Il Taccuino del Vecchio

L'ultima raccolta si compone di ventisette Cori e quattro componimenti. I Cori sono brevi poesie scritte prendendo ispirazione dal paesaggio desertico visto durante un viaggio in Egitto (cori 1,2,3,24) e da altre occasioni personali e non, il volo verso il Giappone (coro 23), il lancio di satelliti artificiali (cori 16,17).
Chiudono il volume pochi altri componimenti scritti tra il 1961 e il 1969.

51. Antologia di testi – Poesie da Il Porto Sepolto

IN MEMORIA
Locvizza il 30 settembre 1916

In Memoria è la prima poesia de *Il Porto Sepolto*, dedicata al ricordo dell'amico Moammed Sceab suicida nel 1913 a Parigi. Moammed Sceab era stato amico di Ungaretti fin dai tempi di Alessandria, compagno di letture e di discussioni interminabili sui poeti e i filosofi letti insieme, Baudelaire, Poe, Nietzsche. In memoria dell'amico *"suicida perché non aveva più patria"* Ungaretti, che forse è l'unico a ricordarlo, inizia il suo libro di poesie scritte in guerra.

Si chiamava
Moammed Sceab

Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria

Amò la Francia
e mutò nome

Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi

dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa.

Riposa
nel camposanto d'Ivry

sobborgo che pare
sempre
in una giornata
di una
decomposta fiera

E forse io solo
so ancora
che visse

IL PORTO SEPOLTO
Mariano il 29 giugno 1916

Ungaretti spiega il titolo della poesia raccontando di essere venuto a conoscenza da due suoi amici francesi di Alessandria di Egitto di un porto antichissimo della città, sommerso, scomparso, di cui non si sa più nulla, il titolo della poesia eponima della raccolta deriva da quel porto. Nelle Note al testo in *Vita d'un uomo* Ungaretti scrive *"Il porto sepolto è ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile"*.
Nelle due strofe di questa poesia Ungaretti definisce il poeta e la poesia. Nella prima il poeta è come Orfeo o un palombaro che scende nel profondo e poi torna alla luce per disperdere i suoi canti. Nella seconda il poeta descrive se stesso come colui che custodisce la poesia che è definita *"quel nulla d'inesauribile segreto".* Per Ungaretti, come per i poeti decadenti e simbolisti, il poeta entra in contatto con il mistero, la poesia *"ci riconduce, nella sua oscura origine e nella sua oscura portata, al mistero, lasciandolo tuttavia inconoscibile"* (da Ragioni d'una poesia in *Vita d'un uomo*. Tutte le poesie, Grandi Classici Oscar Mondadori, p. LXX)

Vi arriva il poeta
poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto.

VEGLIA
Cima Quattro il 23 dicembre 1915

E' la prima poesia bellica della raccolta. La guerra è la morte e l'orrore del corpo massacrato di un compagno di trincea, con il volto sfigurato illuminato dalla luna e le mani gonfie, che il poeta sente penetrare nel silenzio, in cui scrive le sue poesie d'amore. Ungaretti applica il principio futurista dell'abolizione dell'aggettivo per dare alla parola il suo valore essenziale. In questa poesia, l'aggettivo è sostituito dal participio, che svolge la funzione statica di attributo e insieme quella dinamica di verbo.

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita.

FASE D'ORIENTE
Versa il 27 aprile 1916

Poesia di abbandono al sogno e al desiderio, chiusa dal brusco risveglio nel corpo pesante che calca la terra.

Nel molle giro di un sorriso
ci sentiamo legare da un turbine
di germogli di desiderio

Ci vendemmia il sole

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse

Ci rinveniamo a marcare la terra
con questo corpo
che ora troppo ci pesa

TRAMONTO
Versa il 20 maggio 1916

Come un nomade del deserto il poeta, nomade d'amore, vede al tramonto apparire oasi.

Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore

FRATELLI
Mariano il 15 luglio 1916

"Involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità fratelli"

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

SONO UNA CREATURA
Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916

In una similitudine e un breve aforisma Ungaretti chiude il suo destino di uomo in guerra, prigioniero di un pianto invisibile e duro; in una lettera del 1918 all'amico Ardengo Soffici Ungaretti, dal fronte in Francia, scrive *"La morte non mi ha voluto; ma la malattia mi ha afferrato ; subito ; (...) non è facile resistere da inferiore con un corpo debole come il mio; ho avuto crisi di pianto ; nottate intere ho pianto convulsamente"*, *"la morte non mi ha voluto"* e allora *"la morte si sconta vivendo"* nel dolore e nel pianto.

Come questa pietra
del S.Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo.

I FIUMI
Cotici il 16 agosto 1916

I Fiumi è la poesia più famosa de *Il Porto Sepolto*. È una notte d'estate il poeta si trova disteso in una delle cavità del terreno carsico e ripensa al mattino quando si è immerso nell'Isonzo, l'acqua passando sul suo corpo nudo lo rende liscio come un sasso, pochi passi nell'acqua come un acrobata e poi fuori, accoccolato a ricevere i caldi raggi del sole, gli abiti sporchi della guerra vicino. Nell'Isonzo il poeta si è sentito parte dell'universo, una docile fibra in armonia con il tutto; le acque del fiume come mani segrete compiono il miracolo di regalargli un raro momento di felicità. In un momento di lucida consapevolezza di sé, il poeta vede nell'Isonzo i fiumi della sua vita. Il Serchio delle origini e dei genitori, il Nilo dell'infanzia e dell'ardente giovinezza, la torbida Senna del primo riconoscimento di sé. La nostalgia lo avvolge, ora che è notte e la vita gli sembra oscura.
Nel 1963 Ungaretti dirà di questa poesia *"Finalmente mi avviene in guerra di avere una carta di identità: i segni che mi serviranno a riconoscermi (e proprio nel momento in cui, dopo lunghe peripezie vane, il mio reggimento può balzare in avanti), i segni che mi aiuteranno a riconoscermi da quel momento e di cui in quel momento prendo conoscenza come i miei segni: sono i fiumi, sono i fiumi che mi hanno formato. Questa è una poesia che tutti conoscono ormai, è la più celebre delle mie poesie: è la poesia dove so finalmente in un modo preciso che sono lucchese, e che sono un uomo sorto ai limiti del deserto e lungo il Nilo. E so che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so che se non ci fosse stato l'Isonzo non avrei avuto parola originale."*
In questa poesia Ungaretti senza abbandonare la concentrazione semantica delle poesie più brevi della raccolta compone una narrazione distesa, perfettamente equilibrata. Le quindici strofe del testo si dividono in tre gruppi di cinque strofe ciascuno. Nelle prime cinque il poeta ricorda l'immersione nell'Isonzo del mattino. Nelle cinque strofe centrali il poeta presenta l'esperienza che origina la poesia, come *"rivelazione di sé a sé",* nelle ultime cinque questa esperienza di *"coscienza di sé"* viene rappresentata nei quattro fiumi delle epoche della sua vita.

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

ho tirato su

le mie quattro ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza

nelle distese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre

PELLEGRINAGGIO
Valloncello dell'albero isolato il 16 agosto 1916

Pellegrinaggio, come si ricava dalle lettere dal fronte di Ungaretti, rimanda al trascinarsi carponi nelle trincee. In questa poesia c'è il nome del poeta *"Ungaretti uomo di pena"*, ma alla pena di vivere Ungaretti non si abbandona, non a caso il titolo del componimento *Pellegrinaggio* rima con coraggio, illusione leopardiana che anima l'uomo di pena e gli infonde la forza necessaria per andare avanti. Nella strofa iniziale notiamo l'applicazione della regola fonica simbolista che assegnava alla consonante dominante in un insieme di parole il significato di più di un vocabolo, così nella lettera S di *strascicato, carcassa, usata, suola,* è concentrato il significato di consunzione, stanchezza, *"pena"*.

In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba

Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio

Un riflettore

di là
mette un mare
nella nebbia

COMMIATO
Locvizza il 2 ottobre 1916

Commiato, inizialmente intitolata *Poesia,* chiude la raccolta. E' indirizzata a Ettore Serra, che del primo libro di Ungaretti era stato l'editore. Questa ultima poesia, come *Il porto Sepolto*, all'inizio della raccolta, definisce la poesia e il poeta. Come quella è divisa in due strofe, nella prima, nel solco della tradizione simbolista, si definisce la poesia come parola creatrice del mondo, dell'umanità, della propria vita. Creazione che risulta *"Limpida meraviglia di un delirante fermento"* , dove il primo termine è in antitesi con il secondo e rimanda al *"carattere razionale"* dell'arte del poeta che dopo la discesa al *"porto sepolto" "torna alla luce con i suoi canti".* Nella seconda strofa Ungaretti definisce il proprio atto come quello di chi trova nel silenzio una parola. Sulla parola trovata in una breve nota Ungaretti dirà *"Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne, né riuscire a conoscerne il segreto"*.

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

(fonte per i commenti: Giuseppe Ungaretti *Il Porto Sepolto* a cura di Carlo Ossola, Marsilio Editori, 1990, Commento e note ai testi)

52. O notte in Sentimento del Tempo e Non gridate più in Il Dolore

O NOTTE

O notte è la prima poesia di *Sentimento del Tempo*, datata 1919; fa parte della sezione *Prime* che raccoglie le poesie scritte nel primo periodo trascorso a Roma.
O notte è una poesia di suoni e immagini, non parafrasabile, polisemica come è sempre la poesia simbolista. Diciassette versi liberi disposti in distici e versi singoli. Al centro l'invocazione alla gioventù. L'ultimo verso riprende il titolo. La notte ha i tratti romantici del luogo indefinito, del tutto. Notti, albe, foglie, silenzi, nidi sono parole che ricorrono con frequenza nelle poesie di *Sentimento del Tempo*, l'ultima poesia della raccolta *"Silenzio Stellato"* del 1932 recita

E gli alberi e la notte
non si muovono più
se non da nidi.

O notte
Dall'ampia ansia dell'alba
svelata alberatura.

Dolorosi risvegli.

Foglie, sorelle, foglie,
vi ascolto nel lamento.

Autunni,
moribonde dolcezze.

O gioventù,
passata è appena l'ora del distacco.

Cieli alti della gioventù ,
libero slancio.

E già sono deserto.

Perso in questa curva malinconia.

Ma la notte sperde le lontananze.

Oceanici silenzi,
astrali nidi d'illusione,

O notte.

NON GRIDATE PIÙ

Non gridate più fa parte de *Il Dolore*. La poesia deriva da una più lunga poesia *Poeti d'oltreoceano, vi dico* scritta dopo i bombardamenti americani sul cimitero di Roma nel 1943.
In questa poesia Ungaretti si rivolgeva ai poeti americani invitandoli a smettere di profanare le tombe dei morti. In *Non gridate più* il poeta si rivolge indistintamente agli uomini esortandoli a smettere il grido violento della guerra per poter udire la voce dei morti, silenziosa come l'erba che cresce e lieta dove non passa l'uomo che porta morte e violenza.
"*Lo straordinario impulso ritmico della prima quartina, che propone un movimento "veloce" o "presto", si distende, in contrapposizione ritmica e figurativa, nella lieve, sussurrata pronuncia ("lento" o "lentissimo") della seconda strofa; la trama gremita delle rime ("gridate, gridate, cessate, sperate, udire, perire, hanno, fanno"), lo straordinario ordito allitterativo, che attraversa tutto il testo, giocato sulla connessione della /r/ e della variazione vocalica ("uccidERE i mORti, gRIdate, gRidate, spERAte, pERIRE, impERcettibile sussURRO, RUmORE del cREscERE, ERba"), sono i segni della straordinaria perizia tecnica dispiegata da Ungaretti nella poesia che "Raggiunge il popolare per estremo artifizio e estrema raffinatezza."* (in *La transizione dal grido all'ultra-grido* in Vita di un uomo, Luigi Paglia, pp.81-83).

Non gridate più
Cessate d'uccidere i morti,
non gridate più, non gridate
se li volete ancora udire,
se sperate di non perire.

Hanno l'impercettibile sussurro,
non fanno più rumore
del crescere dell'erba,
lieta dove non passa l'uomo.

Nel 1944 Ungaretti venne allontanato dalla cattedra di Storia moderna e contemporanea dell'Università di Roma su richiesta del Comitato centrale dell'epurazione che gli contestava il lungo periodo di adesione al partito fascista e l'assegno mensile ricevuto dal 1934 al 1942; tra le prove a sostegno dell'accusa fu portata anche la poesia scritta nel 1943 contro i bombardamenti alleati su Roma. Ungaretti rigettò le accuse e il procedimento si concluse con l'archiviazione.
(fonte archivio del *Corriere della Sera*, ottobre 2006)

53. Autori opere correnti - Eugenio Montale

1896-1925: infanzia e giovinezza

Eugenio Montale nasce a Genova il 12 ottobre 1896 in una famiglia borghese, ultimo di sei figli, il padre ha una ditta che importa prodotti chimici.

Montale compie studi irregolari, si diploma ragioniere nel 1915. In gioventù per un breve periodo studia canto per diventare baritono. Comincia a scrivere le prime poesie e conosce scrittori, critici, poeti, artisti. Prende parte come ufficiale volontario in Trentino, in prossimità del villaggio di Valmorbia, agli ultimi mesi della prima guerra mondiale. Viene congedato nel maggio del 1920 con il grado di tenente, continua a scrivere poesie. Nell'estate che trascorre nella villa di famiglia a Monterosso al Mare nelle Cinque Terre liguri, conosce Anna degli Uberti, di lei il poeta dirà *"Il personaggio più reale e che resiste nel tempo (si incontra per la prima volta in La casa dei doganieri e poi nel Diario del '71) è Annetta."* (Annalisa Cima e Cesare Segre, *Eugenio Montale*, BUR, 1977, p.195), tra le poesie a lei dedicate: *La casa dei doganieri, Il balcone, Ah*.

Comincia a scrivere articoli letterari e pubblica le sue prime poesie. Intanto cerca lavoro, al suo amico Sergio Solmi scrive nel 1923*"Questo settembre mi cercherò un impiego a Genova (probabilmente in qualche banca), sperando di non restarci per tutta la vita. Non so se resisterò a una vitaccia del genere, posso anzi dubitarne; quel che non posso più fare decorosamente è rimanere disoccupato"* (Cronologia in *Tutte le poesie*, Grandi Classici Oscar Mondadori, p.LXI).

Conosce nell'inverno 1923-24 Roberto Bazlen (Bobi), intellettuale triestino, che gli fa conoscere le opere di Svevo, Kafka, Musil.

1925-1939: Ossi di Seppia, il Gabinetto Vieusseux, Drusilla Tanzi, Irma Brandeis, Le occasioni

Nel 1925 esce a Torino per i tipi della rivista *Il Baretti* di Pietro Gobetti la prima raccolta di poesie *Ossi di seppia*. Su *L'Esame* pubblica *Omaggio a Italo Svevo*. Continua a cercare un impiego a Milano o a Firenze; nell'estate del 1926 è ospite di Svevo a Trieste, conosce Saba con cui stringe amicizia. All'inizio del 1927 si trasferisce a Firenze in attesa di un impiego presso la casa editrice Bemporad, collabora con varie riviste letterarie, tra cui *Solaria*. Conosce Drusilla Tanzi, chiamata "Mosca", che diverrà in seguito sua compagna e moglie. A Firenze nel 1929 viene assunto come direttore del Gabinetto Vieusseux, un'antica istituzione culturale fondata nel 1819 dal banchiere ginevrino Giovan Pietro Vieusseux.

Comincia a viaggiare Parigi, Londra, Vienna. Nella primavera del 1933 conosce Irma Brandeis, una giovane studiosa americana, stabilisce con lei una relazione che durerà fino al 1938, quando la donna torna negli Stati Uniti per fuggire dalle leggi razziali, Irma è ebrea.

Del 12 ottobre 1935 è una cartolina postale indirizzata a Solmi, Montale ha 39 anni *"(...) senza volere ho scritto la mia data di nascita. Infatti oggi compio 39 anni, solo come un cane e senza voglia di vivere di più. (...) Non è stato saggio puntar tutto su un po' di letteratura e rinunziare alla vita, che dopo tutto è l'unica cosa che abbiamo. E non è stato neppure coraggioso. Ma ormai è inutile recriminare."* (op. cit. p. LXVIII). Nel dicembre del 1936 propone a un editore un nuovo libro di poesie *"circa 20 poesie",* è il primo nucleo de *Le occasioni*.

Nel 1938 perde l'incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux perché non è iscritto al Partito Nazionale Fascista. Va a vivere con Drusilla Tanzi. Alla fine del 1939 la casa editrice Einaudi pubblica *Le occasioni* dedicate "a I.B.", Irma Brandeis.

1940-1956: la guerra, il Corriere della Sera, Finisterre, La bufera e altro

Durante la guerra vive a Firenze con Drusilla Tanzi, nella loro casa ospitano amici ebrei costretti a nascondersi, tra cui Umberto Saba e Carlo Levi; si mantiene lavorando per case editrici e giornali e traducendo autori inglesi e spagnoli. Esce a Lugano nel 1943 *Finisterre* che raccoglie le poesie

scritte tra il 1940-42 che poi confluiranno in *La bufera e altro*. Nel 1946 inizia a scrivere per *Il Corriere della Sera* dove nel 1948 viene assunto come redattore, scrive articoli e "coccodrilli", nel gergo giornalistico necrologi, pubblica mediamente più di cento articoli l'anno. Gli articoli scritti per il giornale sono pubblicati nelle raccolte *Farfalla di Dinard, Auto da fé*, *Sulla poesia, Fuori di casa*. Si trasferisce a Milano, viaggia per lavoro Londra, Beirut, New York, Strasburgo, Parigi. Nel 1956 esce a Venezia la prima edizione del terzo libro di poesie *La bufera e altro*.

1957-1981: muore la "Mosca", le lauree honoris causa, il premio Nobel, le ultime raccolte: Satura, Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni

Nel 1962 sposa Drusilla Tanzi, che muore l'anno dopo. Continua a lavorare per *Il Corriere* e a viaggiare per conferenze e servizi giornalistici. Riceve la laurea in Lettere e Filosofia honoris causa a Milano e a Roma. Nel 1971 esce *Satura*, nel 1973 *Diario del '71 e del '72*. Nel 1975 riceve il Premio Nobel per la Letteratura. Nel 1977 esce l'ultima raccolta di poesie *Quaderno di quattro anni*. Muore a Milano nel 1981, riposa a Firenze accanto alla moglie.

54. La poetica, Ossi di Seppia, Le occasioni, La Bufera e altro

La poetica

In una intervista del 1951 Montale spiega quale sia l'argomento della sua poesia.

"L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza e volontà, di non scambiare l'essenziale con il transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso. (...) Fra questi avvenimenti che oso dire esterni c'è stato, e preminente per un italiano della mia generazione, il fascismo. Io non sono stato fascista e non ho cantato il fascismo; ma neppure ho scritto poesie in cui quella pseudo rivoluzione apparisse osteggiata. Certo, sarebbe stato impossibile pubblicare poesie ostili al regime d'allora; ma il fatto è che non mi sarei provato neppure se il rischio fosse stato minimo o nullo. Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni. Ritengo si tratti di un inadattamento, di un maladjustement psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche. Coloro per i quali l'arte è un prodotto delle condizioni ambientali e sociali dell'artista potranno obiettare: il male è che vi siete estraniato dal vostro tempo; dovevate optare per l'una o l'altra delle parti in conflitto. (...) Rispondo che io ho optato come uomo; ma come poeta ho sentito subito che il combattimento avveniva su un altro fronte, nel quale poco contavano i grossi avvenimenti che si stavano svolgendo. (...) Dopo questa premessa posso dirvi, in risposta alla vostra domanda, che io gli avvenimenti che fra le due guerre mondiali hanno straziato l'umanità li ho vissuti standomene seduto e osservandoli. Non avevo altro da fare. Nel mio libriccino Finisterre (e basta il titolo a dimostrarlo) occupa tutto lo sfondo anche l'ultima grande guerra, ma non più che di riflesso. Nondimeno la mia reazione era tale che il libro sarebbe stato impubblicabile in Italia. Lo stampai a Lugano nel 1943. La sola epigrafe iniziale sarebbe stata fumo agli occhi dei censori fascisti. Essa dice: "le princes (cioè i dittatori) n'ont point d'yeux pour voir ces grandes merveilles, leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter…" (i principi non hanno occhi per vedere queste grandi meraviglie, le loro mani non servono che a perseguitarci). Sono versi di un uomo che di stragi e di lotte se ne intendeva: Agrippa d'Aubigné. In definitiva, fascismo e guerra dettero al mio isolamento quell'alibi di cui esso aveva forse bisogno."

Montale afferma che l'argomento della sua poesia è *"la condizione umana in sé considerata", la "totale disarmonia con la realtà"* e che il fascismo e la guerra sono stati l'alibi del suo isolamento. Eppure Montale non è stato estraneo agli eventi del suo tempo, come uomo ha deciso subito e senza alcuna esitazione da quale parte stare, pagando per la sua scelta il prezzo da pagare, come poeta invece Montale dice *"ho sentito subito che il combattimento avveniva su un altro fronte"*.

La poesia per Montale *"non è fatta per nessuno, non per altri e nemmeno per chi la scrive. Perché nasce? Non nasce affatto e dunque non è mai nata. Sta come una pietra o un granello di sabbia. Finirà con tutto il resto."* (*Asor* in *Diario del '72* vv.7-12)

Il poeta però non è un uomo superiore, *"La poesia, del resto, è una delle tante positività della vita. Non credo che un poeta stia più in alto di un altro uomo che veramente esista, che sia qualcuno"* (*Intenzioni* I*ntervista immaginaria* in *La Rassegna d'Italia,* gennaio 1946). Scrivere poesie è un mestiere come un altro, il poeta deve lavorare con umiltà, in solitudine, inosservato, in un articolo

pubblicato nel 1925 su *Il Baretti* di Piero Gobetti Montale scrive *"Un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità, la chiarezza, a costo di sembrar poveri. (...) Si dovrà dunque lavorare in solitudine, e per pochi (...). In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, del polemismo, delle diatribe, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato"* (in G.Armellini, G.Colombo, *La letteratura italiana,* Zanichelli, vol.7, pp.581-582).

Nel discorso *"E' ancora possibile la poesia"* pronunciato nel 1975 in occasione della consegna del premio Nobel analizzando la sorte della poesia nella società del benessere e delle comunicazioni di massa afferma *"Avevo pensato di dare al mio breve discorso questo titolo: potrà sopravvivere la poesia nell'universo delle comunicazioni di massa? E' ciò che molti si chiedono, ma a ben riflettere la risposta non può che essere affermativa. (...) Se invece ci limitiamo a quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c'è morte possibile per la poesia."*

Nella poesia di Montale non ci sono influssi e suggestioni di contemporanei. Montale si forma in un ambiente ristretto, la Genova del primo quarto del secolo, da autodidatta. Sono importanti alcuni autori romantici inglesi, Keats e Shelley, opere di filosofia francese e soprattutto la poesia di Baudelaire. Fondamentali le letture dei poeti genovesi, Camillo Sbarbaro, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e soprattutto Giovanni Boine. Gli autori avvertibili nel profondo dell'intera opera sono Dante e Leopardi. (Giorgio Zampa, *Introduzione* in *Tutte le poesie*, Grandi Classici Oscar Mondadori, pp.XV-XIX)

Le raccolte: Ossi di seppia 1925 , Le occasioni 1939, La bufera e altro 1956.

Scritte in un lungo arco di tempo e pubblicate a grande distanza l'una dall'altra le prime tre raccolte hanno molti tratti in comune.

In *Intenzioni Intervista immaginaria del 1946* Montale parla della poesia delle sue prime tre raccolte.

Ossi di seppia

Ossi di seppia è il primo libro di versi di Montale, la prima edizione è del 1925. Gli ossi di seppia del titolo sono i resti scarnificati che galleggiano sul mare o sono gettati a riva e rimandano simbolicamente a una condizione esistenziale di aridità e apatia.

La poesia di *Ossi di seppia* è una poesia anti-eloquente di contenuto filosofico ed esistenziale. Montale dichiara di non voler essere un poeta *"laureato"* depositario di messaggi di verità (*I limoni*), in *Non chiederci la parola* afferma *"questo solo possiamo dirti ciò che non siamo ciò che non vogliamo"*. Nel desolato e arido paesaggio marino ligure Montale rappresenta la condizione esistenziale dell'uomo *"il male di vivere"*, *"la totale disarmonia con la realtà"*.

A proposito di *Ossi di seppia* Montale dice *"volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal quid definitivo. L'espressione definitiva sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua volevo torcere il collo."* Montale rifiuta la poesia eloquente, di belle parole, eleganti e musicali, ma vuota e insignificante, come per esempio quella di D'Annunzio, vuole arrivare al *"quid definitivo"*, alla *"espressione assoluta"* per questo "torce il collo" alla lingua poetica, e fa *"cozzare l'aulico con il prosaico"*, mescolando le parole alte della tradizione poetica alle parole dimesse e quotidiane.

In *Ossi di seppia*, scritti durante il periodo fascista, l'espressione di un credo negativo come quello di Montale, l'affermazione della desolata consapevolezza del male di vivere esprime una scelta di

campo ben precisa anche se non esplicitamente dichiarata, il significato di una non adesione alla trionfale retorica fascista. La sorte di Pietro Gobetti, l'intellettuale liberale antifascista torinese, che aveva pubblicato la raccolta di Montale, morto venticinquenne a Parigi nel 1926 in seguito alle percosse inflittegli da un commando fascista, quella di Antonio Gramsci, intellettuale comunista rinchiuso in carcere per più di dieci anni da Mussolini, sono significative di ciò che accadeva a chi si opponeva apertamente al regime fascista.
Accanto al paesaggio arido, brullo, secco compaiono anche elementi positivi identificabili nel mare e nelle figure femminili. In *Falsetto* Esterina simboleggia la forza e vitalità inconsapevoli della giovinezza. Il suo tuffo nel mare diviene il simbolo di una condizione di armonia con la vita a cui il poeta è irrimediabilmente estraneo.

Le occasioni

Le occasioni, il secondo libro di poesie pubblicato nel 1939, si forma lentamente, la prima edizione comprende 50 poesie di cui 40 brevi. Il titolo rimanda a eventi illusori e miracolosi che rompono, spezzano la ripetitività e prevedibilità della vita e permettono di *"intravedere una realtà diversa (...) di afferrare un senso. Istanti solenni, cui è da attribuire per la loro pregnanza un significato religioso, capaci di conferire all'effimero, riscattandolo, sembianza di eterno."* (Giorgio Zampa, *Introduzione* in *Tutte le poesie*, Grandi Classici Oscar Mondadori, p. XXXVII) Questi eventi sono spesso legati a una donna, a un ricordo, a un oggetto – amuleto.
Parlando de *Le occasioni* Montale dice *"Non pensai a una lirica pura nel senso che essa poi ebbe anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta."* E' la poetica del "correlativo oggettivo", che consiste nel dare, come spiega lo stesso poeta *"un oggetto (la poesia) in cui il motivo sia incluso in forma di suggerimento non però spiegato o commentato in termini psicologici."* (S.Guglielmino, H.Grosser*, Il sistema letterario,* vol.4, p.1203). La tecnica era già stata utilizzata dal poeta Thomas Stearns Eliot, che definisce il correlativo oggettivo *"una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare, in modo che, quando siano dati i fatti esterni, che devono condurre ad un'esperienza sensibile, venga immediatamente evocata l'emozione",* un procedimento che il poeta americano trovava in Dante. Ne *Le occasioni* non cambiano i temi della poesia di Montale l'aridità e insignificanza della vita, la sua precarietà e inconsistenza.

La bufera e altro

La terza raccolta di Montale *La bufera e altro* viene pubblicata nel 1956. La bufera, titolo della prima poesia della raccolta, è il simbolo della II guerra mondiale che imperversa e distrugge. In molte poesie eventi privati, incontri, ricordi, riflessioni, si intrecciano a fatti storici: la visita di Hitler a Mussolini a Firenze in *Primavera Hitleriana*, la Guerra fredda in *Piccolo testamento*. *Finisterre,* il nucleo più antico della raccolta, fu pubblicato nel '43 da Gianfranco Contini a Lugano con un'epigrafe contro le dittature non pubblicabile nell'Italia fascista. A proposito della raccolta *Finisterre* Montale afferma *"Le occasioni erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: (...) quello della musica profonda, della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di Finisterre, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei Mottetti sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria…"* Di fronte al dramma della guerra il poeta affida alla donna la sua speranza di salvezza e riscatto. Lo stile della raccolta è alto, allegorico, oscuro.

55. Antologia di testi – Poesie da Ossi di seppia

MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO

Meriggiare pallido e assorto è la lirica più antica di *Ossi di seppia*, Montale la data al 1916. E' il secondo componimento della sezione *Ossi di seppia*, la più ampia della raccolta.
Tre quartine e una strofa di cinque versi composte di versi di lunghezza differente, con prevalenza del novenario, che rimano secondo schemi tradizionali e ripetuti. Meriggiare significa passare il meriggio che è il mezzogiorno, l'ora più calda del giorno, quando le cose divengono aride e roventi e gli uomini sono presi da uno stordimento che gli antichi attribuivano all'antico dio Pan. Passare l'ora del meriggio presso il muro di un orto, tra cespugli e sterpaglia, ascoltare i rumori di uccelli e serpi, spiare gli insetti sulla terra arida e le foglie delle piante, osservare tra le foglie il mare in lontananza palpitare mentre si leva lo stridio delle cicale. Andare nel bagliore del sole lungo un muro che non si può superare, questo è la vita e il suo affanno. La poesia accumula cose, piante, animali; compaiono, trasformati in oggetti, i temi maggiori della poesia montaliana: la fissità della vita, la sua incomprensibilità, il limite al di qua del quale l'uomo è imprigionato, la tristezza che la comprensione della propria condizione genera. La lingua è aspra e dura, pruni, sterpi, serpi sono i termini che nel XIII canto dell'Inferno Dante usa per descrivere la selva dei suicidi. *"Gli Ossi di seppia più che svolgere un sentimento di non-esistenza, perpetuano un non sentimento"* (G.Contini, *Una lunga fedeltà*, p.19)

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia[1]
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.[2]

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi[3]
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia

1 Piante erbacea delle Leguminose
2 Cumulo, mucchio
3 Rumori secchi

CIGOLA LA CARRUCOLA DEL POZZO

Cigola la carrucola del pozzo un osso, che descrive un suono, un movimento, un'immagine: la carrucola di un pozzo che trascina un secchio pieno d'acqua, nello specchio luminoso l'immagine di un volto, un sorriso e l'illusione di un bacio, poi l'immagine svanisce, il secchio ritorna trascinato dalla carrucola verso il fondo scuro del pozzo. La lingua ha suoni duri e parole antiche, *"puro cerchio"*, *"immagine ride", "atro fondo".* Il tema è quello dell'illusione di un evento che porti un istante buono, la salvezza. Dieci versi di endecasillabi con rime, consonanze e assonanze libere.

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro…
Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

FALSETTO

Falsetto è un componimento di cinquantuno versi liberi scritto nel 1924, la poesia è collocata in *Movimenti*, la prima sezione della raccolta. Il titolo rimanda a una tecnica di canto che sfrutta intensamente la cavità di risonanza del capo per ottenere una maggiore estensione della voce verso i toni alti. A questo titolo sono stati dati diversi significati. La poesia è dedicata a Ester Rossi, un'amica del poeta che trascorreva le vacanze a Monterosso. Esterina ha vent'anni, è distesa al sole su uno scoglio, poi si alza e da un piccolo asse che fa da trampolino si tuffa in mare, dalla spiaggia dove è rimasto, il poeta la guarda. Versi liberi con frequenti endecasillabi e settenari e numerose rime e assonanze.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,	Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube	grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.	che ti chiude in sé a poco a poco.
Ciò intendi e non paventi.	Tu lo sai ma non hai paura.
Sommersa ti vedremo	Ti vedremo sommersa
nella fumea che il vento	nel fumo che il vento
lacera o addensa, violento.	violento lacera o addensa.
Poi dal fiotto di cenere uscirai	Poi uscirai dal flutto di cenere
adusta più che mai,	più bruciata che mai,
proteso a un'avventura più lontana	il viso teso come quello di Diana
l'intento viso che assembra l'arciera Diana.	rivolto verso un'avventura più lontana.
Salgono i venti autunni,	I venti autunni salgono,
t'avviluppano andate primavere;	le passate primavere ti avvolgono ;
ecco per te rintocca	ecco risuona per te
un presagio nell'elisie sfere.	in cielo un segno del futuro.

Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossa!; io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

Spero che non ti dia il suono
di una brocca incrinata
che viene percossa; io prego perché sia
per te un concerto straordinario
di sonagliere.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullo.
L'acqua è la forza che ti tempra,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito piú pura.

Il domani incerto non ti spaventa.
Bella e piena di grazia ti stendi
sullo scoglio lucente di sale
e ti bruci al sole.
Ricordi la lucertola
ferma sul sasso;
la giovinezza ti tende inganni
come il ragazzo con il laccio d'erba li tende a quella.
L'acqua ti dà forza,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
ti penso come un'alga, un ciottolo,
come una creatura del mare
che non è corrosa dal sale
ma torna a riva più pura.

Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fortilizi
del tuo domani oscuro.
T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.
Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra

Hai proprio ragione tu! Non turbare
il tuo presente felice con inutili timori.
La tua felicità si prolunga nel futuro
e una scrollata di spalle
demolisce le fortezze
del tuo oscuro futuro.
Ti alzi e avanzi sull'assicella
sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo si incide
su uno sfondo di perla.
Esiti sulla punta dell'asse che ondeggia,
poi ridi e come sollevata da un soffio di vento
ti abbatti tra le braccia
del tuo divino amico che ti afferra.
Io che sono uno di quelli che rimangono a terra, ti guardo.

56. Poesie da Le occasioni

LA CASA DEI DOGANIERI

Molte poesie di Montale sono poesie del ricordo, *Cigola la carrucola, Non recidere forbice quel volto, La bufera, Gli orecchini, Ho sceso, dandoti il braccio*, a dare vita al ricordo è sempre una donna che ritorna dal passato evocata da "occasioni", eventi che capitano e generano una opportunità. Spesso l'occasione è generata da un oggetto: la casa dei doganieri, il secchio ricolmo, gli orecchini.
Ne *La casa dei doganieri,* prima pubblicazione nel 1930*,* il poeta ricorda una casa dei doganieri posta a strapiombo sul mare, lì una volta entrò una giovane donna, da identificare forse in Anna degli Uberti, la donna che Montale amò da giovane, la Annetta o Arletta di altre poesie. E' passato molto tempo da allora, il poeta tiene ancora un capo di un filo, il filo della memoria, ma la donna ora non c'è più, forse è morta o è come se lo fosse, scomparsa in un altro tempo. E' ancora possibile incontrarsi? (il mare continua a frangersi sulla roccia come allora). Ma la donna non ricorda quello che ricorda il poeta e non c'è più modo di ritrovarsi se non, forse, in una "casa di doganieri" posta sul confine *"d'un altro mondo, autentico e interno, o magari "anteriore" e passato"* (G.Contini, *Una lunga fedeltà,* p.19, Piccola Biblioteca Einaudi, 1974).
La poesia si compone di 22 versi liberi, frequenti sono gli endecasillabi, le rime, le assonanze, le anafore.
Nel 1971 in una lettera Montale scrive *" La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò… verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto la scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta."* Alla donna de *La casa dei doganieri* sono dedicate altre poesie tra cui *Incontro* in *Ossi di seppia*, *Il lago di Annecy, Ancora ad Annecy* e *Annetta* in *Diario del '71 e del '72* e *Ah, Una visita, Cara agli dei, Postilla a Una visita* in *Altri versi*, che raccoglie le poesie scritte dopo il *Quaderno di quattro anni*.

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende…)
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera ed io non so chi va e chi resta.

Tu non ricordi la casa dei doganieri sulla scogliera che ti attende desolata dalla sera in cui lo sciame dei tuoi pensieri vi entrò e vi sostò irrequieto. Il vento batte da anni le vecchie mura della casa e il suono del tuo riso non è più lieto: la bussola gira a caso impazzita e il calcolo dei dadi non torna più. Tu non ricordi; un altro tempo frastorna la tua memoria, un filo si avvolge. Ne tengo ancora un capo; ma la casa si allontana e in cima al tetto la banderuola affumicata gira senza pietà. Ne tengo un capo; ma tu rimani sola e non sei qui a respirare nell'oscurità. Oh l'orizzonte che svanisce, dove si accende la rara luce della petroliera! E' qui il varco? (l'onda si frange ancora sulla roccia che cade a picco …). Tu non ricordi la casa di questa mia sera e io non so chi va e chi resta.

TI LIBERO LA FRONTE DAI GHIACCIOLI

Ti libero la fronte dai ghiaccioli fa parte della sezione *Mottetti* che si apre con un verso *"sobre el volcàn la flor"* (sopra il vulcano il fiore) del poeta spagnolo dell'Ottocento G.A. Becquer. Montale parla dei *Mottetti* come di un romanzo autobiografico, il modello è quello antico de *La vita nuova* di Dante, in cui il poeta canta *"l'assenza-presenza di una donna lontana"*.
Nella poesia fa la sua prima apparizione la *"donna o nube, angelo o procellaria"* che ne *La bufera e altro* diviene Clizia, la donna che si trasforma in girasole per amore di Apollo, cantata da Ovidio e Dante. La donna è stata identificata con Irma Brandeis, con cui Montale ebbe una relazione amorosa tra il 1933 e il 1938, quando la Brandeis che era ebrea fu costretta a tornare in America. Il componimento fu scritto nel 1940 e venne aggiunto alla seconda edizione de *Le occasioni*.

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

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

"Due quartine di endecasillabi. Quasi rimano 1-6 (ghiaccioli-sole; e fuori tonica anche 5 nespolo e 8 vicolo), 2-4 (alte-soprassalti). Rima al mezzo di 1-4-5-8 (Ti -ti – Mezzodì- qui); rime interne 2-4 (raccogliesti – desti) e quasi rime 3-7 (nebulose – freddolose)" (Dante Isella)

57. La Bufera e altro – *Gli orecchini*

Irma Brandeis e Eugenio Montale, primo a destra

GLI ORECCHINI

Non serba ombra di voli il nerofumo
della spera. (E del tuo non è piú traccia.)
È passata la spugna che i barlumi
indifesi dal cerchio d'oro scaccia. 4
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
che ti rapisce vi cercavo; fuggo
l'iddia che non s'incarna, i desiderî
porto fin che al tuo lampo non si struggono. 8
Ronzano èlitre fuori, ronza il folle
mortorio e sa che due vite non contano.
Nella cornice tornano le molli 11
meduse della sera. La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli. 14

Sonetto elisabettiano tre quartine e un distico finale, i versi 8, 10 e 13 hanno rime ipermetre (*fuggo -struggono, contano-impronta, squallide-coralli*)

Gli orecchini viene pubblicata nel 1940 sulla rivista *Prospettive* e poi in *Finisterre* a Lugano nel 1943. Di questo sonetto ha dato una famosa lettura il critico D'Arco Silvio Avalle in un saggio *Gli orecchini di Montale* del 1965.
Avalle evidenzia nella poesia il tema dello "specchio", tema svolto in altre poesie di Montale. Questo tema presenta:
il mezzo: dove avvengono le operazioni, ovvero la superficie riflettente, che può essere quella dell'acqua o di uno specchio
l' oggetto: che a volte è fisicamente determinato, a volte è un gesto o un sentimento
l'azione : che riguarda l'oggetto che è di due tipi: sprofondare o affiorare

la qualità dell'immagine riflessa: che varia da un massimo di nitidezza a un minimo di indistinzione

Ne *Gli orecchini* il mezzo è il *"cerchio d'oro",* l'oggetto è la donna assente, rappresentata in modo ellittico attraverso gli oggetti che la caratterizzano, qui gli orecchini *"Le tue pietre, i coralli"*, le azioni sono quella di sprofondare "*È passata la spugna che i barlumi indifesi dal cerchio d'oro scaccia"* e di affiorare "*La tua impronta verrà di giù",* l'immagine è presentata come indistinta attraverso l'aggettivo *"molli".* Utilizzando le tecniche della critica strutturalista Avalle individua nel sonetto una composizione rigorosa, "*in cui preoccupazione costante del poeta sembra essere stata di stabilire corrispondenze esatte fra le parti costituenti il tutto*." Il critico divide il sonetto in nove parti, disposte in due coppie di quattro parti ciascuna, disposte in doppia forma chiastica, più una parte centrale, versi 6 (fine) e 7-10. Le nove parti non sono consecutive, ma si intersecano per cui *"l'impressione che se ne ricava è quella di una struttura a catena".* La prima coppia è composta dai versi 1-2 *"Non serba ombra di voli il nerofumo della spera."* e dai versi 11-12 *"le molli meduse della sera"* e dal verso 4 *"indifesi dal cerchio d'oro scaccia."* e il verso 11 *"Nella cornice tornano"*. Questi versi indicano il momento cui si riferisce la vicenda narrata: che è l'ora del tramonto, e lo spazio in cui avviene l'azione: il "*cerchio d'oro"* che diviene più avanti *"la cornice".* La seconda coppia dai versi 5 e 14, dove troviamo l'oggetto *"i coralli"* e dai versi 6, 13 con le azioni, al verso 6 *"vi cercavo",* 13 *" La tua impronta verrà di giù"*. Al centro, dalla fine del verso sei al verso dieci, il nucleo misterioso della poesia individuato nel tema dell'amore *"i desideri porto fin che al tuo lampo non si struggono"* e della distruzione e morte *"ronza il folle mortorio e sa che due vite non contano."* Concludendo il critico si chiede *"se le due vite non contino veramente nulla, oppure (ultima ipotesi) se di fronte all'Emergenza (quella della guerra e l'"altra") non ci sia ancora luogo per una protesta solenne."* (D.S.Avalle, *Gli orecchini di Montale*, in A.Marchese, *L'analisi letteraria*, pp.291-294)

Un sonetto per una donna che non c'è e non ci sarà più, ma che continua ad essere amata? Montale ha descritto le poesie di *Finisterre* come le poesie *"che rappresentano la mia esperienza, diciamo così petrarchesca".*

58. Satura - L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili

"Mosca", Drusilla Tanzi

L'ALLUVIONE HA SOMMERSO IL PACK DEI MOBILI

Dopo *La bufera* in un periodo di circa dieci anni Montale scrive pochissime poesie. Nel 1962 pubblica *Satura* una raccolta di cinque poesie in occasione delle nozze di Alessandra Fagiuoli e Gabriele Crespi , solo due delle cinque sono scritte nel 1961 e '62, le altre sono testi inediti risalenti agli anni venti. Nel 1966 pubblica *Xenia*, la raccolta contiene quattordici poesie scritte tra il 1964 e il 1966 ed è dedicata alla moglie, morta nell'ottobre del 1963. Il titolo è una parola greca che significa doni ed era già stato utilizzato dal poeta latino Marziale per una raccolta di epigrammi, brevi poesie che accompagnavano piccoli doni che ci si scambiava in occasioni della festa dei Saturnalia. Nel 1971 viene pubblicata la raccolta *Satura* che contiene 125 poesie. Anche questo titolo è antico, la satira era un genere letterario latino di stile medio e argomenti quotidiani.
Nelle ultime raccolte *Satura, Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni e Altri versi* la poesia di Montale è di intonazione comica, bassa, il tono è dimesso, il linguaggio colloquiale, la poesia diviene una quasi-prosa piena di frasi fatte e luoghi comuni. Le poesie registrano fatti minuti della vita del poeta e riflessioni sulla contemporaneità. La "filosofia" montaliana non cambia, la vita è decisamente priva di senso, piena di eventi scombinati e slegati l'uno dall'altro ai quali è impossibile dare un significato, quasi nessuno se ne accorge e il poeta registra le insensatezze quotidiane tenendosene alla debita distanza. Nel naufragio generale non è facile far restare a galla qualcosa della *"divina follia di essere qui e non là"* (*Alunna delle Muse* in *Altri versi*).
L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili in *Xenia II* di *Satura* venne scritta nel 1966 pochi giorni dopo l'alluvione di Firenze del 4 novembre.
L'alluvione ha sommerso quello che il poeta conservava in uno scantinato; il pack è il ghiaccio della banchisa polare, a cui il poeta paragona gli oggetti che galleggiano nella cantina allagata. Oggetti preziosi, l'edizione originale di Canti Orfici di Dino Campana, le musiche del fratello della moglie, i libri con le dediche degli amici critici, il timbro a ceralacca con la barba del poeta Ezra Pound, mescolati a cianfrusaglie e oggetti comuni. Il poeta li paragona ad esseri umani che hanno lottato e sofferto prima di morire travolti dall'alluvione. Anche il poeta si sente sommerso, non dal fango ma da una realtà assurda a cui non può prestare fede. Il coraggio necessario ad

affrontarla il poeta lo ha ricevuto da “Mosca”, la “donna insetto”, nella realtà storica Drusilla Tanzi.

L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili,
delle carte, dei quadri che stipavano
un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto.
Forse hanno ciecamente lottato i marocchini
rossi, le sterminate dediche di Du Bos,
il timbro a ceralacca con la barba di Ezra,
il Valéry di Alain, l’originale
dei Canti Orfici – e poi qualche pennello
da barba, mille cianfrusaglie e tutte
le musiche di tuo fratello Silvio.
Dieci, dodici giorni sotto un’atroce morsura
di nafta e sterco. Certo hanno sofferto
tanto prima di perdere la loro identità.
Anch’io sono incrostato fino al collo se il mio
stato civile fu dubbio fin dall’inizio.
Non torba m’ha assediato, ma gli eventi
di una realtà incredibile e mai creduta.
Di fronte ad essi il mio coraggio fu il primo
dei tuoi prestiti e forse non l’hai mai saputo.

59. Strumenti

LEGGERE COMPRENDERE ANALIZZARE INTERPRETARE CONTESTUALIZZARE LA CRITICA LETTERARIA

Leggere

Leggere è un'attività complessa che coinvolge più organi e sensi del nostro corpo, essa mette in azione in modo diretto e profondo il nostro organo più grande e complesso: il cervello. Nella nostra vita quotidiana leggiamo molto: insegne pubblicitarie, cartelli stradali, sms, e.mail, etichette di prodotti, notizie etc.. I cosiddetti messaggi ci sommergono e a volte ne siamo nauseati. Leggere non è un'attività naturale: si impara a leggere, come si impara a guidare o a nuotare, non solo nel senso che si impara a decodificare i particolari segni che formano la scrittura delle diverse lingue parlate dagli uomini, ma anche che si impara a comprendere e interpretare i significati, a volte nascosti, contenuti nei segni. Qui ci occupiamo di un particolare tipo di lettura: la lettura di testi letterari , ovvero di testi che hanno come loro principale scopo non solo quello di trasmettere un messaggio, ma anche di essere "belli". Questi testi sono scritti seguendo regole precise, che stabiliscono quale debba essere la forma di un testo: un sonetto, una novella, un poema epico, una preghiera, un romanzo psicologico. Questo tipo di lettura è meno diffusa delle altre, ma riserva ai suoi praticanti piaceri intensi e duraturi, che possono essere più volte rivissuti nella mente in condizioni e tempi diversi.

Comprendere, analizzare, interpretare, contestualizzare

Diamo di seguito alcune indicazioni generali per facilitare l'apprendimento della lettura dei testi letterari, che come tutti gli apprendimenti di attività complesse richiede tempo e pazienza. Possiamo dire che quando leggiamo un testo letterario cerchiamo di comprenderlo, di analizzarlo e di interpretarlo, queste tre operazioni avvengono contemporaneamente nella nostra mente e sono inestricabilmente collegate tra di loro, ma per semplificare il discorso noi le trattiamo come se avvenissero in momenti separati.

Comprendere

Comprendere un testo significa individuare e capire il significato letterale di un testo, che cosa dice una poesia, un racconto, un romanzo etc.. A volte, in particolare quando si leggono i testi letterari più antichi, per giungere alla comprensione è necessario eseguire la parafrasi del testo.

La parafrasi

La parafrasi consiste in una riscrittura del testo parola per parola, in lingua moderna e di uso comune, ma non corrente e/o sgrammaticato, volgare, trascurato etc., che risolva le difficoltà di comprensione che il testo presenta. Le operazioni che si compiono nel parafrasare si possono raccogliere in quattro punti:

1. lessico: si tratta di sostituire le parole antiche o di uso non comune con parole della lingua comune, che rendano il più possibile lo stesso significato; nel caso in cui non si conosca il significato di alcune parole della poesia è necessario ricercarlo sul vocabolario.
2. sintassi: si tratta di riordinare le frasi e i periodi, nelle singole frasi eliminando le inversioni e dando loro l'ordine usuale: soggetto, verbo, complementi; nei periodi: ordinando le frasi singole: prima la principale, poi le coordinate e le subordinate.
3. integrazione dei significati: spesso il testo letterario, in particolare quello poetico, esprime i suoi significati in modo oscuro e incompleto; la parafrasi cerca di rendere il testo il più chiaro e

completo possibile, è opportuno mettere tra parentesi queste integrazioni per distinguere con precisione ciò che non fa parte del testo ma è stato aggiunto da noi.
4. individuazione e spiegazione delle metafore e delle figure retoriche che possono rendere non immediatamente comprensibile il testo, spesso è utile trasformare le metafore e le figure retoriche utilizzando le espressioni: così.... come....., sembra che ...., come se...., etc.

Analizzare
Analizzare un testo letterario significa descrivere gli aspetti formali del testo. Individuare le tecniche narrative, metriche, retoriche, stilistiche utilizzate dall'autore per scrivere il testo.
In una poesia si possono analizzare i versi, le forme metriche, le figure retoriche, in un racconto o in un romanzo la fabula e l'intreccio, il tipo di narratore, il ritmo narrativo, il punto di vista etc.. L'analisi di un testo letterario ha come scopo una comprensione più approfondita del testo.

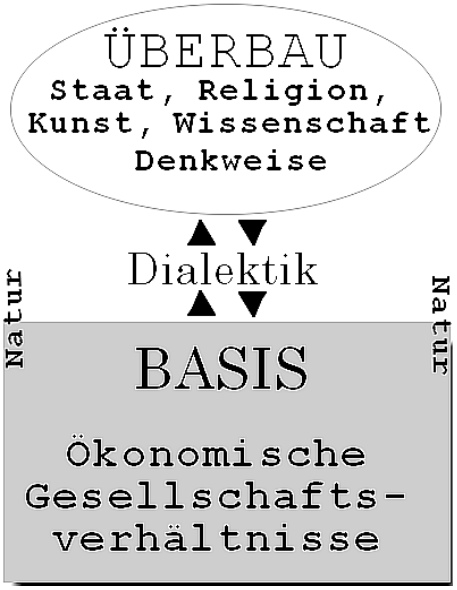
Interpretare
Quando interpretiamo un testo possiamo dire che cerchiamo di mettere in relazione noi stessi con il testo che stiamo leggendo, troviamo nel testo significati che hanno valore per noi, poniamo al testo domande «legittime», ossia domande di cui non conosciamo le risposte. Mentre le due operazioni di comprensione e analisi sono per così dire oggettive: non posso far dire al testo quello che il testo non dice, oppure non posso non riconoscere le scelte formali del poeta, l'interpretazione è un'operazione soggettiva e libera.
Secondo Hans Georg Gadamer, filosofo tedesco del XX secolo: " (...) *L'ermeneutica* (termine greco che significa interpretazione) *è l'arte di saper ascoltare: dico «l'arte di saper ascoltare» perché è difficile imparare ad ascoltare. Tutti noi siamo in relazione a noi stessi: in psicoanalisi si parla di narcisismo, riferendosi al famoso mito antico di un bel giovane che si specchia nell'acqua e non si può più separare dalla sua immagine, tanto è innamorato di sé. Questo non è certo l'atteggiamento di cui si sta parlando; nel nostro caso si tratta piuttosto del fatto che gli uomini sappiano ascoltare gli altri e possano imparare ad abolire le anticipazioni del pensiero altrui derivanti dal proprio desiderio di intendere, lasciandosi così dire qualcosa. L'arte dell'ermeneutica è l'arte di lasciarsi dire, (...). Così, per esempio, si crea la solidarietà, tra amici o tra innamorati, una solidarietà che li lega realmente e che consiste, in un certo senso, nel fatto di capirsi."* (da una conversazione del filosofo su "*Il metodo dell'ermeneutica*" registrata a Capri il 27/11/1991 in Filosofia pensiero contemporaneo Gadamer Hans Georg *Il metodo dell'ermeneutica*).
Così possiamo dire con Gadamer che interpretare un testo è saperlo ascoltare, lasciarsi dire qualcosa, stabilire con il testo un legame come tra amici, tra innamorati.

Contestualizzare.
Contestualizzare un testo letterario significa essere in grado di mettere in relazione il testo con il periodo e il luogo in cui è stato scritto, e saper stabilire relazioni con le vicende storiche, con altri testi letterari o altre opere, con altri autori, con i movimenti letterari, artistici, culturali etc..

La critica letteraria
Possiamo definire l'insieme delle tecniche di studio dei testi letterari con il termine di critica letteraria. Esistono diversi tipi di critica letteraria a seconda dei fini che si propongono e degli strumenti che utilizzano. Tra i principali ricordiamo: la critica storicistica, estetica, marxista, sociologica, stilistica, psicologica e psicanalitica, strutturalistica.

La critica storicistica e quella marxista.
Secondo una definizione di Francesco De Sanctis la critica storicistica è quella che considera l'opera d'arte "*non indipendentemente dallo spazio e dal tempo"*. (A. Marchese, *L'analisi letteraria*, p.17, SEI,1979). L'opera d'arte è storica in due sensi : nel primo perché è un prodotto sociale, nel secondo perché è un prodotto che esiste sempre nella storia, ovvero esiste per uomini di un determinato luogo e tempo. (op.cit,, p.85). Dunque l'opera d'arte nasce dalla storia e rinasce nella storia.

La critica marxista ha posto particolare attenzione a individuare i rapporti che si stabiliscono tra l'opera d'arte e le condizioni economiche e sociali in cui essa nasce.



Nella critica marxista sono fondamentali i concetti di struttura (*basis*) e sovrastruttura (*uberbau*). Marx in " Zur Kritik der politischen Ökonomie" "Contributo alla critica dell'economia politica" del 1859 scrive: "In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte notwendige von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen.“ «*Nella produzione sociale della loro esistenza, gli uomini entrano in rapporti stabiliti e necessari indipendenti dalla loro volontà, rapporti di produzione, che corrispondono a un determinato stadio dello sviluppo delle forze di produzione materiale . (Per esempio nelle società schiavistiche antiche gli uomini entrano in rapporti diversi da quelli in cui entrano nella società capitalistica del mondo contemporaneo). La totalità di questi rapporti di produzione crea la struttura economica della società, la base reale, su cui si alza una sovrastruttura giuridica e politica, e a cui corrisponde una determinata coscienza sociale.*»
La critica storicistica e quella marxista forniscono utili strumenti di comprensione, analisi, interpretazione e contestualizzazione delle opere d'arte, ma non riescono a spiegare tutti i possibili significati e valori dell'opera d'arte. L'opera d'arte infatti è un prodotto storico, ma è anche una

creazione autonoma ed universale, capace di esprimere significati indipendenti dal contesto storico in cui è stata creata.

La critica psicanalitica.

La psicanalisi non è solo un metodo terapeutico messo a punto da Sigmund Freud per la cura delle nevrosi, ma è anche una concezione psicologica generale dell'uomo, un'interpretazione della realtà umana nel suo insieme.

Secondo Freud la nevrosi non è una malattia del sistema nervoso, come pensavano molti suoi colleghi medici alla fine dell'Ottocento, ma è il fallimento della capacità dell'io di dare un luogo alla libido.

Per spiegare questa idea Freud immagina che l'Io funzioni grazie al fatto che agli elementi istintivi viene impedito di divenire coscienti, all'insieme di questi elementi (Trieb in tedesco, tradotto con pulsione in italiano) Freud dà il nome di inconscio. La pulsione più potente, perché deve assicurare la continuazione della specie, è quella sessuale. Nei suoi ultimi studi Freud per indicare questa parte nascosta della nostra psiche usa due termini greci: Eros e Thanatos, ovvero Amore e Morte, Eros è l'istinto vitale, Thanatos, quello distruttivo e autodistruttivo. Freud chiama il meccanismo attraverso il quale viene impedito alle pulsioni di divenire coscienti repressione (in italiano spesso tradotto con rimozione). La repressione delle pulsioni è necessaria perché gli uomini possano vivere in società. Tuttavia le pulsioni represse non svaniscono, ma continuano ad agire nell'inconscio. Semplificando possiamo dire che quando l'azione del "represso", ovvero ciò che è stato reso incosciente, avviene « normalmente » l'individuo è sano, quando « non avviene normalmente » l'individuo è malato, nevrotico usando la terminologia freudiana. Comportamenti nevrotici sono secondo Freud comuni a tutte le persone e per certi versi sono tra i modi meno pericolosi e più socialmente tollerabili di risolvere i conflitti psichici. Il "represso" torna non solo attraverso i sintomi nevrotici ma nei sogni, nell'arte, nei lapsus.

L'opera d'arte è secondo Freud uno dei modi attraverso il quale il "represso" si manifesta. La critica psicanalitica si occupa di indagare le forme attraverso cui il contenuto represso si manifesta nelle opere d'arte.

Fonti: G.Armellini, A.Colombo, *Altri esercizi, Suggerimenti per l'esame di Stato*, 2000, Zanichelli, pp.1-9), A. Marchese, *L'analisi letteraria*, SEI, 1979

LE PRINCIPALI FIGURE RETORICHE

1. Allegoria: immagine o discorso con significato diverso da quello letterale
2. Allitterazione: ripetizione di uno stesso suono all'inizio o all'interno di due o più parole contigue
3. Anafora: ripetizione di una o più parole all'inizio di due o più versi o frasi consecutivi
4. Analogia: l'uso di una parola per un'altra sulla base di rapporti insoliti (è un tipo particolare di metafora)
5. Anastrofe: inversione dell'ordine usuale di due parole: soggetto verbo, complemento oggetto verbo, etc.
6. Antitesi: accostamento di termini o concetti di senso opposto
7. Antonomàsia: consiste nell'usare un nome comune invece di un nome proprio o viceversa
8. Apostrofe: è il rivolgersi direttamente a persona o cosa assenti o diverse dal destinatario della narrazione o poesia, spesso utilizza il vocativo o esclamazioni.
9. Assonanza: identità delle vocali ma diverse consonanti delle sillabi finali di due o più parole a partire dall'ultima vocale accentata
10. Cesura: la pausa che divide il verso in due parti, chiamati emistichi
11. Chiasmo: disposizione incrociata di parole corrispondenti, per esempio nome aggettivo-aggettivo nome, secondo lo schema ab ba
12. Climax: sequenza di termini che hanno significato via via più intenso
13. Connotazione: il significato di una parola che va al di là del significato informativo-referenziale della parola stessa
14. Consonanza: identità delle consonanti ma diverse vocali delle sillabi finali di due o più parole a partire dall'ultima vocale accentata
15. Denotazione: il significato di una parola con riferimento esclusivo al valore informativo-referenziale della parola stessa
16. Dialefe: mancata fusione in una sola sillaba della vocale finale di una parola e di quella iniziale della parola seguente (fenomeno contrario: sinalefe)
17. Dieresi: mancata fusione in una sola sillaba di due vocali, che non formano dittongo, all'interno di una parola (fenomeno contrario: sineresi)
18. Ellissi: omissione di una o più parole che si possono intuire dal contesto
19. Endiadi: uso di due termini coordinati fra loro al posto di un'espressione con i due termini uniti da un legame grammaticale, per esempio nome-aggettivo o nome-complemento
20. Enjambement: quando due elementi di una frase, soggetto e predicato, nome e aggettivo, etc., si trovano uno alla fine di un verso e l'altro all'inizio del verso successivo
21. Esegesi: studio e interpretazione di un testo
22. Ipallage: consiste nell'attribuire a una parola qualcosa, solitamente un aggettivo, che si riferisce a un'altra parola della frase
23. Iperbato: consiste nello spezzare l'ordine normale delle parole di una frase, separando elementi che di solito sono uniti tra di loro, per esempio nome aggettivo o nome complemento o nome verbo.
24. Iperbole: consiste nell'esprimere un concetto o idea in modo tanto esagerato da sembrare inverosimile e assurdo
25. Litote: consiste nell'esprimere un concetto in forma attenuata di solito negando il concetto opposto
26. Metafora: sostituzione di una parola o di un'espressione con un'altra legata alla parola o espressione sostituita da un rapporto di somiglianza

27. Metonimia: sostituzione di un termine con un altro che rispetto al primo sta in un rapporto di contiguità: causa per effetto, effetto per causa, materia per oggetto, contenente per contenuto, concreto per astratto, astratto per concreto
28. Onomatopea: parola o frase che riproduce suono o rumore di cosa o verso di animale
29. Ossimoro: accostamento di due parole di significato opposto che si contraddicono a vicenda
30. Perifrasi: consiste nell'indicare una persona o una cosa con un giro di parole
31. Preterizione: consiste nell'affermare di voler tacere un fatto di cui in realtà si parla
32. Prosopopea: detta anche personificazione consiste nell'introdurre e far parlare un personaggio assente o morto oppure cose astratte e inanimate come se fossero persone reali, per esprimerla si usa la maiuscola
33. Reticenza: consiste nell'interrompere e lasciare in sospeso una frase o una parola facendo intendere ciò che non si dice
34. Rima: identità dei suoni delle sillabi finali di due o più parole a partire dall'ultima vocale accentata
35. Similitudine: consiste in un paragone tra cose, persone, situazioni ritenute simili, si usano avverbi o locuzioni avverbiali: come, tale quale, a somiglianza etc.
36. Sineddoche: può essere considerata una variante della metonimia e si ha quando la relazione tra i due termini si basa su un rapporto di estensione: la parte per il tutto o il tutto per la parte
37. Sinestesia: consiste nell'associare nella stessa immagine termini che fanno riferimento a sfere sensoriali diverse
38. Zeugma: consiste nell'utilizzare lo stesso verbo per due parole che ne richiederebbero due

Lo schema della comunicazione

La letteratura è una forma di **comunicazione**.

Lo schema di qualsiasi comunicazione è il seguente

contesto
messaggio
mittente **destinatario**
contatto
codice

un **mittente** invia un **messaggio** a un **destinatario**, il messaggio richiede il riferimento a un **contesto** e di essere espresso in un **codice** interamente, o almeno parzialmente, comune a mittente e destinatario, infine è necessario un **contatto**, canale fisico o mentale, attraverso il quale si stabilisce e mantiene la comunicazione.

La comunicazione letteraria ha delle caratteristiche proprie.

Prima e fondamentale osservazione è che mittente e destinatario non sono compresenti, come avviene nella comunicazione dialogica quotidiana.

La comunicazione letteraria non segue lo schema

mittente.....messaggio..... destinatario

ma lo schema

mittente ..... messaggio - messaggio..... destinatario

da questo schema derivano una serie di conseguenze:

1. che la comunicazione è a senso unico,
2. che il contatto è piuttosto labile, affidato completamente al destinatario
3. che il contesto a cui il mittente si riferisce è ignoto o non completamente noto al destinatario, motivo per cui il mittente può provvedere a inglobare nel messaggio riferimenti al contesto
4. che il codice linguistico e più in generale culturale può non essere condiviso, o essere condiviso solo parzialmente da mittente e destinatario.

A fronte di queste che possono essere considerate delle difficoltà della comunicazione letteraria, vi sono alcuni vantaggi, per esempio il fatto di poter rileggere il messaggio più volte rende possibile una comprensione più profonda.

L'autore

Il mittente del messaggio letterario viene di solito chiamato autore, egli è l'artefice, il creatore dell'opera . Nella letteratura colta il nome dell'autore viene generalmente tramandato, nella letteratura a tradizione orale è molto più frequente l'anonimato.

Il lettore

Il destinatario di un'opera letteraria è il lettore, che ha per l'opera interesse, simpatia, curiosità etc..

Il lettore reale dell'opera letteraria è indefinibile, generico, astratto.

Il lettore stabilisce con l'opera un rapporto di comprensione e di immaginazione. Comprensione quando il lettore cerca di comprendere i significati dell'opera, immaginazione quando si abbandona ad associazioni fantastiche e sviluppi liberi.

Autore implicito e lettore implicito

Sia l'autore che il lettore, ovvero il mittente e il destinatario del messaggio, nella comunicazione letteraria non sono persone reali ma astrazioni mentali, che sono chiamate: autore implicito e lettore implicito.

Per autore implicito, detto anche destinatore, si intende l'autore come si rivela nell'opera, per lettore implicito, il lettore a cui l'opera è idealmente indirizzata.

L'autore implicito è sempre presente nel testo letterario e non è opportuno identificarlo sempre e completamente con l'autore reale. È dell'autore implicito che si parla quando si afferma qualcosa a proposito dell'autore di un testo.

Le forme della comunicazione letteraria : diegesi - mimesi - lirica

La **diegesi** è la narrazione ovvero la riproduzione attraverso il linguaggio di azioni, situazioni, discorsi e pensieri.

La **mimesi** è la rappresentazione teatrale ovvero la riproduzione attraverso parole e gesti del contenuto del messaggio.

I due termini: diegesi e mimesi si devono ad Aristotele che nella Poetica li utilizza rispettivamente per l'epica: diegesi e la tragedia: mimesi.

Queste due modalità si trovano in genere mescolate in una forma mista di diegesi e mimesi, in cui una narrazione accoglie discorsi in prima persona.

La **lirica** è stata definita «linguaggio interiore» o «auto-comunicazione» o «**comunicazione io-io**» che si inserisce in una comunicazione emittente destinatario

Il narratore

Nelle forme della narrazione più semplici, fiabe, racconti popolari, l'epica antica, non c'è il narratore, che è implicito nella narrazione e rimane impersonale. Ma gli scrittori devono aver avvertito una sorta di inumanità nell'impersonalità del narratore e hanno trovato varie soluzioni per personalizzare la voce del narratore. Il narratore diviene il mediatore tra il mondo della finzione e il destinatario.

La prima soluzione è quella di attribuire al narratore interventi diretti di commento sulla narrazione rivolti al lettore, come per esempio avviene nel I canto dell'Orlando Furioso quando il narratore dice *"Ma seguitiamo Angelica che fugge"* o Manzoni che alla fine dell' *"Addio ai monti"* di Lucia nel capitolo ottavo spiega *"Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia"*; questo narratore è chiamato di solito: narratore onnisciente.

Una seconda soluzione è quella del narratore che racconta una vicenda di cui è protagonista come Dante nella *Vita Nuova* e nella *Divina Commedia*, Jacopo Ortis, Zeno, il protagonista di *Altri libertini*, e molti altri; oppure testimone, come i narratori dei racconti (*Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente*) di Calvino, oppure Lockwood e Nelly Dean i due narratori di *Wuthering Heights*. Questo narratore è detto narratore interno, e quando è protagonista della vicenda: io narrante.

Per riassumere i diversi tipi di narratore sono:

Il narratore esterno: narratore che è assente come personaggio e che può essere:

1. narratore onnisciente : un narratore che interviene con commenti nella narrazione

2. narratore esterno: un narratore che non interviene con commenti nella narrazione e rimane impersonale

Il narratore interno: narratore che è presente come personaggio e che può essere

3. io narrante: un narratore protagonista della vicenda che narra

4. narratore interno: un narratore testimone della vicenda che narra

Il punto di vista del narratore

I quattro tipi di narratore individuano due tipi di punti di vista o prospettive:

punto di vista interno e punto di vista esterno. Il narratore onnisciente e l'io narrante hanno punto di vista interno, il narratore esterno e il narratore interno hanno punto di vista esterno.

Sulla base della presenza o meno del narratore come personaggio nella storia e dei due punti di vista possiamo classificare i quattro diversi tipi di narratore in:

1) narratore omodiegetico intradiegetico (io narrante)
2) narratore eterodiegetico intradiegetico (narratore onnisciente)
3) narratore eterodiegetico extradiegetico (narratore esterno)
4) narratore omodiegetico extradiegetico (narratore interno)

Legenda

omodiegetico: narratore presente come personaggio nella storia
eterodiegetico: narratore assente come personaggio dalla storia
intradiegetico: punto di vista interno
extradiegetico: punto di vista esterno

Il punto di vista dei personaggi: la focalizzazione

Il narratore può assumere il punto di vista di uno o più personaggi: **focalizzazione interna** che può essere fissa, variabile o multipla. Fissa quando tutta la narrazione è condotta da uno stesso punto di vista. Variabile quando si assume il punto di vista di più personaggi a seconda degli episodi. Multipla quando lo stesso episodio è raccontato secondo il punto di vista di più personaggi.
o narrare senza assumere il punto di vista dei personaggi: **focalizzazione zero**, quella dell'epica classica per esempio e **focalizzazione esterna**, quella della narrativa moderna, Hemingway per esempio.
La focalizzazione può combinarsi in vari modi con i tipi di narratore e può variare nel corso della narrazione stessa.

(fonte Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi Paperbacks 165,1985, pp.5-28)

60. Bibliografia

Di seguito i principali testi e siti consultati per la redazione delle voci: autori, opere, correnti e antologia di testi

Natalino Sapegno, *Compendio di Storia della Letteratura italiana*, La Nuova Italia Editrice, 1984, voll.1-3.
Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario, Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, Loescher Editore, 1986, edizione blu voll. 1-3 edizione rossa voll.4 - 5.
Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il Sistema Letterario, Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Principato, II edizione 1992, voll.1-5.
Hermann Grosser, *Il canone letterario, La letteratura italiana nella tradizione europea*, Principato, I edizione 2009, voll.1-6.
Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, G.B.Palumbo Editore, 2000, edizione rossa voll.1-3.
Romano Luperini, Pietro Cataldi, Anna Baldini, Riccardo Castellana, Paola Gilbertini, Lidia Marchiani, *La letteratura e noi, Dal testo all'immaginario, Forme, Temi, Grandi Libri*, G.B.Palumbo Editore, 2014, voll.1-6.
Guido Armellini, Adriano Colombo, *La letteratura italiana*, Zanichelli, 2001, Antologia voll.1-8 + Guida storica.
Guido Armellini, Adriano Colombo, *Letteratura Letterature,* Zanichelli, 2007, edizione rossa voll.1-3.

Biblioteca delle Letteratura italiana in questo sito i principali classici italiani tratti da Letteratura italiana Einaudi in 10 cd-rom.
Biblioteca dei classici italiani di Giuseppe Bonghi: sito in cui si trovano molte opere dei principali autori italiani.
Sito dell'Enciclopedia Treccani
Sito dell'Enciclopedia Britannica
Sito del Vocabolario della Crusca dove si trovano lemmi e sottolemmi della lingua italiana
Liber liber è una grande mediateca digitale di libri e musica