

## ANTOLOGIA di L. Grossi

PREMESSA.....	7
LA PROSA .....	9
I GENERI NARRATIVI: LA NOVELLA .....	9
IL GENERE.....	9
IL TESTO .....	11
ANALISI.....	17
L'OPERA.....	17
LA STRUTTURA.....	17
IL NARRATORE E I LIVELLI DI NARRAZIONE .....	19
I PERSONAGGI.....	20
LE COORDINATE SPAZIO- TEMPORALI .....	21
I TEMI .....	22
GLI ELEMENTI RETORICI E LINGUISTICI.....	23
LA TRADIZIONE DEL TESTO .....	24
IL TESTO.....	25
VERGA, <i>NOVELLE RUSTICANE, COS'È IL RE</i> .....	25
ANALISI.....	30
IL TITOLO E LA RACCOLTA.....	30
IL GENERE.....	30
LA STRUTTURA.....	30
IL PERSONAGGIO .....	31
LO SPAZIO .....	32
IL TEMPO DELLA STORIA E IL TEMPO DEL DISCORSO.....	33
IL MODELLO NARRATIVO .....	33
IL PUNTO DI VISTA.....	34
LA DIMENSIONE LINGUISTICA.....	34
IL LABORATORIO.....	36
PERCORSO PER IMMAGINI .....	37
BOCCACCIO: VI.10 e IV,5 .....	37
IMMAGINE n.1 .....	37
IMMAGINE 2.....	38
IMMAGINE 3.....	40
IMMAGINE 4.....	41
IMMAGINE n.5 .....	42
IL GENERE: IL RACCONTO FANTASTICO .....	43
IL TESTO .....	44
<i>IL MANTELLO</i> DI DINO BUZZATI .....	44
ANALISI.....	47
IL GENERE.....	47
IL FANTASTICO IN BUZZATI .....	48
IL GENERE: IL ROMANZO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO .....	50

ESEMPI DI INCIPIT .....	50
<i>L'INCIPIT</i> .....	50
IL TESTO.....	51
GIOVANNI VERGA, <i>MASTRO-DON GESUALDO</i> , PARTE PRIMA, I.....	51
ANALISI.....	53
IL TESTO.....	54
LUIGI PIRANDELLO, <i>QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE</i> , QUADERNO PRIMO.....	54
ANALISI.....	56
IL TESTO.....	57
TOZZI, <i>CON GLI OCCHI CHIUSI</i> , CAP I.....	57
ANALISI.....	60
IL TESTO.....	61
CESARE PAVESE, <i>LA CASA IN COLLINA</i> , CAP.I.....	61
ANALISI.....	63
IL TESTO.....	64
DINO BUZZATI, <i>IL DESERTO DEI TARTARI</i> , CAP.I.....	64
ANALISI.....	66
IL TESTO.....	67
GADDA, <i>LA COGNIZIONE DEL DOLORE</i> , I.....	67
ANALISI.....	70
IL ROMANZO: LA RISCITTURA DEL GENERE NEL NOVECENTO .....	71
DUE ESEMPI DI INCIPIT: CALVINO, ECO .....	71
IL TESTO.....	71
CALVINO, <i>SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE</i> .....	71
ANALISI.....	72
IL TESTO.....	74
U. ECO DA <i>LA STORIA DE I PROMESSI SPOSI</i> , RACCONTATA DA UMBERTO ECO.....	74
ANALISI.....	76
IL GENERE: LA SAGGISTICA LETTERARIA .....	77
DEFINIZIONE .....	77
IL TESTO.....	78
DA DOVE VIENE QUESTA STORIA DA <i>LA STORIA DEI PROMESSI SPOSI</i> . RACCONTATA DA UMBERTO ECO .....	78
ANALISI.....	80
IL TIPO DI TESTO.....	80
IL TITOLO E LA STRUTTURA DEL TESTO .....	80
LE FORME VERBALI.....	81
IL LABORATORIO.....	82
APPROFONDIMENTI.....	84
POESIA .....	85
LA POESIA DIDASCALICA: LA FAVOLA E L'APOLOGO.....	85
IL GENERE: LA FAVOLA.....	85
LEGGERE FAVOLE.....	86

FAVOLE A CONFRONTO: <i>LA CICALA E LA FORMICA</i> .....	86
FAVOLE A CONFRONTO: <i>LA VOLPE E IL CORVO</i> .....	87
UN TOPOS NEL TEMPO: <i>IL TOPO DI CAMPAGNA E IL TOPO DI CITTÀ</i> .....	91
FAVOLE E APOLOGHI NEL RINASCIMENTO .....	94
LA CARTA E L'INCHIOSTRO .....	94
LA FORMICA E IL CHICCO DI GRANO .....	94
ASCOLTARE FAVOLE.....	95
GUARDARE: ILLUSTRAZIONI DI FAVOLE .....	96
1. Steinhewel's Aesop: Illustrations.....	96
3. Phryx Aesopus (Osius, 1574).....	98
3. Aesop's Fables (1687).....	98
5. Aesop's Fables (Joseph Jacobs).....	101
6. Aesop's Fables (Joseph Jacobs).....	102
7. Baby's Own Aesop (1887).....	103
9. Vernon Jones (1912) .....	105
LABORATORIO .....	106
LA POESIA NARRATIVA .....	108
IL GENERE.....	108
LA POESIA NARRATIVA: LA TERZINA.....	109
IL TESTO .....	110
DANTE, <i>INFERNO</i> , XXVI, 76-142 .....	110
ANALISI.....	112
LA POESIA NARRATIVA: L'OTTAVA .....	113
IL TESTO .....	113
LUIGI PULCI, <i>MORGANTE</i> , I, VV.1-88 .....	113
IL TESTO .....	116
MATTEO MARIA BOIARDO, <i>ORLANDO INNAMORATO</i> , I, 1-56 .....	116
IL TESTO .....	117
ARIOSTO. <i>ORLANDO FURIOSO</i> , I, I-IV (PROTASI) .....	117
ANALISI.....	119
L'OTTAVA.....	120
LA RIPRESA DELL'EPICA NEL NOVECENTO .....	121
UN ESEMPIO: A. BERTOLUCCI .....	121
ANALISI.....	122
IL LABORATORIO.....	123
IL MITO .....	123
LA FIGURA DI ULISSE NEL TEMPO .....	123
ULISSE NEL MITO GRECO .....	124
ULISSE NEL MONDO LATINO .....	124
ULISSE E IL DESIDERIO DI CONOSCENZA IN ETÀ MEDIEVALE.....	124
L'ULISSE ROMANTICO, SIMBOLO DEI RITORNO AI MITI DELL'ANTICHITÀ E DELL'ESILIO IN FOSCOLO E DELL'INESPLORATO IN TENNYSON .....	125
LA RIVISITAZIONE DEL MITO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO .....	126
L'INTERPRETAZIONE DEL MITO DEL NOVECENTO.....	130

LA POESIA LIRICA: LA CANZONE .....	132
IL GENERE E LA FORMA METRICA .....	132
IL TESTO .....	136
GIACOMO LEOPARDI, <i>A SILVIA</i> .....	136
ANALISI .....	138
IL TESTO .....	138
GIORGIO CAPRONI, <i>PREGHIERA</i> .....	138
ANALISI .....	139
LA CANZONE D'AUTORE .....	140
LETTURA E ASCOLTO .....	140
IL TESTO .....	140
ROBERTO VECCHIONI, <i>IL LIBRAIO DI SELINUNTE</i> .....	140
LA POESIA LIRICA: IL SONETTO .....	142
LA LETTERATURA DELLE ORIGINI .....	142
IL TESTO .....	142
JACOPO DA LENTINI, <i>AMOR È UNO DESIÒ CHE VEN DA CORE</i> .....	142
ANALISI .....	142
L'AVANTESTO .....	142
LA COMPRENSIONE GLOBALE E LOCALE .....	143
LA STRUTTURA E IL MODELLO METRICO- RITMICO .....	144
LA COMPONENTE MORFOSINTATTICA .....	146
IL TESSUTO FONICO .....	147
IL LESSICO E LA COMPONENTE RETORICA .....	148
OLTRE IL TESTO .....	151
<i>Amore è uno desio che ven da core</i> .....	152
<i>Solicitando un poco meo sapere</i> .....	152
IL LABORATORIO .....	153
IL SONETTO NELLA LETTERATURA ITALIANA .....	156
IL TESTO .....	156
CARDUCCI, <i>RIME NUOVE</i> , III .....	156
IL TESTO .....	157
DANTE. <i>RIME</i> , III, XXXII .....	157
IL TESTO .....	157
PETRARCA, <i>CANZONIERE</i> , 35 .....	157
IL TESTO .....	158
TORQUATO TASSO, <i>RIME PER LUCREZIA BENDIDIO</i> .....	158
IL TESTO .....	158
VITTORIO ALFIERI, SONETTI, CLXVII, IL PROPRIO RITRATTO .....	158
IL TESTO .....	159
UGO FOSCOLO, SONETTI, AUTORITRATTO .....	159
IL RECUPERO DELLE STRUTTURE METRICHE NEL NOVECENTO: IL SONETTO .....	160
IL TESTO .....	160
UMBERTO SABA, <i>IL CANZONIERE, AUTOBIOGRAFIA</i> , 7 .....	160

ANALISI.....	160
LA DISSOLUZIONE DEL VERSO TRADIZIONALE .....	162
DUE ESEMPI: PASCOLI E MONTALE.....	162
IL TESTO .....	162
GIOVANNI PASCOLI, <i>MYRICAE, IL TUONO</i> .....	162
ANALISI.....	162
COMPRENSIONE GENERALE.....	162
STRUTTURA E LIVELLO METRICO-RITMICO .....	163
LIVELLO FONICO E RETORICO .....	163
ORGANIZZAZIONE MORFO-SINTATTICA, PAROLE CHIAVE E CAMPI SEMANTICI .....	164
SPESSORE SIMBOLICO .....	164
EXTRATESTO .....	165
IL TESTO .....	165
EUGENIO MONTALE, <i>DA OSSA DI SEPPIA, MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO</i> ...	165
ANALISI.....	166
LA RACCOLTA E LE EDIZIONI .....	166
ARGOMENTO GENERALE E METRO-RITMO .....	166
TESSUTO FONICO E FIGURE DI SUONO .....	167
ORGANIZZAZIONE MORFO-SINTATTICA.....	167
IL VERBO .....	167
IL SOSTANTIVO.....	167
LA SINTASSI .....	168
LE FIGURE RETORICHE .....	168
PAROLE CHIAVE E CAMPI SEMANTICI .....	169
EXTRATESTO .....	170
EUGENIO MONTALE, <i>OSSA DI SEPPIA, PORTAMI IL GIRASOLE CH'IO LO TRAPIANTI</i> .....	172
COMPRENSIONE GENERALE E STRUTTURA.....	172
METRO-RITMO, TESSUTO FONICO, FIGURE RETORICHE E SPESSORE SIMBOLICO .....	172
COMPONENTI MORFOLOGICHE, LESSICALI E SEMANTICHE .....	174
RELAZIONI OPPOSITIVE .....	175
IL LABORATORIO.....	176
INTERTESTUALITÀ: CONNESSIONI TEMATICHE .....	176
ALLEGATO A. ....	177
I TESTI .....	177
LA TRADUZIONE LETTERARIA.....	182
SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI .....	182
IL TESTO .....	183
DA L'ORESTIADE, ESCHILO, AGAMENNONE, VV.1-42. TRADUZIONE DI PIER PAOLO PASOLINI .....	183
IL TESTO .....	185
DA PETRONIO, <i>SATYRICON</i> , I-III. TRADUZIONE DI EDOARDO SANGUINETI.....	185

TESTO .....	187
DA JULES VERNE, <i>VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA</i> , CAP.I. TRADUZIONE DI CARLO FRUTTERO E FRANCO LUCENTINI, .....	187
IL CRITTOGRAMMA .....	187
IL TESTO .....	191
DA CHRISTOPHER MORLEY, <i>IL CAVALLO DI TROIA</i> , PROLOGO. TRADUZIONE DI CESARE PAVESE .....	191
IL TESTO .....	193
DA FRANZ KAFKA, <i>IL PROCESSO</i> , CAP.X. TRADUZIONE DI PRIMO LEVI .....	193
IL TESTO .....	197
DA EDGAR ALLAN POE, <i>RACCONTI, IL DIAVOLO SUL CAMPANILE</i> . TRADUZIONE DI GIORGIO MANGANELLI.....	197
.....	

## PREMESSA

*La lettura delle opere letterarie ci obbliga a un esercizio della fedeltà e del rispetto nella libertà dell'interpretazione. C'è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un'opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita. Ma per poter procedere in questo gioco, per cui ogni generazione legge le opere letterarie in modo diverso, occorre essere mossi da un profondo rispetto verso quella che io ho altrove chiamato l'intenzione del testo. Da un lato ci pare che il mondo sia un libro "chiuso" che consente una sola lettura, perché se c'è una legge che governa la gravitazione planetaria, o è quella giusta o è quella sbagliata; rispetto a esso l'universo di un libro ci appare come un mondo aperto [...].*

(da Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani 2008, p.11)

L'antologia di testi letterari che si propone è articolata per generi e forme metriche e comprende due sezioni: **la narrativa** (la novella, il racconto fantastico, il romanzo); **la poesia** (la favola e l'apologo in versi, la poesia lirica: la canzone, il sonetto, la dissoluzione delle forme metriche nell'Ottocento e nel Novecento; la poesia narrativa: la terzina e l'ottava, il mito). A queste due sezioni si aggiungono due brevi **percorsi per immagini** (sulla novella e sulla favola) e un **esempio di traduzione letteraria** (scrittori tradotti da scrittori).

Le due sezioni comprendono:

- i testi di autori della letteratura italiana, con una scelta diacronica dalle origini ad oggi;
- le analisi testuali, più dense ed estese su alcuni testi esemplificativi (ad es. la novella o il sonetto); più snelle nei casi in cui l'attenzione si concentra su un unico aspetto (ad es. le caratteristiche di un incipit);
- il Laboratorio di comprensione, analisi, interpretazione di testi di autori italiani e non, proposti a fini didattici per approfondimenti in varie direzioni: approfondimenti tematici (il mito) e testuali (la saggistica letteraria); attività di ascolto o di scrittura funzionale e creativa.

Sul piano metodologico si è operata la scelta di considerare il testo come oggetto principale di analisi dei fenomeni letterari. Tale scelta implica, in ambito didattico, un esercizio prioritario: partire dal testo, leggerlo. Si tratti di lettura individuale o collettiva, silenziosa o recitata, di studio o per il piacere di leggere, il semplice gesto della lettura è di per sé fondante ed efficace ai fini della motivazione e del coinvolgimento personale.

In questa ottica è opportuno abituare i giovani ad entrare in contatto con una gamma quanto più ampia possibile di tipologie testuali, utili per la vita quotidiana, in diversi formati, ma è altrettanto essenziale dare spazio alla lettura di pagine di letteratura, nazionale e internazionale, e, in secondo momento, potenziare le capacità di interpretazione personale..

L'analisi dei testi proposti nella presente antologia è stata condotta sulla base di procedimenti interpretativi di diversa derivazione: per i testi in prosa si è applicato prevalentemente un itinerario di derivazione semiologico-strutturale per livelli, con attenzione agli elementi salienti del testo. L'analisi per livelli (argomento generale; titolo; rapporto fabula-intreccio; personaggio; spazio; tempo; modello narrativo: distanza, punto di vista, voce narrante) costituisce una possibile applicazione di teorie narratologiche alla pratica didattica. I contributi teorici ai quali si è fatto riferimento sono stati eminentemente: Tomasevskij e i formalisti russi per la teoria dell'intreccio; Chatman per la caratterizzazione del personaggio; Genette per il tempo e i modi del racconto; Bourneuf - Ouellet per l'analisi dello spazio.

Per il testo poetico, si è tenuto conto degli studi di Elwert sulla versificazione; di Cohen, Di Girolamo e dei formalisti russi per l'aspetto metrico-ritmico; di Genette e del gruppo  $\mu$  per le figure retoriche retoriche; di Lotman per le relazioni oppositive; per la suddivisione in livelli di Segre.

Per le indicazioni bibliografiche puntuali, si rimanda alle note presenti nelle analisi dei testi proposti.

La centralità del testo e l'attenzione agli elementi che lo caratterizzano rappresentano la base di informazione essenziale per una successiva e consapevole attività interpretativa, *a parte subiecti*, per dirla con Luperini, affinché la letteratura si trasformi in apprendimento significativo per la vita e la cittadinanza dei giovani.

La letteratura è, in questa ottica, un processo di ricerca di senso che tollera livelli diversi di interpretazione in quanto, in una sorta di gioco interattivo tra autore e lettore, agiscono l'emozione, l'immaginazione, il sistema valoriale che può variare a seconda delle epoche e delle comunità, e anche all'interno di una stessa comunità con il mutare del gusto e delle esigenze culturali. In questo processo è essenziale il ruolo di mediazione culturale e didattica della scuola e degli insegnanti nella scelta di strategie didattiche idonee e motivanti e di strumenti funzionali all'acquisizione e alla valutazione della competenza letteraria.



## LA PROSA

### I GENERI NARRATIVI: LA NOVELLA

*“Innumerevoli sono i racconti del mondo...il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società: il racconto comincia con la storia dell’umanità, non esiste, non è mai esistito un popolo senza racconti; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora opposte; il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, trans-culturale; il racconto è là come la vita” (R.Barthes, Introduzione all’analisi strutturale dei racconti, in L’analisi del racconto, Bompiani, Milano, 1969, p.7).*

### IL GENERE

Le storie provenienti da mondi anche lontani e da culture diverse possono mescolarsi e trasformarsi, dando vita a singolari intrecci narrativi. È proprio da questa mescolanza di apporti che deriva il fascino della narrativa che ha la capacità di ridestare nei destinatari delle storie il piacere e la curiosità di conoscere suoni, emozioni, desideri, ambienti, racconti di vita provenienti da contesti diversi. Proprio all’interesse da parte di Giovanni Boccaccio per i racconti di paesi diversi si deve la ricchezza di ispirazione del *Decameron*, e perciò, per leggerlo in modo più consapevole, è indispensabile addentrarsi nell’intreccio di tecniche narrative, generi, temi e motivi che confluiscono, in vario modo, nella produzione letteraria dell’Occidente europeo circolante nel Duecento e nel Trecento e trovano la loro massima espressione nel “primo grande Libro della narrativa occidentale moderna” che costituisce, per usare ancora le parole di A. Asor Rosa “un vero e proprio laboratorio di sperimentalismo narrativo nel quale Boccaccio mette in campo e fa giostrare opzioni anche molto diverse tra loro”.<sup>1</sup>

In campo letterario, la novella o racconto è un genere narrativo, per lo più in prosa, che si caratterizza per la narrazione di solito contenuta di fatti reali o immaginari, avventurosi o fantastici. La novella si afferma, nella letteratura italiana delle origini, col modello del Boccaccio, che ottiene il pieno favore del pubblico e riscuote la lode degli scrittori più famosi del tempo, fra cui Francesco Petrarca il quale elogia la capacità narrativa di Boccaccio, la sua esemplare descrizione della peste, la sua creatività nell’uso del volgare e addirittura traduce in latino quello che considera il più alto fra i racconti del *Decameron*, la novella di Griselda e Gualtieri. Una fra le più conosciute raccolte di novelle della seconda metà del Trecento, composta sulla traccia del *Decameron*, è il **Novelliere** dello scrittore lucchese Giovanni Sercambi. Come accade nell’opera di Boccaccio, la peste rappresenta il pretesto narrativo: una lieta brigata intraprende un viaggio attraverso l’Italia durante il quale ognuno a turno narra una o più novelle. Nella stesso periodo, il *Decameron* è anche la fonte ispiratrice delle *Trecentonovelle* del fiorentino Franco Sacchetti.

Anche in Europa Boccaccio trova numerosi estimatori. Tra questi, Geoffrey Chaucer, il più famoso, autore dei *Canterbury Tales* (XIV sec) e Margherita di Navarra, autrice

<sup>1</sup> Alberto Asor Rosa, *Decameron*, in *Letteratura italiana. Le opere. Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, 1992, pp.473-489.

dell'*Eptameron* (XVI sec.). In età umanistica Poggio Bracciolini nel suo *Liber facetiarum* riprende, in lingua latina, la tradizione del motto di spirito, ripercorrendo i temi boccacceschi e insistendo sulle situazioni licenziose. Numerosi sono anche i rifacimenti e le traduzioni in latino del *Decameron*, come quelle di Leonardo Bruni, che documentano l'interesse degli eruditi umanisti e il desiderio di coniugare la tradizione volgare toscana e il realismo con la riscoperta dei classici. Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* consacra definitivamente la prosa del *Decameron* come il modello della prosa letteraria italiana a cui si sono ispirati tutti i maggiori scrittori del Rinascimento da Boiardo ad Ariosto, da Masuccio Salernitano fino a Matteo Bandello. Presente nelle commedie di Shakespeare, Molière e nel *Don Chisciotte* di Cervantes, il *Decameron* diviene oggetto, per motivi di censura nell'età della controriforma, soprattutto di studi filologici.

La fortuna del testo, rifiorita nel XVIII secolo continua fino ai nostri giorni: basti pensare a *Liola* di Pirandello e ad alcune novelle che giocano sul grottesco, come *La giara* o, per quanto riguarda altri tipi di comunicazione moderni, alla traduzione cinematografica del *Decameron* di Pasolini.

## IL TESTO

### Boccaccio, Decameron VI, 10

(da V. Branca, 1992<sup>2</sup>)

*Frate Cipolla promette a certi contadini di mostrar loro la penna dell'agnolo 1  
Gabriello; in luogo della quale trovando carboni, quegli dice esser di quegli  
che arrostitono san Lorenzo.*

Essendo ciascuno della brigata della sua novella riuscito, conobbe Dioneo 2  
che a lui toccava il dover dire; per la qual cosa, senza troppo solenne  
comandamento aspettare, imposto silenzio a quegli che il sentito motto di  
Guido lodavano, incominciò:

-Vezzose donne, quantunque io abbia per privilegio di poter di quel che più 3  
mi piace parlare, oggi io non intendo di volere da quella materia separarmi  
della qual voi tutte avete assai acconciamente parlato; ma, seguitando le  
vostre pedate, intendo di mostrarvi quanto cautamente con subito riparo  
uno de' frati di santo Antonio fuggisse uno scorno che da due giovani  
apparecchiato gli era. Né vi dovrà esser grave perché io, per ben dir la 4  
novella compiuta, alquanto in parlar mi distenda, se al sol guarderete il qual  
è ancora a mezzo il cielo.

Certaldo, come voi forse avete potuto udire, è un castel di Valdelsa posto 5  
nel nostro contado, il quale, quantunque piccol sia, già di nobili uomini e  
d'agiati fu abitato; nel quale, per ciò che buona pastura vi trovava, usò un 6  
lungo tempo d'andare ogn'anno una volta a ricoglier le limosine fatte loro  
dagli sciocchi un de' frati di santo Antonio, il cui nome era frate Cipolla,  
forse non meno per lo nome che per altra divozione vedutovi volentieri, con  
ciò sia cosa che quel terreno produca cipolle famose per tutta Toscana. Era 7  
questo frate Cipolla di persona piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso e il  
miglior brigante del mondo: e oltre a questo, niuna scienza avendo, sì  
ottimo parlatore e pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non  
solamente un gran rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tulio  
medesimo o forse Quintiliano: e quasi di tutti quegli della contrada era  
compare o amico o benvogliente.

Il quale, secondo la sua usanza, del mese d'agosto tra l'altre v'andò una 8  
volta, e una domenica mattina, essendo tutti i buoni uomini e le femine delle  
ville da torno venuti alla messa nella calonica, quando tempo gli parve,  
fattosi innanzi disse: "Signori e donne, come voi sapete, vostra usanza è di 9  
mandare ogni anno a' poveri del baron messer santo Antonio del vostro  
grano e delle vostre biade, chi poco e chi assai, secondo il podere e la  
divozion sua, acciò che il beato santo Antonio vi sia guardia de' buoi e degli  
asini e de' porci e delle pecore vostre; e oltre a ciò solete pagare, e 10  
specialmente quegli che alla nostra compagnia scritti sono, quel poco debito

<sup>2</sup> Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. critica a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992 e Giovanni Boccaccio *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV ed. critica a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964.

che ogni anno si paga una volta. Alle quali cose ricogliere io sono dal mio maggiore, cioè da messer l'abate, stato mandato; e per ciò, con la benedizione di Dio, dopo nona, quando udirete sonare le campanelle, verrete qui di fuori della chiesa là dove io al modo usato vi farò la predicazione, e bascerete la croce; e oltre a ciò, per ciò che divotissimi tutti vi conosco del barone messer santo Antonio, di spezial grazia vi mostrerò una santissima e bella reliquia, la quale io medesimo già recai dalle sante terre d'oltremare: e questa è una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne ad annunziare in Nazzaret". E questo detto, si tacque e ritornossi alla messa.

Erano, quando frate Cipolla queste cose diceva, tra gli altri molti nella chiesa due giovani astuti molto, chiamato l'uno Giovanni del Bragoniera e l'altro Biagio Pizzini; li quali, poi che alquanto tra sé ebbero riso della reliquia di frate Cipolla, ancora che molto fossero suoi amici e di sua brigata, seco proposero di fargli di questa penna alcuna beffa. E avendo saputo che frate Cipolla la mattina desinava nel castello con un suo amico, come a tavola il sentirono così se ne scesero alla strada, e all'albergo dove il frate era smontato se n'andarono con questo proponimento, che Biagio dovesse tenere a parole il fante di frate Cipolla e Giovanni dovesse tra le cose del frate cercare di questa penna, chente che ella si fosse, e toglielle, per vedere come egli di questo fatto poi dovesse al popol dire.

Aveva frate Cipolla un suo fante, il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco; il quale era tanto cattivo, che egli non è vero che mai Lippo Topo ne facesse alcun cotanto. Di cui spesse volte frate Cipolla era usato di motteggiare con la sua brigata e di dire: "Il fante mio ha in sé nove cose tali che, se qualunque è l'una di quelle fosse in Salamone o in Aristotile o in Seneca, avrebbe forza di guastare ogni lor virtù, ogni lor senno, ogni lor santità. Pensate adunque che uom dee essere egli, nel quale né virtù né senno né santità alcuna è, avendone nove!"; e essendo alcuna volta domandato quali fossero queste nove cose, e egli, avendole in rima messe, rispondeva: "Dirolvi: egli è tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubidente e maldicente; trascutato, smemorato e scostumato; senza che egli ha alcune altre taccherelle con queste, che si taccion per lo migliore. E quel che sommamente è da rider de' fatti suoi è che egli in ogni luogo vuol pigliar moglie e tor casa a pigione; e avendo la barba grande e nera e unta, gli par sì forte esser bello e piacevole, che egli s'avvisa che quante femine il veggano tutte di lui s'innamorino, ed essendo lasciato, a tutte andrebbe dietro perdendo la coreggia. È il vero che egli m'è d'un grande aiuto, per ciò che mai niuno non mi vuol sì segreto parlare, che egli non voglia la sua parte udire; e se avviene che io d'alcuna cosa sia domandato, ha sì gran paura che io non sappia rispondere, che prestamente risponde egli e sì e no, come giudica si convenga".

A costui, lasciandolo all'albergo, aveva frate Cipolla comandato che ben guardasse che alcuna persona non toccasse le cose sue, e specialmente le sue bisacce, per ciò che in quelle erano le cose sacre. Ma Guccio Imbratta, il quale era più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo, e massimamente se fante vi sentiva niuna, avendone in quella dell'oste una veduta, grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che

parean due ceston da letame e con un viso che pareva de' Baronci, tutta sudata, unta e affumicata, non altramenti che si gitti l'avoltoio alla carogna, lasciata la camera di frate Cipolla aperta e tutte le sue cose in abbandono, là si calò; e ancora che d'agosto fosse, postosi presso al fuoco a sedere, cominciò con costei, che Nuta aveva nome, a entrare in parole e dirle che egli era gentile uomo per procuratore e che egli aveva de' fiorini più di millantanove, senza quegli che egli aveva a dare altrui, che erano anzi più che meno, e che egli sapeva tante cose fare e dire, che domine pure unquanche. E senza riguardare a un suo cappuccio sopra il quale era tanto untume, che avrebbe condito il calderon d'Altopascio, e a un suo farsetto rotto e ripezzato e intorno al collo e sotto le ditella smaltato di sucidume, con più macchie e di più colori che mai drappi fossero tartereschi o indiani, e alle sue scarpette tutte rotte e alle calze sdrucite, le disse, quasi stato fosse il siri di Ciastiglione, che rivestir la voleva e rimetterla in arnese, e trarla di quella cattività di star con altrui e senza gran possession d'avere, ridurla in isperanza di miglior fortuna, e altre cose assai: le quali quantunque molto affettuosamente le dicesse, tutte in vento convertite, come le più delle sue imprese facevano, tornarono in niente.

Trovarono adunque i due giovani Guccio Porco intorno alla Nuta occupato; della qual cosa contenti, per ciò che mezza la lor fatica era cessata, non contradicendolo alcuno, nella camera di frate Cipolla, la quale aperta trovarono, entrati, la prima cosa che venne lor presa per cercare fu la bisaccia nella quale era la penna; la quale aperta, trovarono in un gran viluppo di zendado fasciata, una piccola cassetina; la quale aperta, trovarono in essa una penna di quelle della coda d'un pappagallo, la quale avvisarono dovere esser quella che egli promessa avea di mostrare a' certaldesi. E certo egli il poteva a quei tempi leggermente far credere, per ciò che ancora non erano le morbidezze d'Egitto, se non in piccola quantità, trapassate in Toscana, come poi in grandissima copia con disfacimento di tutta Italia son trapassate: e dove che elle poco conosciute fossero, in quella contrada quasi in niente erano dagli abitanti sapute; anzi, durandovi ancora la rozza onestà degli antichi, non che veduti avessero pappagalli ma di gran lunga la maggior parte mai uditi non gli avean ricordare. Contenti adunque i giovani d'aver la penna trovata, quella tolsero e, per non lasciare la cassetta vota, vedendo carboni in un canto della camera, di quegli la cassetta empierono; e richiusala, e ogni cosa racconcia come trovata avevano, senza essere stati veduti, lieti se ne vennero con la penna e cominciarono a aspettare quello che frate Cipolla, in luogo della penna trovando carboni, dovesse dire.

Gli uomini e le femine semplici che nella chiesa erano, udendo che veder dovevano la penna dell'agnol Gabriello dopo nona, detta la messa, si tornarono a casa; e dettolo l'un vicino all'altro e l'una comare all'altra, come desinato ebbero ogni uomo, tanti uomini e tante femine concorsono nel castello, che appena vi capeano, con disidèro aspettando di veder questa penna. Frate Cipolla, avendo ben desinato e poi alquanto dormito, un poco dopo nona levatosi e sentendo la moltitudine grande esser venuta di contadini per dovere la penna vedere, mandò a Guccio Imbratta che la sù con le campanelle venisse e recasse le sua bisacce. Il quale, poi che con fatica dalla cucina e dalla Nuta si fu divolto, con le cose addimandate con

lento passo lassù n'andò: dove ansando giunto, per ciò che il ber dell'acqua gli avea molto fatto crescere il corpo, per comandamento di frate Cipolla andatone in su la porta della chiesa, forte incominciò le campanelle a sonare.

Dove, poi che tutto il popolo fu ragunato, frate Cipolla, senza essersi 33  
avveduto che niuna sua cosa fosse stata mossa, cominciò la sua predica, e in acconcio de' fatti suoi disse molte parole; e dovendo venire al mostrar 34  
della penna dell'agnolo Gabriello, fatta prima con grande solennità la confessione, fece accender due torchi, e soavemente sviluppando il zendalo, avendosi prima tratto il cappuccio, fuori la cassetta ne trasse. E dette primieramente alcune parolette a laude e a commendazione dell'agnolo Gabriello e della sua reliquia, la cassetta aperse. La quale come 35  
piena di carboni vide, non sospicò che ciò che Guccio Balena gli avesse fatto, per ciò che nol conosceva da tanto, né il maladisce del male aver guardato che altri ciò non facesse, ma bestemmio tacitamente sé, che a lui la guardia delle sue cose aveva commessa, conoscendol, come faceva, negligente, disubbidiente, trascurato e smemorato. Ma non per tanto, senza 36  
mutar colore, alzato il viso e le mani al cielo, disse sì che da tutti fu udito: "O Idio, lodata sia sempre la tua potenza!"

Poi richiusa la cassetta e al popolo rivolto disse: "Signori e donne, voi 37  
dovete sapere che, essendo io ancora molto giovane, io fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole, e fummi commesso con espresso comandamento che io cercassi tanto che io trovassi i privilegi del Porcellana, li quali, ancora che a bollar niente costassero, molto più utili sono a altrui che a noi. Per la qual cosa messom'io cammino, di Vinegia 38  
partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza sete, dopo alquanto pervenni in Sardinia. Ma perché vi vo io tutti i 39  
paesi cerchi da me divisando? Io capitai, passato il braccio di San Giorgio in Truffia e in Buffia, paesi molto abitati e con gran popoli; e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai, li quali tutti il disagio andavan per l'amor di Dio schifando, poco dell'altrui fatiche curandosi, dove la loro utilità vedessero seguitare, nulla altra moneta spendendo che senza conio per quei paesi: e quindi passai in terra 40  
d'Abruzzi, dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe' monti, rivestendo i porci delle lor busecchie medesime; e poco più là trovai gente 41  
che portano il pan nelle mazze e 'l vin nelle sacca: da' quali alle montagne de' bachi pervenni, dove tutte le acque corrono alla 'ngiù. E in brieve tanto 42  
andai addentro, che io pervenni mei infino in India Pastinaca, là dove io vi giuro, per l'abito che io porto addosso che io vidi volare i pennati, cosa incredibile a chi non gli avesse veduti; ma di ciò non mi lasci mentire Maso del Saggio, il quale gran mercante io trovai là, che schiacciava noci e vendeva gusci a ritaglio. Ma non potendo quello che io andava cercando 43  
trovare, perciò che da indi in là si va per acqua, indietro tornandomene, arrivai in quelle sante terre dove l'anno di state vi vale il pan freddo quattro denari, e il caldo v'è per niente. E quivi trovai il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace, degnissimo patriarca di Jerusalem. Il quale, per 44  
reverenzia dell'abito che io ho sempre portato del baron messer santo Antonio, volle che io vedessi tutte le sante reliquie le quali egli appresso di



sé aveva; e furon tante che, se io ve le volessi tutte contare, io non ne verrei  
a capo in parecchie miglia, ma pure, per non lasciarvi sconsolate, ve ne dirò  
alquante. Egli primieramente mi mostrò il dito dello Spirito Santo così intero 45  
e saldo come fu mai, e il ciuffetto del Serafino che apparve a san  
Francesco, e una dell'unghie de' gherubini, e una delle coste del Verbum-  
caro-fatti-alle-finestre, e de' vestimenti della Santa Fé catolica, e alquanti  
de' raggi della stella che apparve a' tre Magi in Oriente, e una ampolla del  
sudore di san Michele quando combatté col diavole, e la mascella della  
Morte di san Lazzaro e altre. E per ciò che io liberamente gli feci copia delle 46  
piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprezio, li quali  
egli lungamente era andati cercando, mi fece egli partefice delle sue sante  
relique: e donommi uno de' denti della santa Croce, e in una ampolletta 47  
alquanto del suono delle campane del tempio di Salomone e la penna  
dell'agnol Gabriello, della quale già detto v'ho, e l'un de' zoccoli di san  
Gherardo da Villamagna (il quale io, non ha molto, a Firenze donai a  
Gherardo di Bonsi, il quale in lui ha grandissima divozione) e diedemi de'  
carboni, co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito; le quali cose  
io tutte di qua con meco divotamente le recai, e holle tutte. È il vero che il 48  
mio maggiore non ha mai sofferto che io l'abbia mostrate infino a tanto che  
certificato non s'è se desse sono o no; ma ora che per certi miracoli fatti da  
esse e per lettere ricevute dal Patriarca fatto n'è certo, m'ha conceduta  
licenzia che io le mostri; ma io, temendo di fidarle altrui, sempre le porto  
meco. Vera cosa è che io porto la penna dell'agnol Gabriello, acciò che non 49  
si guasti, in una cassetta e i carboni co' quali fu arrostito san Lorenzo in  
un'altra; le quali son sì simiglianti l'una all'altra, che spesse volte mi vien  
presa l'una per l'altra, e al presente m'è avvenuto; per ciò che, credendomi  
io qui avere arrecata la cassetta dove era la penna, io ho arrecata quella  
dove sono i carboni. Il quale io non reputo che stato sia errore, anzi mi pare 50  
esser certo che volontà sia stata di Dio e che Egli stesso la cassetta de'  
carboni ponesse nelle mie mani, ricordandom'io pur testé che la festa di san  
Lorenzo sia di qui a due dì. E per ciò, volendo Idio che io, col mostrarvi i 51  
carboni co' quali esso fu arrostito, raccenda nelle vostre anime la divozione  
che in lui aver dovete, non la penna che io voleva, ma i benedetti carboni  
spenti dall'omor di quel santissimo corpo mi fe' pigliare. E per ciò, figliuoli 52  
benedetti, trarretevi i cappucci e qua divotamente v'appresserete a vedergli.  
Ma prima voglio che voi sappiate che chiunque da questi carboni in segno  
di croce è tocco, tutto quello anno può viver sicuro che fuoco nol cocerà che  
non si senta". 53  
E poi che così detto ebbe, cantando una laude di san Lorenzo, aperse la  
cassetta e mostrò i carboni; li quali poi che alquanto la stolta moltitudine  
ebbe con ammirazione reverentemente guardati, con grandissima calca tutti  
s'appressarono a frate Cipolla e, migliori offerte dando che usati non erano,  
che con essi gli dovesse toccare il pregava ciascuno. Per la qual cosa frate 54  
Cipolla, recatisi questi carboni in mano, sopra li lor camiscion bianchi e  
sopra i farsetti e sopra li veli delle donne cominciò a fare le maggior croci  
che vi capevano, affermando che tanto quanto essi scemavano a far quelle  
croci, poi ricrescevano nella cassetta, sì come egli molte volte aveva  
provato.  
E in cotal guisa, non senza sua grandissima utilità avendo tutti crociati i 55

certaldesi, per presto accorgimento fece coloro rimanere scherniti, che lui, togliendogli la penna, avevan creduto schernire. Li quali stati alla sua predica e avendo udito il nuovo riparo preso da lui e quanto da lungi fatto si fosse e con che parole, avevan tanto riso che eran creduti smascellare. E 56 poi che partito si fu il vulgo, a lui andatisene, con la maggior festa del mondo ciò che fatto avevan gli scoprirono, e appresso gli renderono la sua penna; la quale l'anno seguente gli valse non meno che quel giorno gli fosser valuti i carboni.



## ANALISI

### L'OPERA

Molte sono le diversità strutturali dei racconti che compongono il Decameron. Una prima indicazione circa le diverse forme compositive viene dallo stesso Boccaccio il quale nel *Proemio* dichiara di narrare “cento novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo”. Tale elenco di forme narrative o di varianti del medesimo tipo si conclude con l'espressione *che dire le vogliamo* a sottolineare la diversità e, al tempo stesso, la contiguità dei concetti usati. Ne risulta confermata la consapevolezza retorica da parte di Boccaccio dell'impresa che stava compiendo e “anche le difficoltà del confronto con una serie di sperimentazioni che, pur muovendosi in direzioni molto diversificate, egli cercava al tempo stesso di ricondurre tutte sotto una poetica unitaria e onnicomprensiva”<sup>3</sup>.

In questo senso viene definitivamente consolidato con il Decameron, sul piano europeo, il termine novella ad indicare quel tipo di narrazione “di struttura relativamente semplice e di respiro alquanto breve che espone, in tono per lo più realistico e talvolta con intenti morali e didascalici, fatti immaginario, in tutto o in parte, storici e reali, inserendoli nella trama di un'unica azione dominante”<sup>4</sup>.

Pur nella diversità di forme narrative, le cento novelle che compongono l'opera, se analizzate secondo un medesimo metro di misura legato alle specificità di genere, possono essere classificate, oltre che per temi o per *topoi*, sulla base delle caratteristiche di struttura. La classificazione proposta da A. Asor Rosa tiene conto della *lunghezza*<sup>5</sup>, della *durata*, del *ritmo narrativo* e della comparsa *dei generi*. Si possono così individuare: la variante breve che comprende 20 novelle o novelle (ad es. le novelle di motto); la variante media (62 componimenti) che più si avvicina alla definizione canonica di “novella boccacciana” (ad es. la novella VI,10); la variante lunga (11 componimenti), che apre la strada al “racconto lungo” moderno, per la complessità dell'intreccio e delle tematiche, per l'approfondimento dei caratteri dei personaggi; i componimenti (7 in tutto) che aprono al modo di narrare romanzesco per il moltiplicarsi dei dati dell'intreccio e per l'approfondimento tematico.

### LA STRUTTURA

Nella sesta giornata “si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno”: questa giornata, dedicata all'intelligenza che si esprime nell'arte della parola, occupa, forse non casualmente, un posto centrale nell'architettura del *Decameron*.

Le cento novelle costituiscono, infatti, ciascuna un microcosmo narrativo inserito in un organismo più vasto che è, al contempo, narrazione e artificio per dare vita e impulso alla narrazione stessa. Tale macrocosmo, indicato in genere come *cornice* - termine che in realtà non corrisponde esattamente alla funzione che assolve nella forma del Libro, in quanto non si tratta di un semplice inquadramento ma di qualcosa di più

<sup>3</sup> Asor Rosa p.511.

<sup>4</sup> S. Battaglia, Grande Dizionario della Lingua Italiana, XI, Torino, 1981, p.60.

<sup>5</sup> Effettuata tramite il computo della parole, cfr. op.cit. pp.509- 520.

elaborato e creativo <sup>6</sup> - è a sua volta *incorniciato* da un *Proemio* e da una *Conclusione dell'Autore*, in cui Boccaccio prende direttamente la parola ed esprime direttamente il suo punto di vista e le sue intenzioni sull'opera, che compaiono anche, qua e là, in altri punti del *Decameron* (*Introduzione* alla Quarta Giornata, *Conclusioni* alla Sesta).

La pestilenza che nel 1348 devasta Firenze, è l'evento storico dal quale ha origine la scrittura e scaturisce l'occasione del novellare: la lieta brigata insediata, per scampare al clima di morte e di degrado, nella chiesa di Santa Maria Novella, è la manifestazione di un "luogo dello spirito"<sup>7</sup>, un *locus amoenus*, dove può manifestarsi un interscambio delle intelligenze.

I caratteri strutturali dell'opera sono sintetizzati nel titolo, come spiega lo stesso Autore: "*Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe galeotto, nel quale si contengono dell'opera di Ambrogio, Hexameron*, e ha un secondo nome che allude al famoso verso dantesco "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse" (*Inf. V, 137*) e al ruolo di intermediario tra l'amante e la donna del personaggio in questione che scandisce la scelta operate da Boccaccio di elevare a destinatarie privilegiate del suo novellare le donne (Dioneo nella novella VI, 1 esordisce con l'espressione "*Vezzose donne...*").

L'ultima novella della sesta giornata ha come protagonista un predicatore dell'ordine di sant'Antonio, Frate Cipolla, che diventa oggetto di una beffa ordita da due scaltri certaldesi, i quali sostituiscono la penna dell'angelo Gabriele, una falsa reliquia custodita in modo poca attento da Guccio Imbratta, fante al servizio del religioso con una manciata di carboni. Per nulla turbato dalla scoperta dello scambio, il frate improvvisa, in tono plateale, una pronta giustificazione riconoscendo la mano della provvidenza nel dono dei carboni, subito abilmente ribattezzati come carboni di San Lorenzo.

Sul piano della *fabula*, si possono evidenziare nella novella le seguenti unità narrative:

1. Dioneo, imposto il silenzio, inizia a narrare;
2. il tema del racconto (che sarà lungo) è la capacità di sottrarsi ad una situazione imbarazzante con un accorto discorso;
3. Frate Cipolla, dell'Ordine di sant'Antonio, arriva a Certaldo;
4. due giovani, Giovanni e Biagio, decidono di beffare il frate;
5. il furto della reliquia;
6. la predica: il viaggio immaginario, le reliquie;
7. conclusione beffarda della vicenda.

<sup>6</sup> Per uno studio sulla cornice cfr. A. Asor Rosa, pp.492 ss.

<sup>7</sup> Asor Rosa p.499.

## IL NARRATORE E I LIVELLI DI NARRAZIONE

Dioneo, il “dissoluto” o il “lussurioso” (il nome allude a Dione, la madre mitologica di Venere) è il più scanzonato dei tre giovani della brigata, dotato di una spiccata personalità, al quale assolve il compito, assegnatogli dall'autore di animare e rendere leggere le giornate più impegnative in quanto “oltre a ogni altro era piacevole giovane e pieno di motti”.<sup>8</sup>

Dopo lo scambio di commenti con gli uditori - il gruppo di giovani che compongono la lieta *brigata*- ai quali chiede silenzio per poter procedere nella narrazione, egli dichiara che, sebbene il suo privilegio gli conceda di narrare una novella a tema libero, tuttavia non intende cambiare argomento; racconterà una storia che sarà lunga ma, essendo il sole ancora alto nel cielo, non mancherà il tempo di concludere il racconto.

Dioneo è uno dei personaggi-narratori ai quali sono affidati i cento racconti che compongono il Decameron. L'opera presenta più livelli o gradi di narrazione: il narratore di primo grado o *diegetico* (l'autore, Giovanni Boccaccio che narra ai suoi lettori), resta fuori e a distanza dalla storia che racconta e finge che sia il narratore di secondo grado o *metadiegetico*<sup>9</sup> (i giovani che narrano a turno le vicende) a costruire la vicenda narrata. In V,10 è Dioneo che racconta ai nove compagni la novella di Frate Cipolla, il quale a sua volta narra le sue avventure al pubblico presente alla sua predica.

### Livelli di narrazione e rapporto con la storia nel Decameron

Sulla base degli studi condotti da Genette sulla voce narrativa si possono individuare nella novella VI,10, i seguenti livelli:

I livello	<b>Extradiegetico:</b> il narratore di I grado (Boccaccio) è esterno alla storia narrata (o diegesi). Egli, infatti, non prende parte agli avvenimenti raccontati ma narra soltanto il racconto primario, di cui fanno parte: il <i>Proemio</i> , l' <i>Introduzione</i> alla IV giornata, le <i>Conclusioni</i> dell'autore, oltre alle rubriche dell'opera, delle giornate e delle singole novelle.
II livello	<b>Intradiegetico:</b> il narratore di II grado, che racconta una storia all'interno di una vicenda narrata da un altro narratore, è interno alla diegesi. Nel <i>Decameron</i> è rappresentato dai dieci narratori che fanno parte di un racconto primario il macrotesto/cornice, raccontato dal narratore extradiegetico. Questo livello comprende: l' <i>Introduzione</i> generale con la descrizione

<sup>8</sup>Decameron, *Introduzione*.

<sup>9</sup>Il prefisso *meta-*, connota, come in “metalinguaggio”, il passaggio al grado secondario: il *metaracconto* è un racconto nel racconto, la *metadiegesi* è l'universo di tale racconto proprio come la diegesi designa l'universo del racconto primo. Bisogna però sottolineare che il termine funziona inversamente al suo modello linguistico: il metalinguaggio è un linguaggio in cui si parla di un altro linguaggio, il metaracconto dovrebbe essere il racconto primo al cui interno se ne racconta un secondo. In proposito, Cfr. G.Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, 1976, pp.275-291.

	della peste, le introduzioni e le conclusioni alle varie giornate e i commenti tra uditori fra le varie novelle. Si tratta di una espansione del primo livello: l' <i>auctor</i> primario si divide in dieci <i>auctores</i> secondari, ai quali delega l'esecuzione del proprio progetto narrativo. I dieci giovani sono a loro volta narratori eterodiegetici in quanto non parlano mai di sé stessi.
III livello	<b>Diegetico</b> cioè quello delle storie raccontate, dell'insieme degli enunciati narrativi (le singole novelle).
IV livello	<b>Intradiegetico-omodiegetico</b> : alcuni dei personaggi delle novelle diventano a loro volta narratori quando raccontano una loro storia o, come nel caso di Frate Cipolla, vicende immaginarie.

## I PERSONAGGI

Il protagonista della novella è frate Cipolla, uno dei frati di Sant'Antonio, noti nel medioevo come fabbricanti di false reliquie allo scopo di ottenere laute offerte dai contadini ingenui e creduloni. La loro illecita attività era tanto nota da richiedere, nel 1240, l'intervento di Gregorio IX che inflisse pene gravi proprio ai monaci antoniani di Vienne, la casa principale dell'Ordine. Anche Dante accusa i frati di questo ordine di essere impostori senza scrupoli (Par., XXIX 124 sgg.: "Di questo ingrassa il porco sant'Antonio/E altri assai che sono ancor più porci/Pagando di moneta senza conio). A fare da spalla al frate, quasi a duplicarne la comicità, il Boccaccio pone la figura di un fante: Guccio Balena (detto anche Imbratta o Porco). I due sono diversi nell'aspetto (piccolo e di pelo rosso Frate Cipolla, grosso e con la barba nera il discepolo) ma hanno in comune, seppure a livelli diversi di acume, la tendenza alla furfanteria e alla burla, che si fondano sull'abilità di parola e sulla tendenza a raggirare gli ingenui. Anche in questo caso un'eco dantesca: Guccio, come il Cerbero dantesco ha 'la barba unta ed atra'(Inf., VI 16).

Il comportamento di Guccio è comico; il suo rincorrere tutte le donne con vane promesse suscita il riso. Al contrario, proprio nella dialettica degli opposti, il modo di comportarsi e di parlare di Frate Cipolla, in particolare i suoi monologhi che rappresentano nuclei portanti della novella, fanno di lui un personaggio più complesso, intorno al quale Boccaccio crea infatti un alone di simpatia. La sua bravura oratoria, i suoi gesti e la sua abilità giullaresca si esprimono nella capacità di rovesciare in suo favore la situazione con un uso funambolico della parola, basato sugli equivoci, sui doppi sensi o sul non-senso, sul suono delle parole che ingannano gli ingenui contadini di Certaldo; parole che non ingannano però il pubblico più smaliziato dei lettori, il pubblico cittadino, rappresentato, nella finzione narrativa, dai due amici autori della beffa.

Il rovesciamento della retorica classica, di cui si citano nella novella i più autorevoli modelli (Cicerone, Quintiliano), realizzato da Boccaccio attraverso i procedimenti linguistici messi in atto da Frate Cipolla, fa di quest'ultimo qualcosa di più di un

personaggio solo comico: le sue buffonerie provocano un “prolungato e raffinato divertimento satirico”<sup>10</sup>.

Tra i personaggi minori, vanno segnalati la Nuta di cui Boccaccio fa un ritratto canzonatorio e ingenuo tramite alcune sequenze di aggettivi (grassa e grossa e piccola e mal fatta; sudata, unta e affumicata) e la sottolineatura dell’abbigliamento (sporco e dimesso) ad evidenziare la sua sensibilità alle parole di Guccio il quale le promette che “rivestir la voleva e rimetterla in arnese...”.

### LE COORDINATE SPAZIO- TEMPORALI

Lo spazio reale in cui si svolge la vicenda di Frate Cipolla, è Certaldo, il paese della famiglia del Boccaccio; lo spazio immaginario riguarda invece luoghi diversi, collocati in Oriente. Lo spazio e il tempo sono due coordinate essenziali di questa novella e, più in generale, del macrotesto nella quale è inserita. Nell’immaginario di Boccaccio infatti, “le determinazioni geografiche – o, per meglio dire, l’accurata individuazione e descrizione dei luoghi e degli ambienti – e quelle storiche – o per meglio dire, la preoccupazione di collocare il racconto nella maniera più precisa possibile dentro lo svolgimento della storia – occupano un posto di rilievo eccezionale: “dall’incrocio dei meridiani storici con i paralleli geografici assume spesso concretezza e realtà la fisionomia del racconto”<sup>11</sup>.

Nella geografia di questa novella, il centro è rappresentato da un luogo della Toscana, Certaldo; in genere, il centro è Firenze e la Toscana ma non meno rilevante nelle novelle è l’ambientazione in Italia, in Europa o nel resto del mondo.

La forma narrativa in cui spesso la geografia prende corpo è il viaggio, che “ha un rapporto assolutamente intrinseco con la narrazione, e rappresenta insomma un elemento strutturante vero e proprio” anche quando, come nella novella di Frate Cipolla, ha un carattere “fantastico, immaginario e spropositato”<sup>12</sup>. La vicenda si svolge a Certaldo, un borgo del contado fiorentino, arroccato intorno a un castello, luogo che Boccaccio cita e ricorda in altre sue opere (ad es. *Filocolo*, III 33,II, sgg. e V 32 sgg.; *Epistole*, VIII).

Nella ricostruzione del suo viaggio immaginario, il frate è ricco di riferimenti a luoghi, reali o inventati, a partire dalle *sante terre d’oltremare* e *Nazarette*. Con queste due indicazioni spaziali, vuole creare attese negli uditori e, facendo finta di aver compiuto il viaggio, attribuire importanza alla reliquia stessa, visto che viene da lontano. Altre volte, i luoghi, citati in modo enfatico, appaiono remoti ed esotici, mentre in realtà si tratta di un attraversamento della città di Firenze, da est a ovest, per vie, zone, località realmente esistenti: l’ospedale di San Filippo (*Porcellana*); le contrade (*Vinegia* e *Borgo de’ Greci*) fra Piazza della Signoria e Santa Croce; le strade (*Garbo* e *Baldacca*, *Parione*); una località fuori le mura di Firenze (*Sardigna*). I nomi sono scelti in modo abile, in quanto fanno pensare a luoghi reali ma lontani: ad es. *Garbo*, al reame del Garbo, deformazione del nome della regione portoghese dell’Algarve; *Baldacca*, la città di Baldack in Arabia, o quella di Bagdad; *Venegia* rimanda a Venezia e *Sardigna*

<sup>10</sup> Giovanni Muscetta, *Introduzione alla VI giornata del Decameron*, in Boccaccio, Roma-Bari, Laterza, 1972, p.253.

<sup>11</sup> Asor Rosa, op.cit. p.545.

<sup>12</sup> Ib.pp.549-50.

all'isola. Ci sono poi luoghi del tutto inventati come *Truffia* e *Buffia*, la *terra di Menzogna*, l'*India Pastinaca*.

Gli ambienti sono quelli della vita reale e del contesto locale in cui si svolge la novella: la chiesa parrocchiale, le case intorno alla chiesa, l'albergo, la camera, la cucina.

La novella contiene diverse indicazioni temporali. L'elemento di maggiore interesse è dato dal prolungamento del tempo che appare già nell'introduzione di Dioneo il quale, prima di iniziare a narrare, dice che il sole "è ancora a mezzo il cielo".per sottolineare che è ancora presto e, visto che egli è l'ultimo narratore della giornata, può dilungarsi nel parlare. È possibile rintracciare un ulteriore tentativo di prolungamento, all'interno della novella, quando Frate Cipolla dilata lo spazio e il tempo della sua predica enumerando uno per uno prima tutti i luoghi da lui visitati con tutti gli oggetti di culto visti, riuscendo, con tale espediente, a mantenere l'attenzione degli ascoltatori fino all'ultima frase ad effetto, in cui si concentrano tutte quelle meraviglie: "le quali cose io tutte di qua con meco divotamente ne recaì, e holle tutte".

La vicenda si svolge nel mese di agosto, il mese tipico per la raccolta delle elemosine, e la predica è tenuta di domenica mattina, il momento migliore per ricordare alle persone l'obbligo di fare le elemosine. Con le due indicazioni temporali "ogni anno" e "una volta" nell'affermazione *quel poco debito che ogni anno si paga una volta*, Frate Cipolla ricorda sottilmente che si deve donare soltanto una volta all'anno e che, di conseguenza, la donazione potrà essere abbastanza generosa.

## I TEMI

La novella ha per tema l'arte della parola di cui il protagonista fa un uso abile e intelligente per fronteggiare una situazione improvvisa e difficile. Arte della parola che, nell'ambito del microtesto, si concretizza nella teatralità della predica accompagnata dal gusto della beffa. Nella sua orazione il frate racconta del suo viaggio immaginario attraverso luoghi che sembrano straordinari e remoti e della grande quantità di reliquie di santi raccolte.

La novella di Frate Cipolla costituisce un esempio di storia articolata attorno ad un nucleo tematico ricorrente nella narrativa orientale: la presenza di una cassetta che contiene, a seguito di un danno o una beffa, un contenuto diverso da quello previsto. Il proprietario, dopo essersene accorto, non si perde d'animo e, con un'abile trovata, ribalta la situazione in suo favore. In un racconto orientale, inserito nel *Pañcatantra* compare, seppure con qualche variazione, la vicenda di alcuni ambasciatori, i quali, portando in dono a un re cassette di gioielli e trovandole piene o di cenere o di capelli o di terra, sanno prontamente far credere che si tratti di oggetti o di materia miracolosa. Una storia simile appare anche nel *Sukasaptati* (sessantatreesimo racconto)

Le due narrazioni presentano notevoli affinità con la storia di Frate Cipolla; in particolare le accomuna la prontezza di ingegno dei protagonisti i quali, dopo aver notato la presenza nella cassetta di un oggetto inaspettato, grazie alla loro astuzia e all'abilità di parola riescono a rifuggire da "perdita o pericolo o scorno". Una storia



simile è narrata anche nel *Talmud*, precisamente nel *Moed*, la seconda delle sei parti in cui è divisa l'opera<sup>13</sup>.

Le false reliquie e i viaggi in Terra Santa esprimono un'altra tematica portante del Decameron, accanto alla parola e alla prontezza d'ingegno, il rapporto etica e religione. La polemica contro l'abuso delle reliquie che si faceva nel Medioevo non sfocia nel moralismo ma in una visione ridanciana della vita. Bersaglio del Boccaccio sembra essere soprattutto "da una parte, la grossolanità e l'ignoranza di certe categorie di religiosi - in particolare gli ordini predicatori-, dall'altra il culto dei santi e delle reliquie".<sup>14</sup>

### GLI ELEMENTI RETORICI E LINGUISTICI

Boccaccio rovescia consapevolmente in questa novella la retorica classica e costruisce un esercizio di stile basato su iperboli, antifrasi, assonanze, giochi di parole con doppi sensi talora grotteschi o licenziosi.

L'antiretorica di Frate Cipolla si evidenzia già nel ritratto di Guccio Imbratta, nella sequenza del numero nove, con la presenza di aggettivi rimati o assonanzati, disposti secondo un ritmo ternario: *tardo, sugliardo e bugiardo*; *negligente, disubidente e maldicente*; *trascutato, smemorato e scostumato*. Questo procedimento rende Guccio "una specie di esaltata e moltiplicata trinità dei vizi, che capovolge, ironicamente, la trinità positiva di virù e di capacità", rappresentata nella prima parte della descrizione da Salomone, Arisotele e Seneca (la tradizione biblica e classica) simbolo di saggezza (vertù), di acutezza di pensiero (senno) e di sensibilità morale (santità).

Nella scena di Guccio che *si cala* nella cucina dove è la Nuta, Boccaccio usa due similitudini con uccelli: "il quale era più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo" e "non altrimenti che si gitta l'avoltoio alla carogna". Il contrasto ad effetto tra le due immagini è sottolineato sul piano stilistico da un dislivello di intonazione e dal ricorso a due registri diversi.

In tutto il discorso di frate Cipolla ricorrono formule ternarie ed espressioni ripetute che conferiscono efficacia al discorso e ne facilitano la comprensione, in una modalità comunicativa propria dell'oralità: *trovarono adunque i due giovani ...nella camera di frate Cipolla, la quale aperta trovarono, entrati, .....a quale aperta, trovarono in un gran viluppo di zendado fasciata una piccola cassetina; la quale aperta, trovarono in essa una penna.*

Il tono enfatico utilizzato dal frate rende irriconoscibili termini semplici e comuni, come i nomi dei luoghi, oppure genera equivoci. Quando ad es. afferma "in quelle parti dove apparisce il sole", quindi in qualsiasi luogo, fa cadere nell'equivoco di intendere dove sorge il sole, vale a dire in Oriente oppure, analogamente nell'espressione "dove tutte l'acque corrono alla 'ngiù."

<sup>13</sup> Cfr. Lina Grossi – Silvana Serra, *Boccaccio tra Oriente e Occidente*, in Nuova Secondaria, Editrice La scuola, 2006, pp. 44-54, (con esercizi per la verifica).

<sup>14</sup> Cfr. A. Asor Rosa, op. cit. p.535.

Il ricorso all'iperbole, che percorre tutta la predica, conferisce un carattere comico al discorso nella evidente sproporzione tra parole e realtà, il viaggio nelle terre d'Oriente e la quantità di reliquie viste.

Il ricorso ad enunciati ambigui interpretabili in modo duplice (anfibologia) è un ulteriore elemento che caratterizza la prosa della novella. Ne costituisce un esempio l'affermazione di Frate Cipolla: "dove l'anno di state vi vale il pan freddo quatro denari e il caldo v'è per niente" che non va inteso, come sembra, il pane caldo, ma il caldo che d'estate non costa nulla.

Da sottolineare infine l'uso di parole o espressioni inventate: ad es. il nome immaginario "messer Nonmiblasmete Sevoipiace, costruito sul francese ne me *blâmez s'il vous plaît*, la deformazione buffonesca della frase *Verbum caro factum est*, l'equivoco generato dal temine pennati (coltelli/pennuti) o ancora la personificazione della Fede cattolica come se designasse una santa donna, con effetto burlesco.

## LA TRADIZIONE DEL TESTO

Gli elementi essenziali della tradizione del Decameron si possono così sintetizzare:

- la tradizione manoscritta del *Decameron* segue abbastanza fedelmente il percorso della sua fortuna critica<sup>15</sup> da attribuirsi a copie manoscritte dallo stesso autore, che circolavano soprattutto in ambienti borghesi, mercantili e finanziari;
- questa prima forma di diffusione e trasmissione ha generato un'ampia produzione del patrimonio manoscritto (103 codici e oltre a circa 80 perduti)<sup>16</sup> e ha reso difficile stabilire, attraverso i secoli, la più esatta lezione del testo, fino alla scoperta, nel XX sec, del codice manoscritto Hamilton 90, conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino, che per la sua autografia è rigorosamente seguita nella *vulgata* critica del 1976<sup>17</sup>;
- nella storia della trasmissione del testo, secondo la ricostruzione proposta da Branca, vanno segnalati il codice Parigino italiano 482, conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, della seconda metà del sec. XIV e un codice del 1348, conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (Pl. XLII.1);
- la più antica edizione a stampa è quella detta *Deo Gratias*<sup>18</sup> (priva di data) che si presume anteriore alla prima edizione datata (Venezia 1471). A partire dal XVI sec. la pubblicazione del Decameron risente sia delle censure sui contenuti, soprattutto dal punto di vista etico e religioso, sia delle distorsioni, che il moltiplicarsi delle edizioni, aveva prodotto sul piano filologico e testuale. L'edizione del 1857 di Pietro Fanfani ripropone la versione ritenuta più attendibile fino al Cinquecento (il codice laurenziano definito "l'Ottimo", riprodotta in numerose edizioni fino a Novecento inoltrato.

<sup>15</sup> A. Asor Rosa, p.483 ss.

<sup>16</sup> Il dato si riferisce alla *recensio* contenuta nel saggio: V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del "Decameron"*, II, Roma, 1991, pp.147-162. A proposito del codice hamiltoniano 90, cfr. V. Branca - P. G. Ricci, *Un autografo del Decameron (codice Hamiltoniano 90)*, Padova, Cedam, 1962, pp. 5-26.

<sup>17</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a c. di V. Branca, Firenze, 1976.

<sup>18</sup> Cfr. A. Asor Rosa, op.cit.p.487.



## IL TESTO

VERGA, *NOVELLE RUSTICANE, COS'È IL RE*

### **Cos'è il re<sup>19</sup>**

Compare Cosimo il lettighiere aveva governato le sue mule, allungate un po' le cavezze per la notte, steso un po' di strame sotto i piedi della baia, la quale era sdruciolata due volte sui ciottoli umidi delle viottole di Grammichele, dal gran piovere che aveva fatto, e poi era andato a mettersi sulla porta dello stallatico, colle mani in tasca, a sbadigliare in faccia alla gente che era venuta per vedere il Re, e c'era tal via vai quella volta per le strade di Caltagirone che pareva la festa di San Giacomo; però stava coll'orecchio teso, e non perdeva d'occhio le sue bestie, le quali si rosicavano l'orzo adagio adagio, perché non glielo rubassero.

Giusto in quel momento vennero a dirgli che il Re voleva parlargli. Veramente non era il Re che voleva parlargli, perché il Re non parla con nessuno, ma uno di coloro per bocca dei quali parla il Re, quando ha da dire qualche cosa; e gli disse: che Sua Maestà desiderava la sua lettiga, l'indomani all'alba, per andare a Catania, e non voleva restare obbligato né al vescovo, né al sottointendente, ma preferiva pagar di sua tasca, come uno qualunque.

Compare Cosimo avrebbe dovuto esserne contento, perché il suo mestiere era di fare il lettighiere, e proprio allora stava aspettando che venisse qualcuno a noleggiare la sua lettiga, e il Re non è di quelli che stanno a lesinare per un tarì dippiù o di meno, come tanti altri. Ma avrebbe preferito tornarsene a Grammichele colla lettiga vuota, tanto gli faceva specie il dovervi portare il Re nella lettiga, che la festa gli si cambiò tutta in veleno soltanto a pensarci, e non si godette più la luminaria, né la banda che suonava in piazza, né il carro trionfale che girava per le vie, col ritratto del Re e della Regina, né la chiesa di San Giacomo tutta illuminata, che sputava fiamme, e ove c'era il Santissimo esposto, e si suonavano le campane pel Re.

Anzi più grande era la festa e più gli cresceva in corpo la paura di doverci avere il Re proprio nella sua lettiga, e tutti quei razzi, quella folla, quella luminaria e quello scampanio se li sentiva sullo stomaco, e non gli fecero chiudere occhio tutta la notte, che la passò a visitare i ferri della baia, a strigliar le mule e a rimpinzarle d'orzo sino alla gola, per metterle in vigore, come se il Re pesasse il doppio di tutti gli altri. Lo stallatico era pieno di soldati di cavalleria, con tanto di speroni ai piedi, che non se li levavano neppure per buttarsi a dormire sulle panchette, e a tutti i chiodi dei pilastri erano appese sciabole e pistole che al povero zio Cosimo pareva gli dovessero tagliare la testa con quelle, se per disgrazia una mula avesse a scivolare sui ciottoli umidi della viottola mentre portava il Re; e giusto era venuta tanta acqua dal cielo in quei giorni che la gente doveva avere addosso la rabbia di vedere il Re per mettersi in viaggio sino a Caltagirone con quel tempaccio. Per conto suo, com'è vero Dio, in quel momento avrebbe preferito trovarsi nella sua casuccia, dove le mule ci stavano strette nella stalla, ma si sentivano a rosicar l'orzo dal capezzale del letto, e avrebbe pagato quelle due onze che doveva buscarsi dal

1

10

20

30

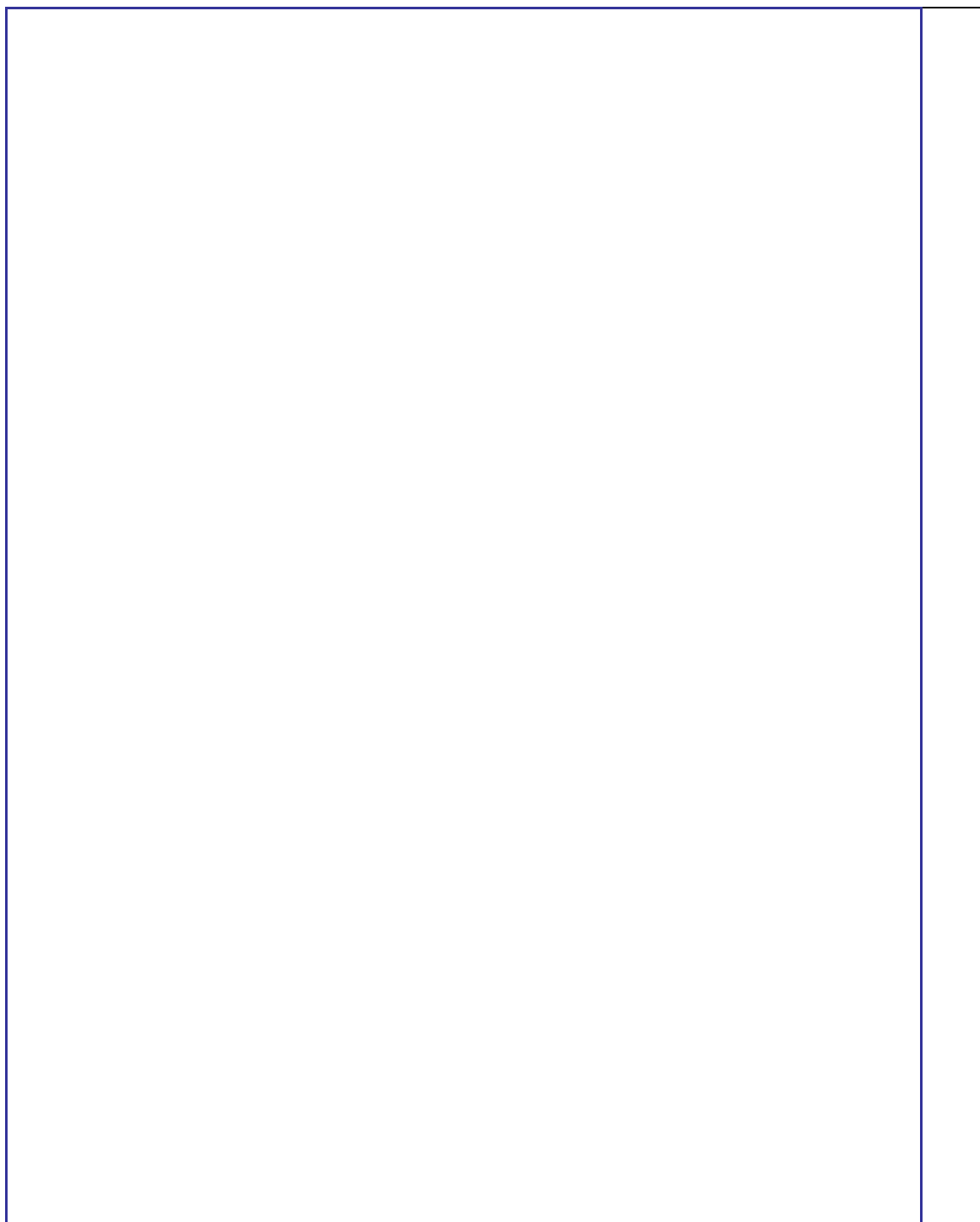
40

<sup>19</sup> Testo tratto da G. Verga, *Novelle*, a cura di N. Merola, vol.I, Garzanti, 1980.

<p>Re per trovarsi nel suo letto, coll'uscio chiuso, e stare a vedere col naso sotto le coperte, sua moglie affaccendarsi col lume in mano, a rassettare ogni cosa per la notte.</p> <p>All'alba lo fece saltar su da quel dormiveglia la tromba dei soldati che suonava come un gallo che sappia le ore, e metteva in rivoluzione tutto lo stallatico. I carrettieri rizzavano la testa dal basto messo per guanciale, i cani abbaiano, e l'ostessa si affacciava dal fienile tutta sonnacchiosa, grattandosi la testa. Ancora era buio come a mezzanotte, ma la gente andava e veniva per le strade quasi fosse la notte di Natale, e i treconi accanto al fuoco, coi lampioncini di carta dinanzi, battevano i coltellacci sulle panchette per vendere il torrone. Ah, come doveva godersi la festa tutta quella gente che comprava il torrone, e si trascinava stanca e sonnacchiosa per le vie ad aspettare il Re, e come vedeva passare la lettiga colle sonagliere e le nappine di lana, spalancava gli occhi, e invidiava compare Cosimo, il quale avrebbe visto il Re sul mostaccio, mentre sino allora nessuno aveva potuto avere quella sorte, da quarantott'ore che la folla stava nelle strade notte e giorno, coll'acqua che veniva giù come Dio la mandava. La chiesa di San Giacomo sputava ancora fuoco e fiamme, in cima alla scalinata che non finiva più, aspettando il Re, per dargli il buon viaggio, e suonava con tutte le sue campane per dirgli che era ora di andarsene. Che non li spegnevano mai quei lumi? e che aveva il braccio di ferro quel sagrestano per suonare a distesa notte e giorno? Intanto nel piano di San Giacomo spuntava appena l'alba cenerognola, e la valle era tutta un mare di nebbia; eppure la folla era fitta come le mosche, col naso nel cappotto, e appena vide arrivare la lettiga voleva soffocare compare Cosimo e le sue mule, che credeva ci fosse dentro il Re.</p> <p>Ma il Re si fece aspettare un bel pezzo; a quell'ora forse si infilava i calzon, o beveva il suo bicchierino d'acquavite, per risciacquarsi la gola, che compare Cosimo non ci aveva pensato nemmeno quella mattina, tanto si sentiva la gola stretta. Un'ora dopo arrivò la cavalleria, colle sciabole sfoderate, e fece far largo. Dietro la cavalleria si rovesciò un'altra ondata di gente, e poi la banda, e poi ancora dei galantuomini, e delle signore col cappellino, e il naso rosso dal freddo; e accorrevano persino i treconi, colle panchette in testa, a piantar bottega per cercar di vendere un altro po' di torrone; tanto che nella gran piazza non ci sarebbe entrato più uno spillo, e le mule non avrebbero nemmeno potuto scacciarsi le mosche, se non fosse stata la cavalleria a far fare largo, e per giunta la cavalleria portava un nugolo di mosche cavalline, di quelle che fanno imbizzarrir le mule di una lettiga, talché compare Cosimo si raccomandava a Dio e alle anime del Purgatorio ad ognuna che ne acchiappava sotto la pancia delle sue bestie.</p> <p>Finalmente si udì raddoppiare lo scampanio, quasi le campane fossero impazzite, e i mortaletti che sparavano al Re, e arrivò correndo un'altra fiumana di gente, e si vide spuntare la carrozza dei Re, la quale in mezzo la folla pareva galleggiasse sulle teste. Allora suonarono le trombe e i tamburi, e ricominciarono a sparare i mortaletti, che le mule, Dio liberi, volevano romper i finimenti e ogni cosa sparando calci; i soldati tirarono fuori le sciabole, giacché le avevano messe nel fodero un'altra volta, e la folla gridava: "La Regina, la Regina! È quella piccolina lì, accanto a suo marito, che non par vero!"</p> <p>Il Re invece era un bel pezzo d'uomo grande e grosso, coi calzon rossi e la</p>	<p>50</p> <p>60</p> <p>70</p> <p>80</p>
---	---

<p>sciabola appesa alla pancia; e si tirava dietro il vescovo, il sindaco, il sottointendente, e un altro sciame di galantuomini coi guanti e il fazzoletto da collo bianco, e vestiti di nero che dovevano averci la tarantola nelle ossa con quel po' di tramontana che spazzava la nebbia dal piano di San Giacomo. Il Re stavolta, prima di montare a cavallo, mentre sua moglie entrava nella lettiga, parlava con questo e con quello come se non fosse stato fatto suo, e accostandosi a compare Cosimo gli batté anche colla mano sulla spalla, e gli disse tale e quale, col suo parlare napoletano: "Bada che porti la tua Regina!" che compare Cosimo si sentì rientrare le gambe nel ventre, tanto più che in quel momento si udì un grido da disperati, la folla ondeggiò come un mare di spighe, e si vide una giovinetta, vestita ancora da monaca, e pallida pallida, buttarsi ai piedi del Re, e gridare: "Grazia!" Chiedeva la grazia per suo padre, il quale si era dato le mani attorno per buttare il Re giù di sella, ed era stato condannato ad aver tagliata la testa. Il Re disse una parola ad uno che gli era vicino, e bastò perché non tagliassero la testa al padre della ragazza. Così ella se ne andò tutta contenta, che dovettero portarla via svenuta dalla consolazione.</p>	90
<p>Vuol dire che il Re con una sua parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto, anche a compare Cosimo se una mula della lettiga metteva un piede in fallo, e gli buttava giù la moglie, così piccina com'era.</p>	100
<p>Il povero compare Cosimo, aveva tutto ciò davanti agli occhi, mentre andava accanto alla baia colla mano sulla stanga, e l'abito della Madonna fra le labbra, che si raccomandava a Dio, come fosse in punto di morte, mentre tutta la carovana, col Re, la Regina e i soldati, si era messa in viaggio in mezzo alle grida e allo scampanio, e allo sparare dei mortaletti che si udivano ancora dalla pianura; talché quando furono arrivati giù nella valle, in cima al monte si vedeva ancora la folla nera brulicare al sole come se ci fosse stata la fiera del bestiame nel piano di San Giacomo.</p>	110
<p>A che gli giovava il sole e la bella giornata a compare Cosimo? se ci aveva il cuore più nero del nuvolo, e non si arrischiava di levare gli occhi dai ciottoli su cui le mule posavano le zampe come se camminassero sulle uova; né stava a guardare come venissero i seminati, né a rallegrarsi nel veder pendere i grappoli delle ulive, lungo le siepi, né pensava al gran bene che aveva fatto tutta quella pioggia della settimana, ché gli batteva il cuore come un martello soltanto al pensare che il torrente poteva essere ingrossato, e dovevano passarlo a guado! Non si arrischiava a mettersi a cavalcioni sulle stanghe, come solea fare quando non portava la sua Regina, e lasciarsi cadere la testa sul petto a schiacciare un sonnellino, sotto quel bel sole e colla strada piana che le mule l'avrebbero fatta ad occhi chiusi; mentre le mule che non avevano giudizio, e non sapevano quel che portassero, si godevano la strada piana ed asciutta, il sole tiepido e la campagna verde, scodinzolavano e scuotevano allegramente le sonagliere, che per poco non si mettevano a trottare, e compare Cosimo si sentiva saltare lo stomaco alla gola dalla paura soltanto al vedere mettere in brio le sue bestie, senza un pensiero al mondo né della Regina, né di nulla.</p>	120
<p>La Regina, lei, badava a chiacchierare con un'altra signora che le avevano messa in lettiga per ingannare il tempo, in un linguaggio che nessuno ci capiva una maledetta; guardava la campagna cogli occhi azzurri come il fiore del lino e appoggiava allo sportello una mano così piccina che pareva fatta apposta per non aver nulla da fare; che non valeva la pena di riempire d'orzo le mule</p>	130

<p>per portare quella miseria, Regina tal quale era! Ma ella poteva far tagliare il collo alla gente con una sola parola, così piccola com'era, e le mule che non avevano giudizio con quel carico leggero, e tutto quell'orzo che avevano nella pancia, provavano una gran tentazione di mettersi a saltare e ballare per la strada, e di far tagliare la testa a compare Cosimo.</p> <p>Sicch� il poveraccio per tutta la strada non fece che recitare fra i denti paternostri e avemarie, e raccomandarsi ai suoi morti, quelli che conosceva e quelli che non conosceva, fin quando arrivarono alla Zia Lisa, che era accorsa una gran folla a vedere il Re, e davanti, ad ogni bettola c'era il suo pezzo di maiale appeso e scuoiato per la festa. Come arriv� a casa sua, dopo aver consegnata la Regina sana e salva, non gli pareva vero, e baci� la sponda della mangiatoia legandovi le mule; poi si mise in letto senza mangiare e senza bere, ch� non voleva vedere nemmeno i danari della Regina, e li avrebbe lasciati nella tasca del giubbone chiss� quanto tempo, se non fosse stato per sua moglie che and� a metterli in fondo alla calza sotto il pagliericcio.</p> <p>Gli amici e i conoscenti, che erano curiosi di sapere come erano fatti il Re e la Regina, venivano a domandargli del viaggio, col pretesto d'informarsi se aveva acchiappato la malaria. Egli non voleva dir nulla, che gli tornava la febbre soltanto a parlarne, e il medico veniva mattina e sera, e si prese circa la met� di quei danari della Regina.</p> <p>Solamente molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re, perch� non aveva potuto pagare il debito, compare Cosimo non si dava pace pensando che pure quelle erano le mule che gli avevano portato la moglie sana e salva, al Re, povere bestie; e allora non c'erano le strade carrozzabili, ch� la Regina si sarebbe rotto il collo, se non fosse stato per la sua lettiga, e la gente diceva che il Re e la Regina erano venuti apposta in Sicilia per fare le strade, che non ce n'erano ancora, ed era una porcheria. Ma allora campavano i lettighieri, e compare Cosimo avrebbe potuto pagare il debito, e non gli avrebbero pignorato le mule, se non veniva il Re e la Regina a far le strade carrozzabili.</p> <p>E pi� tardi, quando, gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli torn� in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi a' piedi del Re gridando grazia! e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. N� voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato gi� di sella. Diceva che se fosse stato l� il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ch� gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva</p>	<p>140</p> <p>150</p> <p>160</p> <p>170</p> <p>180</p>
--	--



## ANALISI

### IL TITOLO E LA RACCOLTA

Il titolo della novella sottolinea e introduce il tema di fondo: il mito della regalità in Sicilia nel momento del passaggio dai Borboni alla dinastia dei Savoia. Una novità importante contenuta nelle *Rusticane*, rispetto alla precedente produzione verghiana, è rappresentata dall'introduzione nelle vicende della realtà storica e sociale della Sicilia nella seconda metà dell'Ottocento (i fatti di Bronte in *Libertà*; il passaggio dal vecchio al nuovo assetto istituzionale nel *Reverendo*; il re Borbone nella novella *Cos'è il re*).

La novella è tratta dalla raccolta *Novelle Rusticane* pubblicata nel 1883, un insieme di dodici testi pubblicati inizialmente in riviste varie<sup>20</sup>. Nel passaggio dalle riviste al volume le novelle diventano oggetto di un'attenta revisione stilistica tesa soprattutto a ridurre ogni eccesso di dialettalità. Una seconda edizione è pubblicata a Roma nel 1920, per conto della casa editrice La Voce e per iniziativa di Giuseppe Prezzolini, con interventi ancora più evidenti sulla struttura sintattica e sull'aspetto linguistico.

Argomento della novella *Cos'è il re* è una visita del re di Sicilia, durante la quale Compare Cosimo viene incaricato di trasportarlo, insieme alla Regina, con la sua lettiga. Il fatto di poterlo veder da vicino, insieme alla paura per un incarico così delicato, impressionano a tal punto Compare Cosimo da fargli mantenere per tutta la vita l'idea dell'onnipotenza di un Re, per lui, senza nome.

### IL GENERE

Il "genere" novella assume in Verga tratti peculiari, che ne fanno, per molti aspetti, un genere a sé e che nella novella rusticana si caratterizza per la presenza di uno schema: "tra autore, narratore e personaggi si stabilisce una rete di complicità, riassumibile nell'offerta di un testo ultraletterario ottenuto a partire dalla caratterizzazione del narratore, il quale a sua volta si appoggia su una comunità di parlanti che tendono a sfuggire al suo controllo"<sup>21</sup>. I personaggi vengono rappresentati ricorrendo all'espedito narrativo di fingerli colti dal vivo, come frammenti di un unico racconto complessivo che *avrà l'impronta dell'avvenimento reale* e sembrerà non *serbare alcun punto di contatto con suo autore*<sup>22</sup>.

L'effetto di verità, la brevità e la semplicità sono caratteristiche della novella nella prospettiva dell'impersonalità verghiana. Se la narrazione deve sembrare essersi fatta da sé, non è necessario alcun tipo di presentazione e l'introduzione della vicenda è senza preamboli, *in medias res*.

### LA STRUTTURA

La novella *Cos'è il re* può essere suddivisa in tre macrosequenze che corrispondono ai tre momenti in cui si snoda la vicenda (sera - alba - giorno) ed in un epilogo. Le macrosequenze sono a loro volta scomponibili in segmenti narrativi di minor ampiezza (sequenze) nel modo

<sup>20</sup> La raccolta comprende: *Di là del mare*, *Libertà*, *I galantuomini*, *Pane nero*, *Storia dell'asino* di S. Giuseppe, *La roba*, *Gli orfani*, *Malaria*, *Il mistero*, *Don Licciu Papa*, *Cos'è il Re*, *Il reverendo*.

<sup>21</sup> Cfr. a questo proposito *Le Opere*, in Verga, *Le Novelle*, a cura di Nicola Merola, Garzanti, 1980, I, p-LVII.

<sup>22</sup> Ib. *L'amante* di Gramigna, p. 231.

che segue:

- la prima: in un esordio e in una sequenza descrittiva, che si può intitolare *Pausa e preparativi*);
- la seconda: in due sequenze, relative al *Risveglio del paese* ed alla *Attesa del Re*;
- la terza: in tre sequenze narrative il cui titolo, che sintetizza il tema centrale, può essere rispettivamente: *il Re*, *il viaggio*, *il ritorno e la malattia*, ed in una sequenza riflessiva nella quale il narratore affronta il nodo centrale della vicenda, ossia il tema della regalità in Sicilia, già presente nel titolo (*Cos'è il Re*);
- l'epilogo, cui corrisponde un salto nella narrazione (ellissi), proietta la vicenda più lontano nel tempo. Il narratore torna a fissare l'attenzione su Compare Cosimo, molti anni dopo, non per concludere l'episodio del trasporto dei sovrani con la lettiga, di fatto perfettamente circoscrivibile nella parte centrale della vicenda ma per esporre le sue considerazioni sulle trasformazioni in campo socio-economico nella Sicilia post-unitaria e sulle conseguenze del progresso.

La narrazione segue un'esposizione di tipo logico e cronologico nella quale la fabula e l'intreccio corrispondono<sup>23</sup>. Il percorso degli eventi è quindi lineare. La storia, priva di prologo, pone il lettore immediatamente dentro una vicenda già avviata.

## IL PERSONAGGIO

Il personaggio<sup>24</sup> al centro della storia è Compare Cosimo, l'unico del quale l'autore indica il nome e l'attività, che ne consentono una immediata collocazione nella vicenda. Di lui sono messi in evidenza il disagio per l'incarico che gli viene affidato e la paura di non riuscire a portarlo a termine, mentre manca completamente qualsiasi riferimento all'aspetto fisico. La reazione alla paura provoca la malattia ed un senso di ammirazione incondizionata e costante nel tempo per l'onnipotenza di un Re di cui non si conosce neppure il nome. Di questo personaggio muta, nel corso degli eventi narrati, la collocazione socio-economica: è un lettighiere che, in seguito alle trasformazioni operate dal progresso (la costruzione di strade carrozzabili in Sicilia), perde il suo lavoro; il suo mestiere va infatti scomparendo nella Sicilia post-unitaria. È un antieroe, un eroe passivo che si lascia trasportare dagli eventi: è uno dei tanti vinti della produzione verghiana.

Gli altri personaggi si possono suddividere in tre categorie: la prima comprende gli attori della vicenda; la seconda un numero elevato di comparse individuabili prevalentemente sulla base dell'attività svolta; la terza infine la folla fitta *come le mosche* con qualche rapido accenno a gruppi di persone caratterizzanti (i galantuomini, le signore col cappellino). Le due ultime categorie costituiscono un quadro d'insieme, variegato ed in movimento, molto vicino nel risultato ad una fotografia o, meglio ancora, ad una sequenza cinematografica.

Tutto il paese è protagonista di questo affresco e ben rappresenta la condizione siciliana prima dell'unità d'Italia. L'attenzione è centrata soprattutto sui notabili in guanti, fazzoletto bianco al collo e vestito nero, che fanno parte del seguito del Re; sui soldati di cavalleria con sciabola e speroni; sulle persone che traggono profitto dalla festa con la loro attività; sulla fiumana di gente

<sup>23</sup> Per la teoria dell'intreccio, cfr. B.Tomasevskij. *Teoria della lettura*, Milano, 1978, Feltrinelli.

<sup>24</sup> Per la caratterizzazione del personaggio, cfr. S.Chatman, *Storia e discorso*. Parma, 1981, Pratiche Editrice.



anonima, tra cui spiccano soltanto i cappellini delle signore.

### LO SPAZIO<sup>25</sup>

Lo spazio della storia è la Sicilia, sfondo della intera vicenda; in particolare, l'arrivo del Re si festeggia a Caltagirone. La vicenda si svolge prevalentemente all'aperto, per la strada piana, sui ciottoli umidi delle viottole, nella piazza e nel piano dei piccoli e grandi centri della provincia di Catania.

La rappresentazione degli spazi si può visualizzare pensando ad una apertura a ventaglio: al centro la *casuccia* di Compare Cosimo che costituisce il suo piccolo, chiuso ed umile mondo, poi la porta della stalla attraverso la quale si affaccia al mondo esterno e che delimita il confine tra il dentro e il fuori, tra il chiuso del focolare domestico ed il mondo del lavoro. Poi le viottole del suo centro d'origine, Grammichele, fino alle strade ed al piano tra Caltagirone e Catania.

Alcuni oggetti ricorrono con frequenza nella novella: la lettiga, attorno alla quale si organizza la vicenda che vede come protagonista compare Cosimo; l'orzo, con cui egli continua a foraggiare le mule per renderle mansuete; le sciabole, espressione tangibile del potere del Re; ciottoli umidi a testimonianza di una situazione viaria nella Sicilia pre-unitaria che rende ragione del mestiere di lettighiere; le trombe, i mortaletti, le campane che animano le scene e la festa. Tutti questi oggetti hanno una duplice funzione:

- descrittiva, in quanto contribuiscono a caratterizzare l'ambiente;
- evocativa, in quanto ognuno di loro rimanda ad altro: la lettiga al mestiere di Compare Cosimo; l'orzo alla sua paura, le sciabole ai soldati al seguito del Re; i ciottoli alle strade non carrozzabili della Sicilia; le trombe, i mortaletti, le campane alla festa, evento raro e pieno di aspettative.

L'intera vicenda si snoda su un doppio binario: l'uno referenziale, l'altro riflessivo. Il primo vede come protagonista Compare Cosimo, l'altro lo stesso narratore che, al di là dei fatti narrati, vuole dirci qualcosa di più sulla condizione storica, economica e sociale della Sicilia pre-post-unitaria.

La novella è tutta animata dai suoni della festa: lo scampanio, i tamburi che interrompono bruscamente ed improvvisamente il silenzio profondo che l'ostinato *non voler dir nulla* di Cosimo ben sottolinea. Dopo la festa torna il silenzio nella casuccia del protagonista e riappaiono, chiuse nella sua mente, le immagini esteriori di un potere che si perpetua sempre uguale per gli umili della Sicilia, nonostante il fluire della storia.

La stessa contrapposizione tra i rumori della scena ed il silenzio che ad essa fa seguito, è presente nel contrasto tra l'esplosione di luce (le luminarie, la chiesa illuminata dai razzi, il sole e la bella giornata) e di colori (il rosso del fuoco e dei calzoni, il nero dei vestiti e del cuore impaurito del protagonista, il verde della campagna, il pallore del volto e l'azzurro degli occhi della regina) che illuminano la scena ed il buio della notte. Inoltre il contrasto tra la luce ed il buio e tra il suono ed il silenzio è ancora più netto se si pongono in relazione i due blocchi che costituiscono la vicenda, sottolineati dalla ellissi ("Solamente molti anni dopo...").

Ai rumori della festa, con la sua luminaria, si contrappone l'assenza di suoni: Compare Cosimo pensa e sua moglie piange, in silenzio. All'esplosione di colori corrisponde, nell'ultima parte, l'assenza di connotazioni luminose, fatta eccezione per quelle ancora fisse nella memoria di Compare Cosimo.

<sup>25</sup> Per l'analisi dello spazio, cfr. R.Boumeuf-R.Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, 1976, Einaudi.



## IL TEMPO DELLA STORIA E IL TEMPO DEL DISCORSO<sup>26</sup>

Per quanto riguarda la caratterizzazione del tempo, la storia si svolge nella fase di passaggio dalla monarchia borbonica a quella sabauda, come è facilmente deducibile dal testo. La vicenda dura dalla sera di un giorno indeterminato che precede la visita del Re Ferdinando con la regina Maria Teresa d'Austria in Sicilia al momento in cui, molti anni dopo, la vicenda si conclude con la partenza per il servizio militare di leva del figlio di Compare Cosimo.

Il movimento narrativo prevalente è il sommario - gli eventi vengono riassunti in brevi sequenze - che accelera il ritmo del racconto e lo rende incalzante. La presenza di pause riflessive non ha la funzione esclusiva di interrompere il ritmo della narrazione ma piuttosto di sottolineare le percezioni del protagonista o di inserire le considerazioni dell'autore. La scena è limitata a pochi attimi: un primo intervento della folla alla vista della regina, le parole di ammonimento che il Re rivolge a Cosimo ed infine l'invocazione delle ragazze che chiede la grazia per il padre. La scena contribuisce a rendere vivo ed immediato il nucleo centrale della vicenda: l'arrivo dei sovrani. Le due ellissi, alla fine della novella, hanno la funzione di concludere la vicenda. Se infatti il viaggio in lettiga ha una sua conclusione nella malattia di Compare Cosimo non ne esaurisce il tema: solo le riflessioni del protagonista, a molti anni di distanza, chiariscono definitivamente quale era e quale resta la visione della regalità per un lettighiere.

## IL MODELLO NARRATIVO<sup>27</sup>

Il racconto è narrato prevalentemente in discorso indiretto legato: ciò implica un forte grado di distanza del narratore rispetto alla storia raccontata (**racconto diegetico**). Quando compare il discorso indiretto libero la presenza dell'autore nella storia diventa più forte. In questi passi, sottolineati spesso da interiezioni ed enfasi, è l'autore che interpreta i fatti, ora per bocca del personaggio, ora sostituendovisi (**racconto trasposto**).

Solo in tre rapidi passaggi compare il discorso diretto legato: quando si riferiscono le parole gridate dalla folla ("la regina, la regina! E quella piccolina lì, accanto a suo marito, che non parvero!"), quando il Re si rivolge a C. Cosimo («Bada che porti la tua Regina! »), quando la ragazza chiede la grazia al Re.

Le parole riportate fedelmente in forma diretta, oltre a costituire il nucleo della vicenda, annullano la distanza tra il narratore e la storia (**racconto mimetico**).

Il narratore è esterno alla storia, narra in terza persona una storia altrui, di cui si sente testimone a distanza. Si può definire usando la terminologia di G. Genette, un racconto extradiegetico-eterodiegetico. Il narratore tende a palesarsi nella storia attraverso lo stile indiretto libero e le pause riflessive (**intrusioni d'autore**) che nel testo hanno un peso considerevole.

Il narratore assume in un certo senso una funzione testimoniale, informando il lettore della propria posizione rispetto a ciò che narra, attraverso un commento di tipo intellettuale da cui si evince la sua visione del mondo (la riflessione sugli eventi è

<sup>26</sup> Per quanto riguarda il tempo e i modi del racconto, cfr. G. Genette. *Figure III - Discorso del racconto*, Torino 1976, Einaudi; C. Segre. *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, Einaudi; Boumeuf-R.Ouellet, op.cit.; S.Chatman, op.cit.

<sup>27</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, Pratiche Editrice, Parma, 1981.

estranea alla mentalità del protagonista.).

L'aspetto più interessante di questa novella consiste nella riduzione della distanza tra narratore e autore: quell'autore che, nella raccolta *Vita dei campi* (*Fantasticherie*, *L'amante di Gramigna*, *Rosso Malpelo* ecc.) e nel romanzo *I Malavoglia*, aveva delegato al narratore la responsabilità di gestione del racconto, ora tende a recuperare la propria funzione di scrittore.

### IL PUNTO DI VISTA

Al centro della vicenda è posto Compare Cosimo, che ha davanti agli occhi tutta la scena e partecipa agli eventi. Dietro di lui, alle sue spalle, si intravede l'autore. Tale presenza crea uno scarto forte rispetto alla tecnica narrativa del naturalismo-verismo. Verga si discosta solo apparentemente dai fatti per osservarli a distanza, in realtà osserva e valuta in modo diretto azioni e significato degli eventi. Il punto di vista è ora percettivo ora valutativo. Ora è Cosimo che vede ("...e c'era tal via vai quella volta per le strade di Caltagirone che pareva la festa di San Giacomo." oppure pensa ("ma avrebbe preferito tornarsene a Grammichele colla lettiga vuota..»)), ora è l'autore che vede ("a che gli giovava il sole e la bella giornata a Compare Cosimo oppure pensa e valuta ("vuol dire che il Re con una parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto...").

Verga si muove su due piani: la descrizione oggettiva dei fatti e l'intervento soggettivo che li commenta. La novella risulta, di conseguenza, attraversata da due ottiche contrapposte, quella semplice e lineare del protagonista e quella ironica e divertita del narratore. Per questo motivo la novella è stata ritenuta "uno dei più densi contraddittori svincoli o nodi di transito di tutte le Rusticane"<sup>28</sup>.

La visione alle spalle consente a Verga, inoltre, di usare un tono benevolmente ironico verso il lettighiere, per denunciarne, ad esempio la paura.

L'adozione del punto di vista non corrisponde più esclusivamente, come ne *I Malavoglia*, con quello della comunità di Aci Trezza; Verga si riserva uno spazio molto ampio di riflessione sulla vicenda.

### LA DIMENSIONE LINGUISTICA<sup>29</sup>

Sul piano linguistico, la novella si caratterizza per la presenza di un linguaggio semplice e quotidiano, al livello del suo personaggio, anche nei casi in cui mescola la sua voce con quella di Cosimo oppure commenta direttamente la vicenda.

Sono presenti anche termini di sottocodice, tutti legati al mondo rappresentato. La differenza tra ciò che vede e pensa il protagonista e ciò che vede e pensa il narratore non sta nelle parole usate, ma nel tipo di argomentazione e nella riflessione sugli eventi, che non è possibile attribuire all'umile e incolto lettighiere.

E presente quindi nella novella un doppio registro: quello elementare di C. Cosimo e quello riflessivo-valutativo del narratore, in possesso in un codice culturale diverso da quello del suo protagonista. La differenza culturale non emerge, di conseguenza, dal modo di dire le cose ma dal tipo di giudizio sulle cose dette. Il

<sup>28</sup> Cfr. G. Mazzacurati, *Il testimone scisso: radiografia di una novella verghiana*, in *Sigma*, X, 1977, p.47.

<sup>29</sup> Cfr. P. Hamon, *Semiologia. lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977; H.Weinrich, *Tempus-Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 1978.

narratore è alle spalle del protagonista, ne osserva i gesti ed interviene, quando lo ritiene opportuno, per offrire al lettore elementi di riflessione sulla vicenda.

Il presente indicativo è il tempo della riflessione (es. *il Re non è di quelli che..*) ed il tempo della scena (*Bada che porti la tua regina!*): i momenti di particolare tensione drammatica. Il passato del condizionale è il tempo delle intrusioni d'autore (*Compare Cosimo avrebbe dovuto essere contento. perché il suo mestiere..*).

L'imperfetto e il passato remoto sono i tempi della narrazione, del sommario, e costituiscono: il primo lo sfondo, ciò che serve a descrivere e caratterizzare le vicende (*c'era un tal via vai per le strade...*), il secondo il primo piano (*...vennero a dirgli che il Re voleva parlargli*).

Il piuccheperfetto indicativo viene usato per recuperare alcune informazioni essenziali rispetto al piano degli eventi narrati (*... aveva governato le mule, allungare un po' le capezze...*).

L'arte del Verga narratore,<sup>30</sup> consiste proprio in questo: "servirsi di un linguaggio anonimo, frusto, preso a prestito dalla bocca dei personaggi, e toccarlo dall'interno, con un battito che è appena percettibile, farlo lievitare silenziosamente". Un esempio: si fa cenno alla leva militare che stappa dal paese i giovani: nella frase *e pigliarsi i figliuoli per soldati* è condensata tutta la sofferenza e la disperata impotenza, trascinata per anni, di una famiglia.

Nell'epilogo della vicenda, l'uso insistito del polisindeto (e lo conosceva e l'aveva visto...e con una parola...e mandare ...e pigliarsi) sottolinea sapientemente i discorsi e i dubbi che agitano la mente del protagonista che non riesce a capire *che il re d'adesso era un altro* e, soprattutto, non riesce a capire, nella sua semplicità, la differenza tra il Re e la funzione da lui esercitata. Nella visione popolare il Re si colloca in una dimensione fiabesca, senza tempo, che rende difficile distinguere tra "un prima" (il re Ferdinando II, la sua visita in Sicilia, il *suo parlare napoletano*) e "un dopo", i cambiamenti avvenuti in Sicilia dopo il 1860 (il servizio militare, la strade carrozzabili e il danno economico per i lettighieri).

---

<sup>30</sup> Cfr. Bruno Biral, *Interventi*, in A.Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palumbo, 1987. A questo proposito, aggiunge che l'arte del Verga narratore consiste nell'inventare un linguaggio "antilettario e antisentimentale, che tuttavia è vibrante di una dolente *pietas* per le vittime sfruttate e per gli inevitabili fallimenti umani".

## IL LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

LISABETTA da MESSINA, IV,5

La novella di Lisabetta è stato oggetto di letture ispirate a metodologie critiche diverse, con gli strumenti della critica sociologica, psicoanalitica, strutturale-semiologica, linguistica, antropologica<sup>31</sup>. In questo modo il testo si è *moltiplicato* in una varietà di letture che, poste l'una accanto all'altra, hanno offerto un paradigma interpretativo, una sorta di preziosa “scatola di arnesi”, per affrontare l'analisi della novella.

La lettura linguistica condotta da Giovanni Nencioni, si è concentrata, sulla base della “distinzione petöfiana tra CO-testo, o testo linguistico, e CON-testo o insieme dei presupposti culturali e pragmatici che lo condizionano<sup>32</sup>, sul testo letterario, un testo antico, come prodotto di una tecnica dello scrivere da interpretare e apprezzare anche di per sé.

Ai fini di una lettura didattica, sostiene Nencioni, occorre innanzitutto, distinguere tra fattori linguistici relativi alla fase della lingua cui il testo appartiene e fattori stilistici, pertinenti anch'essi alla stessa fase ma “sollecitati e talvolta forzati dallo scrittore a divenire la propria forma di certi contenuti.

Un primo elemento di analisi, per prendere coscienza delle peculiarità dell'italiano antico è, pertanto, il lessico. Ai fini di una corretta interpretazione del testo, un ulteriore elemento di attenzione è dato dalla fonetica e dalla morfologia. Infine l'analisi dei fatti sintattici, che appaiono molto diversi da quelli dell'italiano di oggi (ad esempio, l'uso della congiunzione *che* dopo un inciso; l'ordine progressivo delle parole ecc.), costituisce un elemento fondamentale di attenzione.

La sua analisi dimostra la presenza nella novella di due canali di informazione: il canale eventivo e il canale circostanziale. Il primo, *servito da lessemi verbali, da tempi e avverbi che designano l'evento, porta avanti la narrazione; il secondo, servito da gerundi, da participi, da frasi o locuzioni modali, lo prepara e lo motiva<sup>33</sup>.*

Tra le narrazioni del Boccaccio, conclude Nencioni, questa novella è una della più “gelate” in quanto l'evento è sommerso dalla circostanza.

Si propone pertanto, a partire delle indicazioni sopra esposte, di effettuare:

a. una schedatura dei fatti notevoli in merito a:

1. lessico;
2. sintassi;
3. elementi retorici;
4. registro stilistico;

b. un'analisi della funzione, sul piano della fruizione da parte del lettore, degli elementi sintattici e stilistici.

<sup>31</sup>Proposte nel saggio di Baratto-Serpieri-Segre-Nencioni-Cirese (curato da M.Lavagetto) *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*, Pratiche Editrice, 1982.

<sup>32</sup> Ib. p.87.

<sup>33</sup> Ib.p.101

## PERCORSO PER IMMAGINI

### BOCCACCIO: VI, IO e IV,5

Le immagini che seguono – relative alle due novelle prese in esame: Frate Cipolla (VI,10) e Lisabetta da Messina (IV.5) - sono tratte dalla raccolta di immagini ispirate alla produzione di Giovanni Boccaccio, presenti nell'opera, in tre volumi, curata da Vittore Branca *Boccaccio visualizzato, narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, 1999 (1: *Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi*; 2: *Opere d'arte d'origine italiana*; 3: *Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca*). La monumentale opera curata da Branca, partendo da un autore e dalle sue opere, delinea sviluppi per una storia della cultura in cui fortuna letteraria, gusto estetico e tecniche artistiche si compenetrano e attraversano epoche e geografie differenti.

### IMMAGINE n.1

L'immagine, tratta da un codice conservato presso la Bibliothèque Nationale de France (Parigi) del secondo quarto del XV secolo (intorno al 1430), raffigura l'introduzione del *Decameron*: la peste a Firenze, con la sepoltura dei morti; l'incontro dei dieci novellatori nella chiesa di Santa Maria Novella; la partenza per la campagna fiorentina.





(da *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra medioevo e Rinascimento*, III, a cura di Vittore Branca, Einaudi, 1999. p. 215).

## IMMAGINE 2

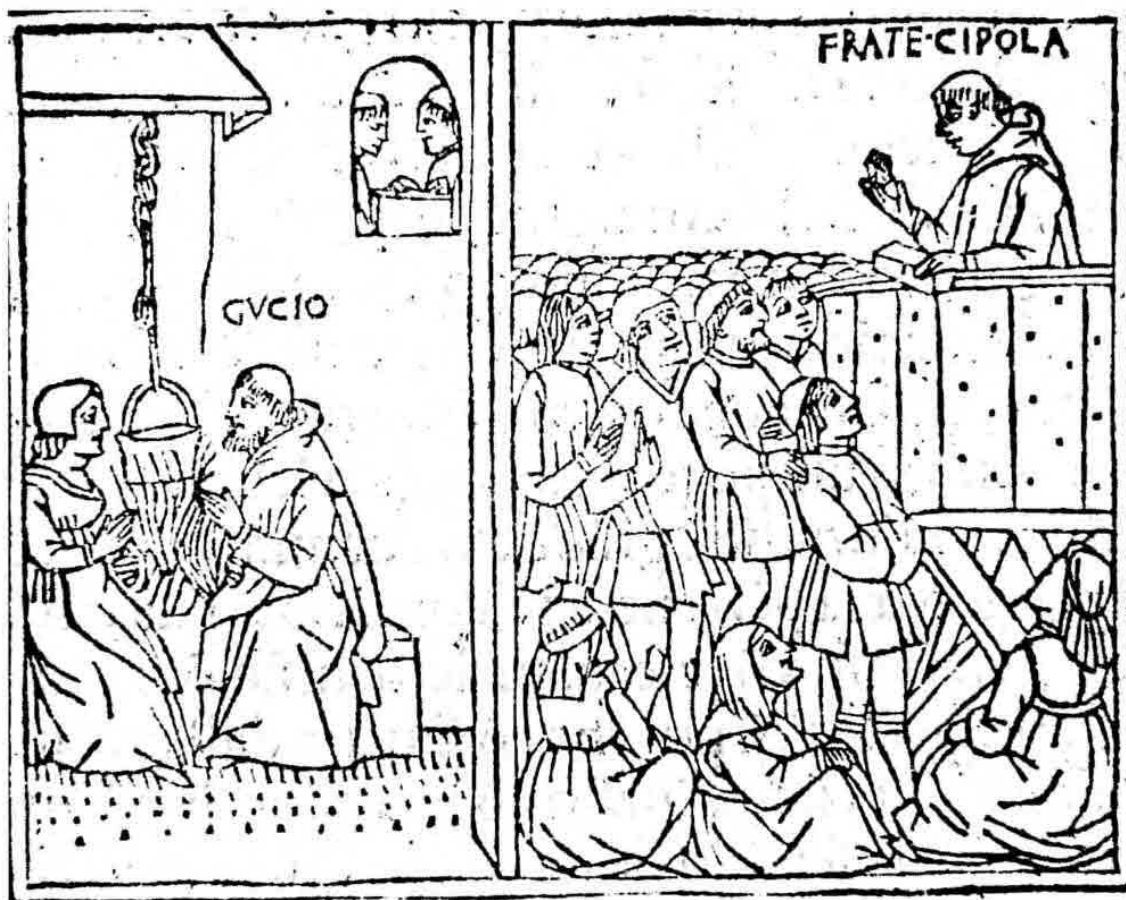
Sebbene le piccole dimensioni dell'originale - un inizio del *Decameron* - non consentano di leggere una fisionomia reale, l'immagine raffigura Boccaccio che legge il suo libro a un pubblico di donne (Parigi, Bibliothèque Nationale de France).



(da *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra medioevo e Rinascimento*, I, a cura di Vittore Branca, Einaudi, 1999. p. 89).

### IMMAGINE 3

L'immagine è tratta da un'incisione del Decameron di Giovanni e Gregorio De Gregori per l'edizione veneziana del 1492. Nella vignetta dedicata a Frate Cipolla la scena principale con la raffigurazione della predica è preceduta da una scenetta più ridotta in cui si vede Guccio Balena seduto accanto al fuoco intento a conversare con la Nuta mentre, nel fondo, si scorgono, attraverso una finestrella, i due giovani manomettere la cassetta di Frate Cipolla.



(da *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra medioevo e Rinascimento*, III, a cura di Vittore Branca, Einaudi, 1999. p. 311).



#### IMMAGINE 4

La vignetta, tratta da un'incisione dal *Decameron* di Anton Sorg (Augsburg 1490), raffigura Frate Cipolla con un'attenzione ai dettagli e alle espressioni che raggiunge un'efficace icasticità.



(da *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra medioevo e Rinascimento*, III, a cura di Vittore Branca, Einaudi, 1999. p. 306).

### IMMAGINE n.5

Il dipinto di età moderna (1866) del pittore preraffaellita W.H.Hunt, si ispira alla novella di Boccaccio V.5.: la pianta è il centro di un abbraccio surreale; il vaso è un'urna sacra, protetta della mani e dai capelli della donna. Il tema della pianta che cresce in metamorfosi sulla tomba e, del resto, un motivo antichissimo diffuso in tutta Europa, cantato anche nella poesia popolare.



(da *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra medioevo e Rinascimento*, I, a cura di Vittore Branca, Einaudi, 1999. p. 203).

## IL GENERE: IL RACCONTO FANTASTICO

*“Il fantastico dura soltanto il tempo di un’esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio.”*  
(da T. Todorov, *La letteratura fantastica*).

Il fantastico è quel genere che provoca nel lettore un senso di esitazione, allorché nell’ordine razionale delle cose che gli sono note, si verifica un avvenimento inspiegabile razionalmente, però, credibile da un punto di vista mimetico, di fronte al quale egli resta in bilico, sospeso tra reale e immaginario, realtà e sogno, come spiega Todorov nello studio sulla letteratura fantastica:

“colui che percepisce l’avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi [...] oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote [...]. Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l’una o l’altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento soprannaturale” (Todorov 1977: 24-26).

## II TESTO

DINO BUZZATI, *IL MANTELLO*

<p>Dopo interminabile attesa quando la speranza già cominciava a morire, Giovanni ritornò alla sua casa. Non erano ancora suonate le due, sua mamma stava sparecchiando, era una giornata grigia di marzo e volavano cornacchie. Egli comparve improvvisamente sulla soglia e la mamma gridò: "Oh benedetto!" correndo ad abbracciarlo. Anche Anna e Pietro, i due fratellini molto più giovani, si misero a gridare di gioia. Ecco il momento aspettato per mesi e mesi, così spesso balenato nei dolci sogni dell'alba, che doveva riportare la felicità. Egli non disse quasi parola, troppa fatica costandogli trattenere il pianto. Aveva subito deposto la pesante sciabola su una sedia, in testa portava ancora il berretto di pelo. "Lasciati vedere" diceva tra le lacrime la madre, tirandosi un po' indietro "lascia vedere quanto sei bello. Però sei pallido, sei".</p> <p>Era alquanto pallido infatti e come sfinito. Si tolse il berretto, avanzò in mezzo alla stanza, si sedette. Che stanco, che stanco, perfino a sorridere sembrava facesse fatica.</p> <p>"Ma togliti il mantello, creatura" disse la mamma, e lo guardava come un prodigio, sul punto d'esserne intimidita; com'era diventato alto, bello, fiero (anche se un po' troppo pallido). "Togliti il mantello, dammelo qui, non senti che caldo?".</p> <p>Lui ebbe un brusco movimento di difesa, istintivo, serrandosi addosso il mantello, per timore forse che glielo strappassero via.</p> <p>"No, no lasciarmi" rispose evasivo "preferisco di no, tanto, tra poco devo uscire...".</p> <p>"Devi uscire? Torni dopo due anni e vuoi subito uscire?" fece lei desolata, vedendo subito ricominciare, dopo tanta gioia, l'eterna pena delle madri. "Devi uscire subito? E non mangi qualcosa?".</p> <p>"Ho già mangiato, mamma" rispose il figlio con un sorriso buono, e si guardava attorno assaporando le amate penombre. "Ci siamo fermati a un'osteria, qualche chilometro da qui...".</p> <p>"Ah, non sei venuto solo? E chi c'era con te? Un tuo compagno di reggimento? Il figliolo della Mena forse?".</p> <p>"No, no, era uno incontrato per via. È fuori che aspetta adesso".</p> <p>"È lì che aspetta? E perché non l'hai fatto entrare? L'hai lasciato in mezzo alla strada?".</p> <p>Andò alla finestra e attraverso l'orto, di là del cancello di legno, scorse sulla via una figura che camminava su e giù lentamente; era tutta intabarrata e dava sensazione di nero. Allora nell'animo di lei nacque, incomprensibile, in mezzo ai turbini della grandissima gioia, una pena misteriosa ed acuta.</p> <p>"È meglio di no" rispose lui, reciso. "Per lui sarebbe una seccatura, è un tipo così".</p> <p>"Ma un bicchiere di vino? glielo possiamo portare, no, un bicchiere di vino?".</p> <p>"Meglio di no, mamma. È un tipo curioso, è capace di andar sulle furie".</p> <p>"Ma chi è allora? Perché ti ci sei messo insieme? Che cosa vuole da te?" "Bene non lo conosco" disse lui lentamente e assai grave. "L'ho incontrato durante il viaggio. E venuto con me, ecco".</p> <p>Sembrava preferisse altro argomento, sembrava se ne vergognasse. E la mamma, per non contrariarlo, cambiò immediatamente discorso, ma già si spegneva nel suo volto amabile la luce di prima.</p> <p>"Senti" disse "ti figuri la Marietta quando saprà che sei tornato? Te l'immagini che salti di gioia? E per lei che volevi uscire?".</p> <p>Egli sorrise soltanto, sempre con quell'espressione di chi vorrebbe essere lieto eppure non può, per qualche segreto peso.</p>	<p>1</p> <p>10</p> <p>20</p> <p>30</p> <p>40</p> <p>50</p>
--	--

<p>La mamma non riusciva a capire: perché se ne stava seduto, quasi triste, come il giorno lontano della partenza? Ormai era tornato, una vita nuova davanti, un'infinità di giorni disponibili senza pensieri, tante belle serate insieme, una fila inesauribile che si perdeva di là delle montagne, nelle immensità degli anni futuri. Non più le notti d'angoscia quando all'orizzonte spuntavano bagliori di fuoco e si poteva pensare che anche lui fosse là in mezzo, disteso immobile a terra, il petto trapassato, tra le sanguinose rovine. Era tornato, finalmente, più grande, più bello, e che gioia per la Marietta. Tra poco cominciava la primavera, si sarebbero sposati in chiesa una domenica mattina, tra suono di campane e fiori. Perché dunque se ne stava smorto e distratto, non rideva di più, perché non raccontava le battaglie? E il mantello? perché se lo teneva stretto addosso, col caldo che faceva in casa? Forse perché, sotto, l'uniforme era rotta e infangata? Ma con la mamma, come poteva vergognarsi di fronte alla mamma? Le pene sembravano finite, ecco invece subito una nuova inquietudine.</p>	60
<p>Il dolce viso piegato un po' da una parte, lo fissava con ansia, attenta a non contrariarlo, a capire subito tutti i suoi desideri. O era forse ammalato? O semplicemente sfinito dai troppi strapazzi? Perché non parlava, perché non la guardava nemmeno?</p> <p>In realtà il figlio non la guardava, egli pareva anzi evitasse di incontrare i suoi sguardi come se temesse qualcosa. E intanto i due piccoli fratelli lo contemplavano muti, con un curioso imbarazzo.</p>	70
<p>"Giovanni" mormorò lei non trattenendosi più. "Sei qui finalmente, sei qui finalmente! Aspetta adesso che ti faccio il caffè".</p> <p>Si affrettò alla cucina. E Giovanni rimase coi due fratelli tanto più giovani di lui. Non si sarebbero neppure riconosciuti se si fossero incontrati per la strada, che cambiamento nello spazio di due anni. Ora si guardavano a vicenda in silenzio, senza trovare le parole, ma ogni tanto sorridevano insieme, tutti e tre, quasi per un antico patto non dimenticato.</p> <p>Ed ecco tornare la mamma, ecco il caffè fumante con una bella fetta di torta. Lui vuotò d'un fiato la tazza, masticò la torta con fatica. "Perché? Non ti piace più? Una volta era la tua passione!" avrebbe voluto domandargli la mamma, ma tacque per non importunarlo.</p>	80
<p>"Giovanni" gli propose invece "e non vuoi rivedere la tua camera? C'è il letto nuovo, sai? ho fatto imbiancare i muri, una lampada nuova, vieni a vedere...", ma il mantello, non te lo levi dunque?... non senti che caldo?".</p> <p>Il soldato non le rispose ma si alzò dalla sedia movendo alla stanza vicina. I suoi gesti avevano una specie di pesante lentezza, come s'egli non avesse venti anni. La mamma era corsa avanti a spalancare le imposte (ma entrò soltanto una luce grigia, priva di qualsiasi allegrezza).</p> <p>"Che bello!" fece lui con fioco entusiasmo, come fu sulla soglia, alla vista dei mobili nuovi, delle tendine immacolate, dei muri bianchi, tutto quanto fresco e pulito. Ma, chinandosi la mamma ad aggiustare la coperta del letto, anch'essa nuova fiammante, egli posò lo sguardo sulle sue gracili spalle, sguardo di inesprimibile tristezza e che nessuno poteva vedere. Anna e Pietro infatti stavano dietro di lui, i faccini raggianti, aspettandosi una grande scena di letizia e sorpresa.</p>	90
<p>Invece niente. "Com'è bello! Grazie, sai? mamma» ripeté lui, e fu tutto. Muoveva gli occhi con inquietudine, come chi ha desiderio di concludere un colloquio penoso. Ma soprattutto, ogni tanto, guardava, con evidente preoccupazione, attraverso la finestra, il cancelletto di legno verde dietro il quale una figura andava su e giù lentamente.</p> <p>"Sei contento, Giovanni? sei contento?" chiese lei impaziente di vederlo felice. "Oh, sì, è proprio bello" rispose il figlio (ma perché si ostinava a non levarsi il mantello?) e continuava a sorridere con grandissimo sforzo.</p> <p>"Giovanni" supplicò lei: "Che cos'hai? che cos'hai, Giovanni? Tu mi tieni nascosta</p>	100



<p>una cosa, perché non vuoi dire?”.</p> <p>Egli si morse un labbro, sembrava che qualcosa gli ingorgasse la gola. «Mamma» rispose dopo un po' con voce opaca “mamma, adesso io devo andare”.</p>	
<p>“Devi andare? Ma torni subito, no? Vai dalla Marietta, vero? dimmi la verità, vai dalla Marietta?” e cercava di scherzare, pur sentendo la pena.</p> <p>“Non so, mamma” rispose lui sempre con quel tono contenuto ed amaro; si avviava intanto alla porta, aveva già ripreso il berretto di pelo «non so, ma adesso devo andare, c'è quello là che mi aspetta”.</p>	110
<p>“Ma torni più tardi? torni? Tra due ore sei qui, vero? Farò venire anche zio Giulio e la zia, figurati che festa anche per loro, cerca di arrivare un po' prima di pranzo...”.</p> <p>«Mamma» ripeté il figlio, come se la scongiurasse di non dire di più, di tacere, per carità, di non aumentare la pena. «Devo andare, adesso, c'è quello là che mi aspetta, è stato fin troppo paziente». Poi la fissò con sguardo da cavar l'anima.</p> <p>Si avvicinò alla porta, i fratellini, ancora festosi, gli si strinsero addosso e Pietro sollevò un lembo del mantello per sapere come il fratello fosse vestito sotto.</p> <p>“Pietro, Pietro! su, che cosa fai? lascia stare, Pietro!” gridò la mamma, temendo che Giovanni si arrabbiasse.</p>	120
<p>“No, no!” esclamò pure il soldato, accortosi del gesto del ragazzo. Ma ormai troppo tardi. I due lembi di panno azzurro si erano dischiusi un istante.</p> <p>“Oh, Giovanni, creatura mia, che cosa ti han fatto?” balbettò la madre, prendendosi il volto tra le mani. “Giovanni, ma questo è sangue!”</p> <p>“Devo andare, mamma” ripeté lui per la seconda volta, con disperata fermezza.</p>	130
<p>“L'ho già fatto aspettare abbastanza. Ciao Anna, ciao Pietro, addio mamma”.</p> <p>Era già alla porta. Uscì come portato dal vento. Attraversò l'orto quasi di corsa, aprì il cancelletto, due cavalli partirono al galoppo, sotto il cielo grigio, non già verso il paese, no, ma attraverso le praterie, su verso il nord, in direzione delle montagne. Galoppavano, galoppavano.</p> <p>E allora la mamma finalmente capì, un vuoto immenso, che mai e poi mai nei secoli sarebbero bastati a colmare, si aprì nel suo cuore. Capi la storia del mantello, la tristezza del figlio e soprattutto chi fosse il misterioso individuo che passeggiava su e giù per la strada, in attesa, chi fosse quel sinistro personaggio fin troppo paziente. Così misericordioso e paziente da accompagnare Giovanni alla vecchia casa (prima di condurselo via per sempre), affinché potesse salutare la madre; da aspettare parecchi minuti fuori del cancello, in piedi, lui signore del mondo, in mezzo alla polvere, come pezzente affamato.</p>	140
<p>(da D. Buzzati, <i>La boutique del mistero</i>, A. Mondadori, Milano, 1968)</p>	

## ANALISI

### IL GENERE

Il racconto fantastico è una delle produzioni letterarie più caratteristiche della narrativa dell'Ottocento e del Novecento in Europa, anche se non mancano esempi di opere, nei secoli precedenti, nelle quali il fantastico coincide quasi sempre con una narrazione "*fantastique*" in cui è contenuto un "senso del meraviglioso" veicolato da elementi macabri, luoghi inimmaginabili, animali introvabili in natura, piante mostruose, situazioni fisiche paradossali. L'uso italiano associa "più liberamente *fantastico* a fantasia; difatti noi parliamo di *fantastico ariostesco* mentre secondo la terminologia francese si dovrebbe dire *il meraviglioso ariostesco*".<sup>34</sup>

È con il Romanticismo tedesco, sostiene ancora Calvino<sup>35</sup>, che il racconto fantastico nasce, ma "già nella seconda metà del Settecento il romanzo 'gotico'inglese aveva esplorato un repertorio di motivi, d'ambienti e d'effetti (soprattutto macabri, crudeli, paurosi) dal quale gli scrittori del Romanticismo avrebbero attinto largamente".

Nella sua raccolta di racconti fantastici dell'Ottocento, Calvino non include autori italiani, sostenendo di non volerli far figurare solo per obbligo di presenza, in quanto le esperienze italiane significative rappresentano un campo "minore" della produzione narrativa (in tal senso cita Boito, De Marchi e Capuana come innovazioni sul piano del gusto). In studi di poco successivi, condotti sulla letteratura fantastica italiana del Novecento<sup>36</sup>, si trova invece una presenza di numerosi autori: Verga, Fogazzaro, Serao, Capuana, Svevo, Bontempelli, Buzzati, Landolfi, Moravia, Soldati, per citarne una parte. Si tratta di posizioni critiche che non sono in realtà in contrasto in quanto, se Calvino rintraccia le origini del fantastico nella immaginazione "nera" e "gotica" propria agli scrittori d'Oltralpe, Gianfranceschi sostiene che il fantastico italiano ha una sua specificità che si esprime in una sorta di realismo magico, ricco di mistero inquietante, presente anche nelle rappresentazioni pittoriche di De Chirico, Carrà, Morandi, Sironi, per fare alcuni nomi.

Secondo lo studio sul fantastico di Todorov<sup>37</sup>, già citato, condotto su testi esemplari della letteratura dell'800 e del '900 con l'intento di formulare una definizione e definire una grammatica di questo genere letterario a partire da una fondamentale distinzione tra "meraviglioso e "fantastico", la prima condizione del fantastico è l'esitazione del lettore (implicito) di fronte ad un avvenimento strano; la seconda consiste nel *rappresentare* l'esitazione di questo lettore implicito all'interno del racconto.

Todorov distingue tre aspetti costitutivi del racconto fantastico: l'aspetto verbale, l'aspetto sintattico e quello semantico.

<sup>34</sup> I. Calvino, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori, Milano, 1983, p.6 ss.

<sup>35</sup> *Ib.* p.6.

<sup>36</sup> Cfr. E. Ghidetti – L. Lattarulo (a cura di), *Notturmo italiano*, 2 voll., Roma, Editori Riuniti 1985 e L. D'Arcangelo- F. Gianfranceschi, (cura di), *Enciclopedia fantastica italiana*, Mondadori, Milano, 1993.

<sup>37</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983.



## IL FANTASTICO IN BUZZATI

Nel racconto di Buzzati, per scendere nella concretezza del testo, il lettore è obbligato a considerare “il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti”<sup>38</sup>; la sua esitazione è espressa da un personaggio interno al racconto (la madre). In tal modo, la parte del lettore è affidata a un personaggio e *l'esitazione* si trova ad essere rappresentata all'interno della narrazione, diventa cioè uno dei temi del racconto.

Il racconto inizia con una condizione di esitazione, di incertezza, di disorientamento all'interno del mondo familiare dei protagonisti, punteggiata da annunci simbolici, rappresentati da voli di nere cornacchie: dopo una *interminabile attesa quando la speranza già cominciava a morire*, Giovanni, il protagonista, *compare improvvisamente sulla porta*, creando, con la sua apparizione improvvisa nello spazio domestico, sorpresa, turbamento e paura.

La prima condizione dell'esistenza del fantastico rimanda all'aspetto *verbale* del testo: gli enunciati e le funzioni della narrazione (lo stile e il punto di vista); la seconda rimanda all'aspetto *sintattico* (le relazioni logiche, temporali e spaziali, tra le parti del testo) e *semantico* ossia alla rappresentazione del tema della percezione.

In relazione all'aspetto verbale, nel racconto fantastico si possono rintracciare indicazioni relative ai segni verbali di riconoscimento: ad esempio l'uso dell'iperbole; l'abbondanza di superlativi; formule modali introduttive che creano un'atmosfera di incertezza.

Nel racconto “Il mantello”, sono presenti, per esempio: numerose formule modali che servono a creare un'atmosfera di incertezza “*sembrava facesse fatica*”; “*era alquanto pallido infatti e come sfinito*”; “*sembrava preferisse altro argomento, sembrava se ne vergognasse*”, “*sembrava che qualcosa gli ingorgasse*”; “*era forse ammalato?*”, “*come portato dal vento*”. Altro elemento caratterizzante è dato dall'uso di superlativi: “*grandissima gioia*”, “*grandissimo sforzo*”; dalla presenza di termini o espressioni che rinviano a un'idea di indefinitezza: “*pena misteriosa*”, “*pesante lentezza*”; dal ricorso ad iperboli o comunque ad espressioni esagerate per esprimere un concetto oltre i limiti della verosimiglianza: “*interminabile attesa*”, “*un vuoto immenso*”, “*inesprimibile tristezza*”.

Il pallore è una costante

Sul piano dell'enunciazione, il racconto di Buzzati si caratterizza per la presenza di un punto di vista narrativo che, in gran parte del racconto, è quello della madre. Ci sono però alcuni punti il cui il narratore è esterno alla storia, quando per esempio descrive cose che la madre non può vedere o quando entra nei pensieri dei personaggi: “*E Giovanni rimase coi due fratelli tanto più giovani di lui. Non si sarebbero neppure riconosciuti se si fossero incontrati per la strada, che cambiamento nello spazio di due anni. Ora si guardavano a vicenda in silenzio, senza trovare le parole, ma ogni tanto sorridevano insieme, tutti e tre, quasi per un antico patto non dimenticato.*”

In relazione all'aspetto sintattico il racconto di Buzzati, come è proprio del racconto fantastico, si presenta come “una catena rigorosa di cui non si può spostare il minimo

---

<sup>38</sup>/b., p.36.

anello”<sup>39</sup> e, in quanto tale, deve essere letto dall’inizio alla fine, dall’alto verso il basso. Dal momento che vi è una verità da scoprire, l’articolazione serrata dell’intreccio contribuisce a mantenere la *suspance*. La velocità narrativa, dominante nel racconto, dà l’impressione al lettore di assistere alla vicenda e di scoprire, insieme ai personaggi, il vero significato della visita del protagonista, un fantasma, come rileva il suo pallore costante tematica della parte iniziale del racconto.

Nel racconto il mondo fisico e il mondo soprannaturale si interpenetrano: il tempo sembra sospeso, si prolunga al di là di ciò che si crede possibile. Lo spazio si dilata allo stesso modo e una perfetta sintesi delle categorie spazio temporali si ha nella frase: *allora la mamma finalmente capì, un vuoto immenso, che mai e poi mai nei secoli sarebbero bastati a colmare, si aprì nel suo cuore.*

Riguardo alle tematiche, o meglio all’aspetto semantico, tipiche del racconto fantastico, Todorov le raggruppa in due categorie che chiama temi dell’*Io* e temi del *Tu*: la prima categoria implica un atteggiamento essenzialmente passivo e di isolamento del personaggio principale e in lui risulta predominante l’uso dello sguardo (per esempio nel colloquio muto tra fratelli); la seconda implica invece un’azione attiva del personaggio rispetto al mondo circostante e in lui risulta predominante l’uso della voce, seppure spenta e faticosa, che serve a porlo in comunicazione con gli altri, tramite il linguaggio.

Nel racconto si alternano sguardi tristi e dolenti a parole pronunciate con fatica, che hanno l’effetto di mantenere sospesa l’atmosfera della visita, fino alla sparizione del fantasma e alla scoperta da parte della madre dell’identità del misterioso personaggio muto, rimasto fuori della casa: *si guardava attorno assaporando le amate penombre e parole; perché non parlava, perché non la guardava nemmeno? Il soldato non le rispose ma si alzò dalla sedia movendo alla stanza vicina. I suoi gesti avevano una specie di pesante lentezza).*

---

<sup>39</sup> Ib. p.94.

## IL GENERE: IL ROMANZO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

### ESEMPI DI INCIPIT

#### L'INCIPIT

L'incipit di un romanzo è, per il lettore, un ingresso in un mondo di finzione alla ricerca di realizzazione del proprio desiderio di conoscere storie e, per lo scrittore, per dirla con Italo Calvino, un distacco dalla molteplicità delle storie possibili da raccontare, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare.... L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell'inizio c'è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o visibili<sup>40</sup>». Dalle infinite possibilità di significazione l'incipit - al pari delle prime inquadrature di un film - fornisce al lettore una prima idea del mondo diegetico che la narrazione lo porterà ad esplorare e stabilisce subito nel lettore un meccanismo di complesse attese.

L'inizio – inteso in senso estensivo non come le prime parole o la prima fase ma come la parte iniziale, di lunghezza variabile - riveste un ruolo essenziale in una narrazione nel definire convenzioni di genere, nello stabilire strategie enunciative, nell'individuare modelli di ricezione..

Nell'inedito, ricavato dai manoscritti preparatori delle Norton Lectures, contenente materiale destinato a confluire nella sesta lezione americana, rimasta incompiuta, Calvino scrive a proposito del cominciare e finire la scrittura di un romanzo. Dalle sue riflessioni - indicate di volta in volta nei rimandi in nota - si traggono indicazioni per la presente premessa all'analisi degli incipit di romanzi dell'ottocento e del Novecento.

Nei classici del romanzo, gli incipit si preoccupavano di definire con precisione le vicende e i personaggi della storia, collocandoli in un tempo e in uno spazio definiti, come ad esempio: *En un lugar de la Mancha* (don Chisciotte), *I was born in the year 1632*. (Robinson Crusoe)<sup>41</sup>. Questa necessità preliminare di individuazione da parte del romanziere è vista da Calvino come un atto rituale al pari dell'invocazione alla Musa nei poemi antichi; atto che sottende la preoccupazione di rendere omaggio alla vastità dell'universo e, al contempo, di isolare la storia che si sta per narrare rispetto ai possibili narrativi.

<sup>40</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire, Appendice a Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2002, p.124.

<sup>41</sup> I due esempi che seguono sono riportati da Calvino, nell'opera citata pp. 125-6, come esempi di concretezza in Cervantes e Defoe.

*Esempio 1.* "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astilleo".(In un borgo della Mancha, di cui non voglio ricordarmi il nome, non molto tempo fa viveva un gentiluomo di quelli con lancia nella rastrelliera).

*Esempio 2.* "I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull" (Sono nato nel 1632 nella città di York da una buona famiglia, sebbene non di quella regione, perchè mio padre era straniero, di Brema, e prima s'era stabilito a Hull).

Nel romanzo moderno e contemporaneo, questa esigenza viene meno e lo scrittore non avverte il bisogno di “segnare l’ingresso dell’opera con un rito o una soglia che ricordi ciò che resta fuori dell’opera”. Egli si sente autorizzati a isolare la sua storia dal momento che la vita è un tessuto continuo e “ siccome qualsiasi inizio è arbitrario, allora è perfettamente legittimo di cominciare la narrazione *in medias res*, in un momento qualsiasi”.<sup>42</sup> La narrazione in *medias res* entra direttamente nel vivo della vicenda, nel mezzo dell’azione, senza alcun preambolo.

Analizzando gli incipit di alcuni romanzi molto noti, tra fine Ottocento e l’epoca contemporanea, ci si propone di evidenziare, modalità diverse, sul piano narrativo, di catturare e orientare il lettore ad addentrarsi nelle vicende narrate.

## IL TESTO

### GIOVANNI VERGA, *MASTRO-DON GESUALDO*, PARTE PRIMA, I

Suonava la messa dell’alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt’a un tratto, nel silenzio, s’udì un rovinio, la campanella squillante di Sant’Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:

“Terremoto! San Gregorio Magno!”.

Era ancora buio. Lontano, nell’ampia distesa nera dell’Àlia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l’alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l’allarme anch’esso; poi la campana fessa di San Vito; l’altra della chiesa madre, più lontano; quella di Sant’Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l’altra s’erano svegliate pure le campane dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: - uno scampanio generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.

“No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista!”.

Gli uomini accorrevano vociando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano.

“Don Diego! Don Ferdinando!” si udiva chiamare in fondo alla piazzetta; e uno che bussava al portone con un sasso.

Dalla salita verso la Piazza Grande, e dagli altri vicoletti, arrivava sempre gente: un calpestio continuo di scarponi grossi sull’acciottolato; di tanto in tanto un nome gridato da lontano; e insieme quel bussare insistente al portone in fondo alla piazzetta di Sant’Agata, e quella voce che chiamava:

“Don Diego! Don Ferdinando! Che siete tutti morti?”

Dal palazzo dei Trao, al di sopra del cornicione sdentato, si vedevano salire infatti, nell’alba che cominciava a schiarire, globi di fumo denso, a ondate, sparsi di faville. E pioveva dall’alto un riverbero rossastro, che accendeva le facce ansiose dei vicini raccolti dinanzi al portone sconsigliato, col naso in aria. Tutt’a un tratto si udì sbatacchiare una finestra, e una vocetta stridula che gridava di lassù:

<sup>42</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, Appendice a *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, p.128.

“Aiuto! ... ladri! ... Cristiani, aiuto!”.

“Il fuoco! Avete il fuoco in casa! Aprite, don Ferdinando!”.

“Diego! Diego!”

Dietro alla faccia stralunata di don Ferdinando Trao apparve allora alla finestra il berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti di don Diego. Si udì la voce rauca del tisico che strillava anch'esso:

“Aiuto! ... Abbiamo i ladri in casa! Aiuto!”.

“Ma che ladri! ... Cosa verrebbero a fare lassù?” sghignazzò uno nella folla.

“Bianca! Bianca! Aiuto! aiuto!”

Giunse in quel punto trafelato Nanni l'Orbo, giurando d'averli visti lui i ladri, in casa Trao.

“Con questi occhi!... Uno che voleva scappare dalla finestra di donna Bianca, e s'è cacciato dentro un'altra volta, al vedere accorrer gente! ... “

“Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio!” Si mise a vociare mastro-don Gesualdo Motta. Gli altri intanto, spingendo, facendo leva al portone, riuscirono a penetrare nel cortile, ad uno ad uno, coll'erba sino a mezza gamba, vociando, schiamazzando, armati di secchie, di brocche piene d'acqua; Compare Cosimo colla scure da far legna; don Luca il sagrestano che voleva dar di mano alle campane un'altra volta, per chiamare all'armi; Pelagatti così com'era corso, al primo allarme, col pistolone arrugginito ch'era andato a scavar di sotto allo strame.

Dal cortile non si vedeva ancora il fuoco. Soltanto, di tratto in tratto, come spirava il maestrale, passavano al di sopra delle gronde ondate di fumo, che si sperdevano dietro il muro a secco del giardinetto, fra i rami dei mandorli in fiore. Sotto la tettoia cadente erano accatastate delle fascine; e in fondo, ritta contro la casa del vicino Motta, dell'altra legna grossa; assi d'impalcati, correntoni fradici, una trave di palmento che non si era mai potuta vendere.

“Peggio dell'esca, vedete!” sbraitava mastro-don Gesualdo. “Roba da fare andare in aria tutto il quartiere!... santo e santissimo! E me la mettono poi contro il mio muro; perché loro non hanno nulla da perdere, santo e santissimo! ...”.

In cima alla scala, don Ferdinando, infagottato in una vecchia palandrana, con un fazzolettaccio legato in testa, la barba lunga di otto giorni, gli occhi grigiastri e stralunati, che sembravano quelli di un pazzo in quella faccia incartapecorita di asmatico, ripeteva come un'anatra:

“Di qua! di qua!”

Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta. Mastro-don Gesualdo voleva prima buttar fuori sulla piazza tutta quella legna accatastata nel cortile.

“Ci vorrà un mese!” rispose Pelagatti il quale stava a guardare sbadigliando, col pistolone in mano.

“Santo e santissimo! Contro il mio muro è accatastata! ... Volete sentirla, sì o no?”.

Giocalone diceva piuttosto di abbattere la tettoia; don Luca il sagrestano assicurò che pel momento non c'era pericolo: una torre di Babele!

Erano accorsi anche altri vicini. Santo Motta colle mani in tasca, il faccione gioviale e la barzelletta sempre pronta. Speranza, sua sorella, verde dalla bile, strizzando il seno vizzo in bocca al lattante, sputando veleno contro i Trao: “Signori miei... guardate un po'!... Ci abbiamo i magazzini qui accanto!” E se la prendeva anche con suo marito Burgio, ch'era lì in maniche di camicia: “Voi non dite nulla! State lì come un allocco! Cosa siete venuto a fare dunque?”.

Mastro-don Gesualdo si lanciò il primo urlando su per la scala. Gli altri dietro come tanti leoni per gli stanzoni scuri e vuoti. A ogni passo un esercito di topi che spaventavano la gente. “Badate! badate! Ora sta per rovinare il solaio!” Nanni l'Orbo che ce l'aveva sempre con quello della finestra, vociando ogni volta: “Eccolo!

eccolo!” E nella biblioteca, la quale cascava a pezzi, fu a un pelo d’ammazzare il sagrestano col pistolone di Pelagatti. Si udiva sempre nel buio la voce chiocchia di don Ferdinando il quale chiamava: “Bianca! Bianca!” E don Diego che bussava e tempestava dietro un uscio, fermando pel vestito ognuno che passava, strillando anche lui: “Bianca! mia sorella!”.

“Che scherzate?” rispose mastro-don Gesualdo rosso come un pomodoro, liberandosi con una strappata. “Ci ho la mia casa accanto, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere!”.

Era un correre a precipizio nel palazzo smantellato; donne che portavano acqua; ragazzi che si rincorrevano schiamazzando in mezzo a quella confusione, come fosse una festa; curiosi che girandolavano a bocca aperta, strappando i brandelli di stoffa che pendevano ancora dalle pareti, toccando gli intagli degli stipiti, vociando per udir l’eco degli stanzoni vuoti, levando il naso in aria ad osservare le dorature degli stucchi, e i ritratti di famiglia: tutti quei Trao affumicati che sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa loro. Un va e vieni che faceva ballare il pavimento.

“Ecco! ecco! Or ora rovina il tetto!” sghignazzava Santo Motta, sgambettando in mezzo all’acqua: delle pozze d’acqua ad ogni passo, fra i mattoni smossi o mancanti. Don Diego e don Ferdinando, spinti, sbalorditi, travolti in mezzo alla folla che rovistava in ogni cantuccio la miseria della loro casa, continuando a strillare: “Bianca!... Mia sorella!”.

“Avete il fuoco in casa, capite?” gridò loro nell’orecchio Santo Motta. “Sarà una bella luminaria con tutta questa roba vecchia!”

“Per di qua, per di qua!” si udì una voce dal vicoletto. “Il fuoco è lassù, in cucina...”

Mastro Nunzio, il padre di Gesualdo, arrampicatosi su di una scala a piuoli, faceva dei gesti in aria, dal tetto della sua casa, lì dirimpetto. Giacalone aveva attaccata una carrucola alla ringhiera del balcone per attinger acqua dalla cisterna dei Motta. Mastro Cosimo, il legnaiuolo, salito sulla gronda, dava furiosi colpi di scure sull’abbaino.

“No! no!” gridarono di sotto. “Se date aria al fuoco, in un momento se ne va tutto il palazzo!”.

Don Diego allora si picchiò un colpo in fronte, balbettando: “Le carte di famiglia! Le carte della lite!”. E don Ferdinando scappò via correndo, colle mani nei capelli, vociando anche lui.

## ANALISI

L’incipit, costituito dalle prime scene della storia, pone al centro dell’attenzione del lettore Vizzini (località non distante da Catania) nella sua tranquilla dimensione quotidiana, infranta all’improvviso da un imprecisato *rovinio*, che introduce il tema di un’ignota catastrofe. Il diminutivo quasi affettuoso con cui lo scrittore presenta la sua terra d’origine, il *paesetto*, contrasta con la pretesa di eclissarsi dalla narrazione, teorizzata nella produzione che precede la composizione del romanzo *Mastro-don Gesualdo* (pubblicato nel 1889 dall’editore Treves, dopo essere uscito a puntate sulla “Nuova antologia” da luglio a dicembre 1888).

Il registro prescelto è sensoriale: nella dimensione auditiva, il contrasto tra il suono delle campane e quello della campanella squillate e del vociare disordinato della gente che scappa fuori dalle case, e visivo, buio della notte e la distesa nera dell’Ália, la zona di campagna nelle vicinanze del paese, e il fuoco improvviso in casa Trao, la famiglia intorno alla quale ruota la vicenda. Nel trambusto i personaggi si chiamano a vicenda sulla ribalta e, quando vi si affacciano, già dai primi dettagli, si intravedono storie e destini.



## IL TESTO

LUIGI PIRANDELLO, *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE*, QUADERNO PRIMO

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano.<sup>5</sup> Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero.

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie. Oggi, così e così; questo e quest'altro da fare; correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là. - No, caro, grazie: non posso! - Ah sì, davvero? Beato te! Debbo scappare... - Alle undici, la colazione. - Il giornale, la borsa, l'ufficio, la scuola... - Bel tempo, peccato! Ma gli affari... - Chi passa? Ah, un carro funebre... Un saluto, di corsa, a chi se n'è andato. - La bottega, la fabbrica, il tribunale ...

Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò che gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato <sup>10</sup> da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare. Con una mano ci teniamo la testa, con l'altra facciamo un gesto da ubriachi.

- Svagiamoci!

Sì. Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza.

Guardo per via le donne, come vestono, come camminano, i cappelli che portano in capo; gli uomini, le arie che hanno o che si dànno; ne ascolto i discorsi, i propositi; e in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin de' conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.

Qua da noi non siamo ancora arrivati ad assistere allo spettacolo, che dicono frequente in America, di uomini che a mezzo d'una qualche faccenda, fra il tumulto della vita, traboccano <sup>14</sup> giù, fulminati. Ma forse, Dio aiutando, ci arriveremo presto. So che tante cose si preparano. Ah, si lavora!<sup>5</sup> E io - modestamente - sono uno degli impiegati a questi lavori *per lo svago*.

Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuoi mica dire operare.



Io non opero nulla.

Ecco qua. Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta.

Uno o due apparatori,<sup>17</sup> secondo le mie indicazioni, tracciano sul tappeto o su la piattaforma con una lunga pertica e un lapis turchino i limiti entro i quali gli attori debbono muoversi per tenere in fuoco la scena.

Questo si chiama *segnare il campo*.

Lo segnano gli altri; non io: io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva *a prendere*. Apparecchiata la scena, il direttore<sup>19</sup> vi dispone gli attori e suggerisce loro l'azione da svolgere.

Io domando al direttore.

- Quanti metri?

Il direttore, secondo la lunghezza della scena, mi dice approssimativamente il numero dei metri di pellicola che abbisognano, poi grida agli attori: - Attenti, si gira!.

E io mi metto a girar la manovella.

## ANALISI

L'opera, pubblicata nel 1915 e in un'edizione rivista nel 1925, inizia con il soliloquio di un io narrante (*Studio la gente...*), che coincide con l'operatore Serafino Gubbio, nominato nel titolo. Egli avvia una riflessione sulla propria condizione e sul comportamento della gente che osserva con attenzione alla ricerca di risposte ai propri interrogativi. Fin dalle prime battute del romanzo emerge l'atteggiamento problematico del narratore che mette il lettore di fronte a una realtà: lontano da una tradizionale funzione di onniscienza, egli non ha neppure una sua particolare verità da comunicare; il punto di vista è quello del protagonista/narratore, quindi non si avrà una visione generale dei fatti, ma una descrizione soggettiva.

Il soliloquio è a tratti interrotto da battute di dialogo (*No, via tranquilli*), rivolte ad ascoltatori fittizi e implicitamente ai potenziali lettori. Tale espediente, tipico della narrativa pirandelliana, serve a conferire alla narrazione un tono colloquiale che imita certi caratteri sintetici del parlato (No, caro, grazie: non posso!....Ah, sì davvero?...Bel tempo, peccato!) e a sdrammatizzare la riflessione, conferendole al contempo maggiore efficacia persuasiva.

Il tempo è il presente della riflessione e della scrittura (la scrittura privata del narratore che affida i suoi pensieri a una sorta di taccuino) che la fissa sulla pagina al presente indicativo.

Compare nell'incipit l'espressione tipica del gergo cinematografico "Attenti, si gira!" che dava il titolo all'edizione del romanzo (*Si gira..*) pubblicata a puntate sulla "Nuova antologia", dal 1° giugno al 16 agosto 1915, e che costituisce una sorta di *leitmotiv* quasi ossessivo che percorre l'opera e ne segna la conclusione: il romanzo si chiude con l'espressione che in origine ne costituiva il titolo: *La scena è pronta? – Attenti si gira...*

L'esistenza di Serafino rimane così fissata per sempre alla funzione di operatore: *il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione voglio seguire così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.*

Di fronte agli attacchi della vita, Serafino decide che non gli resta altro che ridursi all'ufficio di una macchina, assumendone l'impersonalità.

## IL TESTO

### TOZZI, *CON GLI OCCHI CHIUSI*, CAP I

Usciti dalla trattoria i cuochi e i camerieri, Domenico Rosi, il padrone, rimase a contare in fretta, al lume di una candela che sgocciolava fitto, il denaro della giornata. Gli si strinsero le dita toccando due biglietti da cinquanta lire; e, prima di metterli nel portafoglio di cuoio giallo, li guardò un'altra volta, piegati; e soffiò su la fiammella avvicinandocisi con la bocca. Se la candela non si fosse consumata troppo, avrebbe contato anche l'altro denaro nel cassetto della moglie; ma chiuse la porta, dandoci poi una ginocchiata forte per essere sicuro che aveva girato bene la chiave. Di casa stava dall'altra parte della strada, quasi dirimpetto.

Ormai erano trent'anni di questa vita; ma ricordava sempre i primi guadagni, e gli piaceva alla fine d'ogni giorno sentire in fondo all'anima la carezza del passato: era come un bell'incasso.

La sua trattoria! Qualche volta, parlandone, batteva su le pareti le mani aperte; per soddisfazione e per vanto.

Restato contadino, benché avesse presto mutato mestiere, era capace di pigliare a pugni uno che non avesse avuto fede alla sua sincerità. E credeva che Dio, quasi per accontentarlo, avesse pensato, insieme con lui, alla sua fortuna. Del resto, sentiva la necessità di arricchire di più; per paura delle invidie. Quanti avrebbero fatto di tutto per vederlo senza un soldo!

Le sue quattro sorelle e i suoi tre fratelli erano rimasti poveri al loro paese di maremma, a Civitella, tra le boscaglie piene di cinghiali; nella casa di pietre scheggiate, con la scala che si moveva sotto i piedi, fatta con i sassi presi dal fiume, con le finestre in faccia a una montagna di galestro tanto a ridosso e ripida che pareva di rimanerci sotto, quasi avesse dovuto un giorno o l'altro precipitare. E il Rosi pensava al suo paese troppo angusto, come ad una cosa che non esistesse più, o almeno soltanto per gli altri: i ricordi della giovinezza avevano la stessa importanza dei teatri e delle figure dei giornali, che egli odiava con disprezzo: stupidaggini piacevoli per gli sfaccendati, che avevano soldi da buttar via. Lo stesso pensava per chi fumava. E nessuno, perciò, poteva dire d'averlo visto mai al teatro; o, peggio, con il sigaro in bocca! Egli era troppo astuto! A pena stabilitosi a Siena, a vent'anni, sposò Anna, una bastarda senza dote, piuttosto bella e più giovine di lui; aprendo un'osteria che con l'andar del tempo divenne una delle migliori trattorie della città: Il Pesce Azzurro.

Ora avevano un figliolo che ormai terminava tredici anni, Pietro; ma prima di quello n'erano nati sette altri, morti l'uno dopo l'altro a pena tolti da balia. Pietro, molto tardi per riguardo alla sua salute, lo mandavano al seminario, ch'era la scuola più vicina; tra gli alunni chiamati esterni; cioè tra quelli che prendevano le lezioni con i seminaristi, e poi tornavano a casa senza aver l'obbligo però di vestire come loro. Il penultimo parto aveva lasciato le convulsioni ad Anna; che, del resto, era stata sempre soggetta a qualche sintomo isterico: una malattia che faceva ridere Domenico, una specie di facezia' ch'egli non capiva. E se ne irritava come se l'offendesse, quando il ridere non portava nessun rimedio; e c'era alla farmacia il conto da pagare.

Anna, remissiva e fanatica per lui, accortasi, alla fine, dopo tanti anni di matrimonio, che la tradiva, aveva creduto più di una volta che le tirassero giù il cuore con tutte e due le mani; e si sentiva invecchiare e imbrunire prima del tempo. Quando ci pensava, gli occhi le si bagnavano; ma non ne parlava mai con nessuno: perché, per quanto fosse molto buona con tutti, non voleva amicizie. Però, si sentiva come soffocata, con

una bontà quasi rabbiosa; e, odorando il suo aceto aromatico, le lacrime le andavano fin su le labbra.

Con il volto un poco rotondo, di donna ingrassata, non si capivano le sue collere repentine, che rivelavano un fondo nervoso per quanto innocuo: come certe rivolte di animali tormentati. Si ride, in fatti, che una gallina scannata annaspi o se un coniglio stride e cava l'unghie!

Accanto a Domenico, siccome desideravano un erede, i figli morti diventavano anche per lei simili soltanto a tentativi astratti e dovuti abbandonare, certo a fine di bene; se il destino aveva voluto così. Perciò ella amava Pietro con un affetto superstizioso. Ma era incapace, per indole, di mostrargli una grande tenerezza; sebbene le piacesse d'averlo sempre vicino. Quando le si addormentava sopra una spalla, non si sarebbe mai decisa a farlo portare a letto da Rebecca; che era stata la sua balia e ora faceva da serva e da cantiniera.

Ma Domenico, tutto in faccende ed eccitato, senza smettere di lavorare, gridava dalla cucina:

- Tieni codesto peso addosso?

Ed ella, perché non venisse da sé ad alzarlo con quelle sue braccia scamiciate, lo svegliava e lo mandava a letto. E la sera dopo gli diceva, sottovoce e stizzita d'obbedire:

- Mi dà fastidio: non ti avvicinare,

Ma Pietro non le dava retta, e si ficcava tra lei e un bracciale della poltrona tenendole una mano; e chiudendo gli occhi con il sonno. Anna, allora, svincolava la mano perché aveva da rendere i resti ai camerieri; e anche da salutare gli avventori che entravano e uscivano. La trattoria seguiva fino a tardi ad esser piena. Il lavoro eccitava anche lei; ma, verso la mezzanotte, erano tutti stanchi e impazienti di riposare. Se restava ancora qualcuno a tavola, spengevano l'uno dopo l'altro tutti i lumi delle altre stanze. I camerieri si toglievano le giacche da lavoro; i cuochi si cambiavano le giubbe. In questi momenti di attesa e di sosta, Anna ne approfittava per finire tutti i suoi lavori di biancheria e anche per fare qualche ricamo dei più semplici: per non spendere troppo e per non saperli fare meglio. Ella, da ragazza, era stata cameriera; e non aveva avuto tempo d'imparare niente. Sapeva scrivere, però; e ci aveva preso così pratica, che non sbagliava mai le somme dei conti agli avventori. Faceva tenere bene in ordine tutto: i piatti e le scodelle sopra una vecchia madia, il pane e i fiaschi del vino dentro la dispensa. E sapeva trattare con i fornitori. I limoni se li sceglieva da sé, però con la sorveglianza e l'approvazione di Domenico, e con una meticolosità che la inorgoglia e che faceva piacere. Se il fruttivendolo era riuscito a dargliene uno di buccia grossa o sciupata, Domenico se lo faceva cambiare dopo averglielo battuto sotto il naso.

Anna, per lo più, andava a letto, se le era possibile, qualche mezz'ora prima di lui. Una notte, Domenico afferrò dalla sedia, portandolo nella strada, un macchinista briaco che s'ostinava a non uscir di bottega. Quegli allora aprì il coltello e gli si slanciò addosso. Ma Domenico si scansò, e i camerieri si misero di mezzo. Anna, ch'era lì, con la testa avvolta in uno scialle di lana, come teneva sempre, s'impressionò tanto che, in seguito, le sue convulsioni si fecero più frequenti e più forti. Per curarsi, il medico le disse di stare più che poteva a Poggio a' Meli, al podere comprato da poco. Il sabato tornava a Siena perché, essendo giorno di mercato, non avrebbe potuto lasciare la trattoria. Con lei andavano Pietro e Rebecca. Domenico dormiva in città; ma, ogni sera, per il giorno dopo, portava alla moglie una sporta di vivande, nel suo legnetto a due posti; stringendola con le gambe, perché non cadesse.

Poggio a' Meli si trovava fuori di Porta Camollia per quella strada piuttosto solitaria che dal Palazzo dei Diavoli va a finire poco più in là del convento di Poggio al Vento. C'era una vecchia casetta rintonacata di rosso, a un piano solo; e congiunta al tinaio e alle abitazioni degli assalariati fatte sopra le stalle. Il rosso pareva molto bello a Domenico; mentre Anna, come le aveva anche detto qualche conoscente, avrebbe voluto scegliere o un celeste o un giallo canarino.

Si entrava subito nell'aia; con il pozzo da una parte e un pergolato a cerchio, sotto il quale Domenico teneva, a stagione buona, una dozzina di conche con le piante di limone: il solo lusso invece del giardino. Egli ne faceva un gran conto però, benché fosse stata una spesa che gli rendeva poco. Molte volte, secondo l'umore, non voleva né meno che Pietro le toccasse.

Il podere era di qualche ettaro, con la siepe di marruche e di biancospini su la strada: un piccolissimo appezzamento pianeggiante e coltivato bene; il resto a pendice, fino al fosso di un'altra collinetta che regge le mura della Porta Camollia.

Lungo i confini, querci grosse e nere, con qualche noce alto alto; e, nei fondi, salci e orti, perché c'era l'acqua. Dall'aia si vedeva Siena.

Ogni domenica, a fin di mese, gli assalariati andavano, dopo la messa, alla trattoria; e il Rosi li pagava, facendosi fare da ognuno una croce, alla meglio, sopra le marche da bollo. Allora spiegava le sue intenzioni e discuteva dei lavori. Era sempre poco contento; e li minacciava, immancabilmente, di mandarli via. Poi, ripetuti sempre a voce più forte gli ordini da eseguirsi il giorno dopo, diceva che se ne potevano tornare a casa; ed egli, perché era già l'ora che gli avventori andavano a mangiare, si tirava su subito le maniche della camicia ed entrava in cucina. Per solito, mentre pagava, faceva colazione.

Il podere, benché piccolo e con le case in quel modo, era bello: ci si trovava una dolcezza che invogliava a starci: cinque cipressi, in fila, dietro il muricciolo dell'aia; e poi tutto pieno d'olivi e di frutti. Qualcuno, dopo aver due o tre volte girato gli occhi attorno, diceva: «se fosse più grande, piacerebbe meno!». L'appezzamento pianeggiante era di una terra scura e rossiccia; il resto di tufo asciutto e sodo, quasi giallo. A primavera, meno il lavorato con l'aratro o con la vanga, diventava di cento verdi; e l'autunno ci metteva un bel pezzo a scolorirli.

Per la strada passavano, di solito, a seconda delle ore, qualche cappuccino la mattina, i contadini e i loro carri sempre; tutti i giovedì, verso mezzogiorno, i mendicanti che andavano a mangiare la zuppa del convento. In autunno c'erano anche parecchie famiglie di villeggianti, e i forestieri d'una pensione: e questi stavano fuori la sera. Le domeniche, a tempo bello, qualche comitiva che cantava; dopo aver bevuto alle trattorie e alle bettole del borgo fuori porta.

La strada è quasi da per tutto piana e stretta, con parecchie ville e altri poderi; e poi lecci, querci, castagni, cancelli di legno, siepi patate. Mentre si vedono le altre ville, molto più belle, che vanno alla chiesa di Marciano; e un ammasso di colline verso la parte di maremma e il Monte Amiata.

Quando un podere passa nelle mani di un altro proprietario che non sia uno sciocco, comincia presto a modificarsi in un modo visibile agli occhi di coloro che se n'intendono e poi di tutti. E il Rosi cambiò addirittura Poggio a' Meli.

## ANALISI

Il romanzo, scritto nel 1913 e pubblicato a Milano dall'editore Treves nel 1919, ha un inizio con un incipit che trasporta il lettore direttamente nella storia, narrata in terza persona da un narratore esterno alla vicenda, dominata dalla figura del (padre) padrone, che viene descritto mentre è intento, a fine giornata, a contare il danaro guadagnato con il lavoro nella trattoria (*la sua trattoria!*). Domenico Rosi, *il padrone*, è molto soddisfatto di sé e dell'agiatezza economica raggiunta, benché dentro di sé conservi ancora forti tracce della sua origine contadina.

Il romanzo si apre anticipando uno dei temi che il lettore può seguire nel corso della narrazione: il processo regressivo di formazione a cui è sottoposto Pietro Rosi, il giovane protagonista (figura in parte autobiografica) che il lettore incontra all'età di tredici anni, schiacciato dalla figura paterna e da un amore che lo costringerà ad *aprire gli occhi* sul mondo e sulla verità.

Lo stare "con gli occhi chiusi" - il titolo sintetizza con un'efficace metafora la dimensione esistenziale del protagonista e la poetica di un artista - può essere inteso in una duplice accezione in quanto allude ad un atteggiamento di incoscienza adolescenziale ma può indicare anche una costruzione di sé, fatta da persone adulte per non vedere la realtà. In questa dimensione si colloca la vicenda del protagonista che passa da un atteggiamento di incoscienza giovanile alla consapevole idealizzazione della figura femminile, che prescinde quasi dalla persona di Ghisola, fino alla "vertigine violenta" da cui è colto ai piedi di lei, quando è costretto a vedere la realtà.

Già dalla pagina iniziale è possibile cogliere i tratti della scrittura di Tozzi, costituita da periodi tendenzialmente brevi e da una sintassi paratattica che, nella costruzione del discorso, sostituisce alla elaborazione di gerarchie logiche e grammaticali, la presenza di pause, tramite un uso abbondante di segni di interpunzione.

## IL TESTO

CESARE PAVESE, *LA CASA IN COLLINA*, CAP.I

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascate e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. Io che vivevo da tempo lassù, li vedevo a poco a poco svoltare e diradarsi, e veniva il momento che salivo ormai solo, tra le siepi e il muretto. Allora camminavo tendendo l'orecchio, levando gli occhi agli alberi familiari, fiutando le cose e la terra. Non avevo tristezze, sapevo che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali. Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino. Avrei dormito dentro un letto, questo sì. Gli sfollati dei prati e dei boschi sarebbero ridiscesi in città come me, solamente più sfiancati e intirizziti di me. Era estate, e ricordavo altre sere quando vivevo e abitavo in città, sere che anch'io ero disceso a notte alta cantando o ridendo, e mille luci punteggiavano la collina e la città in fondo alla strada. La città era come un lago di luce. Allora la notte si passava in città. Non si sapeva ch'era un tempo così breve. Si prodigavano amicizia e giornate negli incontri più futili. Si viveva, o così si credeva, con gli altri e per gli altri.

Devo dire - cominciando questa storia di una lunga illusione - che la colpa di quel che mi accadde non va data alla guerra. Anzi la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi. Quando venne la guerra, io da un pezzo vivevo nella villa lassù dove affittavo quelle stanze, ma se non fosse che il lavoro mi tratteneva a Torino, sarei già allora tornato nella casa dei miei vecchi, tra queste altre colline. La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era l'ultimo confidente sincero che mi restava. Con la guerra divenne legittimo chiudersi in sé, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che, con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare, sul cielo delle città, rincasando in collina. Adesso accadevano cose che il semplice vivere senza lagnarsi, senza quasi parlarne, mi pareva un contegno. Quella specie di sordo rancore in cui s'era conchiusa la mia gioventù, trovò con la guerra una tana e un orizzonte.

Di nuovo stasera salivo la collina; imbruniva, e di là dal muretto sporgevano le creste. Belbo, accucciato sul sentiero, mi aspettava al posto solito, e nel buio lo sentivo uggiolare. Tremava e raspava. Poi mi corse addosso saltando per toccarmi la faccia, e lo calmai, gli dissi parole, fin che ricadde e corse avanti e si fermò a fiutare un tronco, felice. Quando s'accorse che invece di entrare sul sentiero proseguiva verso il bosco, fece un salto di gioia e si cacciò tra le piante. E bello girare la collina insieme al cane: mentre si cammina, lui fiuta e riconosce per noi le radici, le tane, le forre, le vite nascoste, e



moltiplica in noi il piacere delle scoperte. Fin da ragazzo, mi pareva che andando per i boschi senza un cane avrei perduto troppa parte della vita e dell'occulto della terra.

Non volevo rientrare alla villa prima che fosse sera avanzata, giacché sapevo che le padrone mie e di Belbo mi attendevano al solito per farmi discorrere, per farsi pagare le cure che avevano di me e la cena fredda e l'affabilità, con le tortuose e sbrigative opinioni sulla guerra e sul mondo che serbavo per il prossimo. Qualche volta un nuovo caso della guerra, una minaccia, una notte di bombe e di fiamme, dava alle due donne argomento per affrontarmi sulla porta, nel frutteto, intorno al tavolo, e cianciare stupirsi esclamare, tirarmi alla luce, sapere chi ero, indovinarci uno di loro. A me piaceva cenar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare. Quando nel buio sulla città lontana muggiva un allarme, il mio primo sussulto era di dispetto per la solitudine che se ne andava, e le paure, il trambusto che arzigogolava fin lassù, le due donne che spegnevano le lampade già smorzate, l'ansiosa speranza di qualcosa di grosso. Si usciva tutti nel frutteto.

Delle due preferivo la vecchia, la madre, che nella mole e negli acciacchi portava qualcosa di calmo, di terrestre, e si poteva immaginarla sotto le bombe come appunto apparirebbe una collina oscurata. Non parlava gran che, ma sapeva ascoltare. L'altra, la figlia, una zitella quarantenne, era accollata, ossuta, e si chiamava Elvira. Viveva agitata dal timore che la guerra arrivasse lassù. M'accorsi che pensava a me con ansia, e me lo disse: pativa quand'ero in città, e una volta che la madre la canzonò in mia presenza, Elvira rispose che, se le bombe distruggevano un altro po' di Torino, avrei dovuto star con loro giorno e notte.

Belbo correva avanti e indietro sul sentiero e m'invitava a cacciarmi nel bosco. Ma quella sera preferii soffermarmi su una svolta della salita sgombra di piante, di dove si dominava la gran valle e le coste. Così mi piaceva la grossa collina, serpeggiante di schiene e di coste, nel buio. In passato era uguale, ma tanti lumi la punteggiavano, una vita tranquilla, uomini nelle case, riposo e allegrie. Anche adesso qualche volta si sentivano voci scoppiare, ridere in lontananza, ma il gran buio pesava, copriva ogni cosa, e la terra era tornata selvatica, sola, come l'avevo conosciuta da ragazzo. Dietro ai coltivi e alle strade, dietro alle case umane, sotto i piedi, l'antico indifferente cuore della terra covava nel buio, viveva in burroni, in radici, in cose occulte, in paure d'infanzia. Cominciavo a quei tempi a compiacermi in ricordi di infanzia. Si direbbe che sotto ai rancori e alle incertezze, sotto alla voglia di star solo, mi scoprivo ragazzo per avere un compagno, un collega, un figliolo. Rivedevo questo paese dov'ero vissuto. Eravamo noi soli, il ragazzo e me stesso. Rivivevo le scoperte selvatiche d'allora. Soffrivo sì ma col piglio scontroso di chi non riconosce né ama il prossimo. E discorrevo discorrevo, mi tenevo compagnia. Eravamo noi due soli.

*(La casa in collina, in Prima che il gallo canti, Mondadori, Milano, pp. 139-43).*

## ANALISI

*La casa in collina* è un romanzo composto tra 1946-47 e pubblicato nel 1949 insieme a *Il carcere* (risalente al 1939), nel quale Pavese elabora letterariamente l'esperienza del confino. I due romanzi brevi costituiscono un unico libro a cui Pavese attribuisce il titolo *Prima che il gallo canti*. Il titolo del dittico – la frase del Vangelo, Matteo 24,34 - esplicita sia il legame tra le due opere sia il senso che ad esse attribuisce l'autore: il comportamento dell'intellettuale borghese (il personaggio de *La casa in collina* è parzialmente autobiografico) che sente di avere tradito i propri ideali astenendosi dal partecipare in prima persona agli eventi storico-politici dai quali è investito.

Il romanzo *La casa in collina* è il racconto della “storia di una lunga illusione”, come dice esplicitamente la voce narrante in prima persona che è quella di Corrado, un professore di Torino che fa la spola tra la città, travolta dagli eventi bellici, e una casa sulla collina, luogo di solitudine e rifugio. Il protagonista-narratore inizia a rievocare gli episodi drammatici degli ultimi due anni del conflitto, quando è ormai tornato nel paese natio dove è vissuto in attesa della fine della guerra. Elemento che accomuna i luoghi che vengono rievocati è la collina, che nell'incipit del romanzo, sembra essere “il vero protagonista” della storia, il filo che lega ricordi ed esperienze di vita: “non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere”. E nel modo di vivere compaiono i temi pavesiani: la solitudine a cui la guerra sembra fornire un ulteriore alibi; la campagna, legata ai ricordi dell'infanzia.

Lo stile presenta la consueta sovrapposizione di piani temporali (“Ci tornavo la sera...”, “non vedevo la differenza tra queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo...”), che creano una trama sottile di risonanze e anticipazioni.

## IL TESTO

DINO BUZZATI, *IL DESERTO DEI TARTARI*, CAP.I

Nominato ufficiale, Giovanni Drogo parti una mattina di settembre dalla città per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione.

Si fece svegliare ch'era ancora notte e vestì per la prima volta la divisa di tenente. Come ebbe finito, al lume di una lampada a petrolio si guardò nello specchio, ma senza trovare la letizia che aveva sperato. Nella casa c'era un grande silenzio, si udivano solo piccoli rumori da una stanza vicina; sua mamma stava alzandosi per salutarlo.

Era quello il giorno atteso da anni, il principio della sua vera vita. Pensava alle giornate squallide all'Accademia militare, si ricordò delle amare sere di studio quando sentiva fuori nelle vie passare la gente libera e presumibilmente felice; delle sveglie invernali nei cameroni gelati, dove ristagnava l'incubo delle punizioni. Ricordò la pena di contare i giorni ad uno ad uno, che sembrava non finissero mai.

Adesso era finalmente ufficiale, non aveva più da consumarsi sui libri né da tremare alla voce del sergente, eppure tutto questo era passato. Tutti quei giorni, che gli erano sembrati odiosi, si erano oramai consumati per sempre, formando mesi ed anni che non si sarebbero ripetuti mai. Sì, adesso egli era ufficiale, avrebbe avuto soldi, le belle donne lo avrebbero forse guardato, ma in fondo - si accorse Giovanni Drogo - il tempo migliore, la prima giovinezza, era probabilmente finito. Così Drogo fissava lo specchio, vedeva uno stentato sorriso sul proprio volto, che invano aveva cercato di amare.

Che cosa senza senso: perché non riusciva a sorridere con la doverosa spensieratezza mentre salutava la madre? Perché non badava neppure alle sue ultime raccomandazioni e arrivava soltanto a percepire il suono di quella voce, così familiare ed umano? Perché girava per la camera con inconcludente nervosismo, senza riuscire a trovare l'orologio, il frustino, il berretto, che pure si trovavano al loro giusto posto? Non partiva certo per la guerra! Decine di tenenti come lui, i suoi vecchi compagni, lasciavano a quella stessa ora la casa paterna fra allegre risate, come se andassero a una festa. Perché non gli uscivano dalla bocca, per la madre, che frasi generiche vuote di senso invece che affettuose e tranquillizzanti parole? L'amarezza di lasciare per la prima volta la vecchia casa, dove era nato alle speranze, i timori che porta con sé ogni mutamento, la commozione di salutare la mamma, gli riempivano sì l'animo, ma su tutto ciò gravava un insistente pensiero, che non gli riusciva di identificare, come un vago presentimento di cose fatali, quasi egli stesse per cominciare un viaggio senza ritorno.

L'amico Francesco Vescovi lo accompagnò a cavallo per il primo tratto di strada. Lo scalpito delle bestie risuonava nelle strade deserte. Albeggiava, la città era ancora immersa nel sonno, qua e là agli ultimi piani qualche persiana si apriva, comparivano facce stanche, apatici occhi fissavano per un momento la nascita meravigliosa del sole.

I due amici non parlavano. Drogo pensava a come potesse essere la Fortezza Bastiani, ma non riusciva a immaginarla. Non sapeva neppure esattamente dove si trovasse, né quanta strada ci fosse da fare. Alcuni gli avevano detto una giornata di cavallo, altri meno, nessuno di coloro a cui aveva chiesto c'era in verità mai stato.

Alle porte della città, Vescovi cominciò vivacemente a parlare delle solite cose, come se Drogo andasse a una passeggiata. Poi, a un certo punto:

“Vedi quel monte erboso? Sì, proprio quello. Vedi in cima una costruzione? » diceva. “E già un pezzo della Fortezza, una ridotta avanzata. Ci sono passato due anni fa, mi ricordo, con

mio zio, per andare a caccia.

“Erano oramai usciti dalla città. Cominciavano i campi di granturco, i prati, i rossi boschi autunnali. Per la strada bianca, battuta dal sole, avanzavano i due fianco a fianco. Giovanni e Francesco erano amici, vissuti insieme per lunghi anni, con le stesse passioni, le stesse amicizie; si erano visti sempre ogni giorno, poi Vescovi si era fatto grasso, Drogo invece era diventato ufficiale e adesso sentiva come l'altro fosse oramai lontano. Tutta quella vita facile ed elegante oramai non gli apparteneva più, cose gravi e sconosciute lo attendevano. Il suo cavallo e quello di Francesco gli pareva - avevano già un passo diverso, uno scalpitare, il suo, meno leggero e vivace, con un fondo di ansia e fatica, come se anche la bestia sentisse che la vita stava per cambiare.

Erano giunti in cima a una salita. Drogo si voltò indietro a guardare la città contro luce; fumi mattutini si alzavano dai tetti. Vide di lontano la propria casa. Identificò la finestra della sua stanza. Probabilmente i vetri erano aperti, le donne stavano mettendo in ordine. Avrebbero disfatto il letto, chiuso in un armadio gli oggetti, poi sprangato le persiane. Per mesi e mesi nessuno ci sarebbe entrato, tranne la paziente polvere e nei giorni di sole tenui strisce di luce. Eccoli rinserrato nel buio, il piccolo mondo della sua fanciullezza. La madre l'avrebbe conservato così affinché lui tornando ci si ritrovasse ancora, perché lui potesse là dentro rimanere ragazzo, anche dopo la lunga assenza; oh, certo lei si illudeva di poter conservare intatta una felicità per sempre scomparsa, di trattenere la fuga del tempo, che riaprendo le porte e le finestre al ritorno del figlio le cose sarebbero tornate come prima.

L'amico Vescovi qui lo salutò affettuosamente e Drogo continuò solo per la strada, avvicinandosi alle montagne. Il sole era a picco quando giunse all'imbocco della valle che conduceva alla Fortezza.

A destra, in cima a un monte, si vedeva la ridotta che il Vescovi gli aveva indicato. Non sembrava che ci dovesse essere ancora molta strada.

Ansioso di arrivare, Drogo, senza fermarsi a mangiare, spinse il cavallo già stanco su per la strada che si faceva ripida e incassata fra precipitosi costoni. Gli incontri erano sempre più rari. A un carrettiere Giovanni domandò quanto tempo ci fosse per arrivare alla Fortezza.

“La Fortezza?” rispose l'uomo “quale Fortezza?”.

“La Fortezza Bastiani” disse Drogo.

“Da queste parti non ci sono fortezze” fece il carrettiere. “Non l'ho mai sentito, dire”.

Evidentemente era male informato. Drogo riprese il cammino e avvertiva una sottile inquietudine man mano che il pomeriggio avanzava. Egli scrutava i bordi altissimi della valle per scoprire la Fortezza. Immaginava una specie di antico castello con muraglie vertiginose. Passando le ore, sempre più si convinceva che Francesco gli aveva dato una informazione sbagliata; la ridotta da lui indicata doveva essere già molto indietro. E si avvicinava la sera.

## ANALISI

*Il deserto dei tartari* è un romanzo, che, sul piano narrativo, presenta le caratteristiche di un racconto classico a focalizzazione zero, condotto in terza persona da un narratore esterno. Il tempo è il passato (*si fece svegliare*), proprio del romanzo, ad indicare lo stacco tra il momento della narrazione e gli eventi descritti. Tuttavia il rigore della narrazione si infrange nella dimensione spazio-temporale della vicenda: non vengono indicati il nome della città e il luogo in cui si trova la Fortezza e neppure l'epoca in cui si svolgono i fatti descritti "partì una mattina di settembre dalla città per raggiungere la fortezza Bastiani".

Il racconto si svolge già dall'inizio su uno sfondo storicamente sfuggente ed elusivo, pur seguendo un ordine narrativo lineare che coincide con l'ordine naturale degli eventi.

Inoltre il contrasto tra il *grande silenzio* della casa e i piccoli rumori familiari, e tra i gesti concreti e puntuali compiuti dal protagonista e il suo non provare la gioia sperata nel "*giorno atteso da anni*", crea una dimensione sospesa, di attesa rispetto a quello che accadrà. Sui pensieri del giovane ufficiale, il tenente Giovanni Drogo, grava la consapevolezza di un nuovo destino sconosciuto. L'anticipazione di un viaggio verso un nuovo e ignoto destino, senza ritorno, che il protagonista, avverte istintivamente è riflessa nella sua immagine allo specchio, nel volto dal sorriso stentato che tradisce l'insistenza di un pensiero nella sua mente "che non gli riusciva di identificare".

Anche *la nascita meravigliosa del sole* getta un riverbero di attesa sulle *facce stanche*, sugli *occhi apatici* degli abitanti della città senza nome e sulle *strade deserte* il cui silenzio continua e amplifica quello della casa materna, accentuato *dallo scalpito delle bestie*.

Il paesaggio che scorre davanti agli occhi di Drogo è vivo e netto, dai colori intensi e decisi: *i campi di granturco...i rossi boschi autunnali....la strada bianca, battuta dal sole*. La dimensione realistica dell'ambiente tende progressivamente a sbiadirsi nella percezione del giovane ufficiale che proietta tutto ciò scorre davanti ai suoi occhi nella dimensione di un *viaggio senza ritorno*. Allo stesso modo, l'andare del suo cavallo, meno *leggero e vivace* di quello dell'amico che lo accompagna, tradisce il fondo di ansia e di fatica che lo accompagna *come se anche la bestia sentisse che la vita stava per cambiare*.

Da sottolineare infine nelle pagine introduttive la presenza di un elemento proprio del discorso fantastico, attinente all'aspetto verbale, ossia l'uso di formule modali per creare un'atmosfera di incertezza: *sembrava, quasi, come se, gli pareva*.

## IL TESTO

### GADDA, *LA COGNIZIONE DEL DOLORE*, I

In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maradagàl, che è paese di non molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte - (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche); e ciò in considerazione del fatto che essi già sottostavano a balzelli ed erano obbligati a contributi molteplici, il cui globale ammontare, in alcuni casi, raggiungeva e financo superava il valsente del poco banzavòis che la proprietà rustica arriva a fruttare, Cerere e Pale assenziando, ogni anno bisestile: cioè nell'anno su quattro in cui non si sia verificata siccità, non pioggia persistente alle semine ed ai raccolti, e non abbi avuto passo tutta la carovana delle malattie. Paventata, più che ogni altra, la ineluttabile «Peronospera banzavoiisi» del Cattaneo: essa opera, nella misera pianta, a un disseccamento e sfarinamento delle radici e del fusto, proprio nei mesi dello sviluppo: e lascia ai disperati e agli affamati, invece del granone, un tritume simile a quello che lascia dietro di sé il tarlo, o il succhiello, in un trave di rovere. In talune piaghe bisogna poi fare i conti anche con la grandine. A quest'altro flagello, in verità, non è particolarmente esposta la involuta pannocchia del banzavòis, ch'è una specie di granoturco dolciastro proprio a quel clima. Clima o cielo, in certe regioni, altrettanto grandinifero che il cielo incombente su alcune mezze pertiche della nostra indimenticabile Brianza: terra, se mai altra, meticolosamente perticata.

Il Maradagàl, come è noto, uscì nel 1924 da un'aspra guerra col Parapagàl, stato limitrofo con popolazione della medesima origine etnica, immigratavi via via dall'Europa, a far tempo dai primi decenni del secolo decimo settimo. Anche ciò è noto. I pochi Indios superstiti alla Reconquista e pervenuti fino al secolo e ai clamori della radio, vivono a tribù e quasi a branchi nei lontani "Territorios", felicitati da una loro speciale tubercolosi e da una loro speciale sifilide, oltreché dalla lontananza della gendarmeria: tratti, alcuni, e a gran fatica, dalla caparbieta d'un qualche missionario piemontese, nell'orto della Fede di Cristo; donde pur tuttavia si assentano ancora, poi, di tanto in tanto, per una di quelle loro così deplorevoli bevute di caña, che li lasciano un paio di giorni a terra, lungo un sentiero, come sassi. Ognuno dei due paesi sostiene di aver vinto la guerra e ne addossa all'altro la terribile responsabilità. Negli anni seguenti al 1924 vi erano perciò, tanto nel Maradagàl quanto nel Parapagàl, dei reduci di guerra, alcuni dei quali appartenevano e appartengono tutt'ora alla benemerente categoria dei mutilati: e zoppicavano, o avevano sul volto cicatrici, o un arto irrigidito, o erano privi di un piede, o di un occhio. Non è infrequente, nei più ciaccolosi caffè del Maradagàl o del Parapagàl, venir fissati da un occhio di vetro. Di taluni reduci si sapeva che erano stati feriti, per quanto non apparisse; le cicatrici, nascoste dai panni, venivano così defraudate della quota di ammirazione a cui avevano diritto. Vi erano poi anche dei sordi di guerra.

La preposizione *di* (*de*, in maradagalese) esprime causa od origine, seguita dal sostantivo «guerra» e preceduta da un aggettivo sostantivale come «invalido», «mutilato», «cieco», «sordo», «minorato», e simili, aveva anzi dato luogo a certa facezia, di discutibile gusto, è vero: e non proibita tuttavia dalla legge, perché innocente. Accade alla loquace vita, purtroppo, di esorbitare talora dalle sacre



leggi della deferenza e della compostezza. Così a Terepàttola, sulle prime pendici della Cordillera, le ragazze terepattolesi apostrofavano “scemo di guerra!” qualche zerbinotto un po’ troppo ardito di mano, a cui però, dopo un dieci minuti di broncio, finivano col perdonare e col farci la pace, come i plenipotenziari del Maradagàl l’avevano fatta coi plenipotenziari del Parapagàl.

“Scemo” si dice “mocoso” con un c solo, in maradagalese, e la locuzione pretta è perciò: “jMocoso de guerra!”.

Ora appunto, trattandosi di arruolare i vigili dei Nistitúos de vigilancia para la noche, si deliberò venisse data la prelazione ai reduci di guerra, senza escluder dal novero i gloriosi feriti, quando ché beninteso apparissero idonei all’ufficio: il che torna a dire fisicamente ancor validi: e tanto prestanti, anzi, da poter assolvere a un incarico del genere, il quale può richiedere interventi manu armata e presume comunque, nel vigile, un certo grado di robustezza e di conseguente autorevolezza, affinché il vigile possa efficacemente persuadere al fuorilegge ch’egli deve senz’altro seguirlo al più vicino posto di guardia. Seguirlo, o per dir meglio precederlo, visto che certi tipi è meglio metterseli davanti, che dietro.

Vero è che nel Maradagàl ci sono anche dei vigili alti come du soldi di cacio: ma questa, oltre all’essere una bella espressione toscana, è più l’eccezione che la regola. E poi si sospetta che, per quanto piccoli, rivelino, al caso, una forza inopinata. I nani veri e propri, in ogni modo, e i gobbi sono rigorosamente esclusi dai servizi di vigilanza diurni o notturni e dal reclutamento in genere. Altra prerogativa del vigile notturno è quella del percepire con acuità i rumori sospetti, quali potrebbero essere, a cagion d’esempio, lo strofinio dei calzari di pezza di un par di ladri sul pavimento musivo al pianterreno d’una villa, o il tinnire d’una forchetta d’argento caduta nel sacco, nottetempo, internamente alla villa stessa, ben s’intende.

Teoricamente il vigile notturno, il vigile tipo, dovrebbe essere provveduto d’orecchi sceltissimi e avere tutti i cinque sensi in perfetto stato: comportare in sé il fiuto del segugio e la retina del gatto, che arriva a scorgere i topi in corsa, dicono, nel buio delle cantine. Una guardia sorda, o semisorda, è poco concepibile: e anche nel Maradagàl difatti, e anche nel dopoguerra, la si concepiva a stento. Ma il tessuto della collettività, un po’ dappertutto forse, nel mondo, e nel Maradagàl più che altrove, conosce una felice attitudine a smemorarsi, almeno di quando in quando, del fine imperativo cui sottostà il diuturno lavoro delle cellule. Si smagliano allora, nella compattezza del tessuto, i caritatevoli strappi della eccezione. La finalità etica e la carnale benevolenza verso la creatura umana danno contrastanti richiami. Se ha ragione quest’altra, una nuova serie difatti ha inizio, scaturita come germoglio, e poi ramo, dal palo teleologico.

Circa l’assunzione dei sordi di guerra nei Nistitúos de vigilancia regnava pertanto incertezza: e alcuni ricorsi onde gli interessati ed esclusi avevan creduto opportuno di adire la legge, in figura di danneggiati, finirono per incontrare, dalla legge stessa, responsi ancipiti. A Terepàttola sì, e a Pastrufazio no. Anche le due Corti, presso cui era stato interposto appello in alcun caso meglio suscettivo di discriminare, ebbero occasione a difforme pronuncia, nelle elaborate sentenze all’uopo emesse dai loro più lucubrativi magistrati: i quali ritennero di dover emanare, da un caso all’altro, pareri divergenti: ossia dispareri. Donde rinvii e ricorsi al Supremo Collegio e rimandi a nuova disamina, da durare in eterno: una bazza! per il tabaccaio sul cantone. Si erano verificati, poi, dei casi stranissimi: imputabili forse al meccanismo del favore elettorale, che divien procura d’inetti e

d'immeritevoli, ma aventi-voto: e figura tra le meno confessabili e più pervicaci caratteristiche del costume democratico e repubblicano, in tutto pressoché il Sud-America. - Nella provincia di Zigo-Zago, a mo' d'esempio, fu assunto nel 1926 un vigile ciclista che doveva sorvegliare una zona due chilometri lunga: pochissimo frequentata, questo è vero, dai ladri, che non vi avevano nulla a poter rubare, se non delle stoppie. Il poveraccio aveva una gamba rigida: ed era anche riuscito a farla passare per gamba rigida di guerra, mentre si trattava in realtà di un'anchilosi al ginocchio, di probabile per quanto remota origine sifilitica. Egli adottò una bicicletta con un solo pedale, a destra, per la gamba sana: e dall'altro lato, da babordo, lasciava pencolare la sinistra diritta, come un barcarizzo della murata. Nel mito e nel folklore locale, dopo un po' di tempo, la gamba rigida e non pedalante si tramutò addirittura in una gamba di alluminio. Quando accaddero furti di polli, tutti dissero: "Oeh! Per un furto di polli!": e quando accadde qualche fatto più grave, tutti dissero: "Povero cristo, anche lui! ha da guardare mezzo circondano! e con quella gamba di alluminio!". Altri dissero: "Ha moglie e figli!". Altri, facendo spallucce: "Vivere e lasciar vivere! Son buona gente, nel Maradagàl."

E poi lo scandaletto rurale di Lukones, nell'arrondissement del Serruchón, questo in provincia di Novokomi. Lukones: un villaggio con oficina de correos (ufficio postale), telefono, levatrice, tabacchi, medico condotto, albergo del Leon d'oro, lavatoio pubblico e beninteso parrocchia: lo traversa, con alcune svolte, la camionabile provinciale che dalla stazione e dalle pioppaie del Prado mena volutamente ad Iglesia. Il Prado è congiunto per ferrocarril tanto a Novokomi che a Pastrufazio: la via ferrata prosegue ancora fino a Cabeza, (sempre a binario unico), dove un berretto rosso in capo d'un uomo di quarant'anni attende l'ansimare del treno. Pastrufazio, la più dinamica città del paese, spappola i suoi sobborghi ovest e sud, un po' piaccicosi e piuttosto lerci, a un centinaio di chilometri oltre le catene moreniche che inserrano il Prado: nel verde piano.

Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondissement come dal più cospicuo de' suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro: di levatura pressoché orizzontale salvo il giù e su feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull'idillio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintanano fredde ombre nell'alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi. Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone. Ivi alcuna più ardita torre, (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio.

Lo scandalo non fu gran cosa: fu anzi piuttosto miseria che scandalo, e venne a galla, che si andava già per la Madonna di settembre, ad opera di uno sconosciuto commerciante di stoffe e del dottore di Lukones, ji quale erborò poi dati più esatti da un colonnello medico in villeggiatura.

## ANALISI

Il romanzo, apparso parzialmente su “Letteratura” tra il 1938 e il 1941, con un complicato percorso editoriale che si conclude nel 1970, si apre una breve descrizione della situazione sociopolitica di un fittizio paese sudamericano, il Maradagàl, uscito da poco da una guerra aspra e rovinosa ma vittoriosa con il vicino Parapagàl.

L'azione narrativa si svolge in uno spazio-tempo apparentemente definito e circoscritto: un paese sudamericano, negli anni '30. In realtà il paese immaginario è trasparente metafora di luoghi della Brianza e la metafora, già evidente nell'incipit, non investe solo la dimensione spazio-temporale ma si dissemina per tutto il romanzo, costringendo il lettore a continui accostamenti tra l'immaginario mondo maradagalese e quello italiano, più familiare. La trasposizione dall'Italia al Maradagàl, dalla Brianza al Serruchón consente a Gadda una rappresentazione mascherata e rovesciata della realtà italiana contemporanea: “il narratore fa ritrovare al lettore le cose più consuete della vita sociale contemporanea, ma come cambiandole di segno, mischiandole con caratteri comicamente esotici, di fiabesca bizzarri”<sup>43</sup>.

Il tema della guerra e dei suoi strascichi di miseria, di violenza, di potenziale dittatura “le associazioni (Nistituos) provinciali di vigilanza per la notte”, il tono dolorosamente ironico, il linguaggio nella mescolanza di termini aulici e dialettali, spagnoli e italiani, presenti nelle pagine iniziali, anticipano e preannunciano la realtà dell'opera e la sua funzione narrativa ed etica.

---

<sup>43</sup> Cfr. G..Ferroni, Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Einaudi scuola, 1991, p.325

## IL ROMANZO: LA RISCrittURA DEL GENERE NEL NOVECENTO

DUE ESEMPI DI INCIPIT: CALVINO, ECO

IL TESTO

CALVINO, *SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE*

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce, se no non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!". Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!". O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace.

Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce.

Certo, la posizione ideale per leggere non si riesce a trovarla. Una volta si leggeva in piedi, di fronte a un leggio. Si era abituati a stare fermi in piedi. Ci si riposava così quando si era stanchi d'andare a cavallo. A cavallo nessuno ha mai pensato di leggere; eppure ora l'idea di leggere stando in arcioni, il libro posato sulla criniera del cavallo, magari appeso alle orecchie del cavallo con un finimento speciale, ti sembra attraente. Coi piedi nelle staffe si dovrebbe stare molto comodi per leggere; tenere i piedi sollevati è la prima condizione per godere della lettura.

Bene, cosa aspetti? Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino, su due cuscini, sui braccioli del divano, sugli orecchioni della poltrona, sul tavolino da tè, sulla scrivania, sul pianoforte, sul mappamondo. Togliti le scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati; se no, rimettitele. Adesso non restare lì con le scarpe in una mano e il libro nell'altra.

Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta' attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c'è ancora? Devi far pipì? Bene, saprai tu.

Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente. Ci sono tanti, più giovani dite o meno giovani, che vivono in attesa d'esperienze straordinarie; dai libri, dalle persone, dai viaggi, dagli avvenimenti, da quello che il domani tiene inserbo. Tu no. Tu sai che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio. Questa è la conclusione a cui sei arrivato, nella vita personale come nelle questioni generali e addirittura mondiali. E coi libri? Ecco, proprio perché lo hai escluso in ogni altro campo, credi che sia giusto concederti ancora questo piacere giovanile dell'aspettativa in un settore ben circoscritto come quello dei libri, dove può andarti male o andarti bene, ma il rischio della delusione non è grave.

Dunque, hai visto su un giornale che è uscito *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nuovo libro di Italo Calvino, che non ne pubblicava da vari anni. Sei passato in libreria e hai comprato il volume. Hai fatto bene.

## ANALISI

“Quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro”: quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'*incipit*, la formula d'apertura che può anche essere anonima, di repertorio, l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria, non ancora proprio la finzione, ma l'avviso che nella finzione si sta entrando”<sup>44</sup>. Queste considerazioni di Calvino costituiscono uno dei passaggi della riflessione che precede la lunga elaborazione del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato nel 1979, nel quale il viaggio, è un itinerario tra *i possibili romanzeschi*.<sup>45</sup>

L'opera si presenta come un campionario delle possibilità del romanzo, in cui, nei capitoli numerati da uno a dodici, ci sono le avventure di un Lettore e di una Lettrice, mentre, inseriti tra questi capitoli, si succedono dieci presunti “inizi di romanzo” - in realtà si tratta di testi perfettamente compiuti - appartenenti ai generi più diversi. Il romanzo ha, infatti, un andamento binario, reso esplicito da Calvino nella *Prefazione*: ogni storia narrata corrisponde ad una ricerca del “vero romanzo”, ogni romanzo iniziato e interrotto corrisponde a una strada iniziata e scartata mentre il dialogo tra l'autore-narratore in prima persona, avviato nell'*incipit*, e il lettore, al quale si rivolge direttamente, continua (“*Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino.. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto*”), dando vita ad una storia parallela che si conclude con una modalità propria del romanzo tradizionale: il lieto fine.

Le regole che sono alla base della composizione dei dieci “inizi di romanzo” di dieci autori immaginari – sulla base della suggestione offerta a Calvino dagli *Exercices de style* di Queneau – consistono nel riproporre lo sviluppo di un analogo schema, a partire dal medesimo “nucleo narrativo”. Si tratta di variazioni su un tema unico, disposte secondo un ordine rigoroso, ma tutte diverse tra loro, con un procedimento “per successive cancellazioni, fino alla cancellazione del mondo, nel “romanzo apocalittico”.<sup>46</sup>

I dieci inizi di romanzo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* rappresentano altrettante tipologie di “romanzesco” moderno, da quello simbolico-interpretativo a quello politico-esistenziale, da quello esistenziale tipico del neorealismo a quello fantastico-surreale, da quello logico-geometrico a quello apocalittico: si tratta di dieci “stili di storie”, che costituiscono una sorta di enciclopedia delle forme narrative.

<sup>44</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Calvino, *Romanzi e racconti*, II, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1994, p.1382.

<sup>45</sup> *Ib.*, p.1381.

<sup>46</sup> Cfr. *Presentazione*, in Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, 2000, p.XIII.

Nel gioco combinatorio, se letti di seguito i dieci titoli (ed una frase aggiuntiva), compongono l'inizio di un altro romanzo: «Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscisa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminato dalla luna intorno a una fossa vuota – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.»

Calvino fa dell'interruzione dell'intreccio uno dei motivi strutturali del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il che non significa che si tratta di un romanzo “non finito” ma di un “finito interrotto”, come le storie del mondo in cui viviamo che cominciano e non finiscono.<sup>47</sup>

Il racconto tradizionale in genere si conclude in due modi: superate tutte le vicissitudini, l'eroe e l'eroina, si sposava (il lieto fine consiste nella continuità della vita) oppure muiono (il finale tragico, nell'ineluttabilità della morte). Questo romanzo di Calvino si chiude con un lieto fine: la decisione del Lettore, il protagonista del romanzo cornice, di sposare la Lettrice.

---

<sup>47</sup>Ib., pp. VIII-IX.



## IL TESTO

### U. ECO DA *LA STORIA DE I PROMESSI SPOSI*, RACCONTATA DA UMBERTO ECO

*C'era una volta...  
"Un re!", diranno subito i piccoli lettori  
abituati alle favole.  
Nossignore, questo è il modo in cui  
incomincia Pinocchio, che è una  
bellissima favola, mentre quella che  
stiamo per raccontare è una storia  
quasi vera. Dico "quasi" perché chi l'ha  
raccontata, il signor Alessandro, un  
nobile milanese di circa duecento anni  
fa, con una bella faccia buona da cavallo  
un poco triste, sostiene di averla trovata  
su dei fogliacci che oggi sarebbero vecchi  
di almeno quattrocento anni, visto che la  
storia si svolge nel milleseicento e rotti.*

Dunque, ricominciamo. Sì, anche qui c'era una volta un re, che era il re di Spagna, ma nella nostra storia non appare mai se non da lontano. Invece quella volta lì c'era un parroco pauroso, ma così pauroso che bastava che il vento facesse sbattere una persiana e dalla paura se la faceva addosso (scusate l'espressione un poco volgare, voi non usatela mai, ma io posso perché il nostro parroco era davvero pauroso sino a quel punto).

Ma come, mi direte, un parroco non deve seguire i precetti del Vangelo, essere buono, generoso e coraggioso nel difendere i suoi parrocchiani? Non leggiamo oggi di preti che sono stati addirittura ammazzati perché si sono battuti contro i mafiosi o i camorristi? Eh sì, ma lo scrittore con la faccia da cavallo, pur essendo un buon cristiano, sapeva che gli uomini possono essere coraggiosi o paurosi, indipendentemente da quanto il loro mestiere richiederebbe. E sapeva anche che allora molti si facevano prete o frate (o suora) non perché ne sentivano la vocazione e avevano vero spirito di sacrificio, ma perché erano tempi di gran miseria, e per un povero diventare prete o frate (o suora) era un modo di assicurarsi che per il resto della vita non avrebbe forse scialato troppo, ma non sarebbe morto di fame. E così poteva accadere che diventasse parroco qualcuno che ai precetti del Vangelo ci faceva pochissimo caso e tirava a campare.

Erano tempi duri. La Lombardia, dove si svolge la nostra storia, era in gran parte sotto il dominio degli spagnoli, i quali si appoggiavano a una serie di nobili grandi e piccoli, che in compenso avevano licenza di commettere molte prepotenze. Vivevano spesso a Milano, ma anche in castellacci e palazzotti a picco sui vari paeselli, difesi dai loro bravi.

Chi erano questi bravi, o bravacci? Oggi li chiameremmo guardie del corpo, ma attenzione: erano dei veri e propri mascalzoni che ne avevano commesse di cotte e di crude. I signorotti li prendevano alloro servizio evitandogli la prigione o la forca, e loro in compenso erano pronti a accontentarli per ogni prepotenza che quelli volessero commettere - e le prepotenze erano raramente tra signore e signore, ma di solito tra signore e povera gente.

Riconoscere un bravo era facile: a parte la faccia che metteva paura solo a guardarla, a parte l'armamentario di coltellacci, spadoni e tromboni (ovvero schioppi, fucilacci grandi come cannoni) che tenevano addosso, avevano i capelli raccolti in una reticella per non far vedere un enorme ciuffo che, quando dovevano commettere qualche birbonata, si calavano sul viso, in modo che nessuno potesse riconoscerli.

Insomma, se volete farvi un'idea di come fosse un bravo, pensate a tutti i film di pirati che avete mai visto: bene, tutti gli uomini di Capitan Uncino, di fronte a un bravo, sarebbero parsi angioletti sul tetto della capanna del presepio.

Ora, il parroco pauroso di cui parlavamo, che si chiamava don Abbondio ed era curato di un paesello sulle rive bellissime del lago di Como, una sera, mentre se ne andava tranquillo verso casa, incontra due bravi che hanno tutta l'aria di aspettare proprio lui. Al solo vederli già stava per fare quel che ho detto prima e che per buona educazione non ripeto.

Facciamola corta come l'avevano fatta i bravi. "Reverendo", gli avevano detto, "voi domani dovreste sposare quella ragazza, Lucia Mondella, con quel giovanotto che si chiama Lorenzo o Renzo Tramaglino. Bene, non sposateli, altrimenti vi potrebbe capitare qualcosa di brutto." E non avevano avuto bisogno di spiegare a don Abbondio cosa poteva capitargli, perché era chiaro, da quei denti aguzzi che mostravano sorridendo come tigri, che si trattava o di una coltellata o di una schioppettata o di tutte e due.

Don Abbondio aveva tentato qualche protesta, e i bravi gli avevano fatto capire che venivano a nome di don Rodrigo.

Don Rodrigo! Al solo sentirlo nominare a don Abbondio tremavano le vene e i polsi. Era uno dei signorotti di cui dicevo, ma forse il peggiore, prepotente e violento. E perché don Rodrigo non voleva che Renzo e Lucia si sposassero? Se non subito, don Abbondio l'aveva capito dopo, parlandone proprio con Lucia. Don Rodrigo era, come oggi si direbbe, un "bullo" che godeva a fare prepotenze ai più deboli di lui. Come fanno i bulli d'oggi, mentre s'annoiano stando a cavallo di un motorino o di una motocicletta, dava noia alle ragazze che passavano per il paese tornando dal lavoro in filanda. Don Rodrigo aveva dato noia a Lucia, immaginate con quali pesanti complimenti, quella aveva tirato dritto senza rispondergli, e ora don Rodrigo voleva non solo vendicarsi, ma anche impedire che, sposandosi, quella sfuggisse alla sua corte e alle sue grinfie.

Quando don Abbondio torna a casa, sentendosi morire, si confida con la sua governante Perpetua. Perpetua gli consiglia di andare a denunciare il fatto all'arcivescovo di Milano, che aveva fama di essere un protettore di poveri e raddrizzatore di ingiustizie, ma don Abbondio ha paura a fare persino quello. Passa una notte d'inferno, e il mattino dopo, quando Renzo si presenta per mettere a punto i particolari del matrimonio, trova una serie di scuse senza senso, gli sbatte addosso una caterva di parole in latino che quel poveretto non capisce, e alla fine gli fa soltanto intendere che, tutto sommato, è molto meglio che lui e Lucia non si sposino.

Renzo è un bravo ragazzo, ma ha il suo caratterino, riesce a far parlare Perpetua, e capisce che all'origine del fattaccio c'è don Rodrigo. Corre a raccontare tutto a Lucia e a sua madre Agnese, e così viene a sapere delle insidie di quel mascalzone. Renzo non solo ha la mosca al naso facile, ma anche un coltello alla cintura, come d'altra parte quasi tutti a quei tempi, e lascia intendere che vorrebbe andare nel palazzo di don Rodrigo e fare una strage. Immaginiamoci, lui da solo contro una masnada di bravi, lui che non aveva mai torto un capello a nessuno. Aveva perso la testa.

Agnese lo convince, piuttosto, ad andare a chiedere aiuto a un avvocato dei dintorni, così abile nel risolvere i casi più difficili, che lo avevano soprannominato l'Azzeccagarbugli. Ci va, e portandogli in regalo due capponi. All'inizio non si spiega bene, e l'avvocato, credendo che sia un bravaccio anche lui, sarebbe pronto a fargli scansare l'arresto; e, per darsi importanza, si esprime con parole difficili e frasi latine. Ma quando si rende conto che invece Renzo chiede giustizia contro il signore più potente del luogo, allora l'Azzeccagarbugli lo caccia via di casa, restituendogli addirittura i capponi. Lui stesso è consigliere di don Rodrigo, per chissà quali sporche faccende! E coi potenti, non vuole avere grane.

(da *La Storia de I Promessi Sposi*, raccontata da Umberto Eco, Scuola Holden, 2010, pp.7-14)

## ANALISI

Umberto Eco è autore di una riscrittura del romanzo manzoniano, pubblicata nel 2011, con il titolo *La storia de I Promessi sposi, raccontata da U. Eco*. Il perché della riscrittura, destinata ad un pubblico giovane, è spiegata nelle pagine finali del volume, nel breve saggio "*Da dove viene questa storia*" che contiene anche le necessarie informazioni di contesto per capire l'opera manzoniana (cfr. Il genere: la saggistica letteraria).

Nella riscrittura Eco fa ricorso ad un incipit di tipo favolistico, il classico "*c'era una volta*" che ricorda storie note, ad esempio Pinocchio, per sottolineare la differenza con la storia *quasi vera* che si accinge a narrare, scritta originariamente dal *Signor Alessandro, un nobile milanese di circa duecento anni fa*. Il breve incipit, che apre il capitolo iniziale della riscrittura, è evidenziato dall'uso di caratteri tipografici diversi dal resto della narrazione e da uno stacco: *Dunque, ricominciamo*. Da qui, inizia il racconto del grande classico manzoniano diretto ad un pubblico giovanile, come invito ad una lettura spontanea di un'opera fondamentale della tradizione letteraria italiana. Scrive Eco nel saggio conclusivo: "il capolavoro della letteratura italiana del XIX secolo è *I promessi sposi*. Tutti gli italiani, meno pochi, lo odiano, perché sono stati obbligati a leggerlo a scuola. Io debbo ringraziare mio padre, che mi ha incoraggiato a leggere questo romanzo prima che la scuola mi obbligasse, e per questo lo amo».

## IL GENERE: LA SAGGISTICA LETTERARIA

### DEFINIZIONE

La saggistica è una forma di scrittura che assume tratti distintivi diversi nel corso dei secoli e che interessa argomenti non solo letterari ma anche filosofici, scientifici, storici, di costume. A questo genere appartiene il saggio, un termine che ha subito nel tempo un progressivo slittamento semantico: dal tardo latino *exagium*, derivato da *exigere* con il significato di “pesare, esaminare” (sec. XIII), ha assunto nelle lingue romanze il significato di “assaggio” e di “prova dimostrativa”. All’origine del significato di saggio inteso come “trattazione di un argomento storico, letterario o morale” (Migliorini) stanno agli *Essais* di M. de Montaigne, pubblicati nel 1580, o almeno il modo in cui quel titolo è stato inteso in Inghilterra e nella serie di opere che ne ripetono il titolo (ad es. *Essays concerning understanding* di Locke). Il termine viene poi ripreso nella trattatistica europea sul calco semantico dell’inglese *essay*, nell’accezione di “esposizione scritta in prosa, condotta in modo oggettivo, su un argomento specifico, con una trattazione che può giungere fino alla monografia”.

Si riportano di seguito due esempi di saggio di uno scrittore-saggista contemporaneo, Umberto Eco. In entrambi la riflessione è centrata su questioni letterarie: nel primo testo l’oggetto consiste in una originale formula di invito alla lettura del *Promessi Sposi*; nel secondo in una riflessione sulle funzioni della letteratura.

## IL TESTO

### DA DOVE VIENE QUESTA STORIA DA *LA STORIA DEI PROMESSI SPOSI*. RACCONTATA DA UMBERTO ECO

<p>Qualche adulto, vedendo che leggete questa storia, vi dirà di fermarvi qui perché <i>I promessi sposi</i>, il libro vero scritto da Alessandro Manzoni, è una gran pizza, noioso e illeggibile. Non dategli ascolto. Molti pensano che <i>I promessi sposi</i> sia noioso perché sono stati obbligati a leggerlo a scuola verso i quattordici anni, e tutte le cose che facciamo perché siamo obbligati sono delle gran rotture di scatole. Io questa storia ve l'ho raccontata perché mio papà mi aveva regalato il libro <i>prima</i>, e così me lo ero letto con lo stesso piacere con cui leggevo i miei romanzi d'avventure. Certo, era più impegnativo, certe descrizioni sono un poco lunghe e si incomincia a gustarle dopo averle lette due o tre volte, ma vi assicuro che il libro è appassionante. Non so se oggi a scuola lo fanno ancora leggere; se avrete la fortuna di non doverlo studiare, quando sarete grandi provate a leggerlo per conto vostro. Ne vale la pena.</p>	1
<p>Alessandro Manzoni, per scrivere questa storia, ci ha messo vent'anni. Ha iniziato nel 1821 (pensate, quasi duecento anni fa) e ha finito nel 1840. La prima storia è apparsa nel 1823 come <i>Fermo e Lucia</i>; ma Manzoni non ne era soddisfatto, e si è messo a riscrivere il romanzo che è uscito come <i>I promessi sposi</i> nel 1827. Ma anche lì, nonostante il grande successo del libro, Manzoni non era contento. Ci ha messo una dozzina d'anni e l'edizione definitiva è uscita tra 1840 e 1842, con bellissime illustrazioni che Manzoni ha discusso una per una con il disegnatore, Gonin.</p>	10
<p>In questa edizione Manzoni ha voluto migliorare la lingua e si è ispirato all'italiano che si parlava a Firenze (diceva di avere «risciacquato i panni in Arno») per riuscire a farsi capire in modo chiaro e comprensibile da tutti gli italiani, che allora parlavano tante forme di italiano diverse.</p>	
<p>Ma questa edizione aveva anche delle ragioni economiche. Infatti all'epoca non erano chiare le leggi sul diritto d'autore, per cui chi ha scritto un libro dovrebbe essere protetto da un contratto e prendere almeno il dieci per cento su ogni copia venduta. Se qualcuno ripubblica l'opera senza dire niente all'autore, e quindi senza dargli neppure un soldo, abbiamo quella che si dice una <i>edizione pirata</i>.</p>	20
<p>Ebbene, l'edizione del 1827 aveva avuto un tale successo che nello stesso anno ne erano state fatte otto edizioni pirata, e nel giro di dieci anni ne erano uscite ben settanta, per non dire delle traduzioni in altre lingue. Pensate settanta edizioni, un sacco di gente che legge il libro e dice "quanto è bravo questo Manzoni" e il povero Manzoni non vede il becco di un quattrino.</p>	
<p>Per cui Manzoni si era detto: "ora ne faccio una nuova edizione, la faccio uscire un fascicolo alla settimana, con illustrazioni che nessuno potrà copiare facilmente, e cos' sistemo i pirati!"</p>	
<p>Niente da fare: un editore di Napoli era riuscito a fare uscire fascicoli pirata quasi nelle stesse settimane, e anche lì Manzoni, che aveva fatto stampare un gran numero di copie, non solo non ha guadagnato niente, ma ci ha rimesso del suo per le spese di stampa. Meno male che era di buona famiglia, anche se non era molto ricco, e non è morto di fame.</p>	30
<p>Perché Manzoni, che sino ad allora aveva scritto bellissime poesie e drammi in versi, aveva dedicato tanto tempo a questa storia, che pareva una storia da niente, di due fidanzati che fanno fatica a sposarsi, ma poi se la cavano? E</p>	

<p>perché una storia che si svolgeva nel mille e seicento, e cioè in un secolo lontano non solo da noi ma anche dai lettori di quel l'epoca? Ma Manzoni era, oltre che un grande scrittore, un buon patriota; in quegli anni l'Italia era ancora divisa, e la Lombardia dove lui viveva era dominata dagli austriaci. Erano gli anni del Risorgimento, terminato con l'unificazione del l'Italia come nazione, e avrete sentito dire che si stanno celebrando i cento e cinquant'anni dell'unità d'Italia. E Manzoni, raccontando la storia di una Lombardia dominata dagli stranieri (che ai tempi della sua storia erano spagnoli e non austriaci) stava raccontando vicende che i suoi lettori sentivano molto simili alle loro.</p> <p>Questo spiega in parte il successo del libro, ma non si capisce perché avesse appassionato anche gli stranieri, o perché la storia sia stata ripresa negli anni seguenti dal cinema, dalla televisione e persino dal fumetto (ricordate "Topolino", <i>I promessi topi?</i>). È che si tratta di una bella storia, altro che storie.</p> <p>Quando leggerete il libro vedrete anche che Manzoni fa finta di scopiazzare un antico quaderno, scoperto quasi per caso: si tratta di una trovata usata da molti romanzieri, per dare l'impressione al lettore che si tratta di una storia vera. Ma in realtà si è poi scoperto che molti dei personaggi di cui si racconta nel romanzo, dalla monaca di Monza all'Innominato, per non dire del cardinal Federigo e di altri, erano esistiti davvero.</p> <p>Infine, <i>I promessi sposi</i> rimane importante per i lettori italiani perché in Italia, nei due secoli precedenti, si erano scritti dei romanzi di scarso valore, mentre in Francia, in Inghilterra, in Germania apparivano romanzi grandissimi. Ebbene, il libro di Manzoni è stato il primo grande romanzo italiano e ha avuto una influenza enorme su tutti gli scrittori che sono venuti dopo. Anche su quelli che lo hanno giudicato noioso.</p> <p>Da <i>La storia dei Promessi Sposi. Raccontata da Umberto Eco</i>, Scuola Holden, La Biblioteca di Repubblica, 2012, pp.95-99</p>	<p>40</p> <p>50</p>
---	---------------------



## ANALISI

### IL TIPO DI TESTO

Questa pagina di Eco è tratta da *La storia dei Promessi Sposi. Raccontata da Umberto Eco*. Il volume contiene la storia, che si articola in nove capitoli e in un epilogo, e un saggio dal titolo *Da dove viene questa storia*, che ha la funzione di esporre alcune questioni di contesto, essenziali per la comprensione del romanzo manzoniano, e di convincere i giovani d'oggi a non ascoltare quegli adulti che sconsigliano di leggere l'appassionante storia de *I Promessi sposi* perché noiosa e illeggibile. Il testo può, dunque, sulla base delle funzioni dominanti<sup>48</sup> - funzioni intese come macroatti linguistici corrispondenti alle tradizionali partizioni retoriche del discorso prosastico, ossia *descrizione, narrazione, esposizione, argomentazione* - essere definito di tipo espositivo-argomentativo.

Secondo una diversa classificazione, basata sull'aspetto pragmatico del testo<sup>49</sup>, proposta in tempi più recenti da Sabatini, che propone di classificare i testi in tre categorie principali sulla base di precisi criteri di tipo linguistico, la pagina di Eco, scritta a fini divulgativi, può essere considerata, rispetto all'attività interpretativa del lettore, di tipo mediamente vincolante. Il vincolo che il testo impone al lettore, derivante dal grado di rigidità, di esplicitezza, di specificità referenziale, in questo caso è di livello medio. Nel testo si alternano parti di testualità descrittiva e argomentativa con ampi inserti narrativi.

### IL TITOLO E LA STRUTTURA DEL TESTO

L'attenzione del titolo (*Da dove viene questa storia*) è centrata sulla storia raccontata e sulle informazioni di contesto necessarie per collocarla nel tempo e conoscerne l'autore. Il testo, costruito secondo un ordine rigorosamente impostato, è suddiviso in blocchi di testo abbastanza brevi e concatenati da chiari legamenti sintattici (per esempio, *molti pensano che...; questo spiega...; quando leggerete...; infine...*). La tesi, esposta in modo esplicito all'inizio del testo (*Non dategli ascolto...; il libro è*

<sup>48</sup> Secondo il modello funzionale di E. Werlich (1976) l'appartenenza di un testo ad un tipo o ad un altro è determinata dalla funzione che l'emittente-autore intende realizzare con quel testo. Si individuano 5 tipi testuali (*text types*) caratterizzati da un *focus* dominante, correlato a una precisa matrice cognitiva: il tipo descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, regolativo.

<sup>49</sup> Secondo il modello di classificazione pragmatica proposto da F. Sabatini un testo appartiene ad un tipo o ad un altro a seconda del "genere del discorso" e del modo con cui l'autore dispone i suoi vincoli all'attività interpretativa del destinatario. Al criterio della finalità comunicativa subentra quello dell'interpretazione. La questione da porre nella classificazione non è che cosa abbia voluto fare l'autore con quel testo ma quanto e quale impegno esso richieda al destinatario per la propria interpretazione. In questo modo, i testi possono essere distinti in rapporto alla forza dei vincoli che lo scrivente pone al destinatario per la loro interpretazione. Il grado di vincolo che il testo impone al lettore dipende dal grado di rigidità, di esplicitezza, di specificità referenziale. Sabatini propone una ripartizione dei testi all'interno di tre gradi di vincolo posti al destinatario: testi poco vincolanti; testi mediamente vincolanti; testi fortemente vincolanti. Si rimanda in proposito a: Francesco Sabatini, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Torino, Loescher, 1990, pp. 626-716.; Francesco Sabatini, "Rigidità-esplicitezza" vs "elasticità-implicitezza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in Skytte, Gunver/Sabatini, Francesco (a c. di), *Linguistica testuale comparativa: in memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1999, pp. 141-172.

*appassionante; ne vale la pena*) viene ribadita nella conclusione (*È che si tratta di una bella storia, altro che storie*).

L'autore si rivolge direttamente ai giovani lettori (*se avrete la fortuna di non doverlo studiare, quando sarete grandi provate a leggerlo*) e rafforza le argomentazione con esempi tratti anche dal vissuto personale, usando la prima persona singolare (*Io questa storia ve l'ho raccontata*). L'uso di espressioni parentetiche (per esempio, *pensate, quasi duecento anni fa; ricordate "Topolino", I promessi topi?*) e la presenza di frasi interrogative sono le scelte espressive sulle quali l'autore fa leva per rafforzare il legame con il lettore e convincerlo della validità delle sue affermazioni.

### LE FORME VERBALI

Osservando le forme verbali, si nota che la scelta dei tempi verbali dipende, prima che dallo sviluppo temporale dell'argomento, dalla tipologia dominante o, per usare un termine tratto dal lessico musicale<sup>50</sup>, dalla *tonalità*: nelle tonalità discorsiva, il tempo base è il presente; nella tonalità narrativa il tempo base è il passato. A partire dalla tonalità dominante e dal suo tempo base, si organizzano i rapporti temporali, di contemporaneità, anteriorità, posteriorità, all'interno del testo. Per esempio: il tempo base dell'argomentazione è il modo indicativo e il tempo il presente (*Molti pensano; Questo spiega, vi assicuro che...*) con una proiezione verso la posteriorità (*quando sarete grandi...; quando leggerete...*), dal momento che i destinatari sono giovani lettori. Il tempo base della narrazione è invece il modo indicativo e il tempo il passato prossimo (*Alessandro Manzoni... ha iniziato nel 1821... ci ha messo vent'anni*), mentre l'anteriorità è espressa con il trapassato prossimo (*sino ad allora aveva scritto bellissime poesie e drammi in versi... aveva dedicato tanto tempo a questa storia*)

<sup>50</sup> Cfr, M. Prandi, *Le regole e le scelte, Introduzione alla grammatica italiana*, UTET, 2008, pp.201 ss.

## IL LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

IL TESTO	
<b>Su alcune funzioni della letteratura</b> (da Umberto Eco, <i>Sulla letteratura</i> , Bompiani 2008, pp. 14-18)	
<p>I personaggi migrano. Possiamo fare affermazioni vere sui personaggi letterari perché ciò che accade loro è registrato in un testo, e un testo è come una partitura musicale. E vero che Anna Karenina muore suicida così come è vero che la <i>Quinta</i> di Beethoven è in do minore (e non in fa maggiore come la <i>Sesta</i>) e inizia con “sol, sol, sol, mi bemolle”. Ma a certi personaggi letterari - non a tutti - accade che escano dal testo in cui sono nati per migrare in una zona dell'universo che ci riesce molto difficile delimitare. I personaggi narrativi migrano, quando hanno fortuna, da testo a testo, e quelli che non migrano non è che siano ontologicamente diversi dai loro fratelli più fortunati; semplicemente non hanno avuto fortuna e non ci siamo più occupati di loro.</p>	1
<p>Hanno migrato da testo a testo (e attraverso adattamenti in sostanze diverse, da libro a film o a balletto, o dalla tradizione orale al libro) sia i personaggi del mito che quelli della narrativa “laica”, Ulisse, Giasone, Artù o Parsifal, Alice, Pinocchio, d'Artagnan. Ora, quando parliamo di personaggi del genere, ci riferiamo a una partitura precisa? Prendiamo il caso di Cappuccetto Rosso. Le due partiture più celebri, quella di Perrault e quella dei Grimm, differiscono profondamente. Nella prima la bambina viene divorata dal lupo e la storia finisce lì, ispirando dunque severe riflessioni moralistiche sui rischi dell'imprudenza. Nella seconda arriva il cacciatore, che uccide il lupo, e riporta alla vita la fanciulla e la nonna. Lieto fine.</p>	10
<p>Ora immaginiamo una mamma che racconti la fiaba ai suoi bambini e si fermi quando il lupo divora Cappuccetto. I bambini protesterebbero e vorrebbero la “vera” storia, in cui Cappuccetto risuscita, e poco varrebbe se la mamma si dichiarasse filologa di stretta osservanza. I bambini conoscono una “vera” storia in cui veramente Cappuccetto risuscita e questa storia è più affine alla versione Grimm che a quella Perrault. Tuttavia non coincide con la partitura dei Grimm, perché lascia cadere una serie di fatti minori - su cui tra l'altro Perrault e i Grimm divergono, come ad esempio che tipo di doni Cappuccetto reca alla nonna, e su cui i bambini sono ampiamente disposti a transigere, perché si appellano a un individuo ben più schematico, fluttuante nella tradizione, instanziato in molteplici partiture, molte delle quali orali.</p>	20
<p>Così Cappuccetto Rosso, d'Artagnan, Ulisse o Madame Bovary diventano individui che vivono al di fuori delle partiture originali, e su di essi possono pretendere di fare affermazioni vere anche persone che non hanno mai letto la partitura archetipa. Ancora prima di leggere l'<i>Edipo Re</i> io avevo appreso che Edipo sposa Giocasta. Per quanto siano fluttuanti, queste partiture non sono inverificabili: chiunque dicesse che Madame Bovary si riconcilia con Charles e vive con lui felice e contenta incontrerebbe la disapprovazione delle persone di sano buon senso, come se esse si fossero collettivamente accordate sul personaggio di Emma.</p>	30
<p>Dove stanno questi individui fluttuanti? Dipende dal formato della nostra ontologia, se essa ospiti anche le radici quadrate, la lingua etrusca e due idee della Santissima Trinità, quella romana per cui lo Spirito Santo procede dal Padre e dal Figlio (ex <i>Patre</i></p>	40

*Filioque procedit*), e quella bizantina, per cui lo Spirito procede solo dal Padre. Ma questa regione ha statuto molto impreciso e ospita entità di diverso spessore, perché anche il patriarca di Costantinopoli (disposto ad azzuffarsi col papa sul *filioque*) sarebbe d'accordo col papa (almeno spero) nel dire che è vero che Sherlock Holmes abitava in Baker Street, e che Clark Kent è la stessa persona di Superman.

Tuttavia è stato scritto in infiniti romanzi o poemi che - invento degli esempi a caso - Asdrubale uccide Corinna o Teofrasto ama follemente Teodolinda, eppure nessuno pensa che si possano fare affermazioni vere al riguardo, perché si tratta di personaggi sfortunati o nati male, i quali non hanno migrato né sono entrati a far parte della memoria collettiva. Perché è più vero, in questo mondo, che Amleto non sposa Ofelia che non il fatto che Teofrasto abbia sposato Teodolinda? Qual è la porzione di questo mondo in cui abitano Amleto e Ofelia e non lo sfortunato Teofrasto?

Certi personaggi sono diventati in qualche modo collettivamente veri perché la comunità ha fatto su di essi, nel corso dei secoli o degli anni, degli investimenti passionali. Noi facciamo investimenti passionali individuali su tante fantasie che possiamo elaborare a occhi aperti o nel dormiveglia. Noi possiamo realmente commuoverci pensando alla morte di una persona che amiamo, o risentire reazioni fisiche immaginandoci mentre abbiamo con essa un rapporto erotico, e parimenti, per processi di identificazione o di proiezione, possiamo commuoverci sulla sorte di Emma Bovary o, come è avvenuto ad alcune generazioni, essere trascinati al suicidio dalle sventure di Werther o di Jacopo Ortis. Ma, quando qualcuno ci chiedesse se veramente la persona, di cui abbiamo immaginato la morte, è morta, risponderemmo di no, che si è trattato di una nostra privatissima fantasia. Invece quando ci si chiede se veramente Werther si è ucciso rispondiamo di sì, e la fantasia di cui parliamo non è più privata, è una realtà culturale su cui l'intera comunità dei lettori conviene. Tanto che giudicheremmo folle chi si uccidesse solo perché ha immaginato (ben sapendo che si trattava di un parto della sua immaginazione) che la sua amata è morta, mentre cerchiamo di giustificare in qualche modo chi si sia ucciso per il suicidio di Werther, pur sapendo che si trattava di personaggio fittizio.

Dovremo ben trovare uno spazio dell'universo dove questi personaggi vivono e determinano i nostri comportamenti, così che li eleggiamo a modello di vita, nostra e altrui, e ci comprendiamo benissimo quando diciamo che qualcuno ha il complesso di Edipo, un appetito gargantuesco, un comportamento donchisciottesco, la gelosia di un Otello, un dubbio amletico, è un dongiovanni inguaribile, una perpetua. E questo, in letteratura, non accade solo coi personaggi, ma anche con le situazioni, e gli oggetti. Perché le donne che vanno e vengono per la stanza parlando di Michelangelo, i cocci aguzzi di bottiglia infissi nella muraglia, nel sole che abbaglia, le buone cose di pessimo gusto, la paura che ci viene mostrata in un pugno di polvere, la siepe, le chiare, fresche e dolci acque, il fiero pasto, diventano metafore ossessive, pronte a ripeterci a ogni istante chi siamo, cosa vogliamo, dove andiamo, oppure ciò che non siamo e ciò che non vogliamo?

Queste entità della letteratura sono tra noi. Non erano lì dall'eternità come (forse) le radici quadrate e il teorema di Pitagora, ma ormai, dopo che sono state create dalla letteratura e nutrite dai nostri investimenti passionali, esse ci sono e con esse dobbiamo fare i conti. Diciamo pure, per evitare discussioni ontologiche e metafisiche, che esse esistono come abiti culturali, disposizioni sociali. Ma anche il tabù universale dell'incesto è un abito culturale, una idea, una disposizione, eppure ha avuto la forza di muovere i destini delle società umane.

Ma, qualcuno oggi ci dice, anche i personaggi letterari rischiano di diventare

50

60

70

80

evanescenti, mobili, incostanti, e di perdere quella loro fissità che ci imponeva di non negarne i destini. Siamo entrati nell'era dell'ipertesto, e l'ipertesto elettronico non solo ci permette di viaggiare attraverso un gomitolo testuale (sia esso un'intera enciclopedia o l'opera omnia di Shakespeare) senza necessariamente "sfilare" tutta l'informazione che contiene, penetrandolo come un ferro da maglia in un gomitolo di lana.	
---	--

## APPROFONDIMENTI

Questa pagina di Eco, tratta dal saggio *Sulla letteratura*, analogamente al testo precedente, è un testo scritto a fini divulgativi, di tipo mediamente vincolante.

Può essere utile, a fini didattici, evidenziare i tratti caratterizzanti della tipologia:

1. l'uso di esempi per illustrare il discorso;
2. la presenza di frasi incidentali o parentetiche;
3. l'inizio di enunciati con *E* e *Ma*;
4. la presenza di frasi interrogative;
5. la coordinazione per asindeto o per polisindeto;
6. l'uso della prima persona plurale.

## POESIA

### LA POESIA DIDASCALICA: LA FAVOLA E L'APOLOGO

*Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla sua superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore [...] Non diversamente, una parola gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accertare e respingere, collegare e (censurare, costruire e distruggere).*

*Da La grammatica della fantasia - Gianni Rodari*

### IL GENERE: LA FAVOLA

La favola (dal latino *fabŭla(m)*, dal tema di *fari* "parlare") è un breve racconto fantastico, originariamente in versi, contenente un insegnamento morale, di cui sono protagonisti soprattutto animali, piante o altri esseri animati. La favola, espressione della poesia popolare assunta poi a dignità letteraria, ha radici lontane e complesse: la favola esopica, che rappresenta la matrice di tutta la vasta e complessa favolistica occidentale, ha come retroterra il patrimonio favolistico dell'Oriente e, più precisamente, la favola dell'antico Egitto e di tutta la tradizione indoeuropea.

Nel mondo greco-romano la favola ha grande diffusione: al nome di Esopo è attribuita la sistemazione di tutto il patrimonio favolistico greco e a Roma, nell'età di Tiberio, la favola trova il suo più autorevole cultore in Fedro. Accanto alla produzione di favole in senso proprio, spunti favolistici sono presenti in diversi generi letterari: Senofonte ricorda nei *Memorabili* la favola del Cane e della Capra; Plauto nell'*Aulularia* rielabora la favola del Bue e dell'Asino (II,4); anche i diversi riferimenti presenti in Orazio rinviano ad Esopo, come nella rielaborazione della rana che si gonfia fino a scoppiare (II,3), del topo di città e quello di campagna (II, 6). L'interesse per la favola antica si mantiene costante in età medievale in quanto i caratteri portanti della favola rientrano perfettamente tra gli elementi significativi dell'estetica medievale: l'intento didascalico, la ricerca di elementi simbolici e allegorici, il gusto per la narrativa fantastica.

In Europa, il centro da cui si diffonde la poesia didattica avente come protagonisti gli animali, fra il VII e il XIV secolo, è la Francia.

In Italia, l'attenzione per la favola si rinnova nel Rinascimento: Agnolo Firenzuola, nel 1540, pubblica a Firenze un'opera in prosa dal titolo *La prima veste dei discorsi degli animali*, un rifacimento su fonti medievali e spagnole del *Pañcatantra* indiano. L'Italia barocca non coltiva il genere favolistico mentre è molto diffusa e apprezzata la fiaba, basti pensare al napoletano G.B. Basile e al suo *Lo cunto de li cunti*.

Nel XVII secolo, in Francia, grande impulso è dato dall'opera del massimo cultore della favola moderna: J. La Fontaine con le sue *Fables* ispirate alla favolistica greca e latina



di Fedro ed Esopo ma anche alla tradizione medievale francese. In età illuministica la favola viene riscoperta e studiata dal punto di vista filologico a partire dagli studi di G.E. Lessing, in Germania

Nel Novecento, questo genere letterario torna ad interessare gli intellettuali - Trilussa, Gadda, Landolfi, Moravia, Rodari, per citarne alcuni - i quali conferiscono alla favola una nuova veste, più vicina alla realtà espressiva, emozionale e comunicativa dell'uomo contemporaneo.

## LEGGERE FAVOLE

### FAVOLE A CONFRONTO: *LA CICALA E LA FORMICA*

*La cicala e la formica* è una favola di Esopo che è stata ripresa da Jean de la Fontaine e, nel XX secolo, rivisitata da Gianni Rodari che ne capovolge la morale.

Esopo (Perry 373)	<p><i>La cicala e le formiche</i></p> <p>Era d'inverno, e le formiche stavano asciugando il loro grano, che era bagnato. Ed ecco che una cicala affamata andò a chiedere loro del cibo. Ma le risposero le formiche: "Perché durante l'estate non hai fatto anche tu provviste?" Rispose la cicala: "Non ne avevo tempo, ma cantavo armoniosamente". E quelle, ridendo le in faccia, le dissero: "Beh, se nel tempo estivo cantavi, d'inverno balla".</p> <p>La favola insegna che in ogni circostanza di vita bisogna guardarsi dall'essere trascurati, per non soffrire e non trovarsi nei pericoli.</p> <p>(trad. Mario Giammarco)</p>
Jean de La Fontaine	<p><i>La Cicala e la Formica.</i></p> <p>La Cicala che imprudente tutto estate al sol cantò, provveduta di niente nell'inverno si trovò, senza più un granello e senza una mosca in la credenza. Affamata e piagnolosa va a cercar della Formica e le chiede qualche cosa, qualche cosa in cortesia, per poter fino alla prossima primavera tirar via: promettendo per l'agosto, in coscienza d'animale, interessi e capitale. La Formica che ha il difetto di prestar malvolentieri, le dimanda chiaro e netto: - Che hai tu fatto fino a ieri? - Cara amica, a dire il giusto</p>

	non ho fatto che cantare tutto il tempo. - Brava ho gusto; balla adesso, se ti pare. (trad. Emilio De Marchi)
Gianni Rodari	<i>Alla formica</i>  Chiedo scusa alla favola antica, se non mi piace l'avara formica. Io sto dalla parte della cicala Che il più bel canto non vende, regala. (da <i>Filastrocche in cielo e in terra</i> )

### FAVOLE A CONFRONTO: LA VOLPE E IL CORVO

*Il corvo e la volpe* è una favola di Esopo, ripresa poi da Fedro e successivamente da Jean de la Fontaine e da autori di favole della prima metà del '900: lo scrittore emiliano Arturo Loria e lo scrittore e critico letterario toscano, Pietro Pancrazi. Giovanni Arpino la riscrive a partire dal finale: rimasto a becco asciutto, il corvo, anziché disperarsi riflette sull'accaduto, decide, a suo modo, di vendicarsi.

La morale di questa favola contiene un avvertimento contro i pericoli dell'adulazione. Fedro stesso introduce la propria versione della favola con il verso: "Chi si compiace di subdole lodi, di solito ne paga il fio con un pentimento segnato dalla vergogna".

Nella versione francese di Jean de la Fontaine, la volpe con le sue parole educa il corvo e lo ripaga così dell'inganno subito. Nella rivisitazione di Loria è presente un nuovo personaggio, il gufo, che fornisce nottetempo al corvo consigli sul modo di prendersi una vendetta astuta.

Esopo (Perry 124)	<i>Il corvo e la volpe</i>  Rubato un pezzo di carne, un corvo si posò sopra un albero. E una volpe che aveva visto e voleva impossessarsi della carne, fermatasi lì sotto, prese a lodarlo che era prestante e bello, aggiunse che a lui si addiceva massimamente di essere il re degli uccelli e che la cosa sarebbe avvenuta senz'altro, nel caso che esso avesse anche un po' di voce. Quello allora, volendole dimostrare che, quanto a voce, ne aveva, si mise a gracchiare a squarciagola, lasciando cadere il pezzo di carne. E la volpe, subito accorsa ad afferrarlo, gli disse: "Corvo mio bello, non ti mancherebbe nulla per diventare il re di tutti gli animali, se avessi anche cervello!". La favola è opportuna per l'uomo stolto. (trad. Mario Giammarco)
Fedro, I, 13	<i>La volpe e il corvo</i>  Chi si compiace di subdole lodi, di solito ne paga il fio con un pentimento segnato dalla vergogna.

	<p>Appollaiati su un alto albero, il corvo si apprestava a mangiare un pezzo di formaggio sottratto da una finestra; la volpe lo vide e quindi cominciò a parlargli così: "Che splendore hanno, o corvo, le tue penne! Che bellezza il tuo corpo e il tuo volto! Se tu avessi anche la voce, nessuna bestia con le ali verrebbe prima di te". Ma sì, quello sciocco, mentre voleva sfoggiare la voce, lasciò cadere dalla bocca il formaggio, che la volpe ingannatrice afferrò in un baleno con avidi denti. Troppo tardi se ne dolse la stupidità, gabbata, del corvo.</p> <p>Con questo apologo si dimostra quanto vale l'ingegno; sul valore prevale sempre la saggezza. (trad. Fernando Solinas)</p>
Jean de La Fontaine	<p><i>Il Corvo e la Volpe</i></p> <p>Sen stava messer Corvo sopra un albero con un bel pezzo di formaggio in becco, quando la Volpe tratta al dolce lecco di quel boccon a dirgli cominciò: - Salve, messer del Corvo, io non conosco uccel di voi più vago in tutto il bosco. Se è ver quel che si dice che il vostro canto è bel come son belle queste penne, voi siete una Fenice -. A questo dir non sta più nella pelle il Corvo vanitoso: e volendo alla Volpe dare un saggio del suo canto famoso, spalanca il becco e uscir lascia il formaggio. La Volpe il piglia e dice: - Ecco, mio caro, chi dell'adulator paga le spese. Fanne tuo pro' che forse la mia lezione vale il tuo formaggio -. Il Corvo sciocco intese e (un po' tardi) giurò d'esser più saggio. (trad. Emilio De Marchi)</p>
Pietro Pancrazi <sup>51</sup>	<p><i>Uccello che canta perde il boccone</i></p> <p>Un corvo, che aveva rubato un cacio, riparò sopra un albero. Una volpe lo vide e volendo per sé quel bel cacio, si mise lì sotto a fargli gran lodi per quelle sue forme eleganti, per quella sua gran bellezza, e che nessuno meglio del corvo poteva essere il re degli uccelli e che lo sarebbe diventato presto...-Peccato che tu sia muto –Per far sentire che aveva la voce, il corvo spalancò il becco e cacciò un grido. Subito la volpe si precipitò sul cacio caduto.- O corvo, nulla ti mancherebbe per essere re, sol che tu avessi un po' di cervello.</p>

<sup>51</sup> Pietro Pancrazi, *L'Esopo moderno*, Calosci, Cortona, 2004.

Arturo Loria <sup>52</sup>	<p><i>Il Corvo e la Volpe</i></p> <p>Un corvo di buona pasta, mentre stava sull'albero con un formaggio nel becco, fu ingannato dalla volpe che seppe fargli aprire la tenaglia con un discorso adulatorio e avere per sé il boccone che quello contava di godersi: ma, consigliato nottetempo da un gufo, il corvo si prese poi una vendetta astuta.</p> <p>Attese la ladra sul solito suo albero, serrando nel becco un sasso che di lontano poteva parer formaggio, e, dopo alquante parolette di lei che, questa volta, sentiva di doverne spendere molte in lungo rigiro prima di condurlo alla medesima sciocchezza, lasciò cadere il pondo. La volpe, nell'addentar di furia la seconda preda, si rovinò la bocca; tuttavia non dette segno di vero disappunto.</p> <p>Bravo – disse, guardandolo lassù con simpatia. – Adesso è tempo che tra noi savi si faccia società.</p>
Giovanni Arpino <sup>53</sup>	<p><i>Volpe si nasce</i></p> <p>Rimasto a becco asciutto e vista la volpe fuggir via col suo formaggio, il corvo anziché disperarsi cercò di riflettere: "Ecco" pensò "facendomi cantare la volpe mi ha rubato il formaggio cadutomi dal becco, e adesso sono a digiuno. Cercherò di non cascarci mai più, lo giuro su tutte le penne della mia coda... E da oggi in poi cercherò di vendicarmi su tutti gli animali che incontrerò!"</p> <p>Il primo che vide fu un cane, occupato a rosicchiare un osso davanti alla sua cuccia.</p> <p>-Ma che bei denti hai, signor cane, perché non me li mostri tutti?- provò il corvo.</p> <p>Ma il cane gli si avventò contro senza per questo mollare l'osso ben stretto in bocca.</p> <p>Il corvo volò via, e più tardi, dall'alto di un muro vide un gatto educatamente alle prese con la sua scodella di latte fresco.</p> <p>-Aiuto, aiuto! – provò a strillare il corvo.- C'è un grosso topo che m'insegue!</p> <p>Il gatto sollevò la testa, strizzò un occhio, si leccò un baffo e rispose:</p> <p>-Mi dispiace, amico mio, ma oggi sono a dieta.</p> <p>Furioso il corvo abbandonò le case, i cortili, i villaggi, le strade di campagna, dove circolavano evidentemente animali troppo furbi per lui, e rientrò nella foresta.</p> <p>E lì vide una lepre, occupata a rosicchiare una carota.</p> <p>-Contessa- incominciò il corvo – mi pare d'aver sentito dei cacciatori da queste parti..Non hai paura di qualche fucilata?</p> <p>La lepre agitò un attimo le orecchie e rispose:</p> <p>-Cacciatori? Strano. Credevo che questo territorio fosse una riserva di caccia. Ad ogni modo mi occuperò di questo problema subito dopo colazione.</p>

<sup>52</sup> A. Loria, *Settanta favole*, Sansoni, Firenze, 1957. Il testo è reperibile al seguente indirizzo internet: [http://www.invalsi.it/EsamiDiStato0910/documenti/Dis\\_Ita/ITA\\_Disturbo\\_attenzione.pdf](http://www.invalsi.it/EsamiDiStato0910/documenti/Dis_Ita/ITA_Disturbo_attenzione.pdf)

<sup>53</sup> Giovanni Arpino, *Volpe si nasce*, Il capittello, Torino, 1981, pp-5-6.

	<p>E continuò a consumare la sua bella carota. Più livido che nero per la rabbia, il corvo volò via, finché vide una piccola volpe beatamente sdraiata al sole. Questa è parente della ladra che mi rubò il formaggio, pensò subito il corvo. E devo vendicarmi, anche se non sta mangiando e malgrado sia giovanissima. Si avvicinò alla volpe che non lo degnò di uno sguardo. -Ehi, volpe- disse il corvo come le giunse proprio sotto il naso.- Preferisci l'uovo o la gallina? E la volpe: -Io l'uovo e la mia mammina la gallina. Domandò il corvo: Preferisci il sole o la pioggia? E la volpe: -Se dormo la pioggia, se sono sveglia il sole: Domandò il corvo: -Preferisci la carne allo spiedo oppure il lesso? E la volpe: -Il lesso. Allo spiedo mi piacciono solo gli uccelletti, purché non siano corvi. -Tu vuoi insultarmi!- strillò il corvo. -No, no –sbadigliò la volpe.- È che la tua carne pare sia troppo dura. Lo dicono tutti... -Dura? Duro a me che sono tenero come un agnello? –strepitò il corvo furioso.- Mordi qua, prova! -Se proprio vuoi... - si rassegnò la volpe. E azzannato il corvo al collo lo trascinò nella tana depositando davanti a sua madre che guardò, giudicò, scosse la testa e disse: -Figlia mia, quanto hai ancora da imparare! Perdere tempo con un corvo, alla tua età, con tutto quello che c'è da fare! Su, mangia questo pezzettino di formaggio, lo sai che è già mezzogiorno?</p>
--	---

### UN TOPOS NEL TEMPO: IL TOPO DI CAMPAGNA E IL TOPO DI CITTÀ

L'apologo che esalta la vita di campagna in contrasto con la vita di città è presente in forme compositive diverse: una favola di Esopo; un *exemplum* nei modi della diatriba stoico cinica, all'interno di una satira di Orazio; una favola esopica nella rivisitazione di La Fontaine e di un autore contemporaneo, Pietro Pancrazi.

<p>Esopo (Perry 352)</p>	<p><i>Il topo di campagna e il topo di città</i></p> <p>Un topo di campagna aveva amicizia con un topo di abitazione. Il topo cittadino, invitato dall'amico, andò volentieri a pranzare con lui in campagna. Ma egli, mangiando chicchi d'orzo e di grano, diceva: "Sai, amico mio, tu conduci una vita da formiche; siccome da me v'è abbondanza di ogni ben di Dio, vieni a casa mia e potrai godere di tutte quelle dovizie". E subito i due vi andarono.</p> <p>L'ospite allora gli mostrò legumi e grano, ma anche datteri, formaggio, miele e frutta. L'altro dunque, meravigliato, lo elogiava di cuore e criticava la propria condizione.</p> <p>Come dunque si preparavano a dar inizio al banchetto, un uomo a un tratto aprì la porta. Allora, spaventati dal rumore, i poveri topi scapparono via nei loro buchi. E quando poi di nuovo vollero arrivare a prendere dei fichi secchi, ecco entrare un altro uomo a prendere qualcosa dentro la stanza. Ed essi nuovamente, al vederlo, si precipitarono a nascondersi in un buco.</p> <p>A questo punto il topo di campagna, dimenticandosi la fame, sospirò e disse: «Ti saluto, amico; sì, tu mangi e sazieta e godi di tali dovizie a tuo piacimento, ma a prezzo di pericolo e di grande paura. Invece io miserello, rosicchiando orzo e grano, potrò vivere senza paura e senza sospettare nessuno.»</p> <p>La favola dimostra che è meglio trascorrere l'esistenza nella semplicità e vivere senza sussulti che godere una vita lussuosa nella paura e con affanno. (trad. Mario Giammarco)</p>
<p>Orazio, <i>Sermones</i>, II,6 vv.79-117</p>	<p>C'era una volta, un topo di campagna, che accolse nella sua povera tana un topo di città, come un vecchio ospite riceve un vecchio amico; avaro era e attento alle sue provviste, ma non tanto da non sciogliere un poco per gli ospiti la strettezza dell'animo suo. In poche parole, non gli lesinò né i ceci che avevo messi da parte, né l'avena dalle lunghe spighe; portandoli poi con la bocca, gli offrì acini di uva secca e pezzetti di lardo rosicchiati. Intendeva così, con una cena variata, vincere la schifiltosità dell'amico, che toccava appena, sprezzante e a dente alzato, di un piatto o dell'altro, mentre il padrone di casa, steso su paglia fresca dell'anno, mangiava farro e loglio e lasciava all'ospite il meglio del banchetto. Finché gli disse quel di città: "Che gusto ci trovi, amico mio, a vivere di stenti sulla groppa di questo bosco scosceso? Non preferisci la città e gli uomini alle foreste selvagge? Mettiti in strada con me, dammi</p>



	<p>retta. Le creature della terra hanno avuto in sorte una vita mortale e non c'è modo di sfuggire a questo destino né per i grandi né per i piccoli; motivo per cui, mio caro, vivi felice finché puoi tra i piaceri, vivi avendo in mente quanto il tuo tempo sia breve". Queste parole fecero impressione al campagnolo, che schizzò leggero fuori di casa sua; ed eccoli tutti e due percorrere la strada fissata, che non vedono l'ora di strisciare la notte stessa sotto le mura della città. Già la notte era arrivata a metà del suo corso nel cielo, quando i due pongono piede in una ricca casa, dove sopra letti di avorio splendevano drappi tinti di rosso scarlatto e dove molti piatti avanzavano di una grande cena, raccolti il giorno prima in canestri ricolmi. Così, dopo aver fatto mettere il campagnolo lungo disteso su una stoffa di porpora, l'ospite corre come un servo dalla veste succinta e fa seguire le portate l'una all'altra e svolge gli stessi compiti di un cameriere, fino ad assaggiare per primo tutto ciò che porta in tavola. L'altro, sdraiato, si godeva la mutata sorte e fra tante buone cose recitava la parte del commensale soddisfatto, quando d'un tratto, un tremendo sbattere di porte li sbalzò giù dai letti tutti e due. Eccoli correre spauriti qua e là per la strada, precipitandosi affannati, mentre la gran casa rimbomba dei latrati dei cani molossi. Dice allora il campagnolo: "Questa vita non fa per me. Addio. La foresta, la tana sicura dalle insidie, mi compenseranno dalle mie magre erbe". (trad. <i>Mario Scaffidi Abbate</i>)</p>
Jean de La Fontaine	<p><i>Il topo di città e il topo di campagna</i></p> <p>Un Topo campagnol venne invitato con molta civiltà a un pranzo di beccacce allo stufato da un Topo di città. Seduti su un tappeto di Turchia coi piatti avanti a sé, mangiavan quella grassa leccornia felici come re. Se il trattamento e il piatto fu cortese e squisito io non dirò. Ma solo avvenne un fatto che sul più bello il pranzo disturbò. Voglio dir che alla porta s'intese tutto a un tratto un gran rumor, l'un scappa che il diavolo lo porta e scappa l'altro ancor. Passato quel rumor torna al suo posto il Topo cittadin, e vuole che del pranzo ad ogni costo si vada fino in fin. - No, basta, - disse il Topo di campagna, -</p>

	<p>           vieni diman da me.            Non si mangia seduti in pompa magna            ghiottonerie da re,            ma si mangia e nessuno t'avvelena            il pane ed il bicchier.            Senza la pace anche una pancia piena            non gusta il suo piacer -.            (trad. <i>Emilio De Marchi</i>)         </p>
Pancrazi, 158	<p><i>Il topo di città e il topo di campagna</i></p> <p>           Un topo di campagna aveva amico un topo di città. Ti topo di città un giorno fu invitato da lui e vi andò ma non trovò per pranzo che erba e grano. - Ma tu fai la vita della formica! Io invece vivo nell'abbondanza. Vieni e n'avanzerà per tutt'e due. - E andarono. Il topo di città poté mostrare al collega non solo grano e legumi, ma fichi e formaggi e miele e frutta. E quello, stupito, benediceva l'amico con tutta l'anima. Stavano già per dar principio al banchetto, quand'ecco che un servo aprì la porta. Spaventati, i nostri topi corsero ai loro buchi. Erano poi tornati fuori e stavano giusto per attaccarsi a un formaggio, quando il figlioletto del padrone si affacciò in dispensa per trafugare certi fichi secchi e fu fortuna se questa volta i topi trovarono un buco per sparire! Allora al topo di campagna andò via l'appetito e disse con un sospiro: - Amico addio! Tu mangi a sazietà, tu scialacqui, ma a costo di mille paure. Io, poverino, tornerò a rosicchiare orzo e grano, ma senza sospetto, senza paura di nessuno.         </p>

## FAVOLE E APOLOGHI NEL RINASCIMENTO

### LA CARTA E L'INCHIOSTRO

Leonardo da Vinci *Favole*, Fo. III.27 r.

Un foglio di carta, che stava sopra ad una scrivania insieme ad altri fogli uguali a lui, si trovò, un bel giorno, tutto pieno di segni. Una penna, bagnata di nerissimo inchiostro, aveva tracciato su di lui molti disegni e parole.

- Non potevi risparmiarti questa umiliazione? – disse risentito il foglio di carta all'inchiostro. - Tu mi hai sporcato con il tuo nero d'inferno, mi hai rovinato per sempre!-

- Aspetta – gli rispose l'inchiostro. – Io non ti ho sporcato, ma ti ho rivestito di simboli. Ora tu non sei più un foglio di carta, ma sei un messaggio. Tu custodisci il pensiero dell'uomo, sei diventato uno strumento prezioso.-

Infatti di lì a poco, rimettendo ordine sulla scrivania, qualcuno vide quei fogli sparsi e li radunò per buttarli nel fuoco. Ma, all'improvviso si accorse del foglio "insudiciato" dall'inchiostro: e perciò buttò via gli altri e rimise al suo posto quello che portava, ben visibile, il messaggio dell'intelligenza.

(da Leonardo da Vinci, *Favole e leggende*, Giunti-Nardini Editore, 1972)

### LA FORMICA E IL CHICCO DI GRANO

Leonardo da Vinci *Favole*, Atl.67 v.b.

Un chicco di grano, rimasto solo nel campo dopo la mietitura, aspettava la pioggia per tornare a nascondersi sotto le zolle.

Una formica lo vide, se lo caricò addosso e si avviò, con grande fatica, verso il nido lontano,

Cammina e cammina, il chicco di grano sembrava diventare sempre più pesante sulle spalle affaticate della formica.

-Perché non mi lasci stare?- disse il chicco di grano.

La formica rispose: - Se ti lascio stare, non avremo provviste per quest'inverno. Siamo in tante, noi formiche, e ciascuna di noi deve portare nella dispensa quanto più cibo riesce a trovare.-

-Ma io non sono fatto soltanto per essere mangiato- seguì il chicco di grano.- Io sono un seme pieno di vita, e il mio destino è quello di far nascere una pianta. Ascoltami, cara formica; facciamo un patto.-

La formica, contenta di riposarsi un po', depose il chicco di grano e chiese:- Quale patto?-

-Se tu mi lasci qui nel mio campo- disse il chicco di grano- rinunciando a portarmi nel tuo nido, io, fra un anno, ti restituirò cento chicchi uguali a me.-

La formica lo guardò con aria incredula.

-Sì, cara formica. Credi a quello che ti dico. Se tu oggi rinunci a me, io ti darò cento me, ti regalerò cento chicchi di grano per il tuo nido.-

La formica pensò: - Cento chicchi in cambio di uno solo; ma è un miracolo!-

-E come farai?-

-È un mistero – rispose il chicco di grano. – È il mistero della vita. Scava una piccola fossa, seppelliscimi lì dentro, e ritorna fra un anno.-

L'anno dopo la formica ritornò.

Il chicco aveva mantenuto la sua promessa.

(da Leonardo da Vinci, *Favole e leggende*, Giunti-Nardini Editore, Firenze, 1972)

### L'ANALISI

Leonardo da Vinci, è presente qui nella veste di narratore, quale autore di favole, apologhi e facezie. Nel Rinascimento viene riscoperto il mondo classico e le favole e le leggende di Leonardo - con un anticipo di due secoli su quelle di La Fontaine - si collegano idealmente a quelle di Esopo, di Fedro, di altri classici latini quali Plinio, e dei bestiari medievali.

Il personaggio costante e ricorrente delle sue favole è il mondo della natura: l'acqua, l'aria, il fuoco, la pietra, le piante e gli animali. L'uomo, strumento del destino, vi compare, come in questa favola, come espressione del pensiero che assume senso e forma tramite la parola.

In età umanistica e rinascimentale, in Italia, sono molto apprezzate e diffuse sia le favole argute e scherzose, sul modello di Orazio che ricorrono nelle *Satire* dell'Ariosto (è il caso, per esempio, dell'apologo del topo e dell'asino nella Prima satira o della gazza e della ruota della fortuna nella Terza satira), sia le favole di letterati quali Agnolo Firenzuola e Anton F. Doni che si rifanno alla favolistica orientale (le favole indiane raccolte nel *Pañcatantra*); sia la favole di Leonardo da Vinci che seguono la struttura della favola classica, hanno come personaggi soprattutto gli elementi naturali e assumono un significato didascalico.

La maggior parte delle sue favole sono arrivate fino a noi attraverso il Codice Atlantico, la più ampia raccolta di disegni e scritti di Leonardo da Vinci, conservato nella Biblioteca ambrosiana di Milano, composto di 1119 pagine; un gran numero di leggende è contenuto nel codice H, conservato a Parigi, presso l'Istituto di Francia.

È possibile oggi, tramite internet, esplorare le tavole del codice atlantico in forma digitale all'indirizzo:

<http://www.midainformatica.it/digitalizzazione/leonardo/midabook.html>

### ASCOLTARE FAVOLE

#### La volpe e il corvo

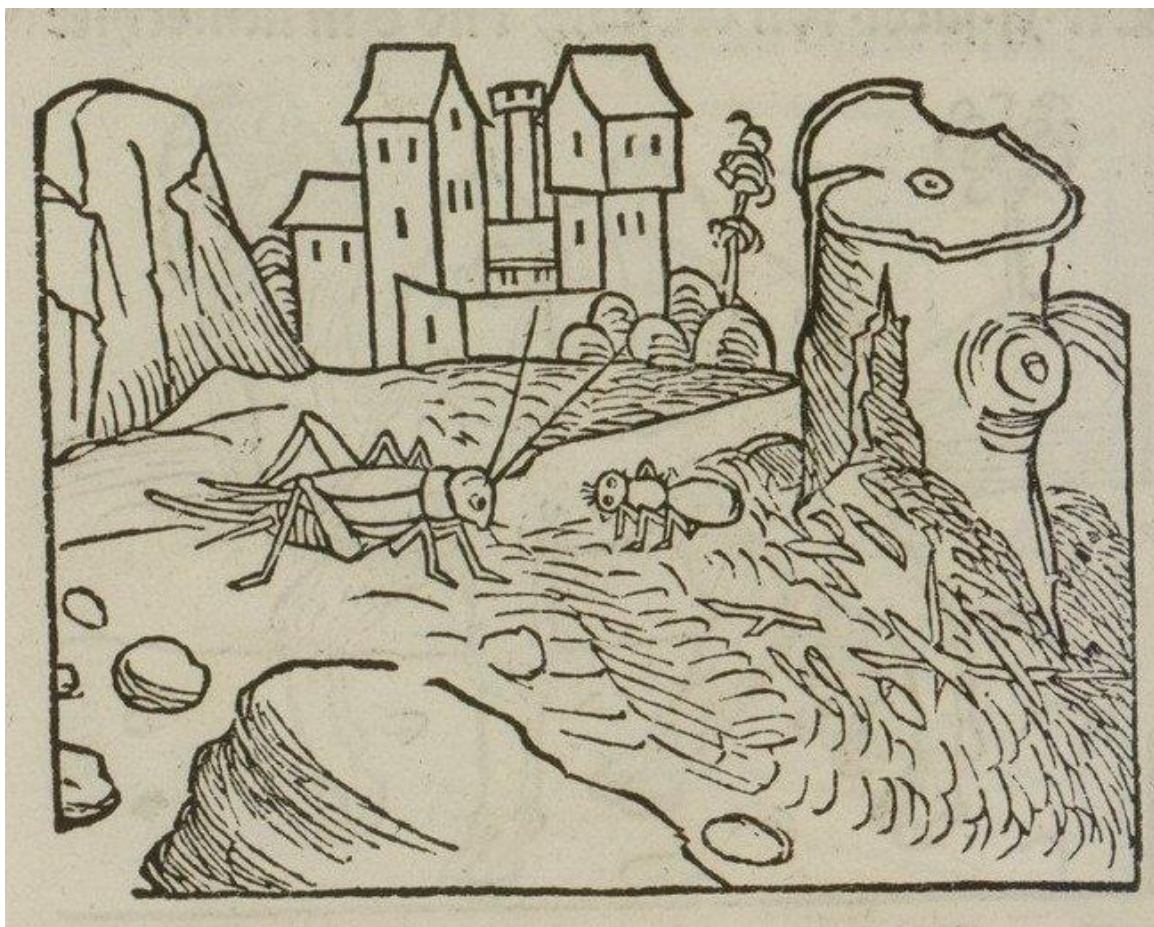
Voce narrante: Paolo Poli (da Esopo, Fedro, La Fontaine)

All'indirizzo internet: <http://www.youtube.com/watch?v=lcfebjZs1u0>

## GUARDARE: ILLUSTRAZIONI DI FAVOLE

### 1. Steinhovel's Aesop: Illustrations

(Steinhovel 1479) 79. De formica et cicada  
<http://mythfolklore.net/aesopica/aesop1501/79.htm>





**2. (Steinhowel 1479) 15. De corvo et vulpe.**  
<http://mythfolklore.net/aesopica/aesop1501/15.htm>





**3. Phryx Aesopus (Osius, 1574)**

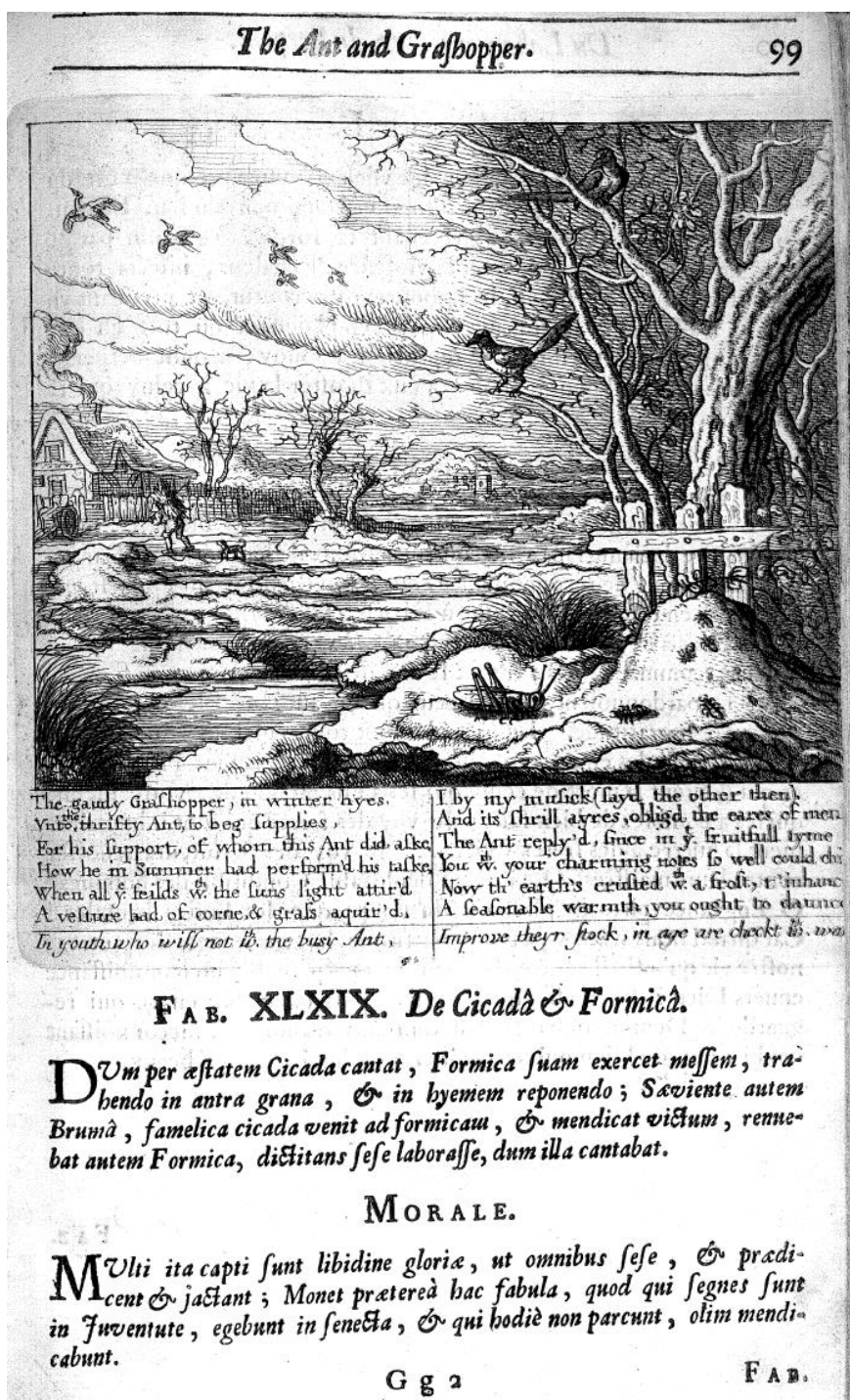
88. CICADAE ET FORMICAE. (Perry 373)

<http://mythfolklore.net/aesopica/osius/88.htm>



3. Aesop's Fables (1687)

49. De cicada et formica ([Perry 373](http://mythfolklore.net/aesopica/barlow/49.htm)) <http://mythfolklore.net/aesopica/barlow/49.htm>



(Aesop's Fables (French, English, Latin), with illustrations by Francis Barlow, 1687.  
Page images available online at [Michigan State University](http://www.michiganstateuniversity.edu).)



#### 4. Aesop's Fables (1687)

67. Corvus et Vulpes (Perry 124)

<http://mythfolklore.net/aesopica/barlow/67.htm>



(*Aesop's Fables* (French, English, Latin), with illustrations by Francis Barlow, 1687.  
Page images available online at [Michigan State University](http://mythfolklore.net/aesopica/barlow/67.htm)).

## 5. Aesop's Fables (Joseph Jacobs)

Jacobs 36. **The Ant and the Grasshopper** (Perry 373)

<http://mythfolklore.net/aesopica/jacobs/36.htm>



**I**N a field one summer's day a Grasshopper was hopping about, chirping and singing to its heart's content. An Ant passed by, bearing along with great toil an ear of corn he was taking to the nest.

"Why not come and chat with me," said the Grasshopper, "instead of toiling and moiling in that way?"

"I am helping to lay up food for the winter," said the Ant, "and recommend you to do the same."

"Why bother about winter?" said the Grasshopper; "we have got plenty of food at present." But the Ant went on its way and

ÆSOP'S FABLES

87

continued its toil. When the winter came the Grasshopper had no food, and found itself dying of hunger, while it saw the ants distributing every day corn and grain from the stores they had collected in the summer. Then the Grasshopper knew

*It is best to prepare for the days of necessity.*



## 6. Aesop's Fables (Joseph Jacobs)

Jacobs 8. The Fox and the Crow ([Perry 124](#))

<http://mythfolklore.net/aesopica/jacobs/8.htm>

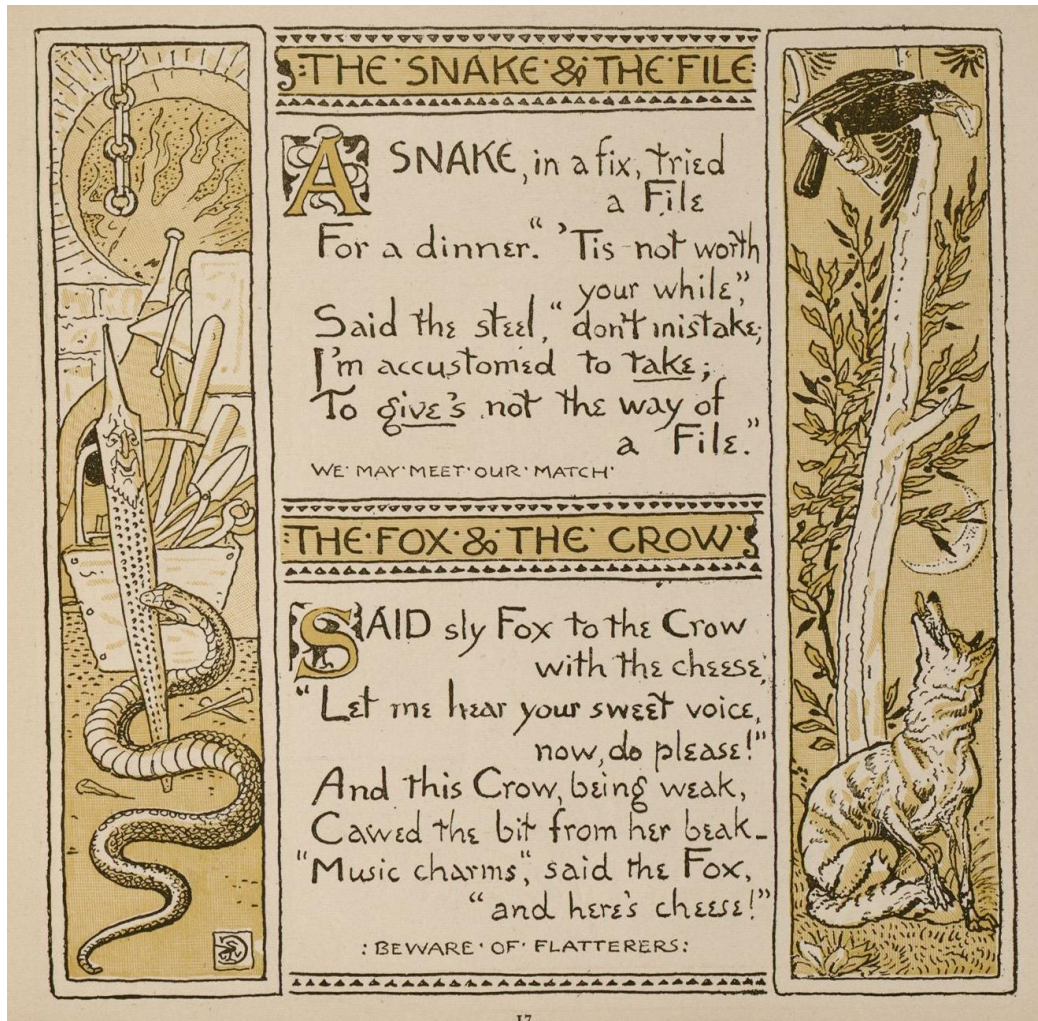




7. Baby's Own Aesop (1887)

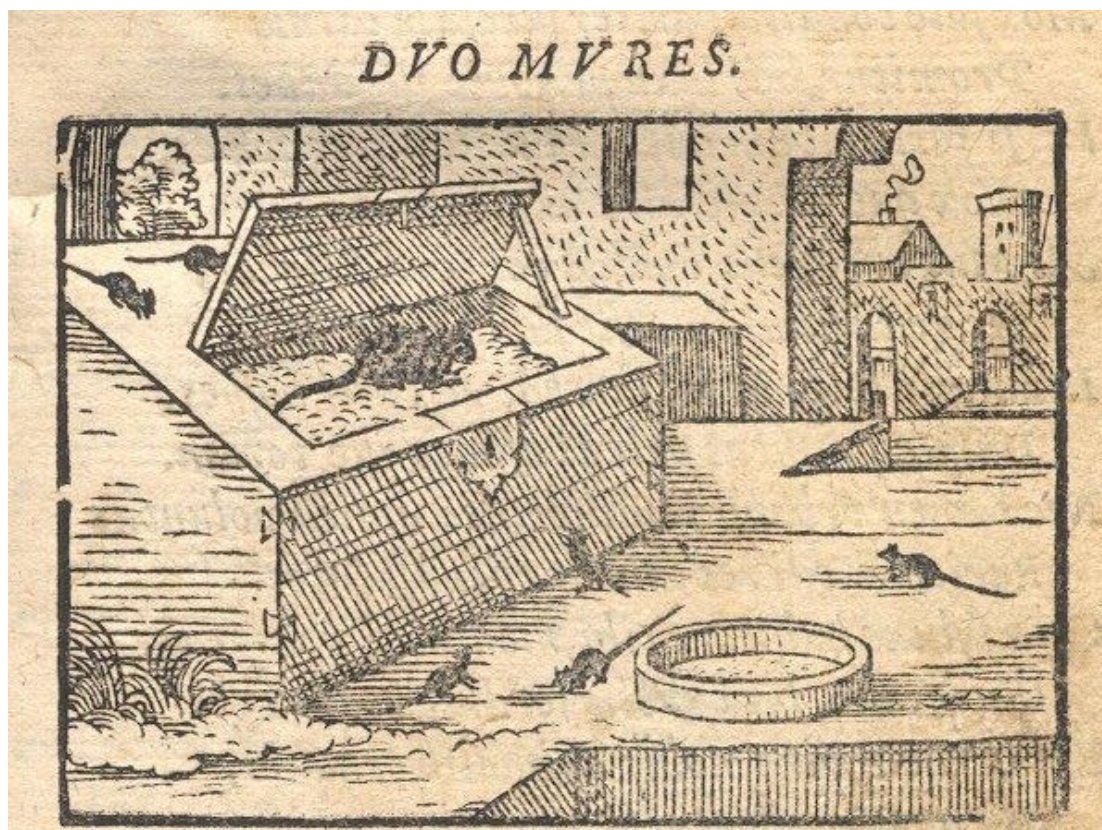
12. The Fox and The Crow (Perry 124)

<http://mythfolklore.net/aesopica/crane/12.htm>





**8. Phryx Aesopus Habitu Poetico**, by Hieronymus Osius,  
<http://mythfolklore.net/aesopica/osius/8.htm>



### 9. Vernon Jones (1912)

Aesop's Fables: A New Translation by V.S. Vernon Jones with illustrations by Arthur Rackham (1912).



## LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

#### IL TESTO

##### Ariosto, *Satire*, I, 248-265

Uno asino fu già, ch'ogni osso e nervo  
mostrava di magrezza, e entrò, pel rotto  
del muro, ove di grano era uno acervo;  
e tanto ne mangiò, che l'epa sotto  
si fece più d'una gran botte grossa  
fin che fu sazio, e non però di botto.  
Temendo poi che gli sien péste l'ossa,  
si sforza di tornar dove entrato era,  
ma par che 'l buco più capir nol possa.  
Mentre s'affanna, e uscire indarno spera,  
gli disse un topolino: "Se vuoi quinci  
uscir, tràtti; compar, quella panciera:  
a vomitar bisogna che cominci  
ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro,  
altrimenti quel buco mai non vinci".  
Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro  
Cardinal comperato avermi stima  
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro  
renderli, e tòr la libertà mia prima.

1. L'apologo ariostesco si inserisce in una tradizione letteraria che ha come *exemplum* la celebre fabula oraziana<sup>54</sup> della *vulpecula* e della *mustela* e che viene rinverdata nella tradizione romanza, per esempio nel *Roman de Renart*<sup>55</sup>, dove gli animali parlanti e contendenti sono la volpe e il lupo. Può essere interessante porre a confronto i diversi testi e le rispettive occasioni compositive.

2. In Ariosto l'animale protagonista diviene l'asino. Può essere interessante analizzare:  
a. il motivo di tale scelta in relazione alla cultura umanistico-rinascimentale,<sup>56</sup>  
b. lo scarto tra livello denotativo e connotativo del testo,

3. La morale della chiusa dell'apologo è significativamente scandita da una serie ritmica dantesca: macro/sacro/acro. Può essere interessante analizzare questo

<sup>54</sup> Cfr. *Epistulae*, I, VII, 29-33

<sup>55</sup> Cfr. *Il romanzo della volpe*, a cura di S. Battaglia, Palermo, 1980.

<sup>56</sup> Cfr. ad esempio, G.B. Pino, *Ragionamento sovra de l'asino*, a cura di O. Casale, Roma 1982.

esempio di “parodia della tradizione” poetica per evidenziare uno dei modi dell’intertestualità in Ariosto<sup>57</sup>.

4. L’apologo, per usare le parole di Calvino, nasce in tempi d’oppressione, quando l’uomo non può più dar chiara forma al suo pensiero e lo esprime per mezzo di favole. Può essere interessante ricostruire il contesto sociale politico e culturale nel quale si inseriscono le satire di Ariosto.

---

<sup>57</sup> Cfr. C. Bologna, Ariosto, Satire, in *Letteratura italiana, Le opere, II, Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 206 ss.

## LA POESIA NARRATIVA

### IL GENERE

La narrazione in versi, presente come elaborazione letteraria dall'antichità classica all'età contemporanea comprende il poema che può avere vario tono ed argomento e si può distinguere, a seconda della materia, in epico, cavalleresco, sacro, mitologico, eroicomico, storico, didascalico; tra le altre forme narrative comprende: il poemetto, la novella in versi, la cantica e la romanza.

Troppo esteso e complesso sarebbe tracciare anche solo un profilo delle caratteristiche e dell'evoluzione delle forme di poesia narrativa. Si farà un rapido accenno all'evoluzione del poema e si forniranno alcuni esempi di poesia narrativa in strofe a schema fisso: la terzina e l'ottava.

Il poema sviluppa in versi una tematica essenzialmente narrativa in maniera diversa nel corso dei secoli: dal tono solenne dell'epopea classica, alla vasta produzione europea medievale e, in Italia, al grande esempio della *Commedia* di Dante Alighieri, al poema cavalleresco di Pulci, Boiardo, Ariosto e Tasso e alla sua parodia, fino all'epica novecentesca, con Attilio Bertolucci, Elio Pagliarani, Maria Luisa Spaziani

La poesia epica classica è caratterizzata dalla narrazione di imprese e fatti eroici, storici e leggendari, in componimenti di notevole lunghezza, suddivisi in genere in libri o canti e composti nel verso proprio dei poemi classici, l'esametro. Già in epoca anteriore all'VIII secolo a.C., epoca in cui si colloca la figura di Omero, il cantore greco che la tradizione indica come l'autore dell'Iliade e dell'Odissea, è registrata una vasta produzione di storie e leggende tramandate a voce, espressione di elaborazioni collettive. I poemi omerici compendiano e rielaborano cicli narrativi precedenti, al pari di altri poemi di età classica, come la *Teogonia*, che narra delle tradizioni mitiche e religiose del popolo greco, o le *Opere e i giorni* di Esiodo (VII secolo), il poema didascalico sulla vita agreste. Nel mondo latino la poesia epica tende a celebrare la grandezza di Roma, come testimonia in particolare, l'*Eneide* di Virgilio.

In età medievale, una ricca produzione epica è presente tra i popoli nord-europei, in particolare in area anglosassone e scandinava. Ne sono espressione i canti attribuiti dalla tradizione a Ossian (III sec. d.C), leggendario cantore scozzese, e ripresi da J. Macpherson (XVIII sec. d.C); il poema di autore ignoto, *Beowulf* (VII-VIII sec.d.C); il cantare dei Nibelunghi (prima metà del XIII secolo) che narra le vicende dell'eroe Sigfrido. In Francia, tra le canzoni di gesta, diffuse nelle piazze e nelle corti dai giullari, la più nota è la *Chanson del Roland*, che ha come protagonista il più valoroso dei paladini di Carlo Magno, le cui imprese sono al centro dei poemi di argomento nazionale e patriottico diffusi in tutta Europa. In Spagna, l'eroe cantato nel *Poema del mio Cid* è il cavaliere valoroso e leale; in Russia vengono cantate le vicende del principe Igor nel poema *Canto della schiera di Igor*, composto in una prosa ritmica, densa di allitterazioni.



Nei secoli successivi, la poesia epica assolve spesso la funzione di celebrare la storia di un popolo, come i *Lusiadi* di Luis Vaz de Camões (XVI secolo) o il poema che celebra l'epopea nazionale finlandese dal titolo *Kalevala* di Elias Lönnrot (XIX secolo).

In Italia, la particolare situazione di frazionamento politico impedisce la nascita, in età medievale, di una poesia celebrativa nazionale e si diffondono nelle corti e non solo, soprattutto le canzoni di gesta e una vasta letteratura didattica e moraleggiante. Al di sopra di questa letteratura si colloca il poema didascalico e allegorico di Dante Alighieri, la *Commedia* (che pure travalica ogni catalogazione per generi). È presente in Italia una produzione ad opera di letterati umanisti che riprende la tradizione classica. Ne sono esempi l'*Africa* di Francesco Petrarca e il *Teseida* di Giovanni Boccaccio, uno dei primi testi poetici in ottave, il *Morgante* di Luigi Pulci, una parodia delle canzoni di gesta e la grande epica cavalleresca dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Questi poemi, rispetto all'epica tradizionale, presentano numerosi elementi di novità: gli interventi in prima persona dell'autore, l'alternanza di toni epici, malinconici e satirico-burleschi, la varietà e la molteplicità delle vicende narrate che contravvengono la regola classica dell'unità di azione, la presenza di elementi fantastici e magici, l'individuazione da parte dell'autore di un destinatario privilegiato, al quale l'opera in genere è dedicata.

Nel Cinquecento, nell'ambito del dibattito sui caratteri della poesia epica e sulle sue regole compositive, si inserisce il poema di Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, che coniuga verosimiglianza storica (la prima crociata e la liberazione del Santo sepolcro) con elementi magici (per esempio, la maga Armida) e tema d'amore (l'amore di Tancredi e Clorinda), e canta in uno stile solenne la materia alla quale tenta di conferire un'unità di azione.

Per cantare una materia anche molto vasta, che può comprendere un insieme di episodi, a loro volta intrecciati e alternati a pause di riflessione, a digressioni, a *excursus* storici, l'autore ha bisogno di strutture metriche "aperte" che possano consentirgli il libero espandersi della narrazione, come l'endecasillabo sciolto oppure la terzina e l'ottava, blocchi narrativi di otto e tre versi che possono essere replicati per un numero illimitato di volte.

### LA POESIA NARRATIVA: LA TERZINA

La terzina dantesca è una strofe composta da tre versi endecasillabi, dei quali il primo e il terzo rimano tra loro mentre il secondo rima con il primo e il terzo della strofe successiva. La serie di terzine termina con un verso che chiude la rima con il secondo verso della strofe precedente.

Questo quindi lo schema di un canto della *Divina Commedia*: ABA BCB CDC DED EFE....YZY Z.

Ogni rima è quindi ripetuta tre volte tranne la prima e l'ultima, ripetute solo due volte.



## IL TESTO

DANTE, *INFERNO*, XXVI, 76-142

Poi che la fiamma fu venuta quivi  
dove parve al mio duca tempo e loco,  
in questa forma lui parlare audì:

“O voi che siete due dentro ad un foco,  
s’io meritai di voi mentre ch’io vissi,  
s’io meritai di voi assai o poco

quando nel mondo li alti versi scrissi,  
non vi movete; ma l’un di voi dica  
dove, per lui, perduto a morir gissi”.

Lo maggior corno de la fiamma antica  
cominciò a crollarsi mormorando  
pur come quella cui vento affatica;

indì la cima qua e là menando,  
come fosse la lingua che parlasse,  
gittò voce di fuori, e disse: “Quando

mi dipartì da Circe, che sottrasse  
me più d’un anno là presso a Gaeta,  
prima che sì Enea la nomasse,

né dolcezza di figlio, né la pietà  
del vecchio padre, né ‘l debito amore  
lo qual dovea Penelopé far lieta,

vincer potero dentro a me l’ardore  
ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto,  
e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l’alto mare aperto  
sol con un legno e con quella compagna  
picciola da la qual non fui diserto.

L’un lito e l’altro vidi infin la Spagna,  
fin nel Morrocco, e l’isola d’i Sardi,  
e l’altre che quel mare intorno bagna.

Io e ‘ compagni eravam vecchi e tardi  
quando venimmo a quella foce stretta  
dov’Ercule segnò li suoi riguardi,

acciò che l'uom più oltre non si metta:  
da la man destra mi lasciai Sibilia,  
da l'altra già m'avea lasciata Setta.

“O frati”, dissi “che per cento milia  
perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente,  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e conoscenza”.

Li miei compagni fec'io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti;

e volta nostra poppa nel mattino,  
de' remi facemmo ali al folle volo,  
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già de l'altro polo  
vedea la notte e 'l nostro tanto basso,  
che non surgea fuor del marin suolo.

Cinque volte raccessò e tante casso  
lo lume era di sotto da la luna,  
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto  
quanto veduta non avea alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,  
ché de la nova terra un turbo nacque,  
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

## ANALISI

L'episodio proposto per la lettura, tratto dalla prima cantica della Divina Commedia, comprende l'allocuzione alla fiamma bicorni (vv.79-84) - una sorta di *captatio benevolentiae* scandita dall'anafora (*s'io meritali...*) che riprende il verso virgiliano "*Si bene quid de te merui*", con le parole di Didone ad Enea (Aen.IV,317) - con la quale Dante, autore dell'opera e protagonista della vicenda narrata in prima persona, chiede a Ulisse e Diomede delle loro estreme avventure e della morte: la perifrasi impersonale (*gissi*) è intonata al tono elevato dell'incontro e il termine *perduto*, ripreso dalla narrativa arturiana, rimanda all'idea del cavaliere smarrito, che non ritrova più la strada. Il racconto di Ulisse viene dunque inserito, sul piano letterario, in un rapporto di continuità con la grande produzione epica antica nota a Dante e con le avventure dei romanzi medievali.

L'assenso immediato della lingua ignea più grande - che racchiude il consigliere di frode più famoso dei due personaggi antichi - occupa due terzine (vv.85-90) ricche di figure retoriche (allitterazioni, paragoni, metafore). Il racconto dell'ultima impresa di Ulisse (vv.90-142), che ha inizio, dopo questa premessa eloquente, procede senza interruzioni o domande esterne (di Virgilio o Dante). L'avverbio *quando*, sottolineato dall'*enjambement* "quando/mi diparti", conferisce un immediato accento narrativo al discorso che acquista un valore emblematico nell'opposizione tra il mondo circoscritto degli affetti personali e lo spazio senza confini dell'avventura e del desiderio di conoscere che fa infrangere a Ulisse ogni limite.

L'*orazion picciola* rivolta ai compagni d'avventura è stata giustamente considerata "un piccolo capolavoro di retorica argomentativa" in quanto "si apre con la cattura della benevolenza dei compagni, attraverso l'affettuoso vocativo (o frati); si sviluppa facendo leva sul ricordo dei pericoli vissuti insieme e dell'autorità della guida mai posta in discussione (argomentazione di tipo etico e insieme emotivo) e soprattutto sulla dignità della natura umana che si realizza con pienezza attraverso la *virtute* e la *canoscenza*: ragionamento logico è condotto sulla base di un ragionamento sillogistico (*considerate la vostra semenza*) e, sul piano linguistico, tramite l'abile uso di antitesi (*bruti* opposto a uomini), di iperboli (*cento mila perigli; picciola vigilia*), della litore (*non vogliate negar*), delle allitterazioni (*fatti/foste*).<sup>58</sup>

Su questo passo e su Dante esiste una vasta letteratura a livello mondiale alla quale è possibile fare riferimento per approfondire l'argomento, si cita solo il saggio di Borges il quale intravede nell'ultimo viaggio di Ulisse "un occulto e intricato suicidio", simile a quello del capitano Ahab di Moby Dick: "[...] Ancora non è stata indicata, che io sappia, un'affinità più profonda, quella dell'Ulisse infernale con un altro capitano sventurato: Ahab di *Moby Dick*. Questi, come quegli, costruisce la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema generale è lo stesso, la conclusione è identica, le ultime parole sono quasi uguali. Schopenhauer ha scritto che nelle nostre vite nulla è involontario; entrambe le finzioni, alla luce di questo prodigioso giudizio, sono il processo di un occulto e intricato suicidio."<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Cfr. Dante Alighieri, *Divina comedia*, Inferno, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano, 1988, p. 286.

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano, 2001, p.49.

## LA POESIA NARRATIVA: L'OTTAVA

L'ottava è una strofe composta da otto versi endecasillabi, i primi sei a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata, con lo schema ABABABCC. L'ottava, che ha probabilmente origine nel XIII secolo, viene usata nella tradizione colta toscana già nei poemi di Boccaccio. Questa strofe è particolarmente adatta ad una narrazione che si sviluppa in numerosi momenti in successione in quanto nell'arco di otto endecasillabi è possibile inserire un nucleo narrativo che permette sia di far procedere la narrazione sia una momentanea pausa, segnalata dal distico finale a rima baciata, dopo i primi sei versi a rima alternata. La corrispondenza tra struttura narrativa (sintassi) e struttura metrica (ottava) non sempre è rispettata. Si veda, ad esempio la strofe quinta del canto primo dell'Orlando furioso:

Orlando, che gran tempo innamorato  
fu de la bella Angelica, e per lei  
in India, in Media, in Tartaria lasciato  
avea infiniti et immortal trofei,  
in Ponente con essa era tornato,  
dove sotto i gran monti Pirenei  
con la gente di Francia e de Lamagna  
re Carlo era attendato alla campagna,

Il numero di ottave che forma un canto o un cantare - partizione propria dei poemi della tradizione cavalleresca - è variabile.

L'ottava nel tempo si è caratterizzata nella letteratura italiana, al pari della terzina, come struttura strofica propria della poesia narrativa.

## IL TESTO

LUIGI PULCI, *MORGANTE*, I, ottave I-II

In principio era il Verbo appresso a Dio,  
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:  
questo era nel principio, al parer mio,  
e nulla si può far senza Costui.  
Però, giusto Signor benigno e pio,  
mandami solo un degli angel tui,  
che m'accompagni e rechimi a memoria  
una famosa, antica e degna storia.

E tu, Vergine, figlia e madre e sposa  
di quel Signor che ti dette la chiave  
del Cielo e dell'abisso e d'ogni cosa  
quel dì che Gabriel tuo ti disse «Ave»,  
perché tu se' de' tuoi servi pietosa,  
con dolce rime e stil grato e soave  
aiuta i versi miei benignamente

e 'nsino al fine allumina la mente.

Era nel tempo quando Filomena  
con la sorella si lamenta e plora,  
ché si ricorda di sua antica pena,  
e pe' boschetti le ninfe innamora,  
e Febo il carro temperato mena,  
ché 'l suo Fetonte l'ammaestra ancora,  
ed appariva appunto all'orizzonte,  
tal che Titon si graffiava la fronte,

quand'io varai la mia barchetta prima  
per obedir chi sempre obedir debbe  
la mente, e faticarsi in prosa e in rima,  
e del mio Carlo imperador m'increbbe;  
ché so quanti la penna ha posti in cima,  
che tutti la sua gloria prevarrebbe:  
è stata questa istoria, a quel ch'io veggio,  
di Carlo, male intesa e scritta peggio.

Diceva Leonardo già Aretino  
che s'egli avessi avuto scrittor degno,  
com'egli ebbe un Ormanno e 'l suo Turpino,  
ch'avessi diligenza avuto e ingegno,  
sarebbe Carlo Magno un uom divino,  
però ch'egli ebbe gran vittorie e regno,  
e fece per la Chiesa e per la Fede  
certo assai più che non si dice o crede.

Guardisi ancora a San Liberatore,  
quella badia là presso a Menappello  
giù nell'Abruzzi, fatta per suo onore,  
dove fu la battaglia e 'l gran flagello  
d'un re pagan, che Carlo imperadore  
uccise, e tanto del suo popul fello,  
e vedesi tante ossa, e tanti il sanno  
che tante in Giusaffà non ne verranno.

Ma il mondo cieco e ignorante non prezza  
le sue virtù com'io vorrei vedere.  
E tu, Fiorenza, della sua grandezza  
possiedi e sempre potrai possedere:  
ogni costume ed ogni gentilezza  
che si potessi acquistare o avere  
col senno, col tesoro e colla lancia,  
dal nobil sangue è venuto di Francia

Dodici paladini aveva in corte  
Carlo, e 'l più savio e famoso era Orlando;

Gan traditor lo condusse alla morte  
in Roncisvalle, un trattato ordinando,  
là dove il corno È sonò tanto forte:  
«dopo la dolorosa rotta quando...»,  
nella sua Comedia Dante qui dice,  
e mettelo con Carlo in Ciel felice.

Era per pasqua, quella di Natale:  
Carlo la corte avea tutta in Parigi:  
Orlando, com'io dico, è il principale;  
èvvi il Danese, Astolfo ed Ansuigi;  
fannosi feste e cose trïunfale,  
e molto celebravan san Dionigi;  
Angiolin di Baiona ed Ulivieri  
v'era venuto, e 'l gentil Berlinghieri.

Eravi Avolio ed Avino ed Ottone,  
di Normandia Riccardo paladino,  
e 'l savio Namò e 'l vecchio Salamone,  
Gualtieri da Mulione, e Baldovino  
ch'era figliuol del tristo Ganellone:  
troppo lieto era il figliuol di Pipino,  
tanto che spesso d'allegrezza geme,  
veggendo tutti i paladini insieme.

Ma la Fortuna attenta sta nascosa  
per guastar sempre ciascun nostro effetto.  
Mentre che Carlo così si riposa,  
Orlando governava in fatto e in detto  
la corte e Carlo Magno ed ogni cosa;  
Gan per invidia scoppia, il maladetto,  
e cominciava un dì con Carlo a dire:  
- Abbiàn noi sempre Orlando a obedire?

(da Garzanti 1989, Collana "I grandi libri").

Il **Morgante** di Pulci, uno dei primi esempi di poema cavalleresco italiano, si compone nell'edizione del 1483 di 28 cantari che prendono il nome dal componimento narrativo (il *cantare*) in ottave dei secoli XIV-XV, di origine popolare, recitato dai giullari. Le ottave seguono lo schema ABABABCC. Il poema è una parodia della materia tradizionale delle canzoni di gesta e l'ottava iniziale, con la personale traduzione dell'inizio del Vangelo di s. Giovanni effettuata dal poeta, fornisce una chiave interpretativa della materia. La traduzione, infatti, pur essendo quasi letterale, risulta parodistica in quanto infrange la solennità della citazione evangelica giocando con le ripetizioni, introducendo l'inciso, definendo Dio *Costui*. Le strofe successive (2-4) sono dense riferimenti classici comporre: la canzone *Vergine bella che di sol vestita* conclusiva del Canzoniere di Petrarca, le metamorfosi di Filomena narrata da Ovidio, la metafora della navigazione per indicare che l'opera che si accinge a comporre si inserisce nel solco della tradizione alta.



## IL TESTO

MATTEO MARIA BOIARDO, *ORLANDO INNAMORATO*, I, 1-56

Signori e cavallier che ve adunati  
Per odir cose dilettose e nove,  
Stati attenti e quieti, ed ascoltati  
La bella istoria che 'l mio canto muove;  
E vedereti i gesti smisurati,  
L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo del re Carlo imperatore

Non vi par già, signor, meraviglioso  
Odir cantar de Orlando innamorato,  
Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,  
È da Amor vinto, al tutto subiugato;  
Né forte braccio, né ardire animoso,  
Né scudo o maglia, né brando affilato,  
Né altra possanza può mai far difesa,  
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,  
Perché Turpino istesso la nascose,  
Credendo forse a quel conte valente  
Esser le sue scritture dispettose,  
Poi che contra ad Amor pur fu perdente  
Colui che vinse tutte l'altre cose:  
Dico di Orlando, il cavalliero adatto.  
Non più parole ormai, veniamo al fatto.

La vera istoria di Turpin ragiona  
Che regnava in la terra de oriente,  
Di là da l'India, un gran re di corona,  
Di stato e de ricchezze sì potente  
E sì gagliardo de la sua persona,  
Che tutto il mondo stimava niente:  
Gradasso nome avea quello amirante,  
Che ha cor di drago e membra di gigante.

E sì come egli avviene a' gran signori,  
Che pur quel voglion che non ponno avere,  
E quanto son difficoltà maggiori  
La desiata cosa ad ottenere,  
Pongono il regno spesso in grandi errori,  
Né posson quel che voglion possedere;  
Così bramava quel pagan gagliardo  
Sol Durindana e 'l bon destrier Baiardo.

Unde per tutto il suo gran tenitoro  
Fece la gente ne l'arme asembrare,  
Ché ben sapeva lui che per tesoro  
Né il brando, né il corsier puote acquistare;  
Duo mercadanti erano coloro  
Che vendean le sue merce troppo care:  
Però destina di passare in Franza  
Ed acquistarle con sua gran possanza.

Cento cinquanta millia cavalieri  
Elesse di sua gente tutta quanta;  
Né questi adoperar facea pensieri,  
Perché lui solo a combatter se avanta  
Contra al re Carlo ed a tutti guerrieri  
Che son credenti in nostra fede santa;  
E lui soletto vincere e disfare  
Quanto il sol vede e quanto cinge il mare.

L'**Orlando innamorato** di Boiardo, poema cavalleresco in ottave, è rimasto interrotto al 69° canto per la morte del poeta nel 1494. L'opera, come suggerisce il titolo, si ispira ai due più importanti cicli della letteratura cavalleresca del Medioevo: quello carolingio (il protagonista è Orlando, eroe dell'epopea di Carlo Magno, incentrata nella lotta della Francia contro i Musulmani) e quello bretone (Orlando è innamorato, secondo la tradizione delle storie d'amore dei cavalieri della Tavola Rotonda e di re Artù). La vicenda ha inizio a Parigi, dove Carlo Magno, in occasione della Pentecoste, ha invitato ad un solenne banchetto cavalieri cristiani e pagani. L'apparizione della bellissima Angelica suscita in tutti i presenti una grande ammirazione che si tramuta in Orlando in amore.

Il passo proposto comprende il proemio (ottave 1-3), che si compone di un appello al pubblico, i nobili della corte di Ferrara, dell'indicazione dell'argomento e della fonte utilizzata dal poeta; nelle strofe successive ha inizio la narrazione e il poeta trasposta il suo pubblico nel lontano Oriente, dove Gradasso, ricco e potente re, è agitato dal desiderio di possedere la spada di Orlando "Durindana" e il cavallo di Rinaldo "Baiardo" e, per ottenerli, raccoglie un poderoso esercito e si accinge a passare in Francia.

## IL TESTO

### ARIOSTO. *ORLANDO FURIOSO*, I, I-IV (PROTASI)

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;  
se da colei che tal quasi m'ha fatto,  
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,  
ornamento e splendor del secol nostro,  
Ippolito, aggradir questo che vuole  
e darvi sol può l'umil servo vostro.  
Quel ch'io vi debbo, posso di parole  
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;  
né che poco io vi dia da imputar sono;  
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

## ANALISI

Le prime quattro ottave del canto I dell'*Orlando Furioso* ne costituiscono la protasi, divisa secondo la partizione classica in proposizione (prima ottava e vv.1-4 della seconda), invocazione (vv.5-8 della seconda) e dedica (ottave terza e quarta). La protasi assolve il compito di presentare la materia del poema e di indicarne i destinatari. I versi iniziali riecheggiano l'esordio dell'*Eneide* (*Arma virumque cano...*) e ricordano i versi danteschi "Le donne e i cavalier, gli affanni e li agi/ che ne 'nogiava amore e cortesia (Purgatorio XV, 109-110).

La particolare struttura a chiasmo del primo verso colloca al centro della materia il tema guerresco (*i cavallier, l'arme*) e agli estremi il tema cortese, con rinvio simmetrico alle *cortesie* del verso successivo, intrecciando in una schematica ed efficace sintesi le tematiche dei due grandi cicli narrativi medievali, carolingio e bretone.

Rispetto alla tradizione vi sono diversi elementi di originalità. L'invocazione è rivolta alla donna amata e non alle Muse, ad Apollo o alla divinità ed è percorsa, a differenza della tradizione, da un tono sottilmente ironico in quanto l'autore estende a sé, come già al suo personaggio principale, la legge irrazionale dell'amore alla quale sottomette il suo ingegno. La dedica stabilisce un legame di continuità tra il poeta e il suo pubblico, la corte ferrarese raccolta intorno alla figura del dedicatario, il cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I, che l'aggettivo *erculeo* richiama efficacemente alla mente, attribuendo così alla dinastia estense il prototipo della forza legato alla figura dell'eroe greco.

L'*Orlando Furioso* è composto in ottave di endecasillabi, i primi sei a rima alterna e gli ultimi due a rima baciata, con lo schema ABABABCC. Il metro è quello utilizzato sin dal XIII secolo nei poemi cavallereschi franco-italiani e nella poesia narrativa, della quale diviene caratteristico.

Nella suo metaracconto dell'*Orlando furioso*<sup>60</sup>, Italo Calvino si sofferma ad analizzare la struttura del poema e la formula metrica. Se ne riportano di seguito due stralci.

Da *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*  
La struttura dell'*Orlando*

L'*Orlando Furioso* è un poema che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire. Si rifiuta di cominciare perché si presenta come la continuazione d'un altro poema, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, lasciato incompiuto alla morte dell'autore. E si rifiuta di finire perché Ariosto non smette mai di lavorarci. Dopo averlo pubblicato nella sua prima edizione del 1516 in quaranta canti, continua a cercare di farlo crescere, dapprima tentando di dargli un seguito, che restò tronco (i cosiddetti Cinque Canti, pubblicati postumi), poi inserendo nuovi episodi nei canti centrali, cosicché nella terza e definitiva edizione, che è del 1532, i canti sono saliti a quarantasei. In mezzo c'è stata una seconda edizione del 1521, che testimonia d'un altro modo del poema di non considerarsi definitivo, cioè la politura, la messa a punto della lingua e della versificazione a cui Ariosto continua ad attendere. Per tutta la sua vita, si può ben dire, perché per arrivare alla prima edizione del 1516, Ariosto aveva lavorato dodici anni, e altri sedici anni fatica per licenziare l'edizione del 1532, e l'anno dopo muore. Questa

<sup>60</sup> *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, 1995.

dilatazione dall'interno, facendo proliferare episodi da episodi, creando nuove simmetrie e nuovi contrasti, mi pare spieghi bene il metodo di costruzione di Ariosto; e resta per lui il vero modo d'allargare questo poema dalla struttura policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo.

## L'OTTAVA

L'ottava è la misura nella quale meglio riconosciamo ciò che Ariosto ha d'inconfondibile: nell'ottava Ariosto ci si rigira come vuole, ci sta di casa, il suo miracolo è fatto soprattutto di disinvoltura. Per due ragioni soprattutto: una intrinseca dell'ottava, cioè d'una strofa che si presta a discorsi anche lunghi e ad alternare toni sublimi e lirici con toni prosastici e giocosi; e una intrinseca del modo di poetare d'Ariosto, che non è tenuto a limiti di nessun genere, che non si è proposto come Dante una rigida ripartizione della materia, né una regola di simmetria che lo obblighi a un numero di canti prestabilito e a un numero di strofe in ogni canto. Nel Furioso, il canto più breve ha 72 ottave; quello più lungo 199. Il poeta può prendersela comoda, se vuole, impiegare più strofe per dire qualcosa che altri direbbe in un verso, oppure concentrare in un verso quel che potrebbe esser materia d'un lungo discorso.

Il segreto dell'ottava ariostesca sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato, nell'abbondanza di quelli che De Sanctis ha definito gli «accessori inessenziali del linguaggio», così come nella sveltezza della battuta ironica; ma il registro colloquiale è solo uno dei tanti suoi, che vanno dal lirico al tragico allo gnomico e che possono coesistere nella stessa strofa. Ariosto può essere d'una concisione memorabile: molti dei suoi versi sono diventati proverbiali: «Ecco il giudizio umano come spesso erra!» oppure: «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!». Ma non è solo con queste parentesi che egli attua i suoi cambiamenti di velocità. Va detto che la struttura stessa dell'ottava si fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rima baciata, con un effetto che oggi definiremmo di anticlimax, di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico.

Naturalmente con questi risvolti della strofa Ariosto gioca da par suo, ma il gioco potrebbe diventare monotono, senza l'agilità del poeta nel movimentare l'ottava, introducendo le pause, i punti fermi in posizioni diverse, adattando diverse andature sintattiche allo schema metrico, alternando periodi lunghi a periodi brevi, spezzando la strofa e in qualche caso allacciandone una all'altra, cambiando di continuo i tempi della narrazione, saltando dal passato remoto all'imperfetto al presente al futuro, creando insomma Una successione di piani, di prospettive del racconto.

## LA RIPRESA DELL'EPICA NEL NOVECENTO

### UN ESEMPIO: A. BERTOLUCCI

#### IL TESTO

##### **Attilio Bertolucci, La camera da letto, XI, vv.1-35**

##### *Il bambino che va a scuola a sei anni*

Il bambino che va a scuola, a sei anni  
muta profondamente la sua vita,  
si ferisce di continuo e guarisce  
da solo, i ginocchi e i polsi,  
prima infatti, fioriscono le croste  
che l'aria dei mattini d'inverno  
lustra come rubini o come quelle  
bacche per cui la siepe è ancora viva  
casa e dispensa al passero e ai suoi figli.  
Se l'anima gli si lacera, si cura  
nascondendosi agli altri e più a chi  
sino ad oggi gli ha dato gioie e affanni.  
Il tempo freddo e asciutto ha indurito  
La strada e a lui che cammina rivela  
Nella distanza dei coltivi inerti  
Case non conosciute prima perché perse  
A lungo nell'inganno delle foglie:  
il gelo ne scopre e fissa la presenza  
umile a cui s'aggira intorno  
sempre un uomo freddoloso e assonnato  
o una donna svelta nelle sue  
faccende che non vedon soste  
e animano anche un'ora così incerta.  
Ma se il piccolo pellegrino comincia  
a sentire più caldo, non è  
soltanto l'esercizio del viaggio  
sul punto di conchiudersi, è il sole  
che alle nove, liberatosi dal basso  
orizzonte di bruma e fumo misti  
tocca tutte le cose visibili  
tingendole d'un rossore che inebria  
mentre voci e rumori diversi  
s'accrescono e confondono, esterno  
e interno uniti in una comunione  
vivace sino a che la porta della scuola si chiude.



## ANALISI

La poesia narrativa trova espressione nel XX secolo in esperienze significative come il romanzo in versi e il poema, composto in realtà in situazioni abbastanza rare con forti richiami ai grandi poemi del passato. Il testo proposto, *Il bambino che va a scuola a sei anni*, costituisce un esempio di racconto in versi, tratto da *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, pubblicato in due parti nel 1984 e nel 1988, nel quale è raccontata la storia familiare del poeta parmense, in tutti gli aspetti di vita vissuta, di sogni, di speranze, di dolori e delusioni, come un “lungo sogno diviso in capitoli”, per usare l’espressione con cui l’autore presenta il suo poema.

L’opera si compone di un *Libro Primo* diviso in tre sezioni (*Romanzo familiare, O città sospitata..., Oziosa giovinezza*) e di un *Libro Secondo* in tre sezioni (*La pazienza dei giorni, Nell’alta valle del Bratica, La partenza*), per complessivi 46 canti, di lunghezza variabile.<sup>61</sup> Bertolucci scrive un poema narrativo nel tentativo di ridare vita ad un genere letterario poco praticato nei tempi più recenti e lo fa con una narrazione al presente (per fermare il tempo) e in versi di diversa lunghezza. Il contenuto trae origine dalla vicenda biografica e dalla storia della sua famiglia dall’inizio dell’Ottocento: il titolo *La camera da letto* sofferma l’attenzione su un luogo, una parte della casa, che costituisce una sorta di rifugio dove ciò che accade (l’amore, la morte, la nascita) e i sentimenti di gioia e di dolore che ne scaturiscono rimangono lì, chiusi in quella nella stanza. Nel racconto delle vicende della propria famiglia, Bertolucci racconta anche di tutte le famiglie, di tutti i dolori e di tutte le gioie che ogni individuo incontra, creando un intenso quadro di storia sociale e umana.

Il passo proposto - un ricordo di scuola - è composto in prevalenza di endecasillabi senza suddivisioni strofiche, con frequenti spezzature versali che rendono più continua la narrazione e conferiscono al ritmo narrativo una cadenza lenta e compatta.

---

<sup>61</sup> Scrive a proposito della struttura del poema lo stesso Bertolucci : “Alla struttura del libro ci tengo molto, quando scrivevo, avevo l’idea che tutto potesse essere parte di una struttura; non avevo fatto nessuna scaletta, ma la struttura del libro era in me, doveva esserci: si è andata formando proprio come una “mappa disegnata in sogno”, in *Una lunga amicizia Lettere dal 1938 al 1982*, carteggio tra A. Bertolucci e V. Sereni, ed. Garzanti, Torino, 1994.

## IL LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

#### IL MITO

#### LA FIGURA DI ULISSE NEL TEMPO

*Ulisse rappresenta l'“archeologia” dell'immagine europea dell'uomo...Fin dall'inizio Odisseo si mostra aperto al futuro: ai travestimenti di cui è maestro in Omero, e alle trasformazioni poetiche che il suo mito e il suo primo testo letterario stimolano con i loro eccessi e i loro vuoti evocativi.*

*Ulisse è antico e moderno allo stesso tempo. Le sue vicende costituiscono un punto d'osservazione ideale per misurare le differenze e le consonanze tra l'alterità del passato e la modernità del presente.*

*(P. Boitani, L'ombra di Ulisse, p. 12)*

A partire dalle parole di Piero Boitani, è possibile seguire l'ombra di Ulisse nelle pagine di poeti e scrittori di epoche e contesti culturali diversi. Si forniscono di seguito alcuni esempi, utili a fini didattici, ma certamente non esaustivi, per un approfondimento della figura di Ulisse nella produzione poetica: Ulisse nel mondo greco, Omero; Ulisse nel mondo latino, Seneca; Ulisse e il desiderio di conoscenza in età medievale, Dante Alighieri; l'Ulisse romantico, simbolo del ritorno ai miti dell'antichità e dell'esilio in Foscolo e dell'inesplorato in Tennyson; la rivisitazione del mito tra Ottocento e Novecento in Pascoli, D'Annunzio, Gozzano; l'interpretazione del mito del Novecento in Ungaretti, Kavafis, Saba.

Per la narrativa si citano soltanto alcune figure di moderno Ulisse: Leopold Bloom nell'*Ulisse* di James Joyce; il capitano Achab in *Moby Dick* di Herman Melville; il vecchio Santiago in *Il vecchio e il mare* di H. Hemingway; i protagonisti delle opere di Conrad, Stevenson, Salgari, ai quali si potrebbero aggiungere le avventure di Corto Maltese di Hugo Pratt.

Per un esempio, infine di poesia in musica, la canzone di Lucio Dalla, *Itaca*.

A partire dai testi poetici (di seguito inseriti) e da quelli narrativi indicati, è possibile effettuare:

- una lettura comparativa dei testi, per evidenziare le diverse interpretazioni nel tempo e in contesti culturali diversi;
- la costruzione di un ipertesto, con correlazioni tra le arti (musica, cinema, pittura), nell'ottica anche, per dirla con le parole di Umberto Eco, di una traduzione intersemiotica, tra i vari tipi di linguaggi.

## ULISSE NEL MITO GRECO

### IL TESTO

**Omero, Odissea (traduzione di Ippolito Pindemonte)**

*Libro I, proposizione del poema*

Musa, quell'uom di multiforme ingegno	1
Dimmi, che molto errò, poich'ebbe a terra	
Gittate d'Illiòn le sacre torri;	
Che città vide molte, e delle genti	
L'indol conobbe; che sovr'esso il mare	5
Molti dentro del cor sofferse affanni,	
Mentre a guardar la cara vita intende,	
E i suoi compagni a ricondur: ma indarno	
Ricondur desiava i suoi compagni,	
Che delle colpe lor tutti periro .	10
Stolti! che osaro violare i sacri	
Al Sole Iperion candidi buoi	
Con empio dente, ed irritaro il Nume,	
Che del ritorno il dì lor non addusse.	
Deh parte almen di sì ammirande cose	16
Narra anco a noi, di Giove figlia, e Diva.	

## ULISSE NEL MONDO LATINO

### IL TESTO

**Seneca, Della costanza del saggio, 2,2 (trad.G. Viansino)**

*Ercole e Ulisse*

“Il saggio non è possibile riceva né ingiuria né contumelia; Catone, poi, gli dei immortali ce lo hanno dato come più definito esempio di saggio, che non Ulisse ed Ercole alle generazioni precedenti: questi, infatti, i nostri stoici dichiararono saggi, invincibili dalle fatiche e noncuranti del piacere vincitori di tutte le paure”

## ULISSE E IL DESIDERIO DI CONOSCENZA IN ETÀ MEDIEVALE

### IL TESTO

**Dante Alighieri, Divina commedia, Inferno, XXVI, vv.76-142 (cfr. testo proposto)**

L'ULISSE ROMANTICO, SIMBOLO DEL RITORNO AI MITI DELL'ANTICHITÀ E DELL'ESILIO IN FOSCOLO E DELL'INESPLORATO IN TENNYSON

**IL TESTO**

**U.Foscolo, Sonetti,  
A Zacinto(1802).**

Né più mai toccherò le sacre sponde	A
ove il mio corpo fanciulletto giacque,	B
Zacinto mia, che te specchi nell'onde	A
del greco mar da cui vergine nacque	B
Venere, e fea quelle isole feconde	A
col suo primo sorriso, onde non tacque	B
le tue limpide nubi e le tue fronde	A
l'inclito verso di colui che l'acque	B
cantò fatali, ed il diverso esiglio	C
per cui bello di fama e di sventura	D
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.	E
Tu non altro che il canto avrai del figlio,	C
o materna mia terra; a noi prescrisse	E
il fato illacrimata sepoltura.	D

**IL TESTO**

**Alfred Tennyson<sup>62</sup>, Ulysses** (traduzione di Giovanni Pascoli)

Nome acquistai, ché sempre errando con avido cuore  
molte città vidi io, molti uomini, e seppi la mente  
loro, e la mia non il meno; ond'ero nel cuore di tutti:  
e di lontane battaglie coi pari io bevvi la gioia,  
là nel pianoro sonoro di Troia battuta dal vento.  
Ciò che incontrai nella mia strada, ora ne sono una parte.  
Pur, ciò ch'io vidi è l'arcata che s'apre sul nuovo:  
sempre ne fuggono i margini via, man mano che inoltro.  
Stupida cosa il fermarsi, il conoscersi un fine, il restare  
sotto la ruggine opachi né splendere più nell'attrito.  
Come se il vivere sia quest'alito! vita su vita  
poco sarebbe, ed a me d'una, ora, un attimo resta.  
Pure, è un attimo tolto all'eterno silenzio, ed ancora  
porta con sé nuove opere, e indegna sarebbe, per qualche  
due o tre anni, riporre me stesso con l'anima esperta  
ch'arde e desia di seguir conoscenza: la stella che cade  
oltre il confine del cielo, di là dell'umano pensiero.

<sup>62</sup> Da G. Pascoli, *Traduzioni e riduzioni*, Mondadori, Milano.

## LA RIVISITAZIONE DEL MITO TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

### IL TESTO

**Giovanni Pascoli**

***Poemi conviviali*, 1904**

*L'ultimo viaggio*, XXIII. *Il vero*, vv. 5-55

E il vecchio Eroe sentì che una sommessa  
forza, corrente sotto il mare calmo,  
spingea la nave verso le Sirene  
e disse agli altri d'inalzare i remi:  
La nave corre ora da sé, compagni!  
Non turbi il rombo del remeggio i canti  
delle Sirene. Ormai le udremo. Il canto  
placidi udite, il braccio su lo scalmò.  
E la corrente tacita e soave  
più sempre avanti sospingea la nave.  
E il divino Odisseo vide alla punta  
dell'isola fiorita le Sirene,  
stese tra i fiori, con il capo eretto  
su gli oziosi cubiti, guardando  
il mare calmo avanti sé, guardando  
il roseo sole che sorgea di contro;  
guardando immote; e la lor ombra lunga  
dietro rigava l'isola dei fiori.  
Dormite? L'alba già passò. Già gli occhi  
vi cerca il sole tra le ciglia molli.  
Sirene, io sono ancora quel mortale  
che v'ascoltò, ma non poté sostare.  
E la corrente tacita e soave  
più sempre avanti sospingea la nave.  
E il vecchio vide che le due Sirene,  
le ciglia alzate su le due pupille,  
avanti sé miravano, nel sole  
fisse, od in lui, nella sua nave nera.  
E su la calma immobile del mare,  
alta e sicura egli inalzò la voce.  
Son io! Son io, che torno per sapere!  
Ché molto io vidi, come voi vedete  
me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,  
mi riguardò; mi domandò: Chi sono?  
E la corrente rapida e soave  
più sempre avanti sospingea la nave.  
E il Vecchio vide un grande mucchio d'ossa  
d'uomini, e pelli raggrinzate intorno,  
presso le due Sirene, immobilmente  
stese sul lido, simili a due scogli.  
Vedo. Sia pure. Questo duro ossame  
cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate!

Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,  
prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!  
E la corrente rapida e soave  
più sempre avanti sospingea la nave.  
E s'ergean su la nave alte le fronti,  
con gli occhi fissi, delle due Sirene.  
Solo mi resta un attimo. Vi prego!  
Ditemi almeno chi sono io! chi ero!  
E tra i due scogli si spezzò la nave.

### IL TESTO

**Gabriele D'Annunzio, *Maia o lode della vita*, 1903**  
Libro I, vv.610- 693; 715-735

E come l'esule torna  
alla cuna dei padri  
su la nave leggera:  
il suo cor ferve innovato  
nell'onda prodiera,  
la sua tristezza dilegua  
nella scia lunga virente:  
io così sciolsi la vela,  
coi compagni molto a me fidi,  
in un'alba d'estate  
ventosa, dall'àpula riva  
ove ancor vidi ai cieli  
erta una romana colonna;  
io così navigai  
alfin verso l'Ellade sculta  
dal dio nella luce  
sublime e nel mare profondo  
qual simulacro  
che fa visibili all'uomo  
le leggi della Forza  
perfetta. E incontrammo un Eroe.

Incontrammo colui  
che i Latini chiamano Ulisse,  
nelle acque di Leucade, sotto  
le rogge e bianche rupi  
che incombono al gorgo vorace,  
presso l'isola macra  
come corpo di rudi  
ossa incrollabili estrutto  
e sol d'argentea cintura  
precinto. Lui vedemmo  
su la nave incavata. E reggeva  
ei nel pugno la scotta



spiando i volubili vènti,  
silenzioso; e il pileo  
tèstile dei marinai  
coprivagli il capo canuto,  
la tunica breve il ginocchio  
ferreo, la palpebra alquanto  
l'occhio aguzzo; e vigile in ogni  
muscolo era l'infaticata  
possa del magnanimo cuore.  
[...]

Poi tese la scotta allo sforzo  
del vento; e la vela regale  
lontanar pel Ionio raggiante  
guardammo in silenzio adunati.  
Ma il cuor mio dai cari compagni  
partito era per sempre;  
ed eglino ergevano il capo  
quasi dubitando che un giogo  
fosse per scender su loro  
intollerabile. E io tacqui  
in disparte, e fui solo;  
per sempre fui solo sul Mare.  
E in me solo credetti.  
Uomo, io non credetti ad altra  
virtù se non a quella  
inesorabile d'un cuore  
possente. E a me solo fedele  
io fui, al mio solo disegno.  
O pensieri, scintille  
dell'Atto, faville del ferro  
percosso, beltà dell'incude!  
E contemplai, di contro  
a Same dai foschi cipressi,  
Itaca petrosa,  
il Nèrito aspro nudato,  
la patria angusta  
di quella incoercibile Forza.  
E veder parvemi il tetto  
securò, la soglia polita,  
le stanze purgate dai morbi  
con fumido solfo,  
le fanti dai cinti vermigli  
intente a forbir seggi e deschi  
con le spugne lor cavernose  
o a torcere i lor fusi  
versatili o a scardassare  
le lane, e la tarda nutrice  
Euriclèa che valse già venti

tauri, e l'economa Eurinòme,  
e Femio il cantore, e nell'orto  
cinto di pruni Laerte  
curvo a rincalzare l'arbusto.

## IL TESTO

**G. Gozzano**, *Poesie sparse, L'ipotesi*, 1907  
***Il Re di Tempeste era un tale...***

Allora, tra un riso confuso (con pace d'Omero e di Dante)  
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.

Il Re di Tempeste era un tale  
che diede col vivere scempio  
un bel deplorable esempio  
d'infedeltà maritale,  
che visse a bordo d'un yacht  
toccando tra liete brigate  
le spiagge più frequentate  
dalle famose cocottes...  
Già vecchio, rivolte le vele  
al tetto un giorno lasciato,  
fu accolto e fu perdonato  
dalla consorte fedele...  
Poteva trascorrere i suoi  
ultimi giorni sereni,  
contento degli ultimi beni  
come si vive tra noi...  
Ma né dolcezza di figlio,  
né lagrime, né pietà  
del padre, né il debito amore  
per la sua dolce metà  
gli spensero dentro l'ardore  
della speranza chimerica  
e volse coi tardi compagni  
cercando fortuna in America...  
- Non si può vivere senza  
danari, molti danari...  
Considerate, miei cari  
compagni, la vostra semenza! -  
Viaggia viaggia viaggia  
viaggia nel folle volo  
vedevano già scintillare  
le stelle dell'altro polo...  
viaggia viaggia viaggia  
viaggia per l'alto mare:  
si videro innanzi levare  
un'alta montagna selvaggia...

Non era quel porto illusorio  
la California o il Perù,  
ma il monte del Purgatorio  
che trasse la nave all'in giù.  
E il mare sovra la prora  
si fu rinchiuso in eterno.  
E Ulisse piombò nell'Inferno  
dove ci resta tuttora...

### L'INTERPRETAZIONE DEL MITO DEL NOVECENTO

#### IL TESTO

**Giuseppe Ungaretti**, *Naufragi*,  
*Allegria di naufragi* (Versa il 14 febbraio 1917)

E subito riprende  
il viaggio  
come  
dopo il naufragio  
un superstite  
lupo di mare

#### IL TESTO

**Konstantinos Kavafis** (1863-1933), *Itaca*

Quando ti metterai in viaggio per Itaca  
devi augurarti che la strada sia lunga  
fertile in avventure e in esperienze.  
I Lestrigoni e i Ciclopi  
o la furia di Nettuno non temere,  
non sarà questo il genere d'incontri  
se il pensiero resta alto e il sentimento  
fermo guida il tuo spirito e il tuo corpo.  
In Ciclopi e Lestrigoni, no certo  
né nell'irato Nettuno incapperai  
se non li porti dentro  
se l'anima non te li mette contro.  
Devi augurarti che la strada sia lunga  
che i mattini d'estate siano tanti  
quando nei porti - finalmente e con che gioia -  
toccherai terra tu per la prima volta:  
negli empori fenici indugia e acquista  
madreperle coralli ebano e ambre  
tutta merce fina, anche aromi  
penetranti d'ogni sorta, più aromi  
inebrianti che puoi,  
va in molte città egizie  
impara una quantità di cose dai dotti.

Sempre devi avere in mente Itaca  
- raggiungerla sia il pensiero costante.  
Soprattutto, non affrettare il viaggio;  
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio  
metta piede sull'isola, tu, ricco  
dei tesori accumulati per strada  
senza aspettarti ricchezze da Itaca.  
Itaca ti ha dato il bel viaggio,  
senza di lei mai ti saresti messo  
in viaggio: che cos'altro ti aspetti?  
E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.  
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso  
Già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare.

### IL TESTO

**Umberto Saba**, *Il Canzoniere*, Mediterranee, 1946

Nella mia giovinezza ho navigato  
lungo le coste dalmate. Isolotti  
a fior d'onda emergevano, ove raro  
un uccello sostava intento a prede,  
coperti d'alghe, scivolosi, al sole  
belli come smeraldi. Quando l'alta  
marea e la notte li annullava, vele  
sottovento sbandavano più al largo,  
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno  
è quella terra di nessuno. Il porto  
accende ad altri i suoi lumi; me al largo  
sospinge ancora il non domato spirito,  
e della vita il doloroso amore.

## LA POESIA LIRICA: LA CANZONE

### IL GENERE E LA FORMA METRICA

La canzone petrarchesca - la più antica forma metrica della lirica d'arte nella letteratura italiana - è un tipo di componimento di varia lunghezza composto da cinque o più *stanze*, tutte uguali tra loro, chiuse da un *congedo* (un'intera strofe o una porzione minore). Trae origine dalla *cansó* provenzale, accompagnata dalla musica, e subisce varie modifiche fino agli stilnovisti e a Petrarca, che la porta a perfezione e ne diviene il modello di riferimento. Dante definisce la canzone la più alta forma della poesia volgare, e per primo ne espone le leggi.

#### Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, II,3

Tentiamo ora di esaminare rapidamente la forma in cui i dobbiamo ridurre i temi degni di un tale volgare. Volendo dunque insegnare la forma in cui meritano di essere composti a nostro avviso va anzitutto rammentato questo fatto: coloro che composero poesia in volgare usarono per le loro opere molti componimenti diversi: alcuni le canzoni, alcuni le ballate, alcuni i sonetti, alcuni forme non normali e non regolari, come si mostrerà in seguito. Di queste forme la più eccellente è a nostro avviso la forma della canzone: pertanto, se quel che più eccelle merita ciò che più eccelle, come è stato provato prima, ciò che merita il volgare più eccellente merita anche la forma più eccellente, e di conseguenza deve essere trattato nelle canzoni. Che poi la forma delle canzoni sia tale quale l'abbiamo definita, è dimostrabile con parecchi ragionamenti. Primo: per quanto ogni composizione in versi risulti essere una «canzone», tale nome tuttavia non è toccato che alle canzoni, e non si è mai giunti a un fatto come questo, senza che vi si provvedesse fin dall'antico. Inoltre: tutto ciò che da solo attua lo scopo per cui è fatto appare più nobile di ciò che richiede un elemento estrinseco; ma le canzoni attuano da sé tutto ciò che devono attuare, il che non avviene per le ballate (queste infatti richiedono la presenza di danzatori, per i quali sono state prodotte): ne deriva pertanto che le canzoni devono essere ritenute più nobili delle ballate, e di conseguenza, che la loro forma è più nobile di tutte le altre forme (nessuno dubita infatti che le ballate superino per nobiltà di forma i sonetti). E ancora: appare più nobile ciò che arreca più onore al proprio autore; ma le canzoni arrecano ai propri autori più onore delle ballate: dunque sono più nobili, e di conseguenza la loro forma è più nobile delle altre. E ancora: ciò che è più nobile vien tenuto più caro; ma fra le composizioni poetiche sono le canzoni ad essere tenute più care, come è noto a chi ha familiarità con i libri: dunque le canzoni sono le poesie più nobili e di conseguenza la loro forma è la più nobile. Inoltre: nei prodotti dell'arte è più nobile ciò che riassume in sé la totalità dell'arte che lo concerne; ora, le composizioni poetiche sono appunto prodotti d'arte e quest'arte è presente nella sua completezza soltanto nelle canzoni: queste ultime sono dunque le poesie più nobili e la loro forma è pertanto la più nobile. Che poi nelle canzoni sia riassunta tutta l'arte di cantare in poesia, risulta evidente dal fatto che qualunque elemento di quell'arte si incontri in ogni altro componimento, si trova anche nelle canzoni, ma non viceversa. Una prova delle nostre affermazioni è evidente davanti ai nostri occhi: solo nelle canzoni si trova infatti tutto ciò che dalla vetta della mente dei poeti illustri è fluìto alle loro labbra. Per il

nostro assunto è chiaro pertanto che ciò che merita io il più alto dei volgari deve essere trattato nelle canzoni.

(*Opere minori* di Dante Alighieri, vol. II, UTET, Torino 1986.

I versi utilizzati sono endecasillabi o endecasillabi e settenari, variamente disposti e rimati tra loro. Ogni stanza si compone di due parti: la *fronte* e la *sirma* (o *sirima*, o *coda*). Il primo verso della *sirma* rima con l'ultimo della *fronte* e prende il nome di *chiave* (o *diesi*). La *fronte* può essere divisa in due parti (*piedi*) oppure può essere priva di distinzioni interne. In tal caso è detta *indivisa*. I *piedi* sono uguali tra loro per numero, tipo e disposizione dei versi; non necessariamente per le rime. La *sirma* può, a sua volta, essere divisa in due parti (*volte*) oppure essere *indivisa*. Anche le *volte* sono uguali tra loro per numero, tipo e disposizione dei versi; non necessariamente per le rime. Nel *congedo* il poeta si rivolge alla canzone per darle qualche ammonimento o inviarla a qualcuno.

Per evidenziare lo schema della **canzone petrarchesca** si riporta la prima stanza di **Chiare, fresche e dolci acque**, segnalando lo schema delle rime e le caratteristiche strutturali.

Chiare fresche e dolci acque	a		
ove le belle membra	b	1° piede	
pose colei che sola a me par donna;	C		
			Fronte
gentil ramo, ove piacque,	a		
(con sospir mi rimembra)	b	2° piede	
a lei di fare al bel fianco colonna;	C		
herba e fior che la gonna	c	chiave	
leggiadra ricoverse	d		
con l'angelico seno;	e		Sirma
aer sacro sereno	e		(indivisa)
ov' Amor co' begli occhi il cor m'aperse:	D		
date udienza insieme	f		
a le dolenti mie parole estreme	F		

La stanza è composta da tredici versi - nove settenari e quattro endecasillabi - e utilizza sei rime. Le altre quattro stanze che compongono la canzone, ripetono, con rime diverse, lo stesso schema, sia per tipo di verso (gli endecasillabi si trovano sempre al terzo, sesto, undicesimo e tredicesimo posto; i settenari nelle altre sedi della



stanza) sia per disposizione delle rime (le stanze successive seguono lo schema della prima; nella seconda è: ghl ghl ilmmLnN- in cui le maiuscole rappresentano gli endecasillabi e le minuscole i settenari - così di seguito).

Il *congedo* o *commiato* della canzone è di soli tre versi, con struttura metrica ripresa dalla sirma. Il poeta rivolgendosi direttamente alla canzone, la congeda, se ne accomiata.

Se tu avessi ornamenti quant'ai voglia,	X (endecasillabo)
poresti arditamente	y (settenario)
uscir del bosco e gir infra la gente	Y (endecasillabo in rima con il verso precedente)

Si riporta un secondo esempio, la prima strofe della canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, segnalando lo schema delle rime e le caratteristiche strutturali.

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno	A	
a le piaghe mortali	b	1° piede
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,	C	
piacemi almen che ' miei sospir' sien quali	B	Fronte
spera 'l Tevero e l'Arno,	a	2° piede
e 'l Po, dove doglioso e grave or seggio.	C	
Rettor del cielo, io cheggio	c	chiave
che la pietà che Ti condusse in terra	D	
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.	E	
Vedi, Signor cortese,	e	Sirma
di che lievi cagion che crudel guerra;	D	(indivisa)
e i cor', che 'ndura e serra	d	
Marte superbo e fero,	f	
apri tu, Padre, e 'ntenerisci e snoda;	G	
ivi fa che 'l Tuo vero,	f	
qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.	G	

La stanza è composta da 16 versi - nove endecasillabi e sette settenari – e utilizza sette rime. I primi tre versi costituiscono il *primo piede*, i successivi tre il *secondo piede* (e rimano, con un'inversione, con i primi tre); questi sei versi sono la *fronte*; la *chiave*, rima con l'ultimo verso precedente; la *sirma* è indivisa con uno schema complesso di rime.

Le sei stanze del componimento successive seguono lo schema della prima (per esempio, la seconda strofa ha lo schema: HiLiH LIMNnMmoPoP).

Il congedo, nel quale l'autore rivolge un ammonimento alla sua poesia, è di dieci versi (cinque endecasillabi e cinque settenari), con lo schema: xYZzYyKwKw, analogo a quello della sirma di tutte le strofe precedenti.

C'è dunque uniformità all'interno di una canzone ma lo schema compositivo può cambiare da componimento a componimento.

Canzone, io t'ammonisco	x
che tua ragion cortesemente dica,	Y
perché fra gente altera ir ti convene	Z
et le voglie son piene	z
già de l'usanza pessima et antica,	Y
del ver sempre nemica.	Y
Proverai tua ventura,	k
fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.	W
Di' lor: - Chi m'assicura?	k
l' vo gridando: Pace, pace, pace.	W

Il modello della canzone petrarchesca subisce fin dal Quattrocento un processo di revisione soprattutto nel senso dell'attenuazione dello stacco tra fronte e sirma, tanto che già in alcune canzoni di Matteo Maria Boiardo la stanza risulta praticamente indivisibile. Nei secoli successivi si sperimentano altre forme di canzone nella direzione di una maggiore flessibilità dello schema compositivo: Annibal Caro sperimenta un modello di stanza in cui le rime si susseguono liberamente, senza tener conto della distinzione in piedi e volte, e quindi della necessità di uno schema di rime ricorrente e riconoscibile; Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi e Vincenzo da Filicaia aboliscono la distinzione tra fronte e sirma e tra piedi e volte; Alessandro Guidi crea la canzone a strofe libere, con stanze di diversa lunghezza e rime liberamente disposte.

Un passaggio decisivo avviene in età barocca con il superamento dell'articolazione interna della stanza e con presenza di rime sparse. Una versificazione di tal genere viene adottata, ad esempio, da Torquato Tasso in alcune parti dell'*Aminta*, la favola pastorale molto apprezzata da Leopardi al punto da trarne i nomi di figure femminili della sua giovinezza, Silvia e Nerina. È nell'Ottocento, con Leopardi, che avviene l'evoluzione in canzone libera o leopardiana, dove endecasillabi e settenari si alternano senza schemi fissi. Accanto all'uso degli schemi consolidati dalla tradizione, Leopardi dà nuova forma e un rinnovato impulso alla canzone, svincolandola progressivamente dal modello petrarchesco.

Nella canzone libera (o a strofe libere) cade la distinzione tra fronte e sirma all'interno di ciascuna strofa. Le strofe non sono più uguali tra loro (la disposizione di endecasillabi e settenari in una strofa non vincola le altre alla medesima disposizione) e non hanno la stessa lunghezza (il numero dei versi può variare da strofa a strofa).

Come esempio di canzone libera si propone, si propone la canzone di Leopardi *A Silvia*.

## IL TESTO

### GIACOMO LEOPARDI, *A SILVIA*

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 apparìa  
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 giovinezza. 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.

## ANALISI

A *Silvia* è la prima poesia in forma di canzone libera (la forma metrica della maggior parte dei canti leopardiani scritti dopo il 1828) composta da Leopardi: un componimento suddiviso in sei strofe, di diversa lunghezza, nelle quali si alternano liberamente versi sciolti e versi rimati, senza alcuno schema ricorrente e alcuna regolarità, con presenza di rime e assonanze.

L'unico elemento fisso, per quanto riguarda il tipo di verso, è la limitazione all'endecasillabo e al settenario i quali peraltro si alternano anch'essi in maniera discontinua, con presenza dominante dei settenari (34) rispetto agli endecasillabi (29).

I gruppi strofici obbediscono a principi organizzatori interni al testo, cioè alla logica dei contenuti, non ad un modello metrico precostituito. Anche l'alternanza di endecasillabi e settenari non corrisponde ad alcuno schema fisso e crea un effetto di fluidità e incisività del discorso e insieme di armonia ritmica, prodotta dal denso tessuto fonico.

La canzone è una forma metrica praticata, sia pur sporadicamente, anche nel Novecento. Come esempio di canzone novecentesca si propone il componimento di Giorgio Caproni dal titolo *Pregghiera*, che si riporta di seguito. Si tratta di una breve canzone che si colloca tra la ripresa della canzone libera leopardiana e il tentativo di recupero di strutture metriche tradizionali, basate su schemi regolari.

## IL TESTO

### GIORGIO CAPRONI *PREGHIERA*

Anima mia leggera,	1
va' a Livorno, ti prego.	2
E con la tua candela	3
timida, di nottetempo	4
fa' un giro; e, se n'hai il tempo,	5
perlustra e scruta, e scrivi	6
se per caso Anna Picchi	7
è ancora viva tra i vivi.	8
Proprio quest'oggi torno,	9
deluso, da Livorno.	10
Ma tu, tanto più netta	11
di me, la camicetta	12
ricorderai, e il rubino	13
di sangue, sul serpentino	14
d'oro che lei portava	15
sul petto, dove s'appannava	16
Anima mia, sii brava	17
e va' in cerca di lei.	18
tu sai cosa darei	19

se la incontrassi per strada. 20

## ANALISI

Il testo fa parte della raccolta *il Seme del piangere* composta da Caproni tra il 1950 e il 1958 in ricordo della madre. Si compone di due strofe, di identica lunghezza (otto versi ciascuna) e da un commiato, più breve, di quattro versi. I versi sono per la maggior parte settenari, tranne alcune infrazioni alle regole metriche presenti nei versi 4, 14, 16 e 20 di otto e nove sillabe.

Il denso tessuto di rime e assonanze, che percorre tutto il componimento, genera un sovrappiù di senso creando legami profondi, evocativi, tra le parole: ad esempio, la rima perfetta *notte/tempe/tempe* lega per assonanza la parola *tempe* con *prego*; l'altra rima perfetta *scrivi/vivi* lega per assonanza le parole *vivi/Picchi*; si crea inoltre un legame, sempre sul piano fonico, tra *leggera* e *candela*.

Risulta evidente nel componimento, accanto ad elementi che riprendono la canzone libera, un recupero di strutture metriche a schemi regolari, quali le strofe di uguale lunghezza, la presenza di un commiato. Una significativa ripresa della canzone antica è presente inoltre nel primo verso della quartina finale che riprende l'ultima rima della strofe precedente (*appannava/brava*), secondo il modello della *chiave* che legava la *sirma* alla *fronte*.

L'oscillazione tra sperimentalismo e tradizione presente sul piano della struttura strofica e metrica, distingue la canzone anche nella componente linguistica per l'alternarsi del registro aulico (*anima mia, ti prego, scruta*) con quello meno formale e più moderno e quotidiano (*fa' un giro; se n'hai il tempo; cosa darei*).

Sul piano connotativo, il senso profondo della "preghiera" sta proprio nello sdoppiamento tra la consapevolezza dell'impossibilità di violare le leggi del tempo, della vita e della morte, e il desiderio di infrangerle, se non altro nella memoria.



## LA CANZONE D'AUTORE

### LETTURA E ASCOLTO

Roberto Vecchioni, cantautore sensibile e raffinato, narra e canta di un libraio che non vende libri ma li legge ad alta voce e li legge a un ragazzo, l'unico che abbia orecchie per lui.

Il testo si articola in sei strofe narrative di diversa lunghezza.

### IL TESTO

#### ROBERTO VECCHIONI, *IL LIBRAIO DI SELINUNTE*

Così di notte, quando tutto era silenzio nella strada,  
io scavalcavo la finestra e camminavo con le scarpe in mano,  
e m'infilavo nella luce fioca della sua bottega,  
per sentire la voce di quel piccolo uomo.

Così di notte in quella stanza dove mi dimenticavo il tempo,  
io stavo ad ascoltarlo di nascosto mentre lui leggeva  
parole di romanzi e versi come cose da toccare  
e al frusciare di pagine mi sentivo volare...

e le parole come musica di seta  
mi prendevano per mano,  
e mi portavano lontano dove il cuore  
non si sente più lontano:  
dentro le immagini, nei libri e nella pelle

di chi aveva già vissuto cose tanto uguali a me;  
nella follia d'essere uomo e nelle stelle  
per andare oltre il dolore più inguaribile che c'è;  
e le parole si riempivano d'amore,  
le sue parole diventavano d'amore,  
le sue parole diventavano l'amore

Così la notte, quando gli incendiarono la casa,  
e la gente rideva e diceva che era finalmente ora,  
capii che c'è davvero una diversità infinita  
tra imparare a vivere e imparare la vite:  
guardavo il pifferaio che si portava dietro le parole  
e se le trascinava nella luce bianca della luna:  
non si voltò, non si voltò neanche a salutare,  
se le prese su tutte, e le gettò nel mare...

e le parole del libraio da quella sera

se ne andarono per sempre,  
e mi lasciarono con gli occhi di un bambino  
che non può sognare più:  
tutte le sere torno con le scarpe in mano  
per vedere se da qualche parte le riporterai;  
di giorno provo a ricordarmele, ma invano,  
troppi uomini non cambiano e non cambieranno mai:  
parlano tutti, ma non dicono parole,  
le loro cose non diventano parole:  
mi manchi tu, mi mancano le tue parole...

Ma ci son sere che scendendo verso il mare  
mi sembra come di sentirti, e non ti vedo:  
ma se m'illudo che sia ancora tutto vero  
quasi ci credo.

Per ascoltare la canzone: <http://www.youtube.com/watch?v=W1GMDXYkdV8>

## LA POESIA LIRICA: IL SONETTO

### LA LETTERATURA DELLE ORIGINI

#### IL TESTO

JACOPO DA LENTINI, *AMOR È UNO DESIÒ CHE VEN DA CORE*

- |   |  |
|---|--|
| A | Amor è uno desìo che ven da core       |
| B | per abbondanza de gran piacimento;     |
| A | e li occhi in prima generan l'amore    |
| B | e lo core li dà nutricamento.          |
| A | Ben è alcun fiata om amatore           |
| B | senza vedere so 'namoramento,          |
| A | ma quell'amor che stringe con furore   |
| B | da la vista de li occhi ha nascimento. |
| A | Chè li occhi rapresentan a lo core     |
| C | d'onni cosa che veden bono e rio,      |
| D | com'è formata naturalmente;            |
| A | e lo cor, che di zo è concepitore      |
| C | imagina, e piace quel desìo:           |
| D | e questo amor regna fra la gente.      |

#### ANALISI

#### L'AVANTESTO

Forma poetica antichissima, il sonetto è la struttura lirica più sperimentata nella letteratura europea. Nato nell'area della scuola siciliana, se ne attribuisce l'invenzione a Jacopo da Lentini (prima metà del XIII sec.) che avrebbe messo a punto il sonetto, nella sua forma canonica, durante la sua attività di rimatore collocabile nel decennio fra il 1230 e il 1240. Dante lo ricorda nel canto XXIV del Purgatorio, vv. 55-57 "O frate, issa vegg'io – diss'egli – il nodo/ che il Notaro e Guittone a me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i odo...", annoverandolo fra i predecessori dello stilnovo.

*Amor è un[o] desio che ven da core*<sup>63</sup> è contenuto nel Canzoniere vaticano latino 3793, uno dei più importanti libri manoscritti "de varie romanze volgare" conservato alla Biblioteca Apostolica vaticana con la segnatura 3793<sup>64</sup>. La sezione del manoscritto dedicata ai sonetti si apre con un componimento di Jacopo da Lentini: questo dato costituisce una conferma del suo ruolo preminente nell'ambito della produzione federiciana e della sua posizione di caposcuola.

<sup>63</sup> Giacomo da Lentini, *Poesie*, a cura di Roberto Antonelli, Bulzoni Editore, Roma 1979.

<sup>64</sup> Si veda in proposito R. Antonelli, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana, Le Opere. Dalle Origini al Cinquecento*, I, Einaudi, 1992, pp.27 ss.

Il sonetto, uno dei ventitre contenuti nel canzoniere dell'autore, fa parte di un tipo di produzione poetica destinata alla lettura, e non più alla recitazione o alla lettura ad alta voce, che comporta l'esigenza di una più attenta elaborazione delle forme e di una diversa lunghezza del testo poetico. Questa particolare destinazione, insieme al suo contenuto di tipo dottrinale, giustifica la particolare struttura del sonetto che risponde ai requisiti di compattezza ed essenzialità e di discorsività.

Il sonetto che fa parte di una *tenzone*, una sorta di discussione e gara fra i poeti provenzali, iniziata da Jacopo Mostacci, un altro poeta della corte di Federico II, affronta lo studio fenomenologico della natura d'amore. La questione è al centro dell'interesse delle corti a tal punto che un chierico vissuto alla fine del duecento, Andrea Cappellano, compone sull'argomento un trattato in latino *De amore* in tre libri destinato ad un pubblico dotto, sui vari tipi e rituali d'amore. Il gusto per le tenzoni poetiche, che si diffonde in tutta l'Italia, contribuisce enormemente alla diffusione del sonetto, al quale i rimatori toscani affidano il proprio pensiero su questioni letterarie e politiche. Alle origini della letteratura italiana, dunque, il sonetto non costituisce una forma metrica isolata e in sé conclusa di componimento che esprime l'io lirico del poeta (come sarà a partire dal Canzoniere petrarchesco) ma un frammento di un discorso più ampio, condotto a più voci<sup>65</sup>. Il sonetto si comporta, in tal senso, come le strofe di una canzone in endecasillabi - da cui peraltro sembra trarre la sua origine - che, a sua volta si configura come un'opera collettiva costruita a più mani.

Il sonetto *Amor è uno desio che ven da core* si inserisce in una dimensione compositiva dialettica di proposta aperta, rivolta a più persone, nell'ambito di destinatari privilegiati (per esempio, i fedeli d'Amore), come elemento intermedio di riflessione, tra altri due affini.

### LA COMPRENSIONE GLOBALE E LOCALE

Ad una prima lettura del sonetto di Jacopo da Lentini, risultano evidenti alcune parole ricorrenti: *amore, core, occhi*. La parola *Amore* inoltre è posta in posizione di rilievo, in apertura del componimento, e rima con *core* (nella rima in A). Già da queste prime sottolineature è possibile risalire al tema di fondo: l'amore è un desiderio che viene dal cuore e gli occhi, che trasmettono al cuore ogni cosa che vedono, generano quell'amore che regna tra la gente.

Il tema è articolato in motivi che si sviluppano in ciascuna delle quattro strofe del sonetto, che terminano con un segno di interpunzione forte. Il discorso risulta in questo modo diviso in quattro segmenti di significato corrispondenti ad altrettanti concetti:

- 1) gli occhi generano l'amore che il cuore alimenta attraverso il piacere;
- 2) l'amore vero non può nascere se non dalla vista dell'amata;
- 3) gli occhi, infatti, rappresentano ogni realtà, buona o cattiva;

<sup>65</sup> Il sonetto, scrive Gorni, non si presenta come pura espressione dell'io lirico del poeta "forma isolata e in sé perfetta della liricità, bensì, in prima istanza, come proposta colloquiale, voce singola che fa appello a un coro di voci, individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili". Cfr. G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Le forme del testo. Teoria e poesia. Letteratura italiana*, III, Einaudi, 1984, p. 476.

- 4) l'immagine della donna, accolta dal cuore, genera in tutti coloro che amano piacere e desiderio.

## LA STRUTTURA E IL MODELLO METRICO- RITMICO

Il sonetto, di quattordici versi, è diviso in strofe, due quartine e due terzine, secondo lo schema metrico proprio delle origini del genere, a rima alternata nelle quartine (ABAB) e con la ripresa nelle terzine di una rima delle quartine (ACD/ACD). La suddivisione in strofe corrisponde, come si è visto, ad una segmentazione dell'enunciato in articolazioni logiche e concettuali corrispondenti alle singole strofe.

Il componimento è fortemente omogeneo sul piano metrico: gli endecasillabi, presentando un andamento ritmico variabile, ma regolarmente cadenzato dall'alternanza della cesura in quarta o in sesta posizione, e producono fluidità e scorrevolezza nell'enunciato, per la coincidenza del discorso piano con quello ritmico. Tale caratteristica rende il verso flessibile e, quindi, molto adattabile allo sviluppo di un ragionamento, così come richiede il carattere dottrinale del testo, nel quale la cesura, come pausa centrale e la pausa di fine verso non contrastano ma assecondano la struttura sintattica in modo da rafforzarne lo spessore argomentativo.

La scioltezza del verso è prodotta anche dal fenomeno del suo movimento bipartito: la cesura, la pausa metrica centrale del verso, separa il verso in due frasi ritmiche, *a minore* o *a maggiore*.<sup>66</sup> L'alternanza del tipo di cesura conferisce all'endecasillabo un andamento oscillatorio e un ritmo più libero e piano di quello fortemente cadenzato dei versi parisillabi. Il modulo più frequente della poesia del Duecento è quello della cesura in quarta e in settima sede, nel caso di questo sonetto, quasi regolarmente alternate.

La cesura, là dove essa si avverte maggiormente, cioè dove separa due parole strettamente legate sul piano grammaticale, come nel caso di soggetto e verbo (*occhi/rapresentan*), richiama l'attenzione del lettore sul *vedere*, sulla funzione degli *occhi*, parola interessata anche da sinalefe, come porta del cuore aperta al mondo esterno, che è il modo particolare in cui Giacomo da Lentini concepisce l'origine d'amore. La cesura, anche se posta tra due termini fortemente connessi dal punto di vista grammaticale, non li separa, anzi contribuisce a creare una più stretta fusione di significato fra le due parti dell'endecasillabo, fra le due frasi ritmiche. È questo il caso di *prima/generan* in cui la cesura collocata tra l'avverbio di tempo e il verbo sottolinea l'importanza della nascita d'amore come processo che si genera attraverso un *prima* e un *dopo*: prima attraverso la vista, dopo attraverso l'elaborazione dell'immagine dell'amata da parte del cuore (*concepitor*).

Va inoltre sottolineato come la cesura non spezza mai il ritmo del discorso sintattico poiché cade per lo più prima di pronomi relativi (vv,1-7-10) o prima di una congiunzione (v,13) là dove quasi naturalmente la voce si fermerebbe, così che invece di interrompere l'andamento piano del discorso, lo agevola. La vera novità della poesia dei Siciliani è una poesia che "si fa prosa, senz'essere prosa"<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Si veda in proposito Costanzo Di Girolamo, *Metro e sintassi in Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 47-65.

<sup>67</sup> Cfr. E. Sanguineti, *Il chierico organico, Scritture e intellettuali*, Feltrinelli, Milano, 2000, p.26.

Anche la spezzatura versale è correlata con il contesto sintattico e metrico e con la punteggiatura con la funzione di sottolineare la struttura logica del testo.

Lo schema che segue rappresenta il modello metrico-ritmico della lirica; in esso sono indicati:

1. l'insieme degli ictus primari (+) e secondari (-);
2. le dieci posizioni (P1,P2....P10) o sillabe metriche;
3. la cesura (/) <sup>68</sup>;
4. il tipo di endecasillabo per ciascun verso (*a maggiore/ a minore*);
5. le figure metriche ( \_ ).

Modello metrico- ritmico											
Ictus, sillabe metriche, cesura										Endecasillabo (tipo)	
	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	
1	-	+	+	-	+	-//	-	-	-	+	A maggiore
2	-	-	-	+//	-	-	+	-	-	+	A minore
3	-	+	-	+//	-	-	-	-	-	+	A minore
4	-	-	+	-	-	+//	-	-	-	+	A maggiore
5	-	+	-	-	-	+//	+	-	-	+	A maggiore
6	-	-	-	+//	-	+	-	-	-	+	A minore
7	-	-	-	+//	-	+	-	-	-	+	A minore
8	-	-	+	-	-	+//	-	-	-	+	A maggiore
9	-	+	-	+//	+	+	-	-	-	+	A minore
10	-	-	+	-	-	+//	-	-	-	+	A maggiore
11	-	+	-	+//	-	-	-	-	-	+	A minore
12	-	-	+	-	-	+//	-	-	-	+	A maggiore
13	-	+	-	-	-	+//	-	-	-	+	A maggiore
14	-	+	-	+//	-	-	-	-	-	+	A minore
A	A/mor/ è _un de/sì/o // che/ ven/ da/ co/re										
B	per /a/bon/dan/za de/ gran/ pia/ci/men/to;										
A	e/ li _oc/chi_ in /pri/ma //ge/ne/ran/ l'a/mo/re										
B	e lo/ co/re// li/ dà/ nu/tri/ca/men/to.										
A	Ben/ è _al/cu/na/ fia/ta// om a/ma/to/re										
B	sen/za/ ve/de/re/ so // 'na/mo/ra/men/to,										
A	ma/ quel/l'a/mor // che/ strin/ge/ con/ fu/ro/re										
B	da/ la/ vis/ta// de/ li _oc/chi_ ha/ na/sci/men/to.										

<sup>68</sup> Si veda in proposito di C1.Girolamo, *Metrica e ritmica*, in *op.cit.*, p15-42.



- |   |   |
|---|---|
| A | Che/ li/ oc/chi // ra/pre/sen/tan_ a/ lo/ co/re |
| C | d'on/ni/ co/sa// che/ ve/den/ bo/no/ e/ rio,    |
| D | com'/è/ for/ma/ta// na/tu/ra/le/men/te;         |
| A | e/ lo/ cor/, che/ di/ zo_ è/ con/ce/pi/to/re    |
| C | i/ma/gi/na//, e/ pia/ce/ quel/ de/si/o:         |
| D | e/ que/sto/ a/mor// re/gna/ fra/ la/ gen/te.    |

### LA COMPONENTE MORFOSINTATTICA

È soprattutto l'interrelazione tra la struttura morfosintattica e l'articolazione del verso a svelare il tessuto argomentativo del testo, semplice nella composizione sintattica (per lo più frasi principali, coordinate e relative) nella quale risaltano in modo particolare i pochi connettivi (*Ben è, ma, che, come*) che, posizionati in prima sede del verso, introducono le diversi passaggi dell'argomentazione.

Le spie testuali della presenza del livello argomentativo nel sonetto sono i connettivi:

- *Ben è* (v.5): introduce la concessione al punto di vista altrui;
- *Ma* (v.7): introduce la confutazione;
- *Che* (v.9): introduce l'argomentazione a favore.

La conclusione è espressa nel verso finale, introdotta dai due punti che hanno una funzione sintattico-argomentativa in quanto introducono la conseguenza logica di un fatto già illustrato<sup>69</sup>.

Il sonetto si presenta, infatti, come un ragionamento articolato sulla base di un procedimento dialettico, con presenza di una *tesi* (gli occhi generano per primi l'amore e il cuore lo mantiene vivo), di una *concessione al punto di vista opposto* (È ben vero che talvolta si può amare anche senza la visione dell'oggetto d'amore), della *confutazione della tesi contraria* (l'amore vero che stringe con furore nasce solo dalla visione dell'oggetto d'amore), dall'*affermazione della propria tesi* (gli occhi rappresentano la realtà così come essa è e il cuore forgia l'immagine secondo il proprio desiderio) e di una *conclusione* (questo tipo d'amore è quello che regna tra la gente).

Il lettore ha modo di seguire con chiarezza la posizione che il poeta assume circa l'origine dell'amore, le motivazioni che adduce e persino la confutazione indiretta che egli fa del tema del rapporto tra vista e amore, presente, oltre che in epoca classica (ad esempio in Ovidio), nella poesia provenzale del trovatore Jaufré Rudel, vissuto nel XII secolo, che affronta il tema dell'*amore di lontano*, del quale si narrava, nel ciclo della Tavola Rotonda, che si fosse innamorato solo per fama di una figura femminile, senza averla mai vista.

<sup>69</sup> Sulla funzione dei due punti nel discorso si rimanda al sito dell'accademia della Crusca, al seguente indirizzo internet: [http://www.accademiadellacrusca.it/faq/faq\\_risp.php?id=5534&ctg\\_id=93](http://www.accademiadellacrusca.it/faq/faq_risp.php?id=5534&ctg_id=93).

## IL TESSUTO FONICO

Il fenomeno più evidente di questo genere di componimento è la rima, che svolge il ruolo di organizzare lo schema delle strofe e, quindi, interessa anche il livello metrico. Lo schema metrico delle rime è quello proprio del sonetto alle sue origini, a rima alternata nelle quartine e con la ripresa della rima in *A* nelle terzine.

Fra le compagne di rima si genera un forte legame di senso: nelle rime in *A* risalta con evidenza la parola *Amore*, posta in apertura del componimento e collegata, con un sottile gioco di rimandi fonici, con la rima in *-ore* di *core* e *furore*. Si crea così un legame di senso tra il sentimento di cui si parla (*amore*), il luogo del corpo umano che lo accoglie (*core*) e il modo con cui tale sentimento si manifesta (*furore*).

Le rime in *B* sottolineano il processo attraverso cui si sviluppa l'innamoramento, inteso come desiderio e piacere. Le rime in *D* accostano i termini naturalmente/gente e concludono il ragionamento sul fenomeno d'amore generalizzando il fenomeno e ponendo in evidenza come questo sia il modo naturale in cui amore si genera tra tutti.

A partire dai suoni interessati dalle parole in rima è possibile seguire il percorso delle allitterazioni: il ripetersi ravvicinato degli stessi suoni genera un particolare andamento musicale ma soprattutto costituisce un arricchimento di significato, caricando le singole parole e le espressioni coinvolte di significati che si sommano alla connotazione emerse ai diversi livelli interpretativi.

Si fornisce un esempio, seguendo il percorso di due allitterazioni (*Schema 1*): in *or* e in *en*, suoni entrambi presenti anche in sede di rima. Seguendo la presenza nel componimento delle due allitterazioni, risulta evidente che i legami di suono costituiscono nessi di significato tra le parole interessate: rime e allitterazioni giocano un ruolo fondamentale nell'individuazione delle parole più connotate nel testo e, conseguentemente, del tema di fondo. Se infatti, ad una prima lettura e ad una prima ipotesi di significato, il tema centrale avrebbe potuto essere individuato nella natura dell'amore, appare invece più connotato il tema della vista, su cui a lungo insiste il poeta. Le parole *amore*, *core* e *desio* formano un campo semantico che è in relazione con quello del *vedere*, con cui hanno in comune il concetto di *innamoramento* e di *piacere*. La questione che interessa il poeta è la varietà dei fenomeni che accompagnano il processo dell'innamoramento, non soltanto quale sia la natura d'amore. Occhi e cuore sono infatti gli "organi sui quali punta la fisiologia lirica dei Siciliani"<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup>Cfr .E. Sanguineti, op.cit.p.27.

Schema 1

Am**OR** è \_un desio che ven da c**OR**e  
per abbondanza de gran piacerimento;  
e li \_occhi \_in prima generan l'am**OR**e  
e lo core li dà nutricamento.

Ben è \_alcuna fiata om amat**OR**e  
senza vedere so'nam**OR**amento,  
ma quell'am**OR** che stringe con fur**OR**e  
da la vista de li \_occhi \_ha nascimento.

Ché li occhi rapresentan \_a lo c**OR**e  
d'onni cosa che veden bono e rio  
com'è f**OR**mata naturalmente;  
e lo c**OR**, che di zò \_é concepit**OR**e  
imagina, e piace quel desio:  
e questo am**OR** regna fra la gente.

L'allitterazione in **OR** interessa le parole: *amor* (4 volte), *cor* (3 volte), *amatore*, *'namoramento*, *furore*, *formata*, *concepitore*.

L'allitterazione in **en** interessa le parole: *ven*, *piacerimento*, *generan*, *nutricamento*, *senza*, *namoramento*, *nascimento*, *rapresentan*, *veden*, *naturalmente*, *gente*.

### IL LESSICO E LA COMPONENTE RETORICA

È possibile vedere nel componimento, scrive Sanguineti come “con assoluta perfezione di movimenti deduttivi, i quattordici versi sono percorsi dall'unitario arco

metaforico di una rappresentazione genealogica (*ven da...generan...dà nutrigamento...ha nascita...è concipitore*)<sup>71</sup>. L'uso di un linguaggio colto e figurato, oltre al contenuto dottrinale del componimento, è funzionale al contesto e alla situazione comunicativa in cui è composto: il clima di corte, la disputa intellettuale con radici nella tradizione dotta e provenzale.

Le numerose parole, proprie del linguaggio colto usate in senso traslato o metaforico (ad esempio *nutricamento*, *furore*, *regna*), conferiscono un andamento figurato alle argomentazioni del poeta e le colorano di sfumature allusive proprie della poesia.

Alcune parole ricorrono più volte nel componimento. Le parole selezionate sulla base del criterio della ripetizione sono: *amore* (4 volte), *core* (3 volte), *occhi* (2 volte), *desio* (2 volte), *vedere/vista/veden* (3 volte). Questi ultimi termini, inoltre, possono essere collegati con il termine *occhi*, il quale, pur non comparendo mai in sede di rima, assume una particolare rilevanza semantica.

Tutte le parole che ricorrono più volte nel testo possono essere definite parole-chiave in quanto sono essenziali per la ricostruzione del significato della poesia. Accanto ad esse, sono altrettanto importanti, parole interessate da più fenomeni, come ad esempio, quelle interessate dalle allitterazioni in *or* e in *en*, ognuna delle quali è anche toccata da fenomeni come ictus primari, rime, cesura, posizione che occupa nel verso. Tra queste, in particolare la parola *'namoramento* interessata da entrambe le allitterazioni ricorrenti nella lirica che, per il suo valore semantico, si pone come centale nel sonetto, in quanto sintetizza il tema di fondo intorno a cui si sviluppa ogni altro motivo.

Se si raggruppano le parole per campi di significato, tenendo conto della parole chiave e dei termini più connotati, si hanno quattro ambiti, in cui il più ricco appare quello della vista: *occhi/vedere*; *amor*; *core*; *desio*. Le parole comuni ai diversi campi che ne costituiscono le intersezioni, sono *piacimento*, *'namoramento*, *che* definiscono il campo semantico del *desio*, che può prospettarsi centrale rispetto agli altri.

I singoli campi semantici contengono le caratteristiche proprie di ogni concetto che li caratterizza: così il desiderio è inteso come piacere, sostanza di quell'amore vero che si manifesta come furore in chi ama. Tale desiderio è nutrito dal cuore il quale forgia e nutre del proprio sentimento l'immagine dell'amata che attraverso gli occhi, la porta sulla realtà, si è generata. Perciò la percezione visiva è la fonte dell'amore poiché attraverso la vista è possibile dar forma, rappresentare l'aspetto della donna dalla cui bellezza nasce l'amore.

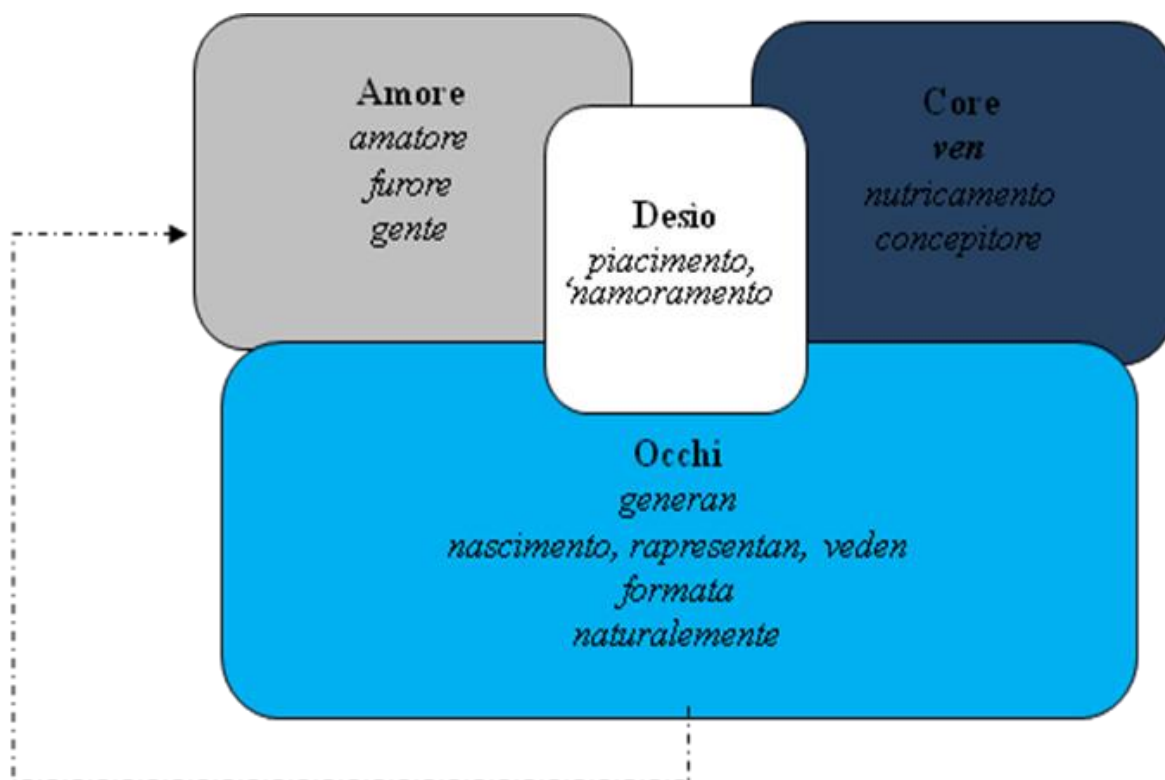
I due termini compagni di rima *gente/naturalmente* sono legati dall'idea che questa è la forma d'amore naturale generalmente diffusa.

Il grafico rappresenta la complessità in cui è sviluppato il tema dell'amore/desiderio e mostra visivamente come nel ragionamento abbia importanza predominante il motivo della vista, rivisitato in diverse variazioni dai poeti del Dolce Stil Novo.

---

<sup>71</sup> Cfr. E. Sanguineti, op.cit., p.27

Grafico 1



## OLTRE IL TESTO

La modalità discorsiva che impronta il sonetto e la forma chiaramente argomentativa derivano da una serie di ragioni collegate al contesto in cui il sonetto è stato prodotto, quella Scuola Siciliana, la cui poetica è fondata sulla concezione provenzale dell'*amor fino*, di origine provenzale. La tematica dell'amor cortese era stata ampiamente affrontata in un trattato scritto da Andrea Cappellano il quale aveva affermato: *Amore si è una passione naturale, la quale si muove per veduta o per grandissimo pensiero di persona ch'abia altra natura*. Al centro dell'attenzione, piuttosto che la donna, come accade anche in questo sonetto, è l'amore, dei modi in cui si genera e si manifesta. Poetare d'amore coincide col ricercare la fenomenologia che diviene oggetto di dotte dispute fra i cortigiani di Federico II. Lo stesso Jacopo da Lentini è protagonista di almeno due *tenzoni sulla natura d'Amore*: la prima con l'abate di Tivoli e la seconda con Giacomo Mostacci e Pier della Vigna: La questione del contendere è se Amore sia *deo*, e quindi di natura trascendente, o sia *cosa naturale*. Appunto a favore di questa seconda tesi si schiera Jacopo da Lentini insistendo sull'importanza del momento della visione e dell'immagine come fonte di piacere.

È utile mettere a confronto diretto il sonetto di Giacomo da Lentini "Amor è uno desio che ven da core...", con quello di Giacomo Mostacci, colui il quale propone il tema della discussione "Solicitando un poco meo sapere" e con quello di Pier della Vigna "Però c'Amore no si può vedere". Questa tenzone, infatti, costituisce il documento più noto e interessante relativo al dibattito sulle questioni centrali della casistica amorosa.

I tre componimenti presentano una linea di continuità che può essere rintracciata nei seguenti elementi:

- il tema che è alla base del dibattito;
- la struttura discorsiva e argomentativa del sonetto;
- le rime in *-ire*, *-ente*, *-ore*, che costituiscono la ripresa di rima tra gli interlocutori: in particolare Jacopo da Lentini riprende, ad esempio, la rima *-ore* di Giacomo Mostacci e la rima *-ente* di Pier della Vigna;
- il sistema delle rime, con la ripresa di almeno una rima delle quartine che si ripete nelle terzine all'interno dei singoli componimenti (*-ore* in Giacomo da Lentini);
- il linguaggio convenzionale<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> La riflessione su questo componimento e sull'analisi del testo poetico in generale è il risultato di un'attività di collaborazione con Silvana Serra, coautrice del volume: C. Feltrinelli, L. Grossi, S. Serra, *Per una grammatica del testo letterario. Esercizi graduati di analisi del testo narrativo e poetico*, Torino, SEI, 1988 e del volume L. Grossi, S. Serra, *La comprensione della lettura. Processi e pratiche valutative*. Armando editore, Roma, 2006.



Tenzione poetica		
Giacomo da Lentini	Iacopo Mostacci	Pier della Vigna
<i>Amore è uno desio che ven da core</i>	<i>Solicitando un poco meo sapere</i>	<i>Però c'Amore no si po' vedere</i>
<p>Amore è uno desio che ven da <b>core</b> Per abbondanza di gran piacimento; e li occhi in prima generan l'<b>amore</b> e lo core li dà nutricamento.</p> <p>Ben è alcuna fiata om <b>amatore</b> Senza vedere so 'namoramento, ma quell'amor che stringe con <b>furore</b> da la vista de li occhi ha nascimento.</p> <p>Ché li occhi rapresentan a lo <b>core</b> D'onni cosa che veden bono e rio, com'è formata naturalmente;</p> <p>e lo cor, che di zò è concepitore, imagina, e piace quel desio: e questo amore regna fra la <b>gente</b>.</p>	<p>Solicitando un poco meo sapere E con lui mi vogliendo diletare, un dubio che mi misi ad avere, a voi lo mando per determinare.</p> <p>Un'om dice c'amor à potere E li coraggi ditringe ad amare, ma eo no [li] voglio consentire, però' c'amore no parse ni pare</p> <p>Ben trova l'om una amorositate La quale par che nasca di piacere, e zò vol dire om che sia <b>amore</b>.</p> <p>Eo no li saccio altra qualitate Ma zò che è, da voi [lo] voglio audire: però ven faccio sentenz[i]atore.</p>	<p>Però c'Amore no si po' vedere E no si tratta corporalmente, manti ne son di sì sapere che credono c'Amore sia <b>niente</b>.</p> <p>Ma po' c'Amore si face sentire dentro dal cor signoreggiare la <b>gente</b>, molto maggiore pregio deve avere che se 'l vedessen visibilmente.</p> <p>Per la vertute de la calamita Como lo ferro atra no si vede, ma sì lo tira signorevolmente;</p> <p>e questa cosa a credere mi 'nvita c'Amore sia, e dāmi grande fede che tuttor dia creduto fra la <b>gente</b>.</p>

### ***Etimologia, lessico, evoluzione della lingua***

La presenza di termini propri del linguaggio colto fornisce indicazioni sul contesto culturale in cui nasce il componimento (la corte federiciana) e sul suo destinatario (tutti i rimatori di qualsiasi regione italiana, che appartengono alla corte o le gravitano intorno).

I testi giunti fino a noi non sono esattamente quelli redatti nella veste originale siciliana: essi sono stati infatti, desicilianizzati. Sul piano lessicale, si è verificato, un processo di adattamento, con sostituzione dei sicilianismi con il toscano: i copisti di età successiva hanno infatti operato una revisione della lingua nella direzione del Centro-nord della penisola. Scrive a questo proposito Francesco Bruni<sup>73</sup> "i copisti cercavano di avvicinare il più possibile la lingua dei testi che scrivevano alla sensibilità del centro geografico e culturale in cui operavano. Grazie all'adattamento linguistico, quelle poesie potevano parlare ad un pubblico diverso da quello per cui erano state scritte".

Il componimento, come ci è stato tramandato dai manoscritti, è composto di parole che appartengono a quella che Dante definisce il volgare letterario - illustre, aulico, curiale, cardinale- che non si identifica con nessuno degli idiomi dialettali del tempo ma rappresenta una lingua di superstrato nazionale.

Se ne possono osservare, di seguito, alcuni esempi:

**1.Desio o disio** è un termine poetico che deriva con molta probabilità dal latino *\*desidium* che significa "ozio, inoperosità". Nella lingua comune si preferisce il termine

<sup>73</sup> Cfr. G. Alfieri, *Il Volgare in Sicilia*, in *L'italiano delle regioni*, a cura di F. Bruni, Utet, Torino, 1992, p.232).

“desiderio” e nel lessico familiare “godimento” In poesia versi famosi sono quelli, ad esempio, di Dante:

*“Quali colombe dal desio chiamate”*

oppure di Foscolo:

*“E me che i tempi e il desio d'amore*

*fan per diversa gente ir fuggitivo*

2. **piacimento**: deriva dal latino *placēre* “piacere, essere gradito”, che nelle varianti successive diviene *piagēre* e *plagēre*. Costituisce una forma letteraria tuttora in uso. Nel linguaggio comune sono usati i termini “piacere, gradimento”.

3. **Furore**: deriva dal sostantivo latino *furor* (dal verbo *furēre*, “infuriare, impazzire, delirare”). Assume in italiano i significati: (in senso proprio) di “eccitazione, turbamento mentale, violenza rabbiosa”; (in senso traslato) di “brama ardente, smania”.

In senso poetico è ripreso dai letterati italiani, per esempio in Ugo Foscolo: *Il furor d'inclite gesta*.

4. **Nutricamenio** (o *notricamento*): deriva dal latino *nutricāre* “nutrire”, dal quale derivano i termini “nutrice, nutrimento, nutriente”. È termine letterario, la forma d'uso è “nutrimento”.

5. **Fiata**: dal francese *fiée* (a sua volta dal latino \**vicata* derivato da *vicis* “vicenda”, che esprime idea di avvicendamento in senso temporale. Assume in italiano il significato di “volta”. Per esempio in Dante: Più fiate li occhi ci sospinse/ quella lettura.

6. **Concepitore**: dal latino *concupere* (composto di *cum* + *capere* “prendere insieme, accogliere”), divenuto *concēpere* e poi *concepire*. È usato da Giacomo da Lentini nell'accezione di “accogliere in sé”, elaborare come esperienza intuitiva e istintiva.

7. **Regna**: il verbo usato nel sonetto nell'accezione figurata di “esistere” è un gallicismo. In senso proprio significa “esercitare la funzione di re”.

## IL LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

#### IL TESTO

Guido Guinizelli, *Vedut'ho la lucente stella diana*

Il sonetto fa parte di un Canzoniere conosciuto da Dante il quale non esita a riconoscere nel bolognese Guido Guinizelli il proprio maestro, quando nel Canto XXVI (vv.97-99) del Purgatorio lo chiama.

*...il padre  
mio e de li altri miei miglior che mai  
rime d'amor usar dolci e leggiadre.*

Guinizelli indica nello stesso canto a Dante il provenzale Arnaut Daniel, il più famoso poeta provenzale del XII secolo del *trobar clus* per significare il suo debito con la tradizione trobadorica e occitanica.

Nel sonetto che segue, infatti, il motivo della lode della donna è ripreso dalla forma del *plazer*, un tipo di componimento che enumera cose piacevoli, coltivata dai poeti provenzali. Del resto già nella tradizione romanza è presente la concezione angelica della donna, destinata a tanta fortuna negli stilnovisti: *Angel sembra del ciel*, canta Guilhelm de Saint Gregori. Nelle terzine, invece, viene ripreso il motivo siciliano *dell'amore chiuso*, che toglie coraggio all'amante di esprimersi in presenza della bellezza della donna amata.

La concezione dell'amore, uscita dall'ambito meramente cortese, assume rispetto alla tradizione una connotazione nuova, che ha alla sua base il pensiero di San Tommaso: l'amore inteso come esperienza essenziale dello spirito in cui si concentra la nobiltà d'animo e il valore spirituale dell'uomo.

Vedut'ho la lucente stella diana,  
ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,  
c'ha preso forma di figura umana;  
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

viso de neve colorato in grana,  
occhi lucenti, gai e pien d'amore;  
non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.

Ed io dal suo valor son assalito  
con sì fera battaglia di sospiri  
ch'avanti a lei de dir non serì ardito.

Così conoscess'ella i miei disiri!  
Ché, senza dir, de lei serìa servito  
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

### PISTE di APPROFONDIMENTO

1. Ad una prima lettura risultano immediatamente evidenti:
  - a. alcune parole che si ripetono e che enfatizzano la presenza di motivi di particolare rilievo semantico;
  - b. le rime in *-ore* e in *-iri*, che creano un filo conduttore tra alcune parole;
  - c. i termini che rimandano all'idea di luminosità.

A partire dagli elementi rilevati e facendo attenzione alla parola iniziale del componimento (*Vedut'ho*, idea del vedere espressa in prima persona), è possibile formulare una prima ipotesi di senso del contenuto della lirica.

2. Nel modello metrico-ritmico risulta particolarmente interessante ai fini della musicalità del testo, l'andamento della cesura: si osservi il modo in cui si susseguono gli endecasillabi *a maggiore* e *a minore* e si analizzi l'effetto che il loro susseguirsi produce.

3. A partire dall'individuazione delle rime (rime in A; rime in B; rime in C; rime in D) si possono analizzare le relazioni di significato che si stabiliscono tra le compagne di rima.

4. Risulta particolarmente significativo nel componimento il percorso dell'allitterazione in *-or* che conduce a rilevare, tra l'altro, i legami di significato che si stabiliscono tra i concetti di amore/forma/valore. È interessante rilevare in che modo i tre concetti vengono tra loro collegati per senso.

5. La ricerca delle parole ripetute nel testo (ad esempio, *valore*) e di quelle connotate da artifici poetici (metrici, fonici ecc.) consente di risalire ai campi di significato e ai legami di senso che intercorrono tra loro.

6. Il sonetto si apre con una metafora "lucente stella diana" che esprime una sensazione del poeta. È utile ai fini della comprensione rilevare tutti gli elementi del testo che la riprendono e la amplificano.

7. Dopo aver costruito i campi semantici relativi alle parole *lucente* e *dir*, è possibile osservare quali elementi in comune essi contengono e da quali concetti o immagini sono collegati. Da sottolineare che la parola *dir* è sempre inserita in un contesto linguistico di negazione che rimanda all'idea di silenzio.

8. Sono presenti nel testo alcuni termini poetici che rendono aulica e colta la lingua usata da Guinizelli. Con l'ausilio di un dizionario etimologico della lingua italiana è possibile impostare un lavoro di analisi del testo, rilevando:

- a. i termini
- b. la loro etimologia
- c. il loro senso letterale e traslato
- d. il significato che assumono nel sonetto.

Si fornisce un esempio:

- a. termine: *albore*
- b. etimologia dal latino tardo *albor, oris*, derivato da *albus*, bianco
- c. senso letterale e traslato bianchezza, chiarore (lett.);  
inizio di una nuova epoca (trasl.)
- d. significato testuale. luce dell'alba

9 Per evidenziare le relazioni intertestuali tra questo sonetto di Guinizelli e la tradizione poetica precedente, si possono evidenziare e commentare i termini o le espressioni che rimandano all'idea del *plazer*, del vassallaggio verso la donna, dell'amore chiuso.

10. Nel sonetto di Iacopo da Lentini e in quello di Guinizelli è presente una fenomenologia d'amore, una serie di effetti e comportamenti prodotti dalla visione della donna, ma di genere diverso. Sulla base degli elementi contenuti nei sonetti e con riferimento alla canzone al *Cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizelli, si possono rilevare e discutere le diverse concezioni dell'amore.

## IL SONETTO NELLA LETTERATURA ITALIANA

Nel componimento dal titolo *Il sonetto*, inserito nella raccolta *Rime nuove*, Giosuè Carducci traccia la storia di questa forma poetica citandone gli autori ritenuti più rappresentativi: due del Trecento, Dante Alighieri e Francesco Petrarca; uno del Cinquecento, Torquato Tasso; uno del Settecento, Vittorio Alfieri; uno dell'Ottocento, Ugo Foscolo. Di ciascuno indica le peculiarità conferite al sonetto: Dante, le movenze leggere di un angelo e l'atmosfera celestiale; Petrarca, l'armonia dei versi con i quali canta il suo pianto d'amore; Tasso, la soavità e la dolcezza dei grandi poeti latini, Virgilio e Orazio; Alfieri, l'uso impetuoso del sonetto come arma contro servi e tiranni; Foscolo, la melodia dell'usignolo e il canto della lirica greca. Infine nomina se stesso non come sesto "sesto io no, ma postremo", ma come ultimo in ordine di tempo a riprendere la forma poetica del sonetto, una eredità complessa, che egli "memore" ricorda e sintetizza in cinque parole - *estasi, pianto, profumo, ira, arte* – ciascuna corrispondente al tratto dominante dei poeti ricordati.

Si propongono di seguito la lirica di Carducci *Il sonetto* e, per ciascuno degli autori citati, un esempio di sonetto.

### IL TESTO

#### CARDUCCI, *RIME NUOVE*, III

##### Il sonetto

Dante il mover gli diè del cherubino  
E d'aere azzurro e d'òr lo circonfuse:  
Petrarca il pianto del suo cor, divino  
Rio che pe' versi mormora, gl'infuse.

La mantuana ambrosia e 'l venosino  
Miel gl'impetrò da le tiburti muse  
Torquato; e come strale adamantino  
Contra i servi e 'tiranni Alfier lo schiuse

La nota Ugo gli diè de' rusignoli  
Sotto i ionii cipressi, e de l'acanto  
Cinsel fiorito a' suoi materni soli.

Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto  
E profumo, ira ed arte, a' miei dí soli  
Memore innovo ed a i sepolcri canto.

Metro: ABAB ABAB CDC DCD

## IL TESTO

### DANTE. *RIME*, III, XXXII

O dolci rime che parlando andate  
De la donna gentil che l'altre onora,  
A voi verrà, se non è giunto ancora,  
Un che direte: "Questi è nostro frate".

Io vi scongiuro che non l'ascoltiate,  
Per quel signor che le donne innamora,  
Ché ne la sua sentenza non dimora  
Cosa che amica sia di veritate.

E se voi foste per le sue parole  
Mosse a venire inver' la donna vostra,  
Non v'arrestate, ma venite a lei.

Dite: "Madonna, la venuta nostra  
È per raccomandarvi un che si dole,  
Dicendo: Ov'è 'l disio de li occhi miei?".

Metro: ABBA ABBA CDE DCE

## IL TESTO

### PETRARCA, *CANZONIERE*, 35

Solo et pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi et lenti,  
et gli occhi porto per fuggire intenti  
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger de le genti,  
perché negli atti d'alegrezza spenti  
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge  
et fiumi et selve sappian di che tempe  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge  
cercar non so ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, et io co llui.

Metro: ABBA ABBA CDE CDE



## IL TESTO

TORQUATO TASSO, *RIME PER LUCREZIA BENDIDIO* (1561-1562)

### *Sonetto I*

*Dimostra che il fin ch'egli si propone nello scrivere e nel pubblicare le sue poesie amorose*

Vere fur queste gioie e questi ardori  
ond'io piansi e cantai con vario carne,  
che poteva agguagliar il suon de l'arme  
e de gli eroi le glorie e i casti amori.

E, se non fu de' piú ostinati cori  
ne' vani affetti il mio, di ciò lagnarme  
già non dovrei, ché piú laudato parme  
il ripentirsi, ove onestà s'onori.

Or con l'esempio mio gli accorti amanti,  
leggendo i miei dilette e'l van desire,  
ritolgano ad Amor de l'alme il freno.

Pur ch'altri asciughi tosto i caldi pianti  
ed a ragion talvolta il cor s'adire,  
dolce è portar voglia amorosa in seno.

## IL TESTO

VITTORIO ALFIERI, *dai SONETTI, IL PROPRIO RITRATTO, CLXVII* (1786)

Sublime specchio di veraci detti<sup>1</sup>,  
Mostrami in corpo e in anima qual sono:  
Capelli, or radi in fronte, e rossi pretti<sup>2</sup>;  
Lunga statura, e capo a terra pronò<sup>3</sup>;

Sottil persona in su due stinchi schietti<sup>4</sup>;  
Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono;  
Giusto naso, bel labro, e denti eletti<sup>5</sup>;  
Pallido in volto, piú che un re sul trono:

Or duro, acerbo, ora pieghevol, mite;  
Irato sempre, e non maligno mai;  
La mente e il cor meco in perpetua lite:

Per lo piú mesto<sup>6</sup>, e talor lieto assai,  
Or stimandomi Achille, ed or Tersite<sup>7</sup>:  
Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il<sup>8</sup> saprai.

Metro: ABAB, ABAB, CDC, DCD.

## IL TESTO

### UGO FOSCOLO, dai SONETTI (1798-1803), AUTORITRATTO

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,  
crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,  
labbro tumido acceso, e tersi denti,  
capo chino, bel collo, e largo petto;

giuste membra; vestir semplice eletto,  
ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;  
sobrio, umano, leal, prodigo, schietto;  
avverso al mondo, avversi a me gli eventi.

talor di lingua, e spesso di man prode;  
mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,  
pronto, iracondo, inquieto, tenace:

di vizi ricco e di virtù, do lode  
alla ragion, ma corro ove al cor piace:  
morte sol mi darà fama e riposo.

Metro: ABAB ABAB CDE CED

## IL RECUPERO DELLE STRUTTURE METRICHE NEL NOVECENTO: IL SONETTO

### IL TESTO

U. SABA, *IL CANZONIERE*, DA *AUTOBIOGRAFIA*, 7(1924)

Era già il tempo d'amare; un giocondo  
l'alba mi dava ed il vespro stupore.  
Così cammina per le vie del mondo  
chi veramente del mondo è signore.

Ai colli uscivo la sera o al rotondo  
lido del mare, e mi diceva il cuore:  
Dell'umana natura essere al fondo  
pensavi, e invece ne sei quasi fuore.

Un poeta, di cui quando va il canto  
per l'ampia Terra, si vede la gente,  
pure a lui grata, volgersi per via,

a riguardarlo! Ed io son nato a tanto,  
io qui su questo lido ora giacente.  
È possibile, oh ciel, che questo sia?

### ANALISI

Il sonetto è tratto da *Autobiografia*, una narrazione in quindici sonetti della vita d'un uomo, una delle creazioni più schiette e singolari della nostra letteratura<sup>74</sup>. Del resto anche l'intero *Canzoniere* racconta una storia, "certo la racconta in un modo particolare, non seguendo un ordine cronologico e forse nemmeno logico, ma la racconta. Da questo punto di vista il *Canzoniere* non è diverso da un romanzo. Anzi...considerato assieme alle opere in prosa e all'epistolario, è davvero un romanzo, forse il più importante romanzo italiano dei Novecento"<sup>75</sup>. Si tratta di un romanzo autobiografico in versi in cui il poeta racconta e descrive la sua storia personale, con i suoi drammi e con l'alternarsi di speranze e delusioni, collocandola in un paesaggio preciso e in un preciso ambiente: quello della sua città, Trieste, nell'intreccio di vicende storiche, familiari e personali.

La poesia "Era già il tempo d'amare.." esprime un sogno del giovane poeta: far conoscere al mondo la sua poesia e vedere la gente, anche a lui gradita, voltarsi per strada a guardarlo, a indicarlo. La lirica ha un andamento discorsivo accentuato dalla spezzatura versale e un'apparente semplicità dovuta all'uso di un linguaggio che tende a usare le parole di tutti i giorni, anche quelle più disadorne, trasfigurate dall'uso che il poeta ne fa, attraverso gli artifici della parola poetica (per esempio la disposizione delle parole nel periodo, la rima che dal contatto sonoro tra due immagini ne fa nascere una terza, più complessa, di quella che le due singolarmente possono avere, quali le due coppie di rima *giocondo/mondo* e *rotondo/fondo*).

<sup>74</sup> Cfr. Umberto Saba, *Il Canzoniere*, a cura di Folco Portinari, Einaudi, Torino, 1961, p.106.

<sup>75</sup> Ib. p.X.

Il modo di esprimersi, lo stile di Saba è quello della tradizione poetica italiana; in questo caso la struttura formale è il sonetto e il verso l'endecasillabo, con lo schema metrico: ABAB ABAB CDE CDE.

Nella poesia e nelle cultura italiana del XX secolo, Saba, sostiene Giulio Ferroni, rappresenta, "il rifiuto di ogni legame tra poesia e "modernità": egli sente la parola poetica come voce della "vita" e del sentimento", segno di verità e di autenticità, abbandono totale alle forme del mondo e dell'esistenza". Saba è lontano sia "dalle aspirazioni delle avanguardie a immergersi nel flusso della storia, sia dalla ricerca di una poesia "pura" e assoluta, sottratta allo scorrere del tempo": la poesia si riferisce sempre a esperienze a ad emozioni dell'esistenza.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Cfr. Giulio Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola, 1992, pp. 980.

## LA DISSOLUZIONE DEL VERSO TRADIZIONALE

### DUE ESEMPI: PASCOLI E MONTALE

Tra Ottocento e Novecento si realizza con l'opera di Pascoli una trasformazione radicale nel modo di fare poesia. Il suo sperimentalismo linguistico e stilistico infrange le tradizionali regole compositive che avevano segnato il corso della poesia lirica italiana a partire da Petrarca e dà vita a una produzione basata su strutture poetiche meno rigide e su una grande libertà metrica. Nell'ambito di tale produzione si arriva alla composizione di testi fondati su sistemi completamente diversi dalla tradizione della poesia in versi, quali ad esempio il parolibero futurista. Ma rimanendo in una dimensione meno lontana dalla tradizione della poesia in versi, si presentano di seguito due esempi di dissoluzione del verso tradizionale nella produzione di Pascoli e Montale.

### IL TESTO

#### GIOVANNI PASCOLI, DA *MYRICAE*, *IL TUONO*

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

### ANALISI

#### COMPRENSIONE GENERALE

*Il tuono* è il decimo di 18 brevi componimenti riuniti sotto il titolo di *Tristezza*, nella edizione del 1894 della raccolta *Myricae*. Questa lirica è strettamente collegata a *Il lampo*, la lirica immediatamente precedente nella raccolta, con cui ha in comune diversi elementi, a partire dalla struttura metrica e dallo schema delle rime, che sono identici. Entrambe le liriche sono costruite su un accostamento di sensazioni: prevalentemente uditive in questa lirica; prevalentemente visive, nell'altra. In entrambe, inoltre, la rappresentazione di un fenomeno naturale e la descrizione del paesaggio trasmettono la sensazione che l'unica salvezza nella tempesta è il casolare, alveo in cui cercare rifugio e protezione.

Il contenuto della lirica, ad una prima lettura, è lo stesso indicato dal titolo: la descrizione di un fenomeno naturale, sottolineata dalla ripetizione del verbo *rimbombò*.

## STRUTTURA E LIVELLO METRICO-RITMICO

La lirica, una stanza di ballata composta da sette endecasillabi, con schema di rime ABCBCCA, esula dagli schemi formali propri della tradizione poetica italiana, in piena sintonia con il rifiuto delle regole costituite di composizione è proprio della lirica decadente e dell'impressionismo musicale (Debussy).

Lo scarto rispetto alla tradizione risulta inoltre evidente nella struttura dell'endecasillabo sia per l'uso della spezzatura versale (vv. 2 e 6) sia per la presenza di segni di interpunzione forti e deboli che creano continue pause, non sempre corrispondenti con quelle metriche, sia infine per la posizione degli ictus primari (ad es. al v. 4, l'accento in nona posizione = rotolò). In alcuni versi (ad es. i vv. 6-7) la cesura può essere mobile (semiquinaria o semisettenaria) data la presenza di accenti forti sia in quarta che in sesta posizione. Come afferma Di Girolamo<sup>77</sup>, “questa del Pascoli è la tecnica propria del Decadentismo poetico” in quanto è evidente “il tentativo di corrosione dall'interno delle forme metriche tradizionali: i versi avrebbero sì la parvenza di endecasillabi ma celerebbero in realtà un discorso tendente quasi al prosastico”.

È interessante evidenziare, oltre alla ripetizione di uno stesso suono, il legame semantico che si stabilisce fra le parole che rimano tra loro (*rhyme fellows*, compagne di rima, secondo la terminologia di Jakobson): le parole *nulla/culla*, ai vv.1 e 7, creano una contrapposizione tra l'assenza di suoni e di luce e il rumore prodotto dal dondolare di una culla; *dirupo/ cupo* ai vv. 2 e 4 sul piano semantico rimandano all'idea di un qualcosa che cade con un rumore sordo; *schianto/rinfranto/canto* creano un accostamento tra il suono sordo del tuono e la melodia del canto materno.

## LIVELLO FONICO E RETORICO

Il breve componimento è percorso da un tessuto fonico, ricco e cadenzato, che conferisce alla lirica un andamento musicale e onomatopeico. Nella lirica, oltre alla notevole presenza di allitterazioni in *-n*, *-m*, *-t/tt*, *-r*, si notano le assonanze: *nella/nera*, *notte/come*, e la consonanza *nella/nulla*. Le parole in rima *nulla/culla* (rima in A), aprono e chiudono la lirica, secondo uno schema delle rime che ripete quello di altri componimenti nei quali il primo e l'ultimo verso assumono una funzione di apertura e chiusura. Le due parole, lontane fra loro per significato, sono accostate per analogia: il linguaggio analogico è usato nella poesia decadente e futurista per creare connessioni profonde fra cose distanti fra loro. In questa lirica, l'idea del nulla dell'oscuro e dell'arcano, dell'istinto di morte, richiama alla mente il suo opposto, il senso della vita, attraverso un simbolo di vita: la culla.

Nel denso tessuto di figure retoriche prevale l'anafora (*e... e... e; rimbombò... rimbombò; e poi... e poi*) che rende incalzante il ritmo della lirica e sottolinea il rapido succedersi dell'evento atmosferico.

Forte rilievo assume il v. 4 interessato da anafora, onomatopea, anticlimax, ipallage; quest'ultima in particolare crea un legame tra il tuono e le forme verbali *rimbalzò*, *rotolò*, *rimareggiò*, abitualmente riferite ad oggetti in movimento che, di conseguenza, producono fenomeni acustici di diversa intensità. Notevole anche la metonimia che interessa il verso finale, in cui l'effetto prodotto dal dondolare di una culla, il rumore, è indicato dalla causa, il moto. In questo modo la percezione viene continuamente spostata da un piano ad un altro. La comparazione, al v. 1, tra la notte nera e il nulla crea un legame forte tra il

<sup>77</sup> Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, p. 37.



momentaneo realizzarsi di un particolare fenomeno naturale e l'eternità. Tale similitudine è in realtà analogica in quanto il termine *nulla* designa non ciò che esiste ma ciò che non esiste.

### ORGANIZZAZIONE MORFO-SINTATTICA, PAROLE CHIAVE E CAMPI SEMANTICI

L'elevato numero di forme verbali, tutte al modo indicativo a significare certezza, che si addensano nella parte centrale della lirica, rafforzato dall'uso dell'anafora, rende ancora più rapida la descrizione dell'evento centrale: un tuono che squarcia il silenzio della notte. Ma non è solo la percezione sonora a muovere la rappresentazione dell'evento da parte del poeta. Questa è il tramite che gli consente di evocare, dal fondo della sua angoscia esistenziale, dalle parti più recondite del suo inconscio, la memoria dell'evento. La «e» iniziale della lirica testimonia, infatti, la continuità di un discorso interiore iniziato precedentemente dal poeta.

La lirica è costituita da una struttura sintattica paratattica, in cui le proposizioni sono legate da un segno di interpunzione accompagnato, a volte, da nesso coordinante copulativo. Tale uso della coordinazione crea, all'interno dei versi pause forti che non sempre corrispondono alla cesura. In particolare nell'ultimo verso la congiunzione *e*, unita alla virgola, contribuisce ad isolare e mettere in rilievo la seconda parte del verso.

Particolare rilievo assumono nel testo quattro parole: *rimbombò*, *canto*, *nulla*, *culla*, intorno alle quali si organizzano altrettanti campi concettuali che costituiscono i temi di fondo della lirica.

Si tratta di parole che ricorrono con frequenza nel testo (*rimbombò*), che sono interessate da spezzatura versale (*dirupo/ che frana...*; *un canto/ s'udi di madre*), da figure di suono: *nella/ nulla*, *notte/nera*, da figure retoriche: *rimbombò* (anafora, onomatopea), *nera/ nulla* (similitudine), *culla* (metonimia), *tuono* (ipallage).

La lirica è percorsa da una relazione oppositiva *suono/silenzio*. I termini “*fragor*” e “*rimbombò*” denotano il rumore improvviso e violento che rompe il silenzio della notte nera. Nel silenzio che segue il rimbombare del tuono (*tacque, vani*) un altro suono si fa sentire all'interno di una casa, ma è un suono melodioso e rasserenante: la madre che canta accanto ad una culla è l'elemento di quiete che si oppone a tutto ciò che, all'esterno, è mistero e turbamento. Nella lirica l'opposizione suono/silenzio ne include un'altra: dentro/fuori; il legame è il canto che sposta l'attenzione sulla scena di interno, colta attraverso elementi percettivi.

Se ad una prima lettura l'argomento centrale della lirica sembra la descrizione nel tuono, ad una lettura analitica, che tenga conto dei dati relativi alla organizzazione dei campi semantici e dell'asse oppositivo fondamentale, i temi risultano essere:

- il rumore del tuono che squarcia il buio ed il silenzio della notte, contrapposto al canto melodioso di una madre;
- la notte nera come il nulla che avvolge l'universo: e quindi senso di morte, angoscia;
- la culla come simbolo di vita;
- il movimento turbinoso delle forze naturali ed il lento moto di una culla.

### SPESSORE SIMBOLICO

Un termine resta isolato nella lirica e per questo assume un rilievo particolare *madre*, l'unico, insieme a *canto*, che si riferisce ad un essere umano e non al mondo della natura.

L'immagine che ritorna più frequente nella poesia familiare del Pascoli, come sostiene il Barberi Squarotti, è quella della casa come alveo raccolto e contrapposto alla immensità del cielo sotto cui si svolgono tutte le tragedie che angosciano l'uomo. La madre domina con la sua presenza costante questa realtà e ne costituisce il nucleo vitale.

Rispetto a *Il Lampo*, la conclusione contiene una notazione consolatoria: il canto di una madre che culla il proprio figlio ci riporta dentro quella casa (illuminata per un attimo dal lampo ma subito scomparsa) che rappresenta il simbolo degli affetti più vitali e profondi del poeta.

## EXTRATESTO

Questa lirica, al pari de *Il Lampo*, appartiene alla produzione pascoliana che, a partire dal 1863, procede su due direttrici tematiche, entrambi presenti in *Myricae*: un'accentuata frequentazione del funebre e un descrittivismo sempre più allusivo, supportata da un largo ricorso a effetti fonosimbolici. Queste due direttrici, sostiene Stefano Giovanardi, sono strettamente connesse nella psiche del poeta come è dimostrato nel componimento intitolato *Il lampo* - e conseguentemente nel successivo *Il Tuono* strettamente correlato sul piano tematico - apparentemente ispirata a un descrittivismo visionario che mantiene comunque un saldo ancoraggio al dato naturalistico, la lirica "ha invece tutt'altra origine, come dimostra la prefazione rimasta inedita alla terza edizione di *Myricae*". Prefazione che recita "I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala [...]. Come un lampo in una notte buia 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 svincolano, e case e croci – Oh! Qualche volta io ripenso quel tuo pensiero e mi fremono nella gola le parole che tu non potesti dire."

Pascoli dunque non descrive un fenomeno naturale, ma semplicemente un secondo termine di comparazione mentale – è la tesi di Giovanardi – il cui primo termine è dato dal momento della morte del padre; e quel paesaggio tragicamente sconvolto diviene un puro corrispettivo simbolico, allusivo dell'affanno estremo dell'attimo del trapasso<sup>78</sup>.

## IL TESTO

EUGENIO MONTALE, DA *OSSI DI SEPPIA, MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO*

Merigiare 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 vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.

<sup>78</sup> Cfr. Stefano Giovanardi, *Pascoli Myricae*, in Letteratura italiana. Le opere, III, Dall'Ottocento al Novecento, Einaudi, 1995, pp.1079-80.

Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
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.

## ANALISI

### LA RACCOLTA E LE EDIZIONI

La lirica *Meriggiare pallido e assorto*, apparsa in "Il Convegno"<sup>79</sup> nel 1924, confluisce nella raccolta *Ossi di seppia*, la raccolta di componimenti scritti tra il 1916 e il 1924, edita da Gobetti nel 1925 (e ristampata a Verona, Officina Bodoni, 1964). Una seconda edizione, con introduzione di Alfredo Gargiulo, è pubblicata nel 1928 (Torino, Ribet), in un volume con una struttura invariata nella serie *Ossi di Seppia* e *Mediterraneo* e aumentata di sei liriche nelle parti iniziale e finale. Una successiva edizione, con una struttura analoga, è del 1931 (Lanciano, Carabba). I ventidue componimenti che formano la raccolta *Ossi di seppia* presentano una certa varietà stilistica: dall'idillio all'epistola, dall'epigramma alla riflessione gnomica.

### ARGOMENTO GENERALE E METRO-RITMO

Nella lirica, la più antica della raccolta *Ossi di seppia*, attraverso la descrizione di un paesaggio assolato, attentamente osservato e descritto con concisi e scarni tratti nelle prime tre strofe, il poeta riflette sul senso dell'esistenza umana di cui il muro invalicabile diviene simbolo di oppressione e impossibilità di conquista di una dimensione più autentica del vivere.

La lirica è composta di quattro strofe delle quali tre di quattro versi e l'ultima di cinque; i versi sono parisillabi ed imparisillabi variamente alternati. La varietà nella misura dei versi e delle strofe evidenzia una scelta di Montale nella direzione di un uso libero delle tradizionali forme metriche.

Le numerose figure metriche, la presenza di un verso ipermetro in sinafia con il verso successivo (vv. 7-8), e l'enjambement tra i versi 9-10, contribuiscono a rendere incalzante il ritmo, creando momenti di forte coesione concettuale e tensione fonica. Nell'ultima strofe tutti i versi sono legati da consonanza. Lo schema delle rime, bacciate o alterne, è: AABBCDCD EEFF GHIGH.

È interessante evidenziare, oltre alla ripetizione di uno stesso suono, il legame semantico che si stabilisce fra le parole che rimano tra loro (*rhyme fellows*, compagne di rima, secondo la terminologia di Jakobson), in particolare nell'ultima strofe: il legame tra *abbaglia/muraglia* e

<sup>79</sup> *Il Convegno*, a.V, n.5, Milano, 31 maggio 1924, p.236.

*meraviglia/bottiglia* è dato dall'accostamento di termini che rimandano all'idea di indeterminatezza con termini che indicano concretezza. Resta isolato il termine *travaglio*, unica parola non in rima, che assume per questo, un particolare rilievo concettuale. Contribuisce a dare risalto al termine, la consonanza nella sillaba finale che lo distingue e, al contempo, lo accomuna agli altri.

### TESSUTO FONICO E FIGURE DI SUONO

Già ad una prima lettura risulta evidente il gioco delle occorrenze foniche che percorre tutta la lirica: suoni aspri (per esempio, la ripetizione insistita dei suoni *or/ro/re/ru/ir/ar*) si alternano a suoni dolci (*ci/co/ca; che/chi*), in un andamento oscillante e aritmico. Ne consegue un moto disarmonico caratteristico della poesia di Montale, che scandisce e sottolinea la componente semantica ed evocativa della lirica: il disagio di proferire suoni e parole diventa disagio di vivere.

Il denso tessuto fonico è dato dalla presenza di numerose figure di suono: allitterazioni (*suolo/su, file/formiche, fra/frondi* ecc), assonanze (*pruni/frusci, sterpi/merli* ecc), consonanze (*abbaglia/meraviglia/muraglia/bottiglia e travaglio*), onomatopee (*schiocchi, frusci, scricchi*) e paronomasie (*assorto/orto, vecchia/intrecciano*); e dalla ripetizione della liquida *-r* variamente combinata con vocali e consonanti, dalla ripetizione, nell'ultima strofe, del gruppo *glia/glio* (che corrisponde al contempo alla rima, alla consonanza con scarto vocalico a/o), dall'uso ripetuto della consonante occlusiva *-c-*, variamente combinata con suoni vocalici.

### ORGANIZZAZIONE MORFO-SINTATTICA

L'analisi delle forme verbali, della congiunzione, del tipo e della funzione di sostantivi e aggettivi e della prevalenza di paratassi e/o ipotassi, fornisce interessanti indicazioni di lettura e un quadro delle caratteristiche essenziali della poesia di Montale.

### IL VERBO

Prevalgono nel testo i modi indefiniti (infinito e gerundio); v.1, *merigiare*; v.3, *ascoltare*; v.6, *spiar*; v.9, *osservare*; v.13, *andando*; v.14, *sentire*.

L'uso dell'infinito rende indeterminato sia il tempo in cui si compie l'azione di *ascoltare/spiare/osservare/sentire* sia la persona che percepisce le varie sensazioni. La trasformazione dell'*hic et nunc* del poeta da dato biografico in dato esistenziale si realizza, sul piano del significante, tramite la manipolazione degli elementi morfo-sintattici: l'uso dell'infinito che contribuisce a dilatare il senso del discorso.

### IL SOSTANTIVO

Prevalgono nelle prime tre strofe termini che rimandano ad un paesaggio assoluto ed arido, di cui fanno parte integrante gli animali (*merli, serpi, formiche*) con i loro movimenti (*frusci*) ed i loro versi (*schiocchi, scricchi*). Il paesaggio viene osservato negli aspetti più minuti (crepe del suolo, minuscole biche) e percepito nelle

notazioni foniche e visive mediante la scelta dei termini, anche onomatopeici, il linguaggio figurato e l'aggettivazione (*rovente, tremuli, calvi, aguzzi*). L'infinito sostantivato (*il palpitare*) inserito al v.9, usato in senso traslato per indicare il tremolio in lontananza della superficie marina, anticipa i sostantivi che, nell'ultima strofe, fanno diretto riferimento alla sfera esistenziale e dell'interiorità: *meraviglia e travaglio*.

Nella lirica si mescolano registri diversi: aulico (ad es. *frondi*), colto (ad es. *merigiare*), colloquiale (ad es. *muro, orto, bottiglia*).

## LA SINTASSI

La struttura sintattica, lineare e prevalentemente paratattica nel primo blocco di dodici versi, diventa complessa nell'ultima strofe: *E ..... sentire con triste meraviglia* (principale); *andando nel sole* (temporale implicita); *che abbaglia* (relativa aggettiva); *com'è tutta la vita* (interrogativa indiretta); *che ha.....bottiglia* (relativa).

Lo scarto tra i due blocchi è sottolineato dalla congiunzione "e" al v.13. L'interrogativa indiretta (*com'è tutta la vita*), che costituisce l'oggetto del verbo sentire, esprime il nucleo essenziale della lirica.

## LE FIGURE RETORICHE

Nella lirica la componente retorica gioca un ruolo fondamentale. Oltre alle figure metriche e di suono, già analizzate, sono presenti metatassi<sup>80</sup> (figure che consistono in operazioni sintattiche) e metasememi (figure che consistono in operazioni semantiche). L'intero componimento è costruito sull'alternanza di costrutti chiasmici (*ascoltare/tra i pruni-nelle crepe/spiare; nelle crepe/spiar-osservare/tra frondi*) e parallelismi (*merigiare presso/, ascoltare tra/osservare tra*) degli elementi costitutivi che creano una profonda rete di relazioni e di rimandi interni.

In particolare, alla struttura incrociata che interessa i verbi e i complementi di luogo, corrisponde il parallelismo nell'uso del complemento oggetto (ad es. *ascoltare...schiocchi di merli; spiare le file; osservare...il palpitare ecc.*), che al v.15 è realizzato da una proposizione complementare diretta in cui sono presenti i termini *vita* e *travaglio*, parole portatrici di senso dell'intero componimento.

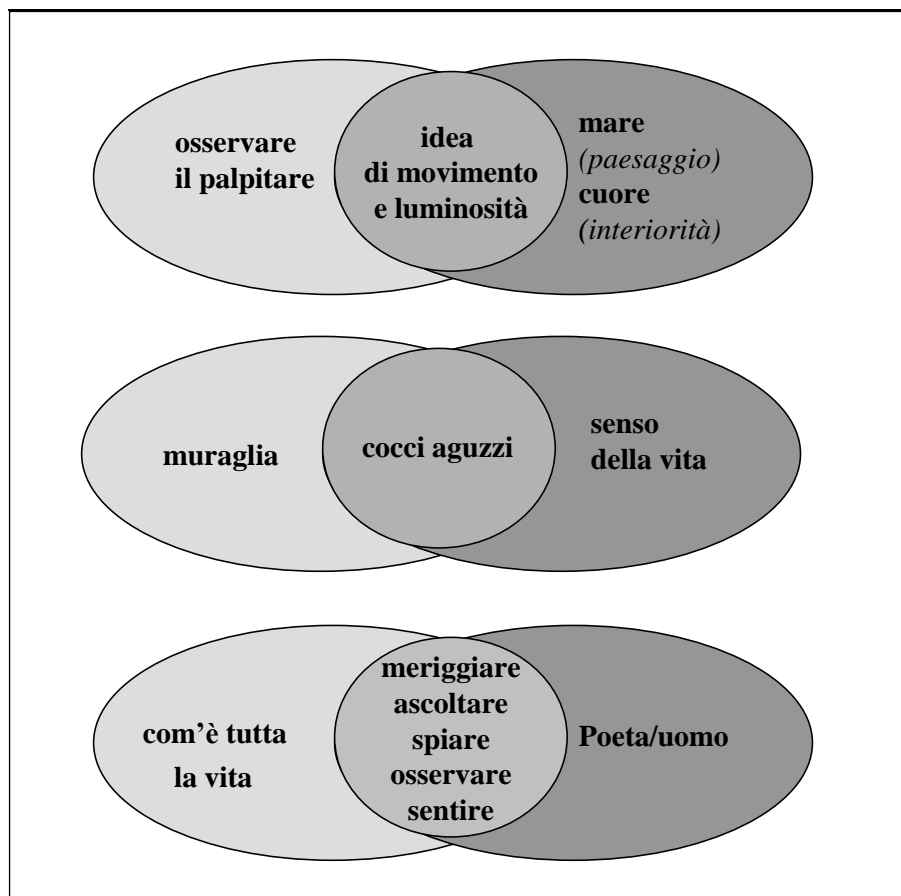
Per quanto riguarda le operazioni semantiche, la presenza della metafora interessa le ultime due strofe e si presenta con caratteristiche diverse: al v. 9, la metafora interessa il verbo *palpitare*; al v. 11, nelle parole *tremuli scricchi* è presente una metafora sinestetica (vista/udito); ai vv. 15-17 *com'è tutta la vita ... bottiglia*, lo spostamento semantico coinvolge più elementi.

Dalla rappresentazione grafica delle metafore<sup>81</sup>, proposta di seguito, risulta immediatamente evidente il progressivo spostamento di significato: l'elemento percettivo ed introspettivo rimanda all'idea di movimento e luminosità del paesaggio marino assoluto e al moto del cuore; il travaglio del vivere è reso dal paragone esplicito con il muro invalicabile, reso ancora più impervio dalla presenza di cocci aguzzi; il senso del vivere, scandito dall'uso ripetuto dell'infinito che dilata la dimensione temporale ed esistenziale del poeta, diventa destino dell'uomo.

<sup>80</sup> La terminologia utilizzata nella classificazione delle figure è quella del cosiddetto "gruppo μ". Si veda in proposito AA.VV. *Retorica generale*, a cura del gruppo μ, Milano 1976.

<sup>81</sup> La visualizzazione è realizzata sulla base della proposta di interpretazione degli autori della *Retorica generale*, come addizione di sema (P→I→A: termine di partenza, intermedio e di arrivo).

Schema 1



### PAROLE CHIAVE E CAMPI SEMANTICI

Alcuni termini assumono, sul piano della connotazione, un particolare rilievo e per questo veicolano il significato globale del messaggio poetico: il termine *palpitare* è interessato da spezzatura versale (*palpitare/lontano*), da rima (*palpitare/mare*), da metafora; il termine *sentire* è interessato da occorrenza fonica (la ripetizione dei suoni *or/ro/re/ru/ir/ar*) ed è usato con valore polisemico per sottolineare il passaggio da percezione uditiva e/o visiva a quella interiore; il termine *travaglio*, isolato rispetto allo schema delle rime in una strofe di cinque versi, è interessato da assonanza, con uno scarto rispetto alle parole terminali degli altri versi della strofe; il termine *vita*, isolato rispetto a possibili serie lessicali.

Attorno a queste parole chiave e alla rete di relazioni che le aggrega, ruotano i campi semantici che esprimono i concetti portanti della lirica: il passaggio dalla percezione sensoriale (*osservare*, *spiare*, *ascoltare*) alla sofferta introspezione (*sentire*), tramite momenti successivi che vanno dal palpitare all'avvertire con triste meraviglia il travaglio esistenziale. L'ultimo verso conclude la metafora esistenziale e contemporaneamente riporta al dato concreto ed alla quotidianità (*cocchi aguzzi di bottiglia*). Il disagio del vivere avvertito dal poeta si trasforma in



situazione emblematica di un disagio esistenziale che interessa l'essere umano.

Schema 2



## EXTRATESTO

La varietà stilistica della raccolta *Ossi di Seppia*, sostiene Fausto Curi, è in parte ascrivibile all'uso che Montale, poeta ancora esordiente in questa raccolta, fa delle proprie "fonti", tra cui D'annunzio, Gozzano e i poeti liguri Sbarbaro e Boine<sup>82</sup>.

Suggestioni crepuscolari spiccano nella simpatia per i luoghi e gli aspetti umili del paesaggio (muro d'orto, crepe del suolo, sterpi). Un richiamo dannunziano è presente nel tema del meriggio, reinterpretato in una visione dell'esistenza antitetica rispetto al vitalismo di D'annunzio, il quale nel romanzo *Il fuoco*, scrive "Né colui che meriggiava profondato nella messe matura sotto la canicola sente salire alle sue tempie un'onda .....". Anche l'espressione *scaglie di mare* è di derivazione dannunziana: "Nella cala tranquilla / scintilla, / inteso di scaglia / come l'antica / lorica/ del catafratto,/ il Mare", recitano i primi sette versi della poesia *L'onda*, in *Alcyone*.

<sup>82</sup> Cfr. Fausto Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Bari Roma. 1999, p.190 ss.

Il meriggiare della poesia montaliana è caratterizzato dagli aggettivi *pallido e assorto* che definiscono subito il tratto dominante di un paesaggio, facilmente identificabile con quello ligure, sospeso in un'atmosfera dai colori sfocati che danno un'idea di distaccata meditazione.

Sono presenti nella lirica anche echi letterari classici, provenienti dall'*Inferno* dantesco, nell'uso dei termini sterpi, serpi e biche, che ricorrono in più luoghi danteschi (Pur..XIV, 95 e XII,100). Sono presenti, per esempio nelle terzine (XIII, vv.37-39): "Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovebb'esser la tua man più pia, /se state fossimo anime di serpi» e (XXIX, vv.64-66): "si ristorar di seme di formiche; /ch'era a veder per quella oscura valle / languir li spirti per diverse biche."

Non mancano prestiti petrarcheschi nell'uso, per esempio, del termine *frondi* al posto di fronde ricorrente nel *Canzoniere*. Per esempio, nei versi "A la dolce ombra de le belle frondi" (*Canzoniere* 142,1) oppure "frutti fiori herbe et frondi /onde 'l ponente /d'ogni rara eccellentia il pregio avea" (*Canzoniere* 337, vv.3-4).

Tutti i richiami alla tradizione letteraria sono termini dai suoni aspri che, accanto alle altre scelte lessicali, caratterizzate dalla presenza di suoni ripetuti e da consonanti doppie, creano un tessuto fonico penetrante e disarmonico, che si alterna alla distensione ampia e lenta degli infiniti verbali (*meriggiare, ascoltare, osservare*).

Lo stesso Montale, del resto, in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* afferma: "...scrivendo il mio primo libro (un libro che si scrisse da sé) ...ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli 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 sottile mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: un'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 aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza."<sup>83</sup>

La ricchezza lessicale della poesia di Montale è dovuta ad una singolare capacità del poeta di nominare gli oggetti con precisa nettezza cosa che non significa rinuncia al linguaggio figurale, ma significa che anche il linguaggio figurale tende a salvaguardare l'esigenza di determinare le cose senza dissolverle nel loro alone e quindi senza mortificare la funzione denotativa dei segni<sup>84</sup>. In Montale il dato reale resta sempre fortemente presente e attentamente descritto, come mostra la descrizione minuta e attenta del paesaggio nelle prime tre strofe di *Meriggiare*; descrizione che sfocia nell'ultima strofe, in cui si addensa la componente metaforica, in una amara riflessione sul senso dell'esistenza. Particolare rilievo assume la congiunzione "e", al v.13 che scandisce la ripresa di un discorso interiore del poeta e anticipa il verbo "sentire", dal valore polisemico in quanto fa riferimento una percezione sensoriale, emotiva ed intellettuale.

<sup>83</sup> Da "La rassegna d'Italia", I, n.1, gennaio 1946, reperibile all'indirizzo internet: [http://www.classicitaliani.it/novecent/Montale\\_Interviste.pdf](http://www.classicitaliani.it/novecent/Montale_Interviste.pdf). Nell'intervista Montale afferma ancora a proposito della raccolta: Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia, avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy e, nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli "Musica sognata". ....Ma nel '16 avevo già composto il primo frammento *tout entier à sa proie attaché*: "Meriggiare pallido e assorto" (che modificai più tardi nella strofe finale). La preda era, s'intende il mio paesaggio."

<sup>84</sup> F. Curi, op.cit.. p.192.

In questa lirica, che Montale indica come la prima della raccolta da lui composta nel 1916, compaiono già molti *topoi* della poesia montaliana: il paesaggio ligure, assolato e aspro; la luce intensa e abbagliante; la concezione dolorosa e sofferta del vivere.

MONTALE,  
DA *OSSI DI SEPIA*, PORTAMI IL GIRASOLE CH'IO LO TRAPIANTI

Portami il girasole ch'io lo trapianti	1
nel mio terreno bruciato dal salino,	2
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti	3
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.	4
Tendono alla chiarezza le cose oscure,	5
si esauriscono i corpi in un fluire	6
di tinte: queste in musiche. Svanire	7
è dunque la Ventura delle venture.	8
Portami tu la pianta che conduce	9
dove sorgono bionde trasparenze	10
e vapora la vita quale essenza:	11
portami il girasole impazzito di luce.	12

### COMPRENSIONE GENERALE E STRUTTURA

La lirica appartiene alla raccolta *Ossi di seppia* (1925-1928). Ad una prima lettura si evidenzia un andamento circolare per l'immagine ripetuta al primo, nono e dodicesimo verso (*portami il girasole/la pianta*) e per l'idea di metamorfosi cui dà origine: il perenne fluire delle cose.

Le strofe corrispondono ad una alternanza di momenti, due prevalentemente descrittivi, uno riflessivo. Nella prima strofe domina la componente soggettiva (*portami/mio*), con un rapporto *io/poeta/girasole*, nella personificazione volto-ansietà, e l'andamento è descrittivo: la natura è delineata nella sua essenzialità corporea. Nella seconda strofe domina la riflessione che verte sull'idea del fluire delle cose e la descrizione tende a rarefarsi: alla concretezza si va verso l'astrazione (*cose/tinte/musiche/svanire*). Nella terza strofe si torna ad una dimensione soggettiva e descrittiva in cui la natura perde la sua materialità e il girasole diventa ricerca del senso della vita.

### METRO-RITMO, TESSUTO FONICO, FIGURE RETORICHE E SPESSORE SIMBOLICO

Montale privilegia in questa lirica forme aperte come testimoniano la presenza non costante di rima, l'uso di senari e settenari doppi, più o meno esatti, raggruppati in tre quartine, l'assenza di figure di suono legate alla retorica tradizionale, mentre sono presenti numerose occorrenze delle consonanti *n/r/t*, che producono un intenso tessuto fonico che percorre la lirica creando un

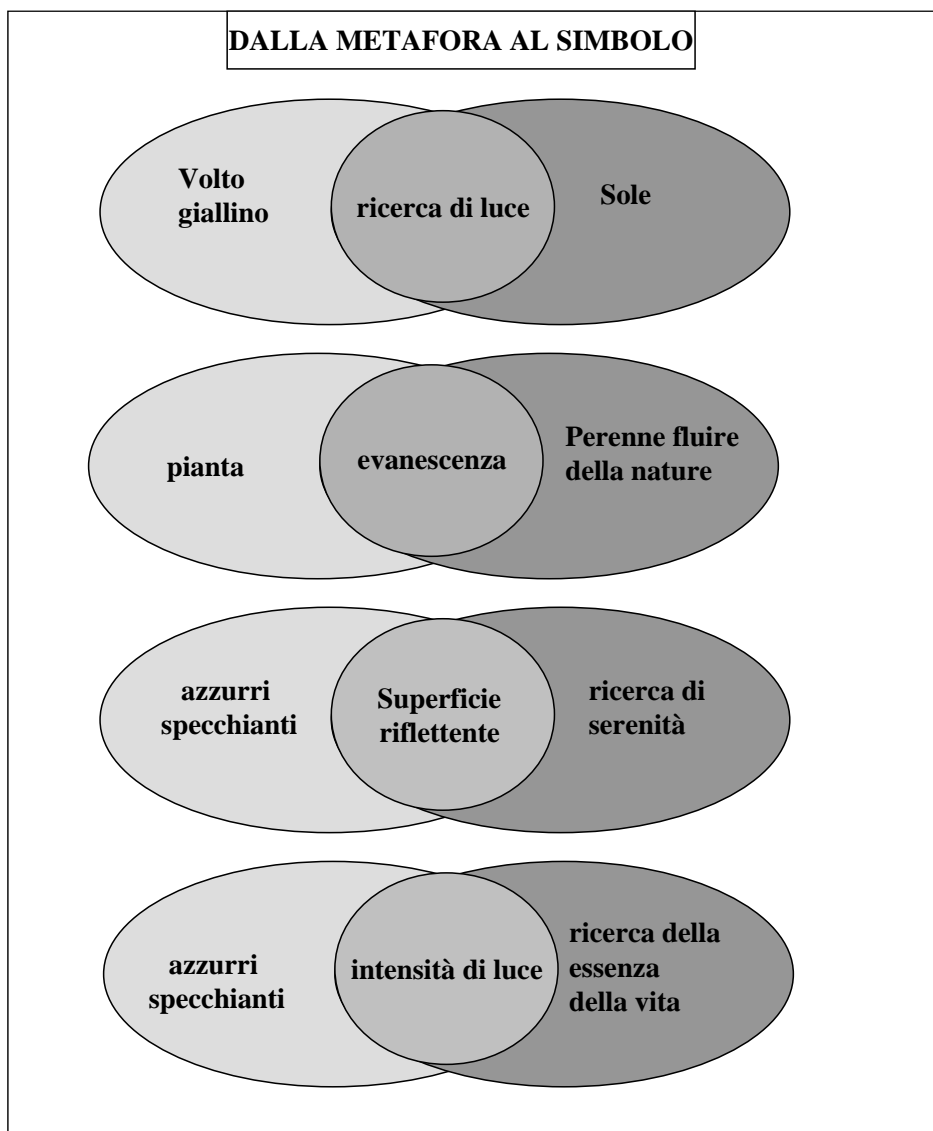
andamento musicale, a tratti disarmonico. È lo stesso Montale in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* a parlare di una sua volontà di aderenza musicale e non programmatica al di fuori degli schemi della tradizione.

La figura dominante nella lirica è la metafora (*volto giallino, pianta, azzurri specchianti, girasole*) che acquista un significato progressivamente più profondo, arrivando ad assumere valore di simbolo. Lo slittamento semantico è visualizzato nello schema proposto di seguito (*Dalla metafora al simbolo*)<sup>85</sup>.

Il volto giallino della prima immagine metaforica, che dà l'idea di colore tenue e di ricerca di luce, rimanda al concetto di luminosità e solarità, al sole come simbolo di luce e di vita, proprio della poesia montaliana e derivato dal paesaggio mediterraneo. La pianta, che conduce dove sorgono bionde trasparenze e da elemento della natura diventa elemento che va oltre oltre la natura stessa, dà l'idea di evanescenza che rimanda al perenne fluire delle cose, all'idea di una natura in continua trasmutazione. Queste prime due immagini sono espresse da termini che definiscono ancora la natura nella sua concretezza. Nelle successive, i termini hanno già subito una dilatazione sul piano semantico: gli azzurri specchianti, che rimandano ad visione di superficie riflettente luminosa, esprimono un'esigenza di quiete interiore, una ricerca di serenità; il girasole, non più pianta ma ricerca di luce, assurge a simbolo di una ricerca esistenziale e spirituale.

---

<sup>85</sup> La visualizzazione è realizzata sulla base della proposta di interpretazione degli autori della *Retorica generale*, come addizione di sema (P→I→A: termine di partenza, intermedio e di arrivo).



### COMPONENTI MORFOLOGICHE, LESSICALI E SEMANTICHE

I sostantivi presenti nella lirica rimandano prevalentemente a due campi di significato: la natura e il fluire e trasmutarsi delle cose. Termini quali *girasole*, *terreno bruciato*, *salino*, *cielo*, *tinte*, *luce* indicano propriamente elementi naturali ma acquistano un significato sempre più ampio per mezzo dell'uso figurato del linguaggio (*girasole* = *pianta*; *girasole* = *luce*). Termini quali *cose oscure*, *ansietà*, *chiarità*, *fluire*, *svanire*, *musiche* alludono alla evanescenza ed alla perenne trasmutazione della vita. I due campi tendono alla circolarità ed alla evanescenza: il *girasole* tende alla *luce*, le cose oscure si trasformano in *musiche* nel loro perenne fluire. In questo perenne fluire, in cui gli elementi della natura diventano altrettanti simboli, avviene la metamorfosi dei corpi in *tinte* e delle *tinte* in *musiche*.

Le forme verbali, tutte al presente imperativo, congiuntivo o indicativo, porta a riflettere: sul momento compositivo e sulla sua corrispondenza con l'*hic et nunc* del poeta; sul

valore semantico dei verbi che indicano tutti, in modo diretto o indiretto, cambiamento di status; sulla dialettica io/tu nelle quartine prima e terza e sulla indeterminatezza del “tu” nella poesia montaliana.

### RELAZIONI OPPOSITIVE

È presente nella lirica una opposizione spaziale data dalla relazione circolare tra le idee di vicinanza e lontananza: portami (vicino) il girasole che conduce lontano. Dalla relazione spaziale deriva una opposizione temporale in senso cosmico: inizio/fine. Il girasole conduce dove sorgono bionde trasparenze (inizio) e dove vapora la vita quale essenza (fine). Anche in questo caso, inizio e fine vanno visti nel loro ripetersi, nella loro ciclicità. È presente nella lirica un terzo contrasto legato alla sfera visiva, individuabile nella opposizione luce/buio, cose oscure/chiarità, da cui deriva una inusuale relazione colore-suono. Dal momento che la lirica è pervasa da un’idea di continuo fluire, sarebbe forse più opportuno parlare di trasmutazioni piuttosto che di relazioni oppositive in senso proprio.



## IL LABORATORIO

### Comprensione, analisi, interpretazione e approfondimenti

#### INTERTESTUALITÀ: CONNESSIONI TEMATICHE

A partire dalla lirica è possibile effettuare un'indagine comparata sul modo in cui intellettuali del Novecento, appartenenti ad aree culturali diverse, hanno affrontato il rapporto uomo-natura. Sul piano didattico, l'indagine comparata può essere realizzata utilizzando testi con traduzione a fronte o, se possibile, in lingua originale. in collaborazione con gli insegnanti di lingua straniera.

L'individuazione dei nuclei tematici delle liriche in esame consente una discussione sui diversi modi di utilizzare il repertorio archetipico di immagini offerto dalla natura: immagini dietro cui può celarsi una ricerca del poeta di verità più profonde (simbolo) oppure immagini che rimandano a questioni sociali (realtà come denuncia).

La comparazione, a partire dai nuclei tematici, della lirica *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, può avere luogo con altri componimenti dello stesso Montale (*Il mare o quasi*) e di poeti italiani e stranieri, quali S. Quasimodo (*Autunno*), V. Cardarelli (*Autunno*), Th. S. Eliot (*Preludi I*), D.H. Lawrence (*Nelle città*), J. Prevert (*Tante foreste, Alberi di Londra*). Si fornisce di seguito una scheda con i nuclei tematici delle liriche di cui si propone l'analisi comparata. Le liriche sono inserite nell'allegato A.

Intertestualità	Connessioni tematiche
E. Montale, <i>Quaderno di quattro passi, Al mare (o quasi)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrizione paesaggistica fatta di elementi essenziali e realistici</li> <li>- invettiva contro l'inquinamento del mare e contro la precarietà dei valori</li> <li>- amara conclusione: la morte piace ai giovani (che non la temono in quanto la vedono lontana)</li> </ul>
S. Quasimodo, <i>Ed È subito sera Autunno</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- identificazione tra stagione della natura e stagione dell'uomo</li> <li>- caducità della natura umana</li> </ul>
V. Cardarelli, <i>Poesie, Autunno</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrizione realistica dell'approssimarsi dell'autunno, che <i>passa e declina</i> come la stagione della vita piena e vera.</li> <li>- senso di inquietudine e di ineluttabilità di fronte allo scorrere del tempo.</li> </ul>
Th. S. Eliot, <i>Preludes, 1910-11 Preludi I</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrizione degli elementi della natura visti nel loro deteriorarsi in un contesto urbano e industriale (atmosfera cupa e senza altra luce che non sia quella artificiale, odori sgradevoli e stantii, aspetto sporco e disordinato delle strade ecc.)</li> <li>-</li> </ul>
D.H. Lawrence, <i>Ultime poesie</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- consumazione e morte nelle città moderne</li> </ul>

<i>Nelle città</i>	- le città antiche, a differenza di quelle moderne, costruite a dimensione di uomini e non di morti viventi
J.Prévert, <i>Poesie</i> <i>Tante foreste</i>	- denuncia sociale del disboscamento delle foreste
J.Prévert, <i>Alberi</i> <i>Alberi di Londra</i>	- immagini di una natura-museo relegata nei parchi e regno vegetale oggi minacciato - bisogno istintivo dei giovani, ancora inconsapevoli, di un contatto con la natura
B.Brecht, <i>Poesie</i> , 1933-56 <i>Il susino</i>	- il susino che non riesce a crescere, simbolo del soffocamento della natura

## ALLEGATO A.

### I TESTI

#### 1. Montale, da *Quaderno di quattro anni*, 1973-77 *Al mare (o quasi)*

L'ultima cicala stride  
 sulla scorza gialla dell'eucalipto  
 i bambini raccolgono pinoli  
 indispensabili per la galantina  
 un cane alano urla dall'inferriata  
 di una villa ormai disabitata  
 le ville furono costruite dai padri  
 ma i figli non le hanno volute  
 ci sarebbe spazio per centomila terremotati  
 di qui non si vede nemmeno la proda  
 se può chiamarsi così quell'ottanta per cento  
 ceduta in uso ai bagnini  
 e sarebbe eccessivo pretendervi  
 una pace alcionica  
 il mare è d'altronde infestato  
 mentre i rifiuti in totale  
 formano ondulate collinette plastiche  
 esaurite le siepi hanno avuto lo sfratto  
 i deliziosi figli della ruggine  
 gli scriccioli o reatini come spesso  
 li citano i poeti. E c'è anche qualche boccio  
 di magnolia l'etichetta di un pediatra  
 ma qui i bambini volano in bicicletta  
 e non hanno bisogno delle sue cure

Chi vuole respirare a grandi zaffate  
la musa del nostro tempo la precarietà  
può passare di qui senza affrettarsi  
È il colpo secco quello che fa orrore  
non già l'evanescenza il dolce afflato del nulla  
Hic manebimus se vi piace non proprio  
ottimamente ma il meglio sarebbe troppo simile  
alla morte (e questa piace solo ai giovani)

**2. S. Quasimodo, da *Ed è subito sera*,  
*Autunno***

Autunno mansueto, io mi posseggo  
e piego alle tue acque a bermi il cielo,  
fuga soave d'alberi e d'abissi.

Aspra pena del nascere  
mi trova a te congiunto;  
e in te mi schianto e risano:

povera cosa caduta  
che la terra raccoglie.

**3. V. Cardarelli, *Poesie*,  
*Autunno***

Autunno. Già lo sentimmo venire  
nel vento d'agosto,  
nelle piogge di settembre  
torrenziali e piangenti  
e un brivido percorse la terra  
che ora, nuda e triste,  
accoglie un sole smarrito.  
Ora che passa e declina,  
in quest'autunno che incede  
con lentezza indicibile,  
il miglior tempo della nostra vita  
e lungamente ci dice addio.

**4. Th.S. Eliot, *Preludes*, 1910-11  
*Preludi I***

La sera invernale scende giù  
Con odore di bistecche nei passaggi.  
Le sei.  
I mozziconi bruciacchiati di giorni fumosi.

E una pioggia ventosa avvolge  
brandelli fangosi  
di foglie vizze intorno ai tuoi piedi  
e giornali soffiati da spiazzi vuoti;  
la pioggia batte  
Su imposte e comignoli rotti  
e all'angolo della via  
un cavallo solitario vapora e scalcia.

E poi l'accendersi dei lampioni.

**5. David Herbert Lawrence, da *Ultime poesie*, 1932  
*Nelle città***

Nelle città non c'è nemmeno più stagione:  
in città la stagione è sempre benzina, esalazioni di petrolio,  
olio lubrificante, gas di scarico.

Come sopra spesso palude i fumi  
si condensano, miasma, i fumi d'automobile  
s'addensano nelle città.

Nella Roma antica, per le strade affollate,  
non scorrevano ruote, né carri insolenti.  
Solo scalpiccio, scalpiccio  
di popolo,  
e trotterellare discreto di portatori di lettighe.

A Minos, a Micene,  
in tutte le città che avevano leoni ai cancelli,  
i morti aleggiavano per l'aria, esitando  
esitando nell'ombra terrestre  
protesi verso l'antico focolare.

A Londra, a New York, a Parigi,  
nelle città consumate,  
i morti procedono pesantemente nell'aria suicida,  
pesantemente per il pantano fumoso  
camminando stancamente sul cuore.

**6. J. Prévert, *Poesie*, 1980  
*Tante foreste...***

Tante foreste strappate alla terra  
massacrate  
finite  
rotativizzate.

Tante foreste sacrificate per fornire la carta  
ai miliardi di giornali che ogni anno attirano l'attenzione dei  
lettori sui rischi del disboscamento.

**7. J. Prévert, *Alberi*, 1976**  
***Alberi di Londra***

Alberi  
grandi alberi di Londra  
come gli ultimi bisogni siete relegati  
molto lontano dietro i cancelli  
dei vostri parchi riservati.

Alberi  
grandi alberi di Londra  
siete in esilio  
aspettate il temporale qualcuno a cui parlare  
del Regno Vegetale oggi minacciato

ma arrivano dei ragazzi  
correndo verso l'oasi di freschezza di luce  
lasciando lontano dietro di loro  
le esalazioni della città e i suoi deserti di pietra.

Vacanze di primavera  
Tregua verde dell'estate  
Alberi di Londra voi sorridete  
Perché i ragazzi vi amano come voi li amate  
Senza cercare di capire quello che hanno indovinato.

Alberi di Londra  
Capolavori del vecchio museo delle acque e delle foreste.

**8. B. Brecht, da *Poesie*, 1933-1956**  
***Il susino***

Nel cortile c'è un susino.  
Quant'è piccolo, non crederesti.  
Gli hanno messo intorno una grata  
perché la gente non lo pesti

Se potesse, crescerebbe:  
diventar grande gli piacerebbe.  
Ma non servono parole:  
quel che gli manca È il sole.

Che è un susino appena lo credi

Perché susine non ne ha.  
Eppure È un susino e lo vedi  
Dalla foglia che ha.



## LA TRADUZIONE LETTERARIA

### SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI

Si riportano di seguito alcuni esempi di testi letterari, in prosa e in poesia, di epoche diverse, tradotti da intellettuali contemporanei i quali accompagnano le loro traduzioni con note sulla traduzione. In queste note parlano di esperienze personali, di come si sono accostati alla traduzione, dei dilemmi, delle difficoltà, delle scelte linguistiche e stilistiche. Ne emerge un quadro denso di elementi utili a comprendere le soluzioni adottate per avvicinarsi il più possibile al testo d'origine dicendone (quasi) la stessa cosa<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Cfr. a questo proposito il saggio di Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003.

## IL TESTO

DA L'ORESTIADE, ESCHILO, AGAMENNONE, VV.1-42.  
TRADUZIONE DI PIER PAOLO PASOLINI (1960)

### GUARDIANO

Dio, fa' che finisca presto questa pena!  
Da anni e anni sto qui, senza pace,  
come un cane, in questo lettuccio  
della casa degli Atridi, ad aspettare.  
Conosco ormai tutti i segni delle stelle,  
specie di quelle che ritornano  
con l'estate e l'inverno, e in cui traspare,  
di fuoco, l'altro mondo. So tutto, di loro,  
le nascite, i crepuscoli... E sono  
sempre qui: ad aspettare il segno  
della lampada, la fiammata che porti  
notizie da Troia, la parola vittoria!  
La stessa angoscia che prova una donna  
quando cerca l'amore. Ah, mentre sto qui,  
in questo lettuccio bagnato di rugiada,  
che mi tiene, la notte, lontano dai miei,  
in questo lettuccio che non conosce i sogni  
(è la paura, lei sola - e non il sonno -  
che vive, che non mi lascia mai chiudere  
le palpebre al sonno), se ho voglia  
di cantare, o di fischiettare, e così  
cercare, col canto, di vincere il sonno,  
invece, piango: perché penso al destino  
di questa casa, alla sua gioia di un tempo.  
Ah, vedessi oggi la fine della mia pena,  
e splendesse il fuoco, segnale di gioia!  
*Un fuoco riverbera lontano.*  
Evviva! Fuoco, che fai giorno della notte,  
un giorno di festa, nella città di Argo!  
*(Si alza dal letto).*  
Evviva, evviva!  
A chiamare, corro, a chiamare Clitennestra,  
perché si metta a gridare, alzandosi dal letto,  
rispondendo a quel fuoco, con grida di gioia!  
Troia è vinta, lo dice quel segnale di fuoco!  
Io per primo aprirò, ballando, la festa!  
Il dado gettato dal mio sovrano ha vinto la sorte,  
e il mio lavoro sarà compensato mille volte!  
Che io possa, come rientrerà il mio sovrano,  
con la mia mano toccare la sua amata mano...  
Ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba...  
Che parlino questi muri, se possono: loro  
la sanno tutta, la verità! Io, per chi sa,  
parlo, per chi non sa, ho dimenticato...  
*(Entra nel palazzo).*  
*Da destra vengono dodici anziani della città.*

## NOTA DEL TRADUTTORE<sup>87</sup>

Ho cominciato a tradurre L'Orestide su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. E vero che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio - e il giro un po' si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco.

Ad ogni modo ho cominciato subito con entusiasmo - dalla bibliografia. Ma cosa potevo fare, se avevo davanti a me, per la traduzione, solo pochi mesi, e per di più con sacrileghi abbinamenti a due tre sceneggiature consecutive? Allora non mi è restato che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come il solito, stavo cominciando pazientemente a combattere - dalla bibliografia... Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo. Con la brutalità dell'istinto, mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi: Eschyle (tome 11, *texte établi et traduit par Paul Mazon, «Les belles lettres», Paris 14*), At University Press (Cambridge 1938), e Eschilo: Le tragedie, a cura di Mario Untersteiner (Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947)

Nei casi di sconcordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: sceglievo il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.

Sapevo che c'erano delle altre buone traduzioni italiane (Valgimigli, Traverso...): ma non ho voluto leggerle, dato il poco tempo a disposizione per risolvere gli scrupoli e detergere le possibili suggestioni.

Come tradurre? Io possedevo già un «italiano»: ed era naturalmente quello delle Ceneri di Gramsci (con qualche punta espressiva sopravvissuta da L'usignolo della chiesa cattolica); sapevo (per istinto) che avrei potuto farne uso. Naturalmente la timidezza di fronte a un grande testo non è poca: una timidezza che si presenta sotto l'aspetto linguistico dell'inibizione da traduzione: e sto ancora limando per eliminare il più possibile questo sapore: sono praticamente alla prima stesura: il mio lavoro non è dunque finito.

La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all'allocuzione bassa, ragionante. Il greco di Eschilo non mi pare una lingua né eletta né espressiva: è estremamente strumentale. Talvolta fino a una magrezza elementare e rigida: a una sintassi priva degli aloni e degli echi che il classicismo romantico ci ha abituati a percepire, quale continua allusività del testo classico a una classicità paradigmatica, storicamente astratta.

In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente «negativi» di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto - nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore - dei simboli: o degli strumenti per esprimere

---

<sup>87</sup> Il testo è tratto dalla *Nota del traduttore*, in Pier Paolo Pasolini, Eschilo, L'Orestide, Einaudi, 1985, pp.175 ss.

scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.

Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle Eumenidi, quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia. Nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina.

La trama delle tre tragedie di Eschilo è questa: in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura.

Ma contro tali sentimenti arcaici, si erge la ragione (ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile: Atena è nata senza madre, direttamente dal padre), e li vince, creando per la società altre istituzioni, moderne: l'assemblea, il suffragio.

Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione produttrice e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.

Questa, non altra, è la trama dell'Orestide. E, come si vede, la sua allusività politica era quanto di più suggestivo si potesse dare in un testo classico, per un autore come io vorrei essere.

## IL TESTO

DA PETRONIO, *SATYRICON*, I-III  
TRADUZIONE DI EDOARDO SANGUINETI (1993)

“Ma sono di questo genere, proprio, per me, quelle Furie che agitano quelli che declamano, quando proclamano: “Queste mie ferite le ho subite per la libertà della repubblica, questo mio occhio l'ho perduto per voi. Datemi una guida, che mi guidi dai miei figli, che ci ho i tendini tagliati, che non mi tengono su il corpo”. Che sono cose che si potrebbero sopportare, se ci potessero aprire una via, per quelli che si avviano verso l'eloquenza. Ma con dei contenuti tanto sballati, con delle frasi che fanno tanto chiasso per così niente, ci guadagnano soltanto questo, quelli, che ci arrivano nei tribunali, che si trovano come sbarcati sopra un altro pianeta. Così, io mi credo che i ragazzi ci diventano tutti scemi, a scuola, che non ci sentono e non ci vedono niente, di queste nostre cose qui di tutti i giorni, ma i pirati che se ne stanno sopra la spiaggia con le loro catene, ma i tiranni che si emanano i loro editti, che si comandano ai figli di tagliarci la testa ai padri, ma gli oracoli per la peste, che bisogna sacrificarle, le tre vergini almeno, e tutte quelle bolle di parole che hanno il sapore del miele, e tutti quei detti e quei fatti che sono come conditi con il papavero e con il sesamo.

Se uno si ciba di questi cibi, si capisce che il suo gusto se lo perde, che è come uno che sta in cucina, che si capisce che non ci ha il profumo del profumo. Ma lasciate un po' che lo dico io, allora, che l'eloquenza siete stati voi, per primi, che ce l'avete rovinata, che

con il vuoto della vostra musica leggiera ci avete fabbricato delle allucinazioni da ridere, che la struttura del discorso ci ha rimesso i suoi nervi, che ci è cascata tutta giù. Non erano mica costretti a declamare così, i giovani, quando il Sofocle o l'Euripide se le sono trovate, le loro parole buone per parlare. Non c'era mica il docente con la muffa, che ci scassava il cervello, quando il Pindaro e i nove lirici hanno rinunciato a cantare sopra il verso di Omero. Ma non voglio citarci soltanto i poeti, qui a testimoniarmi. E che io non me li sono mai visti, né il Platone né il Demostene, a farsi di questi esercizi qui. L'oratoria grande, e diciamo pure onesta, non si fa mica il suo trucco, non si rimpolpa mica le sue polpe, ma si alza e ci cammina, tutta tranquilla, bella al naturale. E adesso, invece, ecco che ci sono arrivate in Atene, là dall'Asia, le parole grosse, piene divento, prive di freno, che ci hanno corrotto l'anima, qui ai ragazzi, proprio alla maturità, con la loro influenza, come fa la stella maligna. E così ci stanno infettate le regole, e l'eloquenza si è bloccata lì, che si resta zitta. Ma poi, chi si è visto più, che ci sta famoso come il Tucidide, come l'Iperide? Anche la poesia non ci fa più la sua bella figura, ormai, con il suo colorito sano. Tutti si mangiano questa minestra, che non ci possono poi nemmeno arrivare, ai capelli bianchi della vecchiaia. E la pittura, poi, è finita così anche quella, con gli Egiziani, gli sfacciati, che si sono ritagliati il loro sentierino, dentro quest'arte così grande".

Ma non me l'ha lasciata mica continuare, a me, l'Agamennone, la mia declamazione, if sotto il portico, lui che in aula non ci aveva sudato tanto, che mi dice: «Le tue parole, figlio mio, sono di quelle che alla massa non ci piacciono, e tu che sei un amico del buon senso, tu sei la vera rarità, oggi. Io non te li voglio nascondere niente, allora, i segreti di quest'arte. Non sono mica i docenti che la sbagliano, con questi esercizi qui, che in mezzo ai pazzi così, si capisce che ci fanno i matti anche quelli, per forza. E se non dicono quello che va ai ragazzi, finisce che "ci rimangono soli", come dice il Cicerone, "li in classe". E un po' come per gli adulatori, come te li vedi nelle commedie, quando ti vanno alla caccia del pranzo, là dai ricchi, che pensano soltanto a dire di quelle cose, a quelli, che pensano che gli possono piacere, e che non se le ottengono, se no, quelle cose che si cercano, se non si preparano le loro trappole, per quelle orecchie. E anche il professore di eloquenza, così, se non ci mette la sua esca, nei suoi ami, che i pesciolini ci hanno l'appetito, se ne sta lì sopra il suo scoglio, da disperato che non si pesca niente.

#### NOTA DEL TRADUTTORE<sup>88</sup>

Ho tradotto Petronio nel 1969, per il settimanale "Tempo", dove apparve a puntate, in sedici inserti, (...) per tutti i mesi che durò la stampa di quel supplemento, arrivarono alla direzione della rivista lettere su lettere, in cui ero accusato, non a torto, di molteplici e premeditati oltraggi alla lingua italiana. Quella traduzione, impostata, se così posso dire, à *la manière de moi-même*, proiettava, infatti, sistematicamente, sopra quel testo meraviglioso, estremizzandole, certe soluzioni di scrittura, per nulla ortodosse, che avevo sperimentato, in particolare, nel '63, nel mio *Capriccio*, e che avevo anche cercato di descrivere, a quel tempo, discorrendo di "un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide", articolato «entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»(...).

Certamente, le autorizzazioni che avevo ritrovato, o che mi ero anzi fabbricato, in Petronio, per i miei comportamenti compositivi e immaginativi, grammaticali e sintattici, potevano giudicarsi abusive, e lo erano sicuramente. Ma resta il fatto che molto di quel coraggio, per inventarmi un codice, che non avrei saputo conquistarmi altrimenti, me l'ero procurato con assidui esercizi di lettura e mislettura sopra le pagine del *Satyricon*. E quegli esercizi erano incominciati, per me, in anni di

<sup>88</sup> Il testo (con tagli) è tratto dalla *Nota del traduttore*, in Edoardo Sanguineti, Petronio, *Satyricon*, Einaudi, 1993, pp.201 ss.

insospettabile frequentazione disinteressata, quando non avevo affatto in mente un'avventura di ordine narrativo, comunque avesse poi a configurarsi, e meno ancora, se possibile, un progetto di traslazione. Ma di una cosa mi ero, assai precocemente, convinto: che Petronio avesse scritto, con il soccorso evidente del suo svelto selezionatore, che ci aveva sforbiciato così energicamente quel narrato, tutto intorno allungo blocco trimalcionesco, lavorando di taglio e di montaggio selvaggio, un libro "vero e moderno", pressoché unico al mondo. "Qui ride la grazia non grave del puro parlato": non sarà esattamente quello che Petronio aveva in mente, non discuto, ma era quello che ci trovavo io, e quello che quindi, nel tempo, mi sarebbe tornato utile.

Così ad ogni modo, nei '69 intrapresi e sviluppai quest'opera di restituzione, resa precipitosamente sollecita per quell'andamento a *feuilleton* che era connesso alla committenza, incalzata dall'imminenza del film di Fellini, con l'implacabile succedersi delle dispense, un numero dopo l'altro, una settimana dopo l'altra. E nel '70 potevo ripubblicare il tutto in volume, accuratamente riveduto e corretto, nella collezione «Einaudi Letteratura», come un *Gioco del Satyricon*, a firma e responsabilità tutte mie, come "un'imitazione da Petronio", adottando la confortevole categoria leopardiana e ostentandola come inconfutabile alibi. E molti ne parlarono, troppa grazia davvero, allora e poi, come di un mio terzo romanzo. Ma si trattava proprio di una riscrittura, suscettibile o quasi, per lo più, di verifica interlineare, perfettamente corrispondente, mi pare, all'insegna sotto la quale adesso finalmente si colloca, da scrittore che traduce uno scrittore, e ci mette tutta l'adorante disinvoltura e l'egocentrica devozione che si usano, per solito, in circostanze simili. In quarta di copertina, per ogni evenienza, era riferita una mia proposizione virgolettata: "Ogni interpretazione riduce il proprio *testo* a *test*: come nelle tavole di Rorschach, l'interprete vede quello che ci proietta..."

## IL TESTO

DA JULES VERNE, *VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA*, IL CRITTOGRAMMA, CAP. I.  
TRADUZIONE DI CARLO FRUTTERO E FRANCO LUCENTINI (1989)

## IL CRITTOGRAMMA

Un giorno di maggio del 1863, mio zio, il professor Lidenbrock, rientrò precipitosamente nella nostra piccola casa al n. 19 della Königstrasse, una vecchia strada della vecchia Amburgo.

La brava Marta, che aveva appena cominciato a preparare il pranzo, dovette credersi molto in ritardo.

- Già il signor Lidenbrock! - gridò affacciandosi dalla cucina, quando sentimmo il professore aprire la porta d'ingresso.

- Ah, - mi dissi anch'io, - se mio zio, che è il più impaziente degli uomini, ha fame, non vorrà intendere ragioni - Cercai tuttavia di tranquillizzare Marta.

- Sì, ma il pranzo ha diritto di non essere pronto, - dissi, - visto che non è ancora l'una. L'orologio di San Michele ha appena suonato la mezza.

- E allora come mai lui è già qui?

- Ce lo dirà lui stesso, immagino.

- Eccolo! Farò più in fretta che posso. E voi, signor Axel, cercate di farlo pazientare.

"Far pazientare" il più irascibile dei professori, dato il mio carattere piuttosto indeciso, non è una delle cose che mi attirano di più. Stavo dunque per andarmi a rifugiare nella mia cameretta al piano superiore, quando mio zio entrò e traversò a gran passi la sala da

pranzo, in direzione del suo studio.

Ma durante questo rapido passaggio, aveva lanciato in un angolo il suo bastone dal pomo a forma di schiaccianoci, sul tavolo il suo cappello a larga tesa, e a suo nipote questa tonante intimazione:

- Axel, seguimi!

Non avevo avuto il tempo di fare un passo, che già mi gridava con un vivo accento di impazienza:

- Ebbene? Non sei ancora qui?

Otto Lidenbrock non si può dire antipatico, ne convengo volentieri; ma a meno di cambiamenti improbabili, morirà nella pelle di un terribile originale. E un vero scienziato, d'altra parte; e sebbene qualche volta gli accada di rompere i suoi minerali e i suoi cristalli per saggiarli troppo bruscamente, ha sempre unito il genio del geologo all'occhio del mineralogista.

Quanto al fisico, rappresentatevi un uomo alto, magro, d'una salute di ferro e d'un biondo giovanile che - nell'anno 1863 di cui sto parlando - gli toglieva dieci buoni anni della sua cinquantina. I suoi grandi occhi ruotavano incessantemente dietro gli spessi occhiali; il suo naso lungo e stretto, rassomigliava a una lama affilata; i maligni pretendevano addirittura che fosse calamitato e attirasse la limatura di ferro. Pura calunnia; non attirava che il tabacco, ma in grande abbondanza, per dire la verità.

Quando avrò aggiunto che mio zio faceva dei passi matematici di una mezza tesa, e se dico che camminava tenendo i pugni stretti, segno di un temperamento impetuoso, se ne saprà abbastanza per non mostrarsi troppo ansiosi della sua compagnia.

Mio zio era abbastanza ricco, per essere un professore tedesco. La casa gli apparteneva in piena proprietà, contenente e contenuto. Il contenuto erano la sua figlioccia Graùben, graziosa Virlandese di diciassette anni, la brava Marta e me. Nella mia doppia qualità di nipote e di orfano, io ero diventato l'assistente-preparatore dei suoi esperimenti.

Confesserò che le scienze geologiche non mi dispiacevano affatto; avevo sangue di mineralogista nelle vene, e non mi annoiavo mai in compagnia dei miei preziosi ciottoli.

Insomma, si sarebbe potuto vivere felici in quella piccola casa della Königsstrasse, malgrado le impazienze del suo proprietario, giacché, sebbene in modo piuttosto burbero, il professor Lidenbrock mi voleva molto bene. Ma quell'uomo non sapeva aspettare, era quello il suo massimo difetto.

Con un simile originale non c'era che da obbedire. Mi precipitai dunque nel suo studio.

Mio zio era sprofondato nella sua grande poltrona di velluto e teneva tra le mani un libro che considerava con la più grande ammirazione.

- Che libro! che libro! - gridava.

Questa esclamazione mi ricordò che il professor Lidenbrock era anche bibliomane, nei suoi momenti liberi; ma il libro non aveva valore ai suoi occhi che a condizione di essere introvabile, o almeno illeggibile.

- Ebbene, - mi disse. - Non vedi? E un tesoro inestimabile, quello che ho trovato stamattina frugando nella bottega del vecchio Hevelius.

- Magnifico! - risposi con un'ammirazione d'obbligo. E mentre mio zio continuava a sfogliare il vecchio volume, non potei fare a meno di interrogarlo sul suo contenuto, sebbene la cosa non mi interessasse affatto.

- Qual è dunque il titolo di questo libro meraviglioso? - chiesi con una premura troppo entusiastica per non essere finta.

- Quest'opera, - rispose mio zio animandosi, - è lo *Heims-Kringla* di Snorre Turleson, il famoso autore islandese del XII secolo; è la cronaca dei principi norvegesi che regnarono in Islanda.



- Ah! - dissi, pochissimo scosso nella mia indifferenza. - E i caratteri di questo libro sono belli?

- Caratteri! Chi ti parla di caratteri, infelice Axel! Altro che caratteri! Prendi forse quest'opera per un libro a stampa? Ma è un manoscritto, ignorante, un manoscritto runico!...

- Runico?

- Sì! Non vorrai adesso chiedermi la spiegazione di questa parola?

- Me ne guardo bene! - replicai con l'accento di un uomo ferito nel suo amor proprio. Ma mio zio continuò a istruirmi con entusiasmo di cose che non ci tenevo affatto a sapere.

- Le rune, - riprese, - erano segni alfabetici utilizzati un tempo in Islanda e, secondo la tradizione, furono inventati dallo stesso dio Odino! Ma guarda dunque, ammira dunque, empio, questi segni che sono usciti dalla fantasia di un Dio!

Per fortuna un incidente venne a sviare il corso della conversazione: una pergamena ingiallita che scivolò dal volume e cadde a terra.

Mio zio si precipitò su quel relitto con un'avidità facile da comprendere. Un antico documento, chiuso da chissà quanto tempo in un antico libro, non poteva mancare di avere ai suoi occhi un valore inestimabile.

- Di che si tratta? - gridò. E nello stesso tempo spiegava accuratamente sui tavoli quel pezzo di pergamena lungo un cinque pollici, largo tre, e sui quale si allungavano, in righe trasversali, dei segni sconosciuti.

Eccone il facsimile esatto. Ci tengo a far conoscere questi segni bizzarri perché conducessero il professor Lidenbrock e suo nipote a intraprendere la più fantastica spedizione del XIX secolo.



Il professore considerò per alcuni istanti quella serie di segni; poi disse rialzandosi gli occhiali:

- E runico; questi segni sono assolutamente identici a quelli del manoscritto di Snorre Turleson! Ma... che cosa possono significare?

Poiché il runico mi sembrava un'invenzione degli scienziati per intimidire la povera gente, non mi dispiacque di vedere che mio zio non ci capiva nulla. Almeno cosí mi sembrò, dato il fremito delle sue dita che cominciavano ad agitarsi terribilmente.

- Eppure dev'essere del vecchio islandese! - mormorava tra i denti.

Il professor Lidenbrock doveva ben sapere quello che diceva, essendo un vero poliglotta. Non che parlasse correntemente le duemila lingue e i quattromila idiomi impiegati alla superficie del globo, ma è certo che ne conosceva una buona parte.

Stava dunque, in presenza di questa difficoltà, per abbandonarsi a tutta l'impetuosità del suo carattere, e io prevedevo una scena violenta, quando la pendola sul caminetto suonò l'una. La brava Marta aprì la porta dello studio e annunciò:

- Il pranzo è servito.

- Al diavolo il pranzo, - gridò mio zio, - e chi l'ha fatto e chi lo mangerà!

Marta fuggì; io volai sui suoi passi e, senza sapere come, mi trovai seduto al mio posto abituale nella sala da pranzo.

Attesi qualche istante. Il professore non venne. Era la prima volta, a memoria d'uomo, che mancava alla solennità del pranzo. E che pranzo! Una minestra al prezzemolo, una frittata al prosciutto, una noce di vitello con marmellata di prugne e, per dessert, dei gamberetti allo zucchero, il tutto innaffiato da un gustoso vinello della Mosella.

Ecco ciò che una vecchia pergamena sarebbe costata a mio zio. In qualità di nipote devoto, comunque, mi credetti in dovere di mangiare per lui, oltre che per me.

- Mai vista una cosa simile! - diceva la brava Marta servendo. - Il signor Lidenbrock non viene a tavola!

- Una cosa davvero incredibile.

- E che presagisce qualche avvenimento grave! - commentò la vecchia domestica scuotendo la testa.

Secondo me, la cosa presagiva soltanto una scena molto animata, quando mio zio avesse trovato che avevo divorato la sua parte. Ero arrivato all'ultimo gamberetto, comunque, quando una voce tonante mi strappò alle voluttà del dessert. Non feci che un salto dalla sala da pranzo allo studio.

- È evidentemente runico, - diceva il professore aggrottando le sopracciglia. - Ma c'è un segreto, e io lo scoprirò. Altrimenti...

#### NOTA DEL TRADUTTORE<sup>89</sup>

Da Omero al padre Kircher fino a Casanova e a Poe - potremmo dunque concludere - il vortice archetipico di Cariddi ha continuato a scavarsi una strada fino al centro della Terra; finché, senza ingombri mitologici né deviazioni utopistiche, un romanziere popolare dell'Ottocento ha potuto compiere la sua fortunata discesa.

Resta che il passaggio dal contesto idraulico a quello vulcanologico non s'è aperto da sé, né basta da solo a spiegare la qualità del romanzo. I *Voyages* di Verne, per straordinari che siano, non superano normalmente il livello dell'ingegnosa fantasticheria, dell'immaginazione puramente combinatoria. In quest'avventura sotterranea si respira invece un'altra aria, si avvertono soffi di verità poetica, di fantasia creatrice, misteriosi come la brezza che Axel sente spirare in fondo all'abisso. Di dove vengono?

L'enigma ci rimanda alla cifrata e ingiallita pergamena di Saknussem, che ci rimanda a sua volta al crittogramma del capitano Kidd nello Scarabeo d'oro. Scopriamo allora che Verne, da lettore devotissimo di Poe, ha combinato nel proprio descensus il Maelstrom con lo scarabeo in questione.

Ma è qui che l'ingegnosità del nostro autore s'innalza a colpo di genio. O si traduce, se si vuole, in colpo di fortuna. Perché nell'economia del Viaggio non solo il crittogramma, che serve da filo conduttore, ma tutti gli altri motivi derivati da Poe vanno a collocarsi, quasi da sé, in una prospettiva "ctonia" dove tornano magicamente a brillare di luce poetica.

Che poi si tratti di luce riflessa non toglie nulla al fascino del libro. E per questo, fin dove quella luce arriva, abbiamo messo ogni cura nel tradurlo. Le opache digressioni e riempitivi della prima parte li abbiamo invece soppressi senza rimorso. Dopotutto lo stesso Baudelaire, che era Baudelaire, traducendo le *Confessioni di un mangiatore d'oppio* di De Quincey, che era De Quincey, non esitò a tagliarne via due terzi. Noi [...] abbiamo tagliato molto di meno.

<sup>89</sup> La nota è tratta dalla *Postilla*, Jules Verne, *Viaggio al centro della Terra*, Traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Einaudi, Torino, 1989, pp.179 ss.

## IL TESTO

DA CHRISTOPHER MORLEY, *IL CAVALLO DI TROIA*, PROLOGO. TRADUZIONE DI CESARE PAVESE (1940)

*Favorite immaginare.*

È la città più famosa della Terra, e appartiene quindi a tutti quanti, e a tutti i tempi. Dovete edificarvela da voi. Drizzatela su di un pendio rupestre, sopra uno stretto di acqua verde e gorgogliante. Stendeteci sopra il vostro cielo favorito; fornitela degli uccelli e dei fiori, dei suoni e dei sentori, che vi sono più familiari. Per un istante, fermatevi alle cose essenziali: la vasta freschezza dell'aria aprica, l'alito del pino, della felce e del cedro, la smagliante distesa azzurra del mare lontano, la serpe sul sasso ancor tepido nel crepuscolo. Quanti milioni d'anni essa ha impiegati per riprodurre nelle sue squame quel ricamo di lichene? Che importa il tempo alla serpe?

Che ce ne importa a noi? La memoria ci è stata data per suggerirci quanto poco conti il tempo? Si fa un gran pensare sull'Oggi, ma non succede continuamente che Neri la vinca? Mescoliamoci insieme e facciamo il Sempre.

Favorite immaginare (come se fossero i quadri d'apertura di un film) la città in campo lungo. Ci accostiamo dal mare traversando il nostro personale oceano di dubbi, d'indugi e d'angoscia, ed ecco ch'essa appare come forse l'avrebbero evocata Chaucer e Maxfield Parrish: una stilizzata roccaforte medievale con mura, merli e torrioni. Torrette coniche si stemprano nel tramonto, sullo sfondo violaceo del Monte Ida. A ogni città è cara la vicinanza di un'altura, fosse pure soltanto un colle. Le dà come un senso di ferma durevolezza; cosa di cui abbiamo gran bisogno.

Guardiamo attentamente. Strano: fra le mura medievali e i templi classici compaiono moderni grattacieli, antenne trasmettenti, pile di rifornimento, e sulla marina un locale pubblico, il «Si Cena a Mare» di Sarpedoni. Una strada asfaltata, dove corre un tassì giallo, unisce la città alla spiaggia passando su terreno neutrale in mezzo alle linee.

Non lontano è rizzato ordinatamente un accampamento militare (il Corpo di Spedizione Greco); da una antenna sventola una bandiera con le iniziali C. S. G.; sotto l'accampamento, sta la flotta greca, tirata in secco sulla sabbia. Ufficiali greci con elmo e armatura sfrecciano a destra e a sinistra su piccoli cocchi, oppure istruiscono fanterie. Dietro un enorme mascheramento di teli e fogliame si attende a costruire il Cavallo di Legno. Le sentinelle dalle mura di Troia fanno gesti beffardi. Qua e là s'appiccano zuffe o avvisaglie - una comitiva di greci, che si bagnava nel fiume, viene sorpresa da una pattuglia troiana; foraggiatori troiani sfuggono a uno scontro e si rifugiano in città.

Questo panorama, dapprima remoto e ridotto, s'avvicina. Un murmure lontano, crescendo, diventa frastuono di battaglia, scroscio d'armi, voci confuse, scalpaccio. A quanto pare si sta svolgendo l'ultima fazione della giornata. S'odono grida indistinte, che potrebbero essere in una lingua straniera; ma no, d'un tratto si fan limpide: così piene d'energia, che non ci fermiamo a riflettere se siano grottesche.

*“Attento, attento ad Achille!”*

*“Bell'arresto, Troilo!”*

*“Prendi e porta a casa”.*

*“Solo un minuto ancora”.*

*“Via, andiamo, ragazzi”.*

*“Guarda che finta”.*

Un'esclamazione fragorosa, di molte voci all'unisono: "*Oi pollòi, oi pollòi, oi pollòi, Sparta!*".

Un grido: "*Corna per Menelao!*".

Suona due volte un corno, in segno di dileggio. Grida più forti, e tumulto.

"Per miracolo, Sparta!"

"Bel lavoro, Ulisse".

La voce di Agamennone: "Un evviva all'Europa!". Segue un'altra acclamazione collettiva: "Vogliamo l'Elle, l'Elle, l'Ellesponto. Viva l'Europa!".

La voce di Ettore: "Dentro, Troiani. Si chiude!"

Si sente un pesante rimbombo, un portone che vien chiuso. Fischiata lacerante dell'arbitro. Silenzio completo. Poi una voce troiana, ironica, dall'interno delle mura:

"*Neanche stanotte, Menelao*".

#### NOTA DEL TRADUTTORE<sup>90</sup>

Ecco finalmente la guerra di Troia veduta da un americano. Il campo di battaglia è come un campo di calcio; i guerrieri la sera fanno la doccia e discorrono con l'allenatore; i tassí arrancano alla volta del locale notturno dove suona l'orchestra dei "Myrmidon Boys"; la radio sbraita nelle case e sulle piazze le ultime notizie di ciò che succede fuori mura; i Greci stringono il blocco, gli economisti crollano il capo e uno di loro, il dottor Calcante, passa al nemico, avendo letto nei suoi grafici che la partita è perduta. Tutto ciò, e ben altro ancora, ci è narrato in uno stile da ripresa cinematografica: a sequenze rapide, a primi piani e dissolvenze, a sbalzi netti e coloriti, che un dialogo spumeggiante d'immediatezza e d'estro accompagna come una musichetta sincopata. E i casi dei personaggi sono in carattere: ci sono gli amanti che si abbandonano a poetici duetti e che nemmeno la separazione e la morte rendono tragici; c'è l'attempato protettore di questi amori, che sostiene non senza brio la parte di "brillante"; c'è il rivale grosso e antipatico che allunga sulla donna la mano villana; ci sono le amiche mondane che ciaramellano e spettegolano; c'è il servitore negro, fedelissimo e cuorcontento; non manca nulla.

Ma il lettore tradizionalista che volesse indignarsi al sacrilegio, si risparmi la fatica: questo libretto non è una parodia. L'autore ha preso il caso di Troia molto sul serio, tanto sul serio che si è detto: «Perché lasciare che quello specchio di così ghiotte passioni ch'è l'assedio e la caduta di Troia, si vada appannando sotto l'azione dei secoli e della ruggine, come una vecchia armatura in un museo? - Buttiamo la panoplia arrugginita, detergiamo lo specchio, e sotto gli occhi avremo, disinvolti e contemporanei, coloriti appena d'un'impalpabile trasparenza d'eternità scanzonata, quegli stessi felici mortali di tremila anni fa». Così ha fatto. Nulla di diverso insomma da quanto hanno fatto, ai tempi loro, il Boccaccio, Goffredo Chaucer e lo Shakespeare, su questa stessa cavalleresca storia dei due amanti che la fantasia medievale ha innestato sul tronco greco. Nulla di diversoda quanto faceva la pittura italiana dei grandi secoli vestendo alla quattrocentesca e alla cinquecentesca personaggi biblici o greco-romani. Siamo nella migliore tradizione dell'arte.

Da parte nostra avvertiamo che s'è fatto il possibile per rendere in tutta la sua spregiudicatezza questo malizioso ammodernamento della storia famosa. Tocca ora al lettore giudicare se l'inusitato libretto che abbiamo tradotto è soltanto una farsa o, secondo che a noi sembra, è riuscito davvero di vena. Osserveremo tuttavia che non sappiamo

<sup>90</sup> Tratto da *Nota del Traduttore*, in Christopher Morley, *Il cavallo di Troia*, Traduzione di Cesare Pavese, 1992.

quanto l'inevitabile opacità della versione abbia conservato del sottile sapore di nostalgia shakespeariana che le sparse appassionante scene in versi recano con sé nel testo. Della nostra fatica ci riterremmo compensati se questo Cavallo di Troia italiano invogliasse il lettore - specialmente quello tradizionalista - a rileggersi il Troilo e Cressida dello Shakespeare e anche, perché no?, il Filostrato del nostro Boccaccio. Un simile raffronto potrebbe mettere, come si dice, a fuoco le fantasie e forse non sarebbe per dispiacere nemmeno al nostro irriverente americano. Che è persona più letterata che di primo acchito non paia.

## IL TESTO

DA FRANZ KAFKA, *IL PROCESSO*, CAP.X.  
TRADUZIONE DI PRIMO LEVI (1983)

### *La fine*

Alla vigilia del suo trentunesimo compleanno, erano forse le nove di sera, l'ora in cui si fa silenzio nelle strade, vennero a casa di K. due signori. Erano in giubba lunga, pallidi e grassi, con cappelli a cilindro apparentemente inamovibili. Fecero un po' di cerimonie alla porta di casa, chi dei due dovesse entrare per primo, e le ripeterono accresciute davanti alla porta di K. Quantunque la visita non gli fosse stata annunciata, K., egli pure vestito di nero, sedeva in una poltrona presso la porta, e si stava infilando piano piano un paio di guanti nuovi ben tesi sulle dita, nell'atteggiamento di chi attenda ospiti. Si levò svelto in piedi e osservò i due signori con curiosità: - Cercate di me, vero? - chiese. I due annuirono, ed uno indicò l'altro col cilindro che teneva in mano. K. convenne con se stesso che aveva aspettato una visita diversa. Andò alla finestra e scrutò ancora una volta la strada buia. Erano già buie anche quasi tutte le finestre delle case di fronte; parecchie avevano le tendine già abbassate. Dietro l'inferriata di una finestra illuminata, al suo piano, giocavano dei bambinetti: ancora incapaci di spostarsi, si tendevano le manine. «Mandano a cercarmi dei vecchi guitti, - disse K. fra sé mentre si guardava intorno per farsene convinto. - Vogliono togliermi di torno senza spendere troppo». Si volse a loro ad un tratto e chiese: - In che teatro lavorate? - Teatro? - si consultò l'uno dei due con l'altro, con gli angoli della bocca che tremavano. L'altro gli rispose con la mimica del muto che fa battaglia con il suo organismo restio. «Non sono preparati a ricevere domande», pensò K., e andò a prendere il cappello.

Già fin dalla scala i due signori fecero per prendere K. sotto braccio, ma lui rispose: - Solo in strada; non sono ammalato -. Tuttavia, appena fuori del portone gli si appigliarono in un modo come K. non aveva mai camminato con nessuno. Tenevano le spalle premute da dietro contro le sue, le braccia tese in giù, servendosi di queste per avvinghiare le braccia di K. in tutta la loro lunghezza; e in basso afferrarono le mani di K. con una stretta d'alta scuola, da esperti, irresistibile. K. procedeva rigido fra loro; i tre formavano adesso una tale unità che se qualcuno avesse voluto fare a pezzi uno di loro, sarebbero andati in pezzi tutti. Una unità come la formano forse solo le cose inanimate.

Per quanto la strettezza della presa lo consentiva, sotto i lampioni K. tentò più volte di esaminare i suoi accompagnatori meglio di quanto avesse potuto fare nella penombra della sua camera. «Forse sono tenori», pensò notando i loro pesanti doppi menti. Provava ribrezzo per la lindura meticolosa dei loro visi; si vedeva ancora, alla lettera, la mano



ripulitrice che aveva ripassato loro gli angoli degli occhi, massaggiato il labbro di sopra, frugato le rughe del mento.

Al vedere tutto questo, si fermò, e di conseguenza si fermarono anche gli altri; erano al margine di una piazza vuota, deserta, ornata di aiuole. - Perché hanno mandato proprio questi! - esclamò piuttosto che chiese. I signori non diedero segno di saper rispondere: rimasero ad aspettare, col braccio libero penzoloni, come fanno gli infermieri quando il malato si vuoi riposare. - Io non faccio un passo di piti, - provò a dire K. I signori non ebbero bisogno di rispondere: si accontentarono di mantenere la stretta, e si sforzarono di trascinare via K., che tuttavia resistette. «Non avrò più bisogno di molta forza; la userò tutta adesso, - pensò, e gli vennero a mente le mosche che lottano per staccarsi dalla pania strappandosi le zampine.

- Questi signori avranno il loro lavoro».

In quel momento, salendo per una scaletta da un vicolo pil' basso, sbucò sulla piazza davanti a loro la signorina Bürstner. Non era proprio sicuro che fosse lei, certo la somiglianza era grande. Ma a K. non importava nulla che quella fosse precisamente la signorina Bürstner : solo ebbe immediata coscienza di quanto la sua resistenza fosse futile. Non c'era niente di eroico se anche resisteva, se anche metteva ora in difficoltà i signori, se tentava di gustare l'ultimo barlume della sua vita difendendosi. Si mise in marcia, ed una briciola della gioia che così facendo procurava ai signori giunse a lui di ritorno. Ora gli permettevano di scegliere il percorso, e lui lo sceglieva in base alla via presa dalla ragazza che li precedeva: non già perché la volesse raggiungere, o la volesse vedere il più a lungo possibile, ma solo per non dimenticare il monito che ella significava per lui. «La sola cosa che ora posso fare, - disse K., e il sincronismo dei passi suoi e degli altri tre confermava il suo pensiero, - la sola cosa che ora posso fare è conservare fino alla fine la capacità di distinguere con calma. Ho sempre avuto tendenza a dare assalto al mondo con venti mani, e per di più non a scopi lodevoli. Ho sbagliato. Ed ora dovrei far vedere che neppure un anno di processo mi ha insegnato nulla? Dovrei andarmene come un duro a capire? Si dovrà dire di me che all'inizio del processo lo volevo finire, ed ora, che sono alla fine, lo vorrei ricominciare da capo? Non voglio che si dica questo. Sono grato che per questo viaggio mi siano stati dati per compagni questi signori che non parlano quasi e non capiscono affatto; e che mi sia stato concesso il privilegio di dirmi io stesso quello che è necessario».

Nel frattempo la ragazza aveva svoltato in una traversa, ma K. poteva ormai fare a meno di lei e si abbandonò alla sua scorta. In pieno accordo, all' lume della luna, i tre presero per un ponte; adesso i signori secondavano volenterosi ogni minima mossa di K.: quando egli piegò verso la ringhiera, si girarono anche loro, facendo fronte da quella parte. L'acqua del fiume, luccicante e fremente sotto la luna, si divideva in due rami attorno a un'isoletta, su cui si accumulavano masse frondose compatte di alberi e arbusti. Sotto di loro, ora invisibili, correivano sentieri di ghiaia con comode panchine, su cui spesso K. si era sdraiato o disteso d'estate. - No, non avevo intenzione di fermarmi, - disse ai suoi compagni, vergognoso per la loro premura. Gli parve che uno, dietro la sua schiena, facesse all'altro un cenno di rimprovero per il malinteso sulla fermata, poi proseguirono.

Trovarono vicoli in salita, in cui qua e là sostava o camminava un poliziotto: alcuni lontani, altri molto vicini. Uno di questi, dai folli baffoni, con la mano sull'elsa della sciabola, si accostò come di proposito al gruppo, non insospettabile. I signori si arrestarono di colpo, il poliziotto stava già aprendo la bocca, ma K. trascinò via i due di forza. Si voltò più volte con cautela, per vedere se quello li seguiva; ma quando ebbero messo di mezzo un angolo di strada, K. si mise a correre, e i signori, a dispetto del loro fiato cortissimo, lo dovettero seguire.

Presto furono fuori della città, che da quel lato finiva nella campagna quasi senza transizione. Presso una casa dall'aspetto ancora decisamente cittadino era una piccola cava di pietra, abbandonata e deserta. I signori si fermarono qui, sia che quella fosse stata la loro meta fin dall'inizio, sia che fossero troppo esausti per continuare nella corsa. Lasciarono libero K., che attese in silenzio, si tolsero i cilindri, e con i fazzoletti si tersero il sudore dalla fronte, guardandosi intorno nella cava. Tutto era immerso nel chiarore della luna, naturale e tranquillo come nessun altro lume.

Scambiatisi alcuni convenevoli, a chi spettassero i compiti successivi (si sarebbe detto che ai due signori non fossero stati assegnati ordini individuali), uno di loro si accostò a K. e gli sfilò la giacca, il panciotto e infine la camicia. Involontariamente, K. rabbrivì, al che il signore gli diede un colpetto sulla schiena per tranquillizzarlo. Poi ripiegò accuratamente gli indumenti, come si fa con i capi che si conta di usare ancora, anche se non subito. Per non lasciare K. esposto immobile al fresco della notte, lo prese sotto braccio e lo fece passeggiare un poco su e giù, mentre l'altro signore esplorava la cava cercando un posto che gli convenisse. Quando l'ebbe trovato, fece un cenno, e il primo vi condusse K.: era presso la parete della cava, e vi giaceva al suolo un masso isolato. I signori fecero sedere K. a terra, appoggiato al masso, e sul masso adagiarono il suo capo. Per quanti sforzi facessero, e per quanto K. si mostrasse arrendevole, la sua posizione restava assai forzata e innaturale; allora un signore pregò l'altro di lasciarlo un po' fare da solo a sistemare K., ma neanche così la cosa andò meglio. In conclusione lasciarono K. in una posizione che non era neppure la migliore di quelle già trovate. Poi uno dei due si sbottonò la giacca, e da un fodero appeso a una cintura stretta sopra il panciotto estrasse un coltellaccio lungo, sottile, a due tagli; lo sollevò e ne verificò l'affilatura alla luce. Qui ricominciarono le loro disgustose cerimonie, uno porgeva il coltello all'altro al di sopra della testa di K., l'altro glielo dava indietro allo stesso modo. Adesso K. sapeva con precisione che sarebbe stato suo dovere impadronirsi del coltello, mentre passava da una mano all'altra sopra di lui, e trafiggersi lui stesso. Ma non lo fece, e invece si guardò intorno, torcendo il collo che ancora aveva libero. Dare piena prova di sé non gli era concesso, non poteva sottrarre alle autorità tutto il lavoro: la responsabilità di questo fallimento estremo cadeva su colui che gli aveva negato quanto gli restava della forza necessaria. Gli cadde l'occhio sull'ultimo piano della casa prossima alla cava. Come una luce che s'accenda a un tratto, si spalancarono i battenti di una delle finestre, e un uomo, scialbo e minuto per la distanza e l'altezza, si sporse fuori di slancio, tendendo le braccia ancora più fuori. Chi era? Un amico? Un buono? Un partecipe? Uno che lo voleva aiutare? Ce n'era uno solo? O lo volevano tutti? Un aiuto era ancora possibile? C'erano eccezioni, non sollevate per negligenza? Ce n'erano di certo. La logica è ferrea sf, ma non resiste a un uomo che vuoi vivere. Dov'era il giudice, che lui non aveva mai visto? Dov'era l'Alta Corte, davanti a cui non era mai giunto? Levò le mani allargando le dita.

Ma sulla gola di K. si posarono le mani di uno dei due signori, mentre l'altro gli spingeva il coltello in fondo al cuore rigirandolo due volte. Con occhi ormai spenti K. vide ancora come i signori, guancia a guancia davanti al suo volto, spiavano l'attimo risolutivo. - Come un cane! - disse, e fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere.

#### NOTA DEL TRADUTTORE<sup>91</sup>

La lettura del *Processo*, libro saturo d'infelicità e di poesia, lascia mutati: più tristi e più consapevoli di prima. Dunque è così, è questo il destino umano, si può essere perseguiti e

<sup>91</sup> La nota è tratta da *Nota del Traduttore*, in Franz Kafka, *Il processo*, Traduzione di Primo Levi, Einaudi, 1983.



puniti per una colpa non commessa, ignota, che «il tribunale» non ci rivelerà mai; e tuttavia, di questa colpa si può portar vergogna, fino alla morte e forse anche oltre. Ora, tradurre è più che leggere: da questa traduzione sono uscito come da una malattia. Tradurre è seguire al microscopio il tessuto del libro: penetrarvi, restarvi invischiati e coinvolti. Ci si fa carico di questo mondo stravolto, dove tutte le attese logiche vanno deluse. Si viaggia con Josef K. per meandri bui, per vie tortuose che non conducono mai dove ti aspetteresti.

Si precipita nell'incubo dell'inconoscibile fin dalla prima frase, e ad ogni pagina ci si imbatte in tratti ossessivi: K. è seguito e perseguitato da presenze estranee, da ficcanaso importuni che lo spiano da vicino e da lontano, e davanti a cui egli si sente denudato. C'è un'impressione costante di costrizione fisica: i soffitti sono bassi, le camere gremite di mobili in disordine, l'aria è sempre torbida, afosa, viziata, fosca; paradossalmente, ma significativamente, il cielo è sereno solo nella spietata scena finale dell'esecuzione. K. è afflitto da contatti corporei gratuiti e fastidiosi; da valanghe di parole confuse, che gli dovrebbero chiarire il suo destino e invece io frastornano; da gesti insulsi; da sfondi disperatamente squallidi. La sua dignità d'uomo è compromessa fin dall'inizio, e poi accanitamente demolita giorno per giorno. Solo dalle donne può, potrebbe, venire la salvezza: sono materne, affettuose, ma inaccessibili. Solo Leni si lascia avvicinare, ma K. la disprezza, vuoi farsi dire di no: non cerca la salute. Teme di essere punito e ad un tempo lo desidera.

Non credo che Kafka mi sia molto affine. Spesso, in questo lavoro di traduzione ho provato la sensazione di una collisione, di un conflitto, della tentazione immodesta di sciogliere a modo mio i nodi del testo: insomma, di correggere, di tirare sulle scelte lessicali, di sovrapporre il mio modo di scrivere a quello di Kafka. A questa tentazione ho cercato di non cedere. Poiché so che non esiste il "modo giusto" di tradurre, mi sono affidato più all'istinto che alla ragione, e mi sono attenuto ad una linea di correttezza interpretativa, per quanto possibile onesta, anche se forse non sempre coerente di pagina in pagina, perché non tutte le pagine presentano gli stessi problemi. Avevo davanti a me la traduzione di Alberto Spaini, del 1933, e mi è parso di ravvisarvi la ragionevole tendenza a rendere liscio quanto era ruvido, comprensibile l'incomprensibile. La più recente (1973) di Giorgio Zampa segue l'indirizzo opposto: è filologicamente rigorosa, rispettosa a oltranza, fino alla punteggiatura; è parallela, interlineare. È traduzione, e come tale si presenta, a viso aperto; non si camuffa da testo originale. Non aiuta il lettore, non gli spiana la strada, conserva coraggiosamente la densità sintattica del tedesco.

Credo di aver battuto una via mediana fra queste due. Pur rendendomi conto, ad esempio, dell'effetto ossessivo (forse voluto) provocato dal discorso dell'avvocato Huld, che si protrae accanito per dieci pagine senza un a capo, ho avuto pietà per il lettore italiano e ho introdotto qualche interruzione. Per salvare la snellezza del linguaggio ho eliminato qualche avverbio limitativo (quasi, molto, un poco, circa, forse, ecc.) che il tedesco tollera meglio dell'italiano. Per contro, non ho fatto alcun tentativo di sfoltire l'accumularsi di termini della famiglia sembrare: verosimile, probabile, intravedere, accorgersi, come se, apparentemente, simile, e così via; mi sono apparsi tipici, indispensabili anzi in questo racconto che dipana instancabilmente vicende in cui nulla è come appare. Per tutto il resto, ho fatto ogni sforzo per contemperare la fedeltà al testo con la fluidità del linguaggio. Dove nel testo, notoriamente tormentato e controverso, c'erano contraddizioni e ripetizioni, ce le ho lasciate.

## IL TESTO

DA EDGAR ALLAN POE, *RACCONTI, IL DIAVOLO SUL CAMPANILE*. TRADUZIONE DI GIORGIO MANGANELLI (1983)

### Il Diavolo sul campanile

Che ore sono?  
(Antico detto)

Tutti sanno, genericamente, che a questo mondo luogo più bello non v'è - o, ahimè, non v'era - del borgo olandese di Vondervotteimittiss, come a dire Cheorè. Tuttavia, poiché giace a qualche distanza da qualsivoglia strada di gran traffico, in sito alquanto forastico, forse ben pochi dei miei lettori si sono recati a visitarlo. A beneficio di coloro che, per l'appunto, mai vi sono stati, è opportuno che ne dia una qualche descrizione. E ciò è tanto più necessario, in quanto, sperando di cattivarmi la pubblica simpatia in pro' degli abitanti, mi propongo di narrare la storia dei recenti calamitosi accadimenti verificatisi. Chi mi conosce non dubiterà che a questo compito, che mi sono liberamente imposto, attenderò con ogni diligenza, e con l'imparzialità rigorosa, occhiuta disamina dei fatti, e accurata collazione delle fonti che sempre dovrebbero distinguere colui che aspira al titolo di storico.

Grazie al concorde soccorso di medaglie, manoscritti e iscrizioni, sono in grado di affermare, senza esitazione, che il borgo di Vondervotteimittiss si trova dalle origini nelle identiche condizioni che tuttora conserva. Quanto alla data di codesta origine, tuttavia, deploro di poterne discorrere solo con quella sorta di imprecisa precisione cui talora i matematici sono costretti ad acconciarsi, a proposito di talune formule algebriche. Se così posso esprimermi, la data che ne definisce l'antichità remota non può assolutamente essere inferiore ad una quantità calcolabile purchessia.

Per quel che riguarda, poi, il nome di Vondervotteimittiss, con gran cruccio mi dichiaro ugualmente perplesso. Tra una folla di opinioni su questo punto assai sottile, talune acute, talune dotte, altre sostanzialmente il contrario - non sono in grado di scegliere alcunché di soddisfacente. Forse si potrà accordare una cauta preferenza alla teoria di Grogswigg, che non differisce gran ché da quella di Kroutaplenttey, vale a dire: Vondervotteimittiss - Vonder, leggasi Donder - Votteimittiss, quasi und Bleitziz-Bleitziz, desueto per Blitzen - balenare, Etimologia, a dire il vero, confortata da talune tracce di fluido elettrico rilevabili sulla cima del campanile del Palazzo Comunale. Su tema tanto controverso, non intendo, tuttavia, espormi, e rimando il lettore ansioso di informazioni alle Oratiunculæ de Rebus Praeter-Veteris, di Dundergutz. Si veda anche Blunderbuzzard, De Derivationibus, da p. 27 a 5010, in-folio, caratteri gotici, rossi e neri, parole di richiamo a piè e in capo pagina, sprovvisto di segnature; nel quale si consultino, altresì, le postille autografe di Stuffundpuff, con le chiose di Gruntundguzzell.

Nonostante l'oscurità che occulta la data di fondazione di Vondervotteimittiss, e l'etimologia del nome, non v'è dubbio, come ho già detto, che è sempre esistito tal quale lo vediamo oggi. L'uomo più anziano del borgo non ricorda la minima differenza d'aspetto in una qualsiasi parte, ed anzi la mera insinuazione di una tale possibilità è considerata insultante. Il villaggio ha sede in una vallata perfettamente circolare, della circonferenza di un quarto di miglio, tutta circondata da colli declivi, oltre i quali nessuno degli abitanti mai ha osato spingersi; del che danno l'ottima ragione, che essi non credono che dall'altra parte vi sia alcunché.

Lungo i limiti della valle, affatto piatta, e pavimentata di piastrelle lisce, si estende una fila ininterrotta di sessanta casipole. Poiché queste volgono la schiena alle colline, è forza che

guardino verso il centro dello spiazzo, il qual centro si trova a sessanta yarde esatte dalla porta principale di ciascuna dimora. Di fronte ad ogni casetta sta un orticello, con sentiero a cerchio, una meridiana, e ventiquattro cavoli. Gli edifici, poi, sono a tal punto simili che è impossibile affatto distinguere l'uno dall'altro. A motivo della remota antichità, lo stile architettonico è un poco inconsueto, ma non perciò meno pittoresco. Le casucce sono costruite in mattonelle cotte, rosse, ad orlo nero, così che i muri sembrano una scacchiera su grande scala. Sulla facciata si ergono i frontoni, e sulle gronde e le porte principali corrono cornicioni grandi come il resto della casa. Le finestre sono strette e profonde, con vetri minuscoli e telai enormi. Sul tetto stanno in quantità incredibile tegole con orli arricciolati. Il legno è tutto di colore scuro, lavorato, con scarsa varietà di disegni; giacché, dacché tempo è tempo, gli incisori di Vondervotteimittiss solo due figure sanno incidere: un orologio ed un cavolo. E queste eseguono con grande arte, e con singolare ingegnosità le mescolano, ovunque trovino spazio per lavorar di cesello.

Le abitazioni sono tutte uguali tanto all'interno che all'esterno, e così si dica del mobilio. I pavimenti sono di piastrelle quadrate, sedie e tavoli in legno nero con sottili gambe ricurve e piedini di cagnòlo. Mensole alte ed ampie non solo hanno orologi e cavoli scolpiti sui davanti, ma in cima, nel mezzo, hanno un vero e proprio orologio, che fa un gran tic-tac, e a ciascuna estremità, a fargli da scorta, un vaso da fiori che contiene un cavolo. Tra ciascun cavolo e l'orologio c'è anche un ometto di porcellana, con ampia pancia, in cui si apre un gran buco tondo, che lascia scorgere il quadrante di un orologio.

I focolari sono ampi e profondi, con minacciosi alari ricurvi. Ininterrottamente arde un vigoroso fuoco, e vi sta sopra una gran pignatta colma di maiale e sauerkraut, cui sempre bada la brava massaia della casa. Costei è un poco grassa, con occhi azzurri e faccia rubiconda, e ha in capo un gran cappello a pan di zucchero, ornato di nastri porpora e gialli. Ha un vestito in lana mista, arancione, abbondante di dietro, e stretto in vita, ed anzi corto per ogni altro riguardo, giacché non va oltre mezza gamba. Le gambe sono sode e tonde, come anche le caviglie, ma tutto ricopre un paio di belle calze verdi. Chiude le scarpe di cuoio chiaro un ciuffo di nastri gialli arricciati in forma di cavolo. Nella sinistra tiene un pesante orologio olandese, e con la destra governa di mestolo maiale e sauerkraut. Le sta al fianco un soriano, con una sveglia giocattolo, dorata, legata alla coda; i ragazzi gliel'hanno attaccata per burla.

Quanto ai ragazzi, se ne stanno, tutt'e tre, nell'orto a badare al porco. Ciascuno è alto due piedi. Hanno cappelli a tre punte, panciotti violetti lunghi fino alle cosce, calzoni corti in pelle, calze di lana rosse, scarpe pesanti con grosse fibbie argente, e lunghe giacche con grandi bottoni di madreperla. Ciascuno ha la pipa in bocca, e tiene nella destra un orologio piccolo e massiccio. Uno sbuffo ed un'occhiata, un'occhiata ed uno sbuffo. Il maiale, corpulento e pigro, è intento ora a raccogliere le disperse foglie cadute dai cavoli, ed ora a scalciare contro la sveglia dorata, che quei monelli hanno legato anche alla sua coda, per farlo bello quanto il gatto.

Proprio di fronte alla porta, in una poltrona con sedile di cuoio ed alto schienale, gambe ricurve e piedi di cagnòlo, come i tavoli, è seduto il vecchio della casa. È un signore arioso e asmatico, con grandi occhi tondi e doppio mento enorme. Veste in modo simile ai ragazzi, e di ciò non occorre dire altro. La sola differenza sta nella pipa, un poco più grande, così che i suoi sbuffi sono più ariosi. Ha un orologio, come i ragazzi, ma lo tiene in tasca. A dire il vero ha qualcosa cui badare, più importante di un orologio, e di che si tratti lo spiego subito. Se ne sta seduto, con la gamba destra sul ginocchio sinistro, con volto contegnoso, e tiene costantemente almeno un occhio ostinatamente fisso su di un certo oggetto che si trova nel centro dello spiazzo.

Questo oggetto è collocato sul campanile del Palazzo Comunale. I consiglieri comunali

sono omarini tondi, su-gnosi, accorti, con occhi grandi come piattini, pingue doppio mento, e giacche assai più lunghe, e alle scarpe fibbie assai più massicce che non gli altri abitanti di Vondervotteimittiss. Da che abito nel borgo, hanno tenuto alcune sedute speciali, ed hanno preso tre importanti risoluzioni:

«Che è errore mutare il buon antico corso delle cose»; «Che fuori di Vondervotteimittiss non c'è nulla di tollerabile »;

«Che noi ci teniamo fedeli agli orologi ed ai cavoli».

Al di sopra della sala del consiglio c'è il campanile, e nel campanile l'orologiario, dove sta, e sempre è stato da tempo immemorabile, orgoglio e meraviglia del villaggio - il grande orologio del borgo di Vondervotteimittiss. E verso questo appunto sono volti gli occhi dei vecchi signori, seduti nelle poltrone con sedile di cuoio.

Il grande orologio ha sette facce, una su ciascun lato del campanile - così che lo si può vedere agevolmente da ogni parte. I quadranti sono grandi e bianchi, e le lancette nere e pesanti. C'è un campanaro che ha per solo compito di badare all'orologio; la più assoluta delle sinecure, poiché mai si è sentito dire che qualcosa non andasse nell'orologio di Vondervotteimittiss. Fino a poco tempo fa, una tale supposizione era considerata eretica. Dai più remoti tempi dell'antichità di cui gli archivi danno documento, la grande campana ha segnato regolarmente le ore. E, a dire il vero, allo stesso modo andavano le cose con gli altri orologi e pendole del borgo. Mai s'è visto luogo più fedele all'ora esatta. Quando il grosso martello riteneva fosse il momento di dire "Le dodici!" tutti i suoi devoti seguaci spalancavano la gola nello stesso istante, e replicavano con un'eco perfetta. In breve, i buoni borghigiani amavano il loro sauerkraut, ma erano fieri dei loro orologi.

Tutti coloro che detengono sinecure sono tenuti in qualche rispetto e poiché il campanaro di Vondervotteimittiss gode della più perfetta delle sinecure, è l'uomo più perfettamente rispettato che ci sia al mondo. E il dignitario sommo del borgo, e anche i maiali alzano verso di lui occhi riverenti. La coda della giacca è assai più lunga - la pipa, le fibbie, gli occhi, lo stomaco di gran lunga più grossi - di quelli di qualsiasi altro gentiluomo del villaggio e quanto al suo mento, non è soltanto doppio, ma triplo.

Ho così dipinto il felice stato di Vondervotteimittiss: ahimè, che così amabile immagine dovesse sperimentare una tale catastrofe!

Da gran tempo tra gli abitanti più saggi corre il detto: «da oltre le colline non può venire niente di buono»; e ben si può dire che codeste parole avessero qualcosa di profetico. Mancavano minuti cinque a mezzogiorno, l'altroieri, quand'ecco apparire, in cima alle colline a oriente, qualcosa di assai bizzarro. Il che, naturalmente, attirò l'attenzione generale, e tutti gli omini anziani che sedevano in poltrone con sedile di cuoio, volsero verso quel fenomeno un occhio esterrefatto, mentre tenevano l'altro fisso sull'orologio del campanile.

Quando mancavano solo tre minuti a mezzogiorno, quella cosa bizzarra si rivelò un giovinotto minuscolo d'aria forestiera. Scendeva per il pendio a gran passi, così che in breve fu possibile a tutti osservarlo attentamente. Era veramente il più sfizioso omiciattolo che mai si fosse visto a Vondervotteimittiss. Il volto aveva di scuro color tabacco, gran naso a becco, occhi a pisello, bocca larga larga, gran bei denti, i quali egli pareva ansioso di mettere in mostra, con larghi sorrisi da un orecchio all'altro. E per via dei mustacchi e dei favoriti, della sua faccia altro non si vedeva. Era a capo scoperto, i capelli accuratamente arrotondati nei diafoletti. Indossava una giacca nera a coda di rondine, attillatissima, (da una delle tasche pendeva un lunghissimo fazzoletto bianco), calzoni neri di cashmire fino ai ginocchi, calze nere, tozze scarpette, ornate di un gran ciuffo di gaie in raso nero. Sotto un braccio stringeva una feluca e sotto l'altro un violino cinque volte più grande di lui. Nella sinistra teneva una tabacchiera d'oro, dalla quale, mentre a scambietti

scendeva per la collina, disegnando i passi più fantastici, prendeva da fiutare con la massima soddisfazione. Diomio! Che spettacolo, per gli onesti borghigiani di Vondervotteimittiss!

A dirla tutta, quel tale, malgrado quel suo gran sorridere, aveva una faccia insolente e sinistra; e mentre a balzi giungeva al villaggio, la foggia tozza e goffa di quelle sue scarpette suscitava non pochi sospetti; e molti borghigiani che lo osservarono quel giorno avrebbero pagato pur di sbirciare sotto a quel fazzoletto di batista che sfacciatamente pendeva dalla tasca della giacca a coda di rondine. Ma quel che soprattutto causò virtuosa indignazione fu che quello sfacciato bellimbusto mentre sfoggiava qui un fandango, là una piroetta sembrava non avere idea al mondo di che mai significasse tenere il tempo!

La brava gente del borgo ebbe appena modo di aprire del tutto gli occhi, quando - mancava mezzo minuto a mezzogiorno - il briccone balzò proprio in mezzo a loro; ed eccolo provarsi in un *chassez* qui, e là in un *balancez*, e poi, dopo una *pirouette* e un *pas-de-zephyr*, con *ailles-de-pigeons* volò dritto nella torre del Palazzo Comunale, dove l'esterrefatto campanaro fumava, seduto in affranta dignità. Ma l'omucolo tosto *l'acchiappò pel naso*; lo tirò, lo storse; gli conficcò sul capo la gran feluca; gliela spinse gi(i) coprendogli occhi e bocca; e poi, alzato il gran violino, prese a stamburarlo tanto a lungo, tanto sodo, che, parte per essere il campanaro pingue assai, e il violino grande e cavo, avreste giurato che nel campanile di Vondervotteimittiss un reggimento di grancasse batteva il gran rataplàn del Diavolo.

Non si può sapere quale disperato gesto di vendetta questa immorale aggressione avrebbe ispirato nei borghigiani, non fosse stato per il decisivo particolare che mancava solo un secondo a mezzogiorno. La campana stava giusto per rintoccare, ed era questione di assoluta, preminente necessità che tutti guardassero attentamente l'orologio. Ma poiché allora appunto scattarono i rintocchi, e poiché tutti dovevano contarli, nessuno aveva tempo di badare alle sue manovre.

- Uno! - disse l'orologio.

- Von! - echeggiarono in tutta Vondervotteimittiss gli annosi omini dalle loro poltrone con sedile di cuoio. - Von! - disse anche l'orologio nella tasca; - von! - disse l'orologio della comare; e - von! - fecero gli orologi dei ragazzi, e le minuscole sveglie dorate legate alle code del gatto e del maiale.

Due! - continuò la grande campana; e

- Duu! - suonarono le suonerie, echeggiarono gli ometti.

- Tre! Quattro! Cinque! Sei! Sette! Otto! Nove! Dieci! - disse la campana.

- Dree! Vour! Fibe! Sax! Seben! Aught! Noin! Den! - risposero tutti gli altri orologi.

- Undici! - disse l'orologio grande.

- Eleben! - assentirono quelli piccoli.

- Dodici! - disse la campana.

- Dvelf! - risposero gli altri, perfettamente soddisfatti, abbassando la voce. - E dvelf sono! - dissero i vecchietti riponendo gli orologi. Ma l'orologione non aveva finito.

- Tredici! - disse.

- Diavolo! - gli anziani ometti restarono a bocca aperta, e si fecero pallidi, e gli caddero le pipe, e tolsero la gamba destra dal ginocchio sinistro.

- Diavolo! - gemettero, - Dirteen! Dirteen! Diomio, sono le Dir teen!

Come osar descrivere la scena terribile che seguì? Tutta Vondervotteimittiss piombò in un penoso scompiglio.

- Che afere panza mia? - strillarono i ragazzi, - a quest'ora aver tanta fame.

- Che afere mio sauerkraut? - urlarono le comari. - A quest'ora è tutto sgotto!



- Che afere pipa mia? - imprecarono tutti gli omini. - Donder und Blitzen! A quest'ora non g'è biù niente da fumare! - e riempivano a gran furia le loro pipe e, lasciandosi cadere nelle loro poltrone, si mettevano a sbuffar boccate cosf di fretta e con tal violenza che in breve la valle fu affumicata in modo impenetrabile.

I cavoli si fecero tutti rossi in faccia, e sembrava che Satanasso in persona si fosse impadronito di tutto ciò che aveva forma d'orologio. Gli orologi intagliati sopra i mobili presero a danzare come stregati, mentre quelli che stavano sulle mensole erano in preda ad una incontenibile furia, e ininterrottamente suonavano le tredici, e i dondoli e le smanie dei pendoli erano cosa orribile a vedersi.

50

Ma, peggio di tutto, ratti e maiali non potevano pili tollerare quelle screanzate piccole sveglie legate alle loro code, e sconvolti correvano da ogni parte, grattando, dando di cozzo, strillando, stridendo, sgnaulando, saltando in faccia, correndo a nascondersi sotto le gonne, creando la confusione, il trambusto più diabolico che persona razionale possa concepire. E per accrescere l'affanno, quella canaglia, quel furfante in cima al campanile si dava da fare quanto poteva. Di tanto in tanto si poteva cogliere una apparizione del lestofante in mezzo al fumo. Se ne stava sul campanile seduto sul campanaro lungo e disteso sulla schiena. Con i denti lo scellerato teneva la corda della campana, e la scuoteva muovendo avanti e indietro il capo, suscitando un tal frastuono che le mie orecchie ancora ne risuonano solo a ripensarci. Teneva in grembo quel suo gran violino, e grattava e grattava, senza ritmo né orecchio, con tutt'e due le mani e, facendo mostra, il badalone, di suonare *Judy O'Flannagan* e *Paddy O'Rafferty*.

In tanta infelicità generale, disgustato me ne sono andato, ed ora rivolgo un appello a tutti coloro che amano l'ora esatta e il sauerkraut. Tutti insieme muoviamo verso il borgo, riportiamo l'antico ordine di cose a Vondervotteimittiss, scacciando il piccoletto dal campanile.

#### NOTA DEL TRADUTTORE<sup>92</sup>

Una convivenza di oltre un anno - convivenza quotidiana, coniugale - con Edgar Allan Poe è una esperienza stupenda e stremante; una perfetta luna di miele conclusa con un uxoricidio. Poe è un partner esigente, stravagante, esibizionista, un monologante instancabile, un invadente, un bizzoso. Ma forse è opportuno dimettere la coatta metafora, e dire qualcosa sul tradurre Poe. Poe non ha avuto in Italia traduzioni francamente passionali né schiettamente filologiche. La presente si con/essa passionale, con qualche scrupolo filologico: diciamo, una passione legalitaria.

In primo luogo, c'è il problema del tono; Poe ha due registri di fondo: orrido-grottesco, argomentato; potremmo aggiungere il visionario, illustrato dai tre dialoghi e soprattutto da *Eureka*, saggio profetico e non racconto. Poe è noto come scrittore dell'orrore; ma leggendo e traducendo ci si avvede che orrore e grottesco sono nitidamente contigui; e non credo si sia lontani dal vero supponendo che i suoi racconti del terrore fossero anche dei divertimenti (...). Uno dei primi esempi di "terrore" si trova inserito nella prima redazione di un racconto grottesco, *Senzafiato* (*Loss of breath*). Il tono orrido-grottesco è iterativo, cantilenante, linguisticamente prezioso o stravagante, allusivo, fluttuante; dove prevale il grottesco diventa piz secco e minuzioso - si vedano *Il Diavolo sul campanile*, *Gli*

<sup>92</sup> Il testo (con tagli) è tratto dalla *Nota del traduttore* in Edgar Allan Poe, *Racconti*, tradotti da Giorgio Manganelli, Einaudi, 1983.



*occhiali*. In ogni caso, questo registro pone sempre lancinanti crocci lessicali (*wild! wild!*), e sollecita qualche astuzia per manovrare frasi essenzialmente suggestive, eccitanti, oniriche o ludiche, pertanto, talora l'iterata gravezza dell'aggettivazione suggerisce uno stemperamento compensato da una maggiore pregnanza del sostantivo. (...)

L'ordine dei racconti è quello che presenta l'edizione ormai classica di Mabbott (Harvard University Press, 1978) secondo la data della prima redazione, l'ho osservato, perché è l'ordine più disordinato possibile. Poe ha bisogno di una lettura non per generi, ma quanto più si può irregolare, che, ad esempio, giustapponga *Mistificazione*, *Ligeia* e *Come scrivere un articolo alla Blackwood*. Poe è scrittore assai più mobile e articolato di quanto siamo abituati a giudicare, talora sottile, talora plasticamente invadente, lentissimo o mercuriale. La sua dinamica è il «cattivo gusto» che mescolato d'astrazione e stravaganza produce risultati «impossibili» assolutamente insuperabili.

Un lungo lavoro su Poe produce due effetti: insegna un certo inglese, ne fa dimenticare un altro. L'inglese di Poe è tutto mentale - non astratto, ma piuttosto collocato in uno spazio inventato, innaturale, snaturato. In parallelo a Poe si può leggere Jane Austen, il cui vitreo linguaggio si finge e mente naturale; ma quando mi è venuto in mano un libro di Dickens, polimaterico, fonico e coacervato dondechiesia, ho gustato le vertigini; quello che, suppongo, debbono provare i jinn che si incarnano o, se meglio vi s'acconcia, gli angeli che un celeste errore obbliga a calarsi in un corpo infimo e splendido di trecca o di ciccio, che vale venditor di trippe per gatti.