CAPITOLO

10

Le avanguardie e la poesia del primo Novecento

«Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!» (Guido Gozzano, La signorina Felicita ovvero la Felicità, sez. VI, vv. 17–18)

OBIETTIVI

1. Collegare la poesia del primo Novecento all'età giolittiana, alla società di massa, alle riviste, all'idealismo di Croce e alla Grande guerra
2. Riconoscere i tratti comuni delle avanguardie storiche europee e il ruolo dei manifesti
3. Leggere e analizzare i testi dei crepuscolari: Corazzini e Gozzano, il tono dimesso, le piccole cose, l'ironia
4. Spiegare il programma del Futurismo e le regole delle parole in libertà, giudicandone criticamente l'ideologia
5. Riconoscere il frammentismo e la prosa dei vociani, da Slataper all'*Esame di coscienza* di Serra
6. Analizzare i testi visionari dei *Canti orfici* di Campana e i loro legami con il mito greco

INDICE DEL CAPITOLO

10.1 Il contesto: l'Italia giolittiana, le riviste, la guerra 2
10.2 I crepuscolari 5
10.3 Il Futurismo 10
10.4 I vociani e la poesia frammentaria 14
10.5 Dino Campana e i Canti orfici 17

Italiano 5 · Parte IV · Il primo Novecento · versione 1.0
Capitolo 10: Le avanguardie e la poesia del primo Novecento · pagine 307–334 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1906 un ragazzo romano di vent'anni, malato di tisi, scrive una poesia che comincia con una domanda: «Perché tu mi dici: poeta?». Tre anni dopo, sulla prima pagina di un quotidiano parigino, un poeta nato ad Alessandria d'Egitto annuncia che un'automobile da corsa «è più bello della Vittoria di Samotracia» (allora «automobile» era spesso maschile). Negli stessi anni un giovane triestino racconta in prosa la sua giovinezza sul Carso, e un vagabondo di Marradi stampa a sue spese i *Canti orfici*. Sono quattro risposte alla stessa domanda: **che cosa può fare un poeta nel Novecento?** Il poeta vate di Carducci e il poeta-eroe di D'Annunzio non convincono più; la città, la macchina, i giornali, le masse cambiano il mondo che la poesia deve dire.

Questo capitolo segue le risposte date in Italia fra l'inizio del secolo e la Grande guerra: i **crepuscolari**, i **futuristi**, i **vociani** e **Dino Campana**. Da queste esperienze muoveranno Ungaretti, Saba e Montale (vedi il capitolo 13).

10.1 Il contesto: l'Italia giolittiana, le riviste, la guerra

10.1.1 Una società di massa

Fra il 1901 e il 1914 la politica italiana è dominata da **Giovanni Giolitti**, più volte presidente del Consiglio: per questo si parla di **età giolittiana**. Giolitti cerca di allargare le basi dello Stato liberale: tollera gli scioperi e le organizzazioni operaie, introduce leggi sul lavoro delle donne e dei fanciulli e, con la riforma del **1912**, il suffragio quasi universale maschile (gli elettori passano da circa 3,3 a circa 8,6 milioni; le donne restano escluse). Il Nord conosce il primo vero decollo industriale, nel triangolo **Milano–Torino–Genova**, mentre dal Sud centinaia di migliaia di persone ogni anno emigrano nelle Americhe. Nel 1911–1912 l'Italia combatte la **guerra di Libia** contro l'Impero ottomano, sostenuta con entusiasmo dai nazionalisti e celebrata da poeti come Pascoli (vedi il capitolo 8) e D'Annunzio.

Nasce una **società di massa**: partiti e sindacati organizzano milioni di persone, i quotidiani raggiungono tirature mai viste, il cinema offre un intrattenimento nuovo. Il pubblico largo legge romanzi popolari e giornali, non versi: il poeta che parlava alla nazione come Carducci (vedi il capitolo 5) o voleva guidarla come D'Annunzio (vedi il capitolo 9) rischia di parlare nel vuoto. Le risposte che vedremo stanno fra due estremi: **ritirarsi**, dichiarando la propria inutilità, o **gridare**, conquistando l'attenzione con lo scandalo.

10.1.2 Le riviste e l'idealismo di Croce

La cultura del primo Novecento si fa nelle **riviste**, soprattutto a **Firenze**. Una rivista è un gruppo, un programma, un modo di intervenire nella vita pubblica: lo scrittore diventa un **intellet-**

tuale militante, che prende posizione sulla scuola, sul Mezzogiorno, sulla guerra. Il *Leonardo* (1903–1907) di **Giovanni Papini** e **Giuseppe Prezzolini** combatte il Positivismo in nome dell'intuizione e della volontà; *Poesia* (Milano, 1905–1909), la rivista di **Filippo Tommaso Marinetti**, fa conoscere i simbolisti europei; *La Voce* (1908–1916), diretta da Prezzolini, discute di cultura e di morale civile, e dal dicembre 1914 diventa una rivista letteraria; *Lacerba* (1913–1915), di Papini e **Ardengo Soffici**, è una rivista di provocazione, vicina al Futurismo e poi interventista (Figura 10.1).

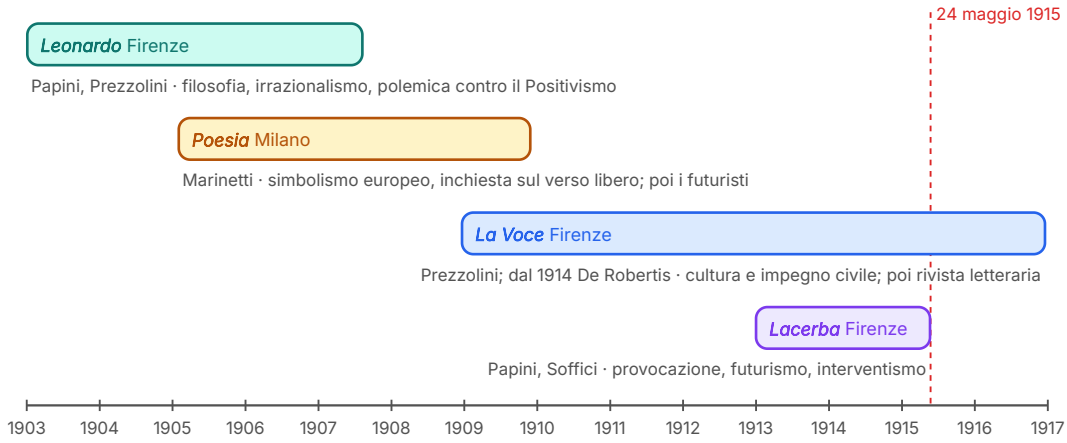


Figura 10.1 Le riviste del primo Novecento: periodo di pubblicazione (asse proporzionale), città, direttori e orientamento. La linea tratteggiata segna l'entrata in guerra dell'Italia (24 maggio 1915).

Il filosofo più ascoltato di questi anni è il napoletano **Benedetto Croce** (1866–1952), che nel 1903 fonda la rivista *La Critica*. Contro il Positivismo, che riduceva anche l'arte a un fatto da spiegare con le cause materiali (la razza, l'ambiente, il momento: vedi il capitolo 6), Croce propone un **idealismo** in cui la realtà è attività dello spirito. Nell'*Estetica* del 1902 l'arte diventa una forma autonoma di conoscenza. Ecco l'inizio del libro.

> La conoscenza umana ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni: è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti.
>
> Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), parte I, cap. I, inizio (testo della 3ª ed., Bari, Laterza, 1908)

La frase è costruita su coppie in parallelo, legate dalla disgiunzione «o… o»: da una parte l'**intuizione**, la fantasia, l'individuale, le immagini; dall'altra la logica, l'intelletto, l'universale, i concetti. L'arte sta dalla parte dell'intuizione, che per Croce coincide con l'espressione: non serve a insegnare o a documentare, ma a dare forma a un'immagine individuale. Ne discende

un modo di leggere che dominerà per decenni la scuola e la critica italiane: cercare in un testo la «poesia», l'intuizione riuscita, e distinguerla da ciò che è struttura, ideologia, retorica.

10.1.3 Le avanguardie europee

Negli stessi anni, in tutta Europa, gruppi di artisti si danno un nome e un programma per rompere con la tradizione. Per indicarli si usa una parola del linguaggio militare, **avanguardia**: il reparto che marcia davanti all'esercito. Un'avanguardia storica è un **gruppo** con un nome spesso in *-ismo*; pubblica **manifesti**; rifiuta il passato e il gusto borghese; cerca lo scandalo; mescola le arti. In Germania l'**Espressionismo** (il gruppo *Die Brücke* nasce a Dresda nel 1905) deforma colori e figure per esprimere l'angoscia interiore; a Parigi il **Cubismo** di Picasso e Braque scompone gli oggetti in piani geometrici; in Italia, dal 1909, c'è il **Futurismo** (Figura 10.2).

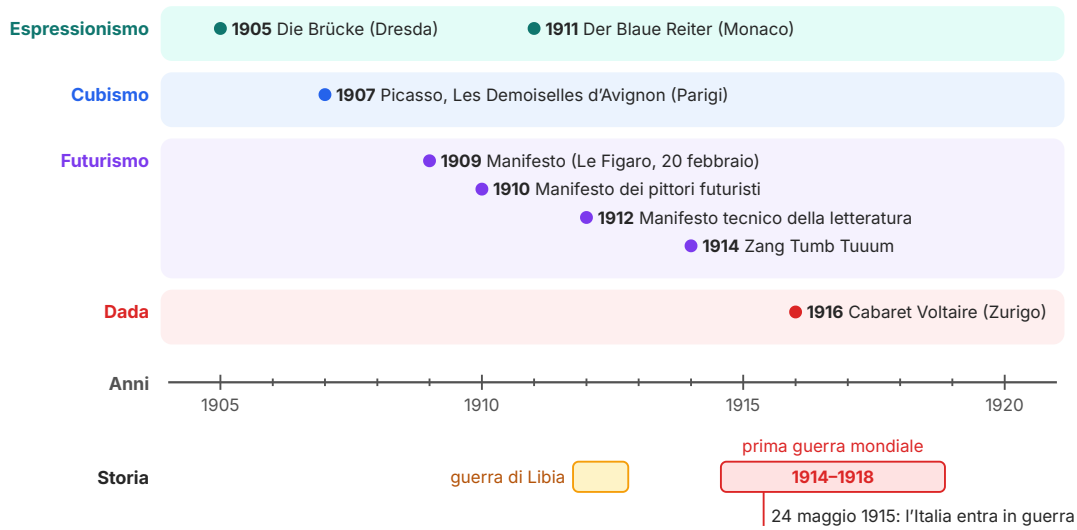


Figura 10.2 Le avanguardie europee, 1905–1920 (asse del tempo proporzionale): la nascita dei movimenti e alcuni testi e opere di riferimento. In basso, gli avvenimenti storici; la fascia rossa è la prima guerra mondiale.

APPROFONDIMENTO

Dada e Surrealismo. Nel 1916, a Zurigo, nella Svizzera neutrale, un gruppo di artisti esuli apre il *Cabaret Voltaire*. Il nome che si danno, **Dada**, è una parola infantile trovata, si racconta, per caso: non vuole significare nulla, e proprio questo è il programma: davanti al massacro della guerra, l'arte e la ragione che lo hanno permesso meritano solo la derisione. Finita la guerra, a Parigi, una parte del gruppo dà vita al **Surrealismo** (primo manifesto di André Breton, 1924), che vuole liberare nell'arte l'inconscio e il sogno. Dada nasce come rifiuto della guerra che i futuristi avevano esaltato.

10.1.4 La guerra e gli intellettuali

Quando nell'estate del 1914 scoppia la guerra in Europa, l'Italia, alleata di Germania e Austria-Ungheria, si dichiara neutrale. Per dieci mesi il paese si divide fra **neutralisti** (giolittiani, socialisti, gran parte dei cattolici: la maggioranza del Parlamento) e **interventisti**, fra i quali gli intellettuali sono numerosissimi: i nazionalisti, D'Annunzio, i futuristi, *Lacerba*, molti vociani, gli irredentisti di Trento e di Trieste. Il **24 maggio 1915** l'Italia entra in guerra contro l'Austria-Ungheria. Molti scrittori partono volontari, e alcuni, come Slataper e Serra, muoiono nel primo anno. La guerra che i futuristi avevano chiamato «igiene del mondo» si rivela una guerra di trincea e di logoramento, che costerà all'Italia oltre seicentomila soldati morti.

10.2 I crepuscolari

10.2.1 Un nome dato da un critico

Nel settembre del 1910 il critico **Giuseppe Antonio Borgese**, recensendo sulla *Stampa* di Torino alcuni libri di versi, parlò di una «poesia crepuscolare»: la luce smorta che segue il grande giorno della poesia di Carducci, Pascoli e D'Annunzio. L'aggettivo rimase. Si chiamano **crepuscolari** alcuni poeti nati negli anni Ottanta dell'Ottocento, che non formarono mai una scuola né firmarono un manifesto, ma hanno in comune un tono e alcuni temi; il loro modo di scrivere si chiama **crepuscolarismo**.

È la **poesia delle piccole cose**: le stanze dei vecchi, i giardini di provincia, gli organetti, gli ospedali, le domeniche vuote, gli oggetti di cattivo gusto dei salotti borghesi. Il poeta si presenta come un malato o un fanciullo che rinuncia a vivere; il tono è **dimesso** e colloquiale, il lessico quotidiano, e soprattutto c'è l'**ironia**. Il bersaglio è il vate, il superuomo: tutto ciò che D'Annunzio rappresentava; ma i crepuscolari non lo combattono con un manifesto, lo rifiutano abbassando la voce. Quel tono basso tornerà in Saba e in Montale. Fra loro c'è anche il romagnolo **Marino Moretti**, le cui poesie sono ancora protette dal diritto d'autore.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Crepuscolare» non vuol dire solo «triste».** Chi legge in fretta riduce i crepuscolari alla malinconia. Ma la loro novità sta nel modo di guardare le cose: con un misto di nostalgia e di distanza critica. Gozzano ama il salotto della nonna e insieme ne ride; Corazzini dichiara di non essere un poeta proprio mentre scrive una poesia. Se nel tuo commento trovi solo la tristezza e non l'ironia, hai letto metà del testo.

10.2.2 Sergio Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*

Sergio Corazzini (Roma 1886–1907) lavora come impiegato in una compagnia di assicurazioni, raccoglie intorno a sé, nei caffè romani, un gruppo di giovani poeti e muore di tubercolosi a ventun anni. Il suo libretto più noto, il *Piccolo libro inutile* (**1906**), dichiara nel titolo che la poesia non serve a nulla. La *Desolazione* è divisa in otto brevi sezioni ed è scritta in versi liberi, di misura diversa e quasi senza rime (vedi il capitolo 9 e la Tavola A.4). L'io parla a un «tu» che non vediamo. Leggi la prima, la seconda e l'ultima sezione.

> I
> Perché tu mi dici: poeta?
> Io non sono un poeta.
> Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
> Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
> Perché tu mi dici: poeta?
>
> II
> Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.
> Le mie gioie furono semplici,
> semplici così, che se io dovessi confessarle a te
> arrossirei.
> Oggi io penso a morire.
>
> [...] VIII
> Oh, io sono, veramente malato!
> E muoio, un poco, ogni giorno.
> Vedi: come le cose.
> Non sono, dunque, un poeta:
> io so che per esser detto: poeta, conviene
> viver ben altra vita!
> Io non so, Dio mio, che morire.
> Amen.
>
> Sergio Corazzini, *Piccolo libro inutile* (1906), *Desolazione del povero poeta sentimentale*, sezioni I, II e VIII (vv. 1–10, 49–56)

Guida alla lettura

Comprensione. Qualcuno chiama «poeta» l'io, che rifiuta il titolo: è soltanto «un piccolo fanciullo che piange», con tristezze e gioie così comuni che arrossirebbe a raccontarle; e la seconda sezione si chiude su un pensiero improvviso: «Oggi io penso a morire». L'ultima sezione chiude il cerchio: chi muore un poco ogni giorno, «come le cose», non può essere un poeta, perché bisognerebbe vivere «ben altra vita». L'«Amen» finale fa della poesia una preghiera.

Analisi. La sintassi è elementare e la figura dominante è la **ripetizione**: la domanda iniziale apre e chiude la prima sezione (struttura circolare); «Io non sono» torna in **anafora** ai vv. 2–3; «semplici» passa dalla fine del v. 7 all'inizio del v. 8 (**anadiplosi**). Il lessico è povero di proposito («piccolo», «povero», «semplice»); i versi vanno dal brevissimo «arrossirei» (un quinario tronco) a righe lunghe come prosa; i due punti e le virgole rendono la voce esitante.

Interpretazione. La poesia è costruita su un paradosso: un testo in versi dichiara che il suo autore non è un poeta. Corazzini rovescia l'immagine dannunziana del poeta che fa della vita un'opera d'arte: la «ben altra vita» è proprio quella che l'io non ha, e al posto della parola che domina il mondo c'è il «Silenzio». Ma il rifiuto del titolo è anche una poetica: dire la propria debolezza con parole semplici è il nuovo modo di fare poesia.

10.2.3 Guido Gozzano e *La signorina Felicita*

Guido Gozzano (Torino 1883–1916), iscritto a Giurisprudenza, non si laurea mai: quando nelle poesie si fa chiamare «avvocato», c'è già un sorriso. Malato di tubercolosi dal 1907, pubblica *La via del rifugio* (1907) e, nel **1911**, la raccolta maggiore, *I colloqui*, divisa in tre parti: *Il giovenile errore* (il titolo cita il primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca), *Alle soglie*, *Il reduce*. Gozzano usa per lo più metri tradizionali, ma vi fa entrare oggetti e parole di tutti i giorni: dal contrasto nasce la sua ironia. Nell'*Amica di nonna Speranza* il salotto borghese del 1850, con il pappagallo impagliato e i busti di Alfieri e di Napoleone, è fatto di «buone cose di pessimo gusto»: di cattivo gusto, e il poeta lo sa, ma «buone», perché sono il passato e una vita più semplice.

La signorina Felicita ovvero la Felicità è il poemetto più lungo dei *Colloqui*: otto sezioni, per lo più in **strofe di sei endecasillabi** con schemi di rima variabili. Il 10 luglio, giorno di santa Felicita, l'io ricorda la villa del Canavese, presso Ivrea, dove ha conosciuto Felicita, figlia di un proprietario di campagna sospettato di usura: una ragazza semplice e non bella, con cui il poeta passa le giornate in cucina, in solaio, nell'orto; arriva a chiederle se lo sposerebbe, ma poi parte e non tornerà. Leggi tre strofe nella Tabella 10.1.

Tabella 10.1 Guido Gozzano, *I colloqui* (1911), *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, sez. I, vv. 1–6; sez. III, vv. 1–6; sez. VI, vv. 13–18: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Signorina Felicita, a quest'ora scende la sera nel giardino antico della tua casa. Nel mio cuore amico scende il ricordo. E ti rivedo ancora, e Ivrea rivedo e la cerulea Dora e quel dolce paese che non dico. I, 1–6	Signorina Felicita, a quest'ora la sera scende sul vecchio giardino della tua casa. Nel mio cuore, che ti è amico, scende il ricordo. E ti rivedo ancora, e rivedo Ivrea e la Dora azzurra e quel dolce paese di cui non dico il nome.

Sei quasi brutta, priva di lusinga nelle tue vesti quasi campagnole, ma la tua faccia buona e casalinga, ma i bei capelli di color di sole, attorti in minutissime trecciuole, ti fanno un tipo di beltà fiamminga.... III, 1–6	Sei quasi brutta, senza nulla che attiri nei tuoi vestiti da contadina; ma il tuo viso buono, da donna di casa, e i bei capelli biondi, intrecciati in tante piccole trecce, ti danno una bellezza come quella delle donne dei pittori fiamminghi.
Oh! questa vita sterile, di sogno! Meglio la vita ruvida concreta del buon mercante inteso alla moneta, meglio andare sferzati dal bisogno, ma vivere di vita! Io mi vergogno, sì, mi vergogno d'essere un poeta! VI, 13–18	Che vita sterile, fatta di sogni, è la mia! È meglio la vita dura e concreta del mercante che pensa solo al denaro; è meglio essere spinti dal bisogno, ma vivere davvero! Io mi vergogno, sì, mi vergogno di essere un poeta!

Guida alla lettura

Comprensione. La prima strofa colloca il testo nel ricordo, con una simmetria: la sera «scende» nel giardino, il ricordo «scende» nel cuore. La seconda è un ritratto onesto fino alla crudeltà («Sei quasi brutta»), che si rovescia in una bellezza domestica e luminosa. La terza è il centro del poemetto: il poeta condanna la propria vita di letterato, «sterile» e «di sogno», e le preferisce quella «ruvida concreta» di chi lavora.

Analisi. L'**endecasillabo**, il verso più nobile della tradizione, accoglie un lessico quotidiano («casalinga», «moneta») accanto a parole letterarie («cerulea», «lusinga») e a diminutivi familiari («trecciuole»). La sintassi imita la conversazione: apostrofi, esclamazioni, ripetizioni («mi vergogno, / sì, mi vergogno»). Gli **enjambement** spezzano la cantilena; i **parallelismi** («scende la sera» / «scende il ricordo»; «Meglio la vita» / «meglio andare») danno il ritmo della confidenza.

Interpretazione. Felicita non è la donna fatale di D'Annunzio né la donna-angelo: è una ragazza che non fa versi, e per questo rappresenta la felicità del titolo. Ma il titolo è ironico, e la felicità resta un desiderio: il poeta parte. Anche la vergogna di essere poeta è scritta in versi perfetti: il letterato sa di non poter guarire dalla letteratura, e la guarda con ironia mentre la pratica. Perfino Nietzsche, l'autore di moda del superuomo, entra nel poemetto con un sorriso: il poeta loda Felicita perché non lo legge.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un endecasillabo di Gozzano. Conta le sillabe e trova gli accenti del primo verso della *Signorina Felicita*, poi lo schema delle rime della strofa.

Soluzione. Si | gno | ri | na | Fe | li | ci | ta_a | que | st'o | ra: con la sinalefe *Felicita a* le sillabe sono 11 e l'ultima parola è piana: è un endecasillabo, con accenti principali di 3ª (*Signorìna*), 6ª (*Felìcita*) e 10ª (*quest'óra*). Il nome della ragazza occupa il centro del verso. Rime: *ora*, *ancora*, *Dora* (A); *antico*, *amico*, *dico* (B). Schema: ABBAAB.

10.2.4 *Totò Merùmeni*

Nella terza parte dei *Colloqui* Gozzano costruisce un autoritratto in terza persona: *Totò Merùmeni*, cinque sezioni in quartine di **doppi settenari** (versi di quattordici sillabe formati da due settenari) a rima alternata ABAB. Totò vive in una villa decaduta con la madre malata, una prozia e uno zio demente; ha rinunciato alla carriera e alla città. Leggi tre strofe.

> II, 1–4
> Totò ha venticinque anni, tempra sdegnosa,
> molta cultura e gusto in opere d'inchiostro,
> scarso cervello, scarsa morale, spaventosa
> chiaroveggenza: è il vero figlio del tempo nostro.
>
> IV, 1–4
> Totò non può sentire. Un lento male indomo
> inaridì le fonti prime del sentimento;
> l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo
> ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento.
>
> V, 5–8
> Perché la voce è poca, e l'arte prediletta
> immensa, perché il Tempo – mentre ch'io parlo! – va,
> Totò opra in disparte, sorride, e meglio aspetta.
> E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.
>
> Guido Gozzano, *I colloqui* (1911), *Totò Merùmeni*, sez. II, vv. 1–4; sez. IV, vv. 1–4; sez. V, vv. 5–8

Guida alla lettura

Comprensione. La prima strofa è un ritratto per elenco: molta cultura e scarsa morale, un carattere sdegnoso e una lucidità («chiaroveggenza») che fa paura; il male di Totò è quello di una generazione. La seconda lo spiega: Totò «non può sentire», perché l'analisi ha bruciato in lui le emozioni, come le fiamme svuotano un edificio. L'ultima chiude il poemetto: la voce è debole, l'arte immensa, il tempo passa; Totò lavora in disparte, sorride e aspetta.

Analisi. Il doppio settenario ha una pausa forte al centro (**cesura**): «Totò non può sentire. | Un lento male indomo». Gozzano lo usa per un tono di cronaca quasi prosastica, rotto da **enjambement** forti («spaventosa / chiaroveggenza»). La prima strofa usa l'**asindeto** e il **parallelismo** («scarso cervello, scarsa morale»), la seconda una lunga **similitudine**; nell'ultima affiora la voce del poeta («mentre ch'io parlo!»), e il verso finale, con il tronco «morirà» in rima con «va», ha la secchezza di un'epigrafe.

Interpretazione. Totò è un antieroe, il contrario del superuomo dannunziano (vedi il capitolo 9). Ma non è soltanto una caricatura: in lui Gozzano descrive l'intellettuale del primo Novecento, troppo cosciente per agire, che sostituisce la vita con l'analisi. Gozzano, con ironia, lo

dice perfino «il buono che desidera il Nietzsche»; ma per la critica Totò è un parente stretto degli «inetti» di Svevo (vedi il capitolo 11).

COLLEGAMENTI

Latino e Greco · Il punitore di se stesso. Il cognome di Totò storpia un titolo antico: *Heautontimorumenos*, «colui che punisce se stesso», la commedia che Terenzio fece rappresentare a Roma nel 163 a.C. traendola dall'omonima commedia di **Menandro**, l'autore della Commedia Nuova che studi in Greco. Il vecchio Menedemo vi si tormenta lavorando i campi fino allo sfinimento, perché con la sua severità ha spinto il figlio ad andare soldato lontano. Baudelaire aveva già intitolato *L'Héautontimorouménos* una poesia delle *Fleurs du mal* (vedi il capitolo 7). Gozzano abbassa il titolo a cognome di provincia, preceduto da un diminutivo infantile: il personaggio di Menandro e di Terenzio diventa un piccolo borghese che si punisce rinunciando a vivere.

10.3 Il Futurismo

10.3.1 Marinetti e il *Manifesto* del 1909

Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d'Egitto 1876 – Bellagio 1944) comincia a scrivere in francese, nel gusto simbolista. Il **20 febbraio 1909** il quotidiano parigino *Le Figaro* pubblica in prima pagina il suo *Manifesto del Futurismo*: un movimento italiano si presenta al mondo da Parigi, con il linguaggio della réclame. Il **manifesto** diventa il genere tipico delle avanguardie: un testo breve, aggressivo, diviso in punti, che chiama il lettore a schierarsi. Il **Futurismo** si definisce contro il **passatismo**, il culto del passato che soffoca l'Italia dei musei e delle accademie. Dopo il racconto di una corsa notturna in automobile finita in un fossato, il manifesto elenca undici punti; ne leggiamo tre, nel testo italiano raccolto da Marinetti nel 1914.

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

[...]

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo.... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

[...]

9. Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertarî, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), punti 1, 4, 9, da *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914

Guida alla lettura

Comprensione. Il primo punto annuncia i nuovi valori: pericolo, energia, temerità. Il quarto proclama la bellezza della **velocità**, superiore a quella della *Vittoria di Samotracia*, la statua greca conservata al Louvre. Il nono esalta la guerra «sola igiene del mondo», il militarismo, il patriottismo, la violenza degli anarchici («il gesto distruttore dei libertarî») e «il disprezzo della donna».

Analisi. Ogni punto comincia con un soggetto collettivo, «Noi», e un verbo di volontà («vogliamo», «affermiamo»): è la lingua del comizio. Abbondano le **enumerazioni** e le parole assolute («sola», «nuova»); il paragone fra l'automobile e la statua è uno slogan facile da ricordare; la macchina è descritta con immagini animali («serpenti dall'alito esplosivo», «ruggente»), come se la tecnica avesse una vita propria.

Interpretazione. Il manifesto è insieme un programma artistico e un programma ideologico. Sul piano artistico contiene un'intuizione vera: la vita moderna chiede forme nuove, e la poesia non può continuare a cantare i chiari di luna. Sul piano ideologico contiene idee che vanno giudicate con lucidità: l'esaltazione della guerra, della violenza, del disprezzo della donna.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Non scambiare lo slogan per una descrizione.** «La guerra sola igiene del mondo» è uno slogan dei futuristi e va citato come tale, con le virgolette e il nome di chi lo ha scritto: non è un giudizio della storia. La guerra vera costò all'Italia oltre seicentomila soldati morti, e la letteratura di chi la combatté racconta tutt'altro. Anche il «disprezzo della donna» è un'idea del movimento, non un dettaglio provocatorio da ignorare.

10.3.2 Il *Manifesto tecnico* e le parole in libertà

Nel 1912 Marinetti pubblica il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, datato 11 maggio, che traduce il programma in regole di scrittura. Racconta di averle ricevute in aeroplano, dall'elica: una scena inventata, che dice però la cosa essenziale, cioè che lo sguardo moderno, veloce e dall'alto, chiede una lingua nuova.

1. — BISOGNA DISTRUGGERE LA SINTASSI DISPONENDO I SOSTANTIVI A CASO, COME NASCONO.

2. — SI DEVE USARE IL VERBO ALL'INFINITO, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. [...]

3. — SI DEVE ABOLIRE L'AGGETTIVO perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. [...]

5. — OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), punti 1, 2, 3, 5, da *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914

Le altre regole aboliscono l'avverbio e la punteggiatura, da sostituire con segni matematici e musicali, e chiedono di «distruggere nella letteratura l'io», cioè la psicologia. Ne nascono le **parole in libertà**: un testo senza sintassi e senza punteggiatura, fatto di sostantivi, verbi all'infinito, onomatopee e segni, disposti sulla pagina con caratteri diversi. Il punto 5 porta all'estremo l'analogia simbolista (vedi il capitolo 7 e il capitolo 8): i due termini lontani sono uniti da un trattino, senza il «come» della similitudine («folla-risacca», «piazza-imbuto»). L'analogia rapida sopravvivrà al Futurismo, in Ungaretti e negli ermetici.

ESEMPIO SVOLTO

Riscrivere «in libertà». Applica le regole del *Manifesto tecnico* a questa frase: «Il treno, nero e veloce, entrava rumorosamente nella stazione affollata, mentre la folla si muoveva come un'onda».

Soluzione. Togliamo gli aggettivi (*nero*, *veloce*, *affollata*) e l'avverbio (*rumorosamente*); mettiamo i verbi all'infinito (*entrare*, *muoversi*); la similitudine «come un'onda» diventa il sostantivo doppio *folla-onda*; la punteggiatura cede ai segni matematici; un'onomatopea rende il rumore. Una versione possibile: «treno entrare stazione + ferro + fumo ta-tàm ta-tàm folla-onda muoversi». Si perdono le relazioni logiche (chi fa che cosa, quando, perché), si guadagna immediatezza: una sequenza di impressioni, come una serie di fotografie (Figura 10.3).

Nell'ottobre del 1912 Marinetti è corrispondente di guerra in Bulgaria e assiste all'assedio di Adrianopoli; da quell'esperienza nasce *Zang Tumb Tuuum* (**1914**), il libro più famoso delle parole in libertà, che ha per titolo un'onomatopea: il colpo, il rimbombo, l'eco. Le pagine non hanno righe regolari: le parole corrono in orizzontale, in verticale, in diagonale; i caratteri cambiano di grandezza e di spessore; onomatopee lunghe righe intere imitano le mitragliatrici. La pagina diventa un campo visivo, quasi un quadro. La Figura 10.3 mostra gli stessi procedimenti su un esempio inventato dalla redazione: non riproduce una pagina di Marinetti.

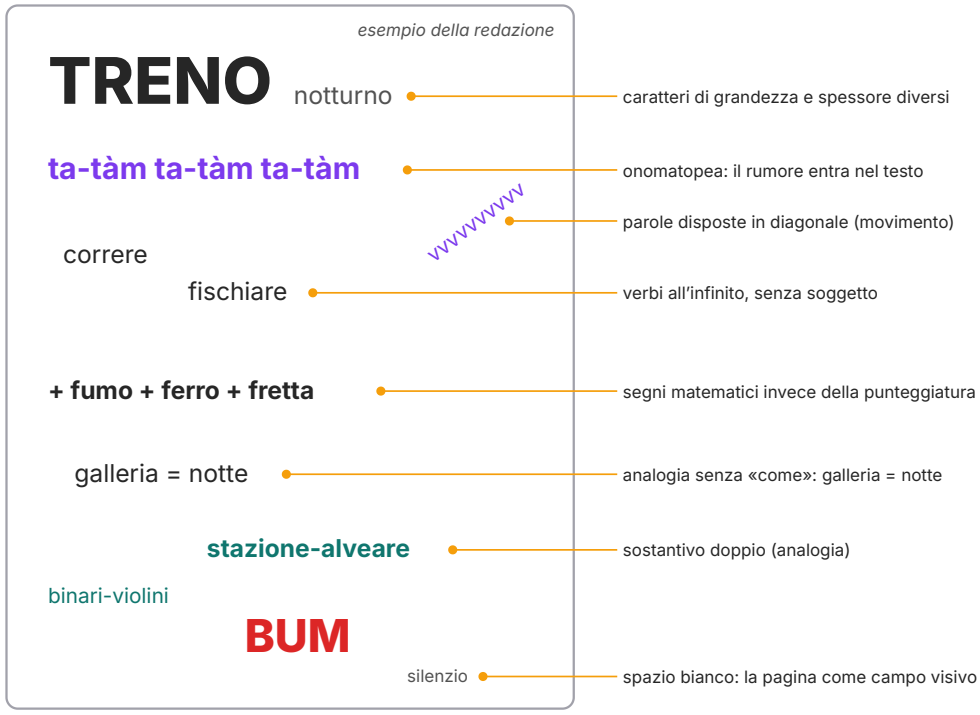


Figura 10.3 Una pagina «in libertà»: esempio della redazione, costruito per illustrare i principi del *Manifesto tecnico* (non è una pagina di Marinetti). A destra, i procedimenti usati.

Al Futurismo aderisce per qualche anno anche il fiorentino **Aldo Palazzeschi** (1885–1974), le cui opere sono protette dal diritto d'autore. Nella sua poesia più famosa, *E lasciatemi divertire!* (1910), riempie le strofe di sillabe senza senso e di onomatopee, e ai lettori che protestano risponde che vuole soltanto divertirsi: dice la stessa cosa di Corazzini, che il poeta non ha più un ruolo sociale, ma invece di piangere ride.

COLLEGAMENTI

Arte · Boccioni e Balla. Nel 1910 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini firmano il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Il loro problema è rappresentare il movimento su una superficie ferma. Nella scultura *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) di Boccioni i contorni di una figura che avanza si allungano all'indietro, come se l'aria li modellasse; nel *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) Balla moltiplica le zampe del cane e i piedi della padrona in contorni sovrapposti, come in una fotografia a lunga esposizione. Cerca le due opere e confrontale con le regole del *Manifesto tecnico*.

10.3.3 Futurismo, guerra e Fascismo

I futuristi organizzano **serate** nei teatri, fra applausi e lanci di ortaggi: sono tra i primi a usare la provocazione come mezzo di comunicazione. Nel 1914–1915 partecipano con violenza alla campagna per l'intervento, e molti partono volontari: Boccioni e l'architetto Antonio Sant'Elia muoiono nel 1916. Nel marzo 1919 Marinetti partecipa a Milano alla fondazione dei Fasci di combattimento di Mussolini; nel 1920 se ne allontana, poi si riavvicina al regime, che nel 1929 lo nomina accademico d'Italia. Il Futurismo anticipa alcuni temi del Fascismo (il culto della forza, della giovinezza, della guerra), ma il regime preferirà un'arte celebrativa e classicheggiante. L'eredità letteraria più duratura del movimento è altrove: la libertà dalla metrica, la pagina come spazio grafico, i linguaggi della pubblicità. La Figura 10.4 mette a confronto futuristi, crepuscolari e il loro bersaglio comune, D'Annunzio.

	D'Annunzio	Crepuscolari	Futuristi
Il poeta è…	un esteta, un superuomo, un vate	un «piccolo fanciullo che piange»	un agitatore, un costruttore di macchine di parole
Temi	bellezza, piacere, mito, natura «panica»	piccole cose, provincia, malattia, rinuncia	macchina, velocità, città, folla, guerra
Verso la tradizione	la esibisce e la rinnova	la usa con ironia	la rifiuta in blocco
Lingua e forma	lessico prezioso, musica, strofa lunga, verso libero	lessico quotidiano, tono colloquiale, rime comiche	parole in libertà, tipografia, onomatopee
Pubblico	il divo che fa notizia e guida la folla	pochi lettori, libretti in edizioni minuscole	serate, manifesti, giornali: le tecniche della pubblicità
Verso D'Annunzio	—	parodia e distacco	rifiuto, ma lo stesso culto dell'azione e della guerra

Figura 10.4 D'Annunzio, i crepuscolari e i futuristi a confronto: due modi opposti di uscire dal modello dannunziano. «Crepuscolari» è un'etichetta della critica; il Futurismo fu un movimento organizzato, con un capo e dei manifesti.

10.4 I vociani e la poesia frammentaria

10.4.1 La letteratura come esame di coscienza

Fra i collaboratori della *Voce* c'è un gruppo di giovani scrittori che la critica ha chiamato **vociani**, spesso venuti dalla periferia: Trieste, la Liguria, la Romagna. Non vogliono distruggere la tradizione come i futuristi, né ritirarsi dalla vita come i crepuscolari: per loro scrivere è un **atto morale**, un modo di fare i conti con se stessi e con il paese. Preferiscono l'autobiografia, il diario, la confessione, in testi brevi di prosa ritmica o di versi liberi, compiuti in sé: **frammenti**. Questo gusto si chiama **frammentismo**, e la sua forma tipica è la prosa lirica (vedi il capitolo 9), parente del poema in prosa di Baudelaire, ma più morale che estetica.

10.4.2 Scipio Slataper, *Il mio Carso*

Scipio Slataper nasce a **Trieste** nel 1888, quando la città appartiene all'Impero austro-ungarico, da una famiglia di lingua e sentimenti italiani. Studia a Firenze e scrive per la *Voce*, che nel **1912** pubblica *Il mio Carso*, un'autobiografia lirica in tre parti: l'infanzia, la scoperta del Carso (l'altopiano di pietra alle spalle di Trieste), l'amore, il dolore, la vocazione morale. Volontario nell'esercito italiano, muore il **3 dicembre 1915** sul monte Calvario, presso Gorizia. Il libro si apre rivolgendosi agli amici fiorentini.

> Vorrei dirvi: Sono nato in carso, in una casupola col tetto di paglia annerita dalle piove e dal fumo. C'era un cane spelacchiato e rauco, due oche infanghite sotto il ventre, una zappa, una vanga, e dal mucchio di concio quasi senza strame scolavano, dopo la piova, canaletti di succo brunastro.
>
> Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia, nella grande foresta di roveri. D'inverno tutto era bianco di neve, la porta non si poteva aprire che a pertugio, e la notte sentivo urlare i lupi. Mamma m'infagottava con cenci le mani gonfie e rosse, e io mi buttavo sul focolaio frignando per il freddo.
>
> Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura morava e correvo come una lepre per i lunghi solchi, levando le cornacchie crocidanti. [...]
>
> Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci. Voi capireste subito che sono un povero italiano che cerca d'imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni.
>
> Scipio Slataper, *Il mio Carso* (Firenze, Libreria della Voce, 1912), parte I, inizio

Guida alla lettura

Comprensione e analisi. Lo scrittore vorrebbe presentarsi come un uomo nato in una terra selvaggia (il Carso, la Croazia, la Moravia), ma confessa che sarebbe un inganno: è «un povero italiano», un borghese colto che cerca di dare un'aria barbara («imbarbarire») alle sue inquietudini. Il passo è costruito sull'**anafora** «Vorrei dirvi» e su elenchi di immagini concrete; il lessico mescola parole rare o regionali («concio», «strame», «crocidanti») e forme colloquiali («piova», «frignando»); la sintassi è paratattica. La svolta finale passa dalle immagini all'ironia.

Interpretazione. L'attacco è un piccolo manifesto dell'identità di confine: Trieste, città di lingua italiana in uno Stato austriaco, dove convivono italiani, sloveni, tedeschi, croati, è per Slataper insieme una ricchezza e un problema. Il desiderio di essere «barbaro» esprime il rifiuto della cultura come esercizio intellettuale, che i vociani rimproveravano anche a se stessi.

10.4.3 Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*

Il romagnolo **Renato Serra** (Cesena 1884 – 1915) è il critico più fine della generazione: scrive su Carducci, su Pascoli, sui contemporanei. Nella primavera del 1915, mentre l'Italia discute se entrare in guerra, scrive per la *Voce* l'*Esame di coscienza di un letterato*, in cui si chiede che cosa la guerra possa cambiare nella letteratura e negli uomini.

> Sempre lo stesso ritornello: la guerra non cambia niente. Non migliora, non redime, non cancella; per sé sola. Non fa miracoli. [...]
>
> Essa non cambia i valori artistici e non li crea: non cambia nulla nell'universo morale. [...]
>
> Che cosa è che cambierà su questa terra stanca, dopo che avrà bevuto il sangue di tanta strage: quando i morti e i feriti, i torturati e gli abbandonati dormiranno insieme sotto le zolle, e l'erba sopra sarà tenera lucida nuova, piena di silenzio e di lusso al sole della primavera che è sempre la stessa?
>
> Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato* (1915)

Guida alla lettura

Comprensione e analisi. Serra risponde con una serie di negazioni brevissime, in **anafora** («Non migliora, non redime, non cancella»; «Non fa miracoli»): la guerra, da sola, non rende migliori gli uomini, non cancella le colpe, non crea valori artistici né morali. Poi il ragionamento si apre in una lunga **domanda retorica**, che si allarga per accumulazione («i morti e i feriti, i torturati e gli abbandonati») e si chiude sulla primavera indifferente: la terra «berrà» il sangue (una **personificazione**) e l'erba tornerà a crescere, «tenera lucida nuova», tre aggettivi senza congiunzioni.

Interpretazione. È la risposta più lucida alla retorica della guerra «igiene del mondo»: mentre gli interventisti promettono che la guerra rigenererà l'Italia, un letterato scettico dice che non cambierà la sostanza delle cose. Eppure, nelle pagine successive, Serra decide di partire, per condividere la sorte degli uomini della sua generazione: «marciare e fermarsi, riposare e sorgere, faticare e tacere, insieme». Muore sul monte Podgora, presso Gorizia, il **20 luglio 1915**.

10.4.4 Rebora e Sbarbaro

Due poeti vicini alla *Voce* sono ancora protetti dal diritto d'autore: li descriviamo senza citarli. **Clemente Rebora** (Milano 1885 – Stresa 1957), nominato dalle Indicazioni nazionali, pubblica nel 1913 i *Frammenti lirici*: settantadue componimenti in versi liberi, di una lingua densa e aspra, sulla lotta dell'anima contro l'inerzia e la città moderna; segnato al fronte, nel 1915, da un grave trauma per lo scoppio di una granata, scrive poesie di guerra senza retorica, e dopo una lunga crisi religiosa diventa sacerdote. **Camillo Sbarbaro** (Santa Margherita Ligure 1888 – Savona 1967) pubblica nel 1914 *Pianissimo*, versi sommessi in cui l'io si guarda vivere come un estraneo: un libro importante per il giovane Montale (vedi il capitolo 13).

IN SINTESI

Tre risposte alla crisi del poeta vate. I **crepuscolari** abbassano la voce e si ritirano nelle piccole cose, con ironia (Corazzini, Gozzano); i **futuristi** alzano la voce e si gettano nella modernità, distruggendo la sintassi (Marinetti, le parole in libertà); i **vociani** fanno della scrittura un esame di coscienza, in frammenti e prose liriche (Slataper, Serra, Rebora, Sbarbaro). A parte sta **Dino Campana**, che chiede alla poesia una visione.

10.5 Dino Campana e i *Canti orfici*

10.5.1 Una vita ai margini

Dino Campana nasce nel **1885** a **Marradi**, sull'Appennino tosco-romagnolo. Studia a Faenza e a Carmagnola, si iscrive a Chimica a Bologna senza laurearsi; soffre di disturbi nervosi che i medici del tempo non sanno curare, e il paese lo considera un matto. Dal 1906 è più volte ricoverato in manicomio, più volte fugge e viaggia: verso la Svizzera e la Francia, in Belgio, forse in Argentina (Figura 10.5). Alla fine del 1913 affida a Papini, a Firenze, il manoscritto del suo libro, *Il più lungo giorno*; Papini lo passa a Soffici, che lo smarrisce. Campana lo riscrive, in parte a memoria, e nel **1914** lo fa stampare a sue spese a Marradi con il titolo *Canti orfici*. Dal 1918 è internato nel manicomio di Castel Pulci, presso Firenze, dove muore nel **1932**.

DA RICORDARE

Che cosa è certo, che cosa no. Certo: le date di nascita e di morte, i ricoveri, la consegna del manoscritto a Papini e Soffici, la stampa dei *Canti orfici* a Marradi nel 1914, l'internamento a Castel Pulci dal 1918, il ritrovamento del manoscritto, nel 1971, fra le carte di Soffici. **Incerto**: molti particolari dei viaggi, a cominciare dall'Argentina; vari racconti nascono dallo stesso Campana. Il buon lettore distingue fra documenti e mito, e legge prima di tutto i testi.

10.5.2 Il libro e il titolo

I *Canti orfici* mescolano **versi liberi** e poemi in prosa nel senso di Baudelaire e di Rimbaud (vedi il capitolo 7): notturni, visioni di città, ricordi del Sud America, il pellegrinaggio alla Verna. Il frontespizio porta un sottotitolo in tedesco, *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* («La tragedia dell'ultimo germano in Italia»), e una dedica a Guglielmo II, «Imperatore dei Germani»: provocazioni che alla vigilia della guerra non aiutarono il libro. Il titolo rimanda a **Orfeo**, il cantore del mito greco: per **poesia orfica** si intende una poesia che si presenta come rivelazione di un iniziato, vicina al poeta «veggente» di Rimbaud. Ma le visioni di Campana nascono quasi sempre da luoghi reali, che il ricordo e la musica della frase trasformano.

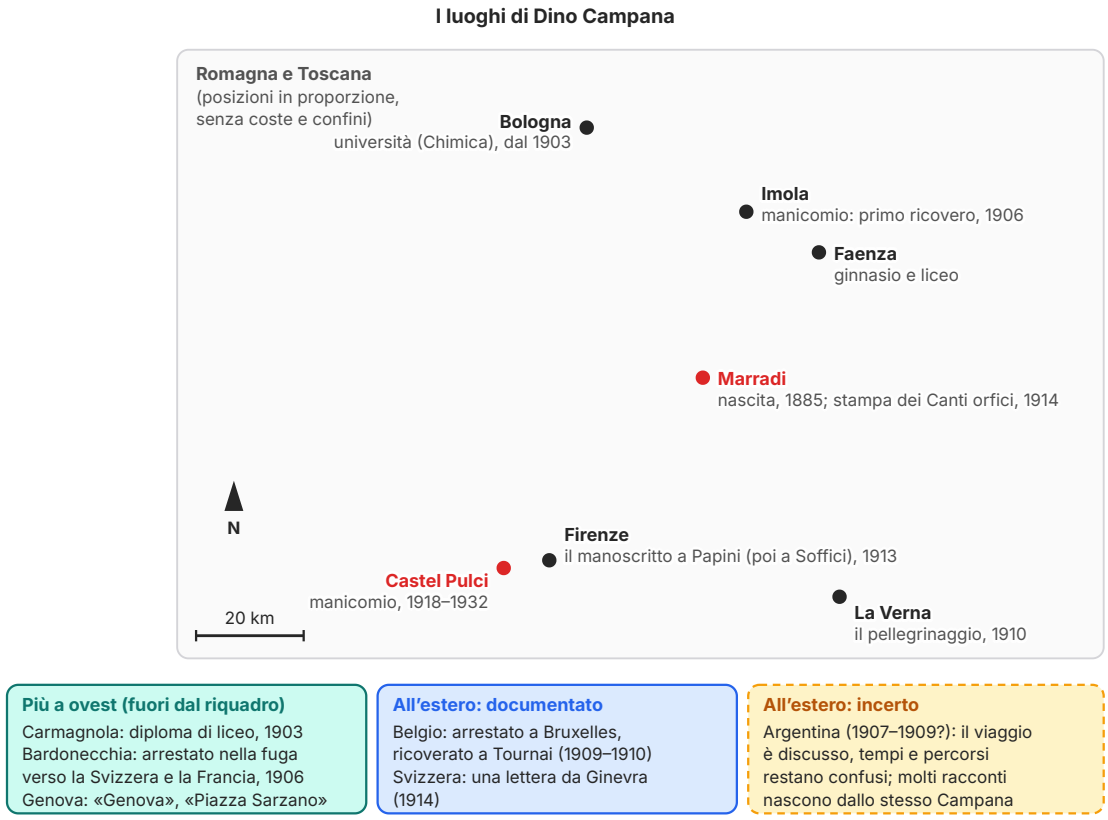


Figura 10.5 I luoghi di Dino Campana. Nel riquadro, le località fra Romagna e Toscana nelle loro posizioni reali (in proporzione, con scala; senza coste e confini); in basso, i luoghi più a ovest e i soggiorni all'estero, documentati e incerti.

APPROFONDIMENTO

Greco e Latino · Orfeo e la Chimera. Orfeo incantava con il canto le belve e le pietre; sceso nell'oltretomba per riportare alla luce la sposa Euridice, la perse voltandosi a guardarla. Lo conosci dalle *Georgiche* di Virgilio (libro IV) e dalle *Metamorfosi* di Ovidio (libri X–XI); per i Greci il suo nome indicava anche un insieme di dottrine religiose e di poemi iniziatici, detti «orfici». Anche la **Chimera** viene dal mito greco: nell'*Iliade* (VI 179–183) è un mostro di stirpe divina, «davanti leone, dietro serpente, in mezzo capra», che soffia fuoco e che Bellerofonte uccide (trad. della redazione). Dal mostro composito la parola è passata in italiano a indicare un'illusione, un sogno irrealizzabile: Campana gioca su questo doppio senso.

10.5.3 *L'invetriata*

L'invetriata appartiene alla sezione *Notturni*: undici versi liberi di lunghezza molto diversa; l'invetriata è la grande finestra a vetri di una stanza. Leggila due volte, la seconda ad alta voce.

> La sera fumosa d'estate
> Dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
> E mi lascia nel cuore un suggello ardente.
> Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
> A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? — c'è
> Nella stanza un odor di putredine: c'è
> Nella stanza una piaga rossa languente.
> Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto:
> E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è
> Nel cuore della sera c'è,
> Sempre una piaga rossa languente.
>
> Dino Campana, *Canti orfici* (Marradi, 1914), *Notturni*, *L'invetriata*

Guida alla lettura

Comprensione. È una sera d'estate, piena di foschia. Dalla finestra la luce versa chiarori nella penombra e lascia nel cuore del poeta un'impronta bruciante («un suggello ardente»). Fuori, su un terrazzo sul fiume, qualcuno accende la lampada davanti alla «Madonnina del Ponte», e il poeta si chiede, con una domanda che si inceppa, chi l'abbia accesa. Nella stanza c'è un odore di putredine e una «piaga rossa languente»; la sera si veste di velluto e tremola, ingannevole («fatua»), ma nel suo cuore c'è sempre quella piaga.

Analisi. La poesia è costruita sulla **ripetizione**, come un brano musicale: «sera» (vv. 1, 8, 9, 10), «stanza» (vv. 6–7), «lampada» (vv. 4–5), «c'è» in fine di verso (vv. 5, 6, 9, 10), mentre «una piaga rossa languente» fa da **ritornello** ai vv. 7 e 11 (Figura 10.6). Ci sono **chiasmi** («tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola»), **enjambement** che lasciano «c'è» sospeso, una parentesi che interrompe la domanda del v. 4. Parole preziose («mesce», «suggello», «fatua») si accostano a immagini quasi infantili («bottoni di madreperla»); le **sinestesie** uniscono luce, odore, tatto.

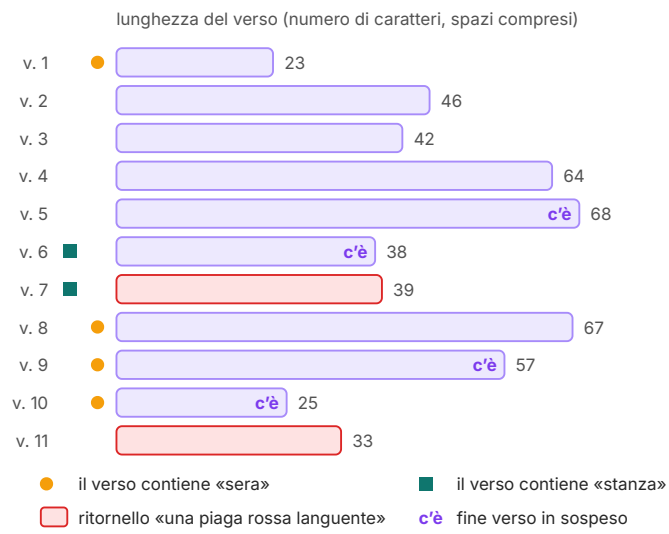


Figura 10.6 *L'invetriata*: lunghezza di ciascun verso (in caratteri, spazi compresi) e distribuzione delle parole che ritornano. I versi 7 e 11 hanno lo stesso ritornello.

Interpretazione. Il paesaggio è con ogni probabilità reale (secondo un'interpretazione diffusa è Marradi, sul fiume Lamone), ma il poeta lo trasforma in visione. La «piaga rossa languente» è insieme la luce del tramonto che sanguina nella stanza, la lampada accesa e una ferita interiore che non si rimargina. Il confronto con il manoscritto ritrovato è istruttivo: nel *Più lungo giorno* il v. 4 constatava che sul terrazzo «sta la Madonnina del ponte»; nella stampa la constatazione diventa una domanda ripetuta e affannosa, e il testo guadagna mistero e tensione.

10.5.4 *La chimera*

La chimera apre i *Notturni*: trentadue versi liberi, di misura variabile, senza divisione in strofe. Il poeta si rivolge a una figura femminile di cui non sa dire se sia reale o sognata. Leggi i primi venti versi e i due conclusivi.

> Non so se tra roccie il tuo pallido
> Viso m'apparve, o sorriso
> Di lontananze ignote
> Fosti, la china eburnea
> Fronte fulgente o giovine
> Suora de la Gioconda:
> O delle primavere
> Spente, per i tuoi mitici pallori
> O Regina o Regina adolescente:

> Ma per il tuo ignoto poema
> Di voluttà e di dolore
> Musica fanciulla esangue,
> Segnato di linea di sangue
> Nel cerchio delle labbra sinuose,
> Regina de la melodia:
> Ma per il vergine capo
> Reclino, io poeta notturno
> Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
> Io per il tuo dolce mistero
> Io per il tuo divenir taciturno.
>
> [...]
> E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
> E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.
>
> Dino Campana, *Canti orfici* (Marradi, 1914), *Notturni*, *La chimera*, vv. 1–20, 31–32

Guida alla lettura

Il testo procede per ipotesi che non si risolvono: «Non so se» il volto pallido gli apparve fra le rocce o fu il sorriso di lontananze sconosciute, la fronte d'avorio di una «giovine / Suora de la Gioconda» (sorella della donna dipinta da Leonardo) o una regina adolescente di primavere spente. Certo è solo ciò che il poeta ha fatto per lei: per il suo «dolce mistero» ha vegliato le stelle, «poeta notturno». Nei versi che non riportiamo l'incertezza torna, poi lo sguardo passa al paesaggio (rocce, venti, rivi, i contadini curvi sui poggi), e la poesia si chiude con un'invocazione che dà finalmente un nome alla figura: *Chimera*, un sogno, un'illusione. È la donna-visione del Simbolismo, costruita con l'arte e il mito, e insieme il nome della poesia stessa, che il poeta insegue senza possederla.

10.5.5 *La notte*: la prosa visionaria

Il libro si apre con un lungo poema in prosa, *La notte*. La città che vi appare, «rossa di mura e turrita», è di solito identificata con Faenza, dove Campana aveva studiato; ma il poeta non la nomina, e il ricordo diventa subito mito.

> Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.
>
> Dino Campana, *Canti orfici* (Marradi, 1914), *La notte*, I, inizio

Dopo la prima frase, che apre il ricordo, viene un unico lunghissimo periodo, scandito dai due punti: non un racconto, ma visioni accostate, come inquadrature. I colori sono pochi e intensi (rosso, verde, nero, il grigio «plumbeo» dell'acqua), le immagini di calore e di immobilità («arsa», «torrido», «acqua morta»), gli aggettivi a coppie e a terne; il periodo culmina in un'inversione solenne, «e del tempo fu sospeso il corso». La città reale diventa un luogo fuori dalla storia: è il **poema in prosa** visionario, che Campana impara da Rimbaud e porta in un paesaggio italiano.

SINTESI

- Fra il 1901 e il 1914 l'**età giolittiana** porta l'industria nel Nord, il suffragio quasi universale maschile (1912), la guerra di Libia (1911–1912) e una **società di massa**: il poeta vate perde il suo pubblico.
- La cultura si fa nelle **riviste**, soprattutto fiorentine (*Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*); a Milano c'è *Poesia* di Marinetti. Lo scrittore diventa un intellettuale militante.
- L'**idealismo** di Croce (*Estetica*, 1902) fa dell'arte una forma autonoma di conoscenza, intuitiva, che produce immagini e non concetti.
- Le **avanguardie** europee (Espressionismo, Cubismo, Futurismo, poi Dada e Surrealismo) rompono con la tradizione attraverso gruppi, nomi in *-ismo* e manifesti.
- I **crepuscolari** (il nome è di Borgese, 1910) non sono una scuola: cantano le piccole cose con tono dimesso e ironico. Corazzini (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, 1906) rifiuta il nome di poeta.
- Gozzano (*I colloqui*, 1911) unisce forma tradizionale e materia quotidiana: *La signorina Felicita* oppone la vita semplice alla «vita sterile, di sogno» del letterato; *Totò Merùmeni*, dal titolo terenziano, è l'autoritratto di un intellettuale che «non può sentire».
- Il **Futurismo** nasce con il *Manifesto* di Marinetti (*Le Figaro*, 20 febbraio 1909): velocità, macchina, città, ma anche la guerra «sola igiene del mondo» e il disprezzo della donna.
- Il *Manifesto tecnico* (1912) distrugge la sintassi e porta alle **parole in libertà**; *Zang Tumb Tuuum* (1914) fa della pagina un campo visivo. Il movimento sostiene l'intervento e partecipa alla nascita del Fascismo (1919).
- I **vociani** fanno della scrittura un atto morale: frammento, prosa lirica, autobiografia. *Il mio Carso* di Slataper (1912) racconta un'identità di confine; l'*Esame di coscienza* di Serra (1915) nega che la guerra possa cambiare la sostanza delle cose.
- L'Italia entra in guerra il 24 maggio 1915, dopo lo scontro fra neutralisti e interventisti; Slataper e Serra muoiono al fronte nel 1915.
- **Dino Campana** (1885–1932) stampa a sue spese i *Canti orfici* (1914) dopo la perdita del manoscritto: versi liberi e poemi in prosa visionari, costruiti sulla ripetizione e sul colore (*L'invetriata*, *La chimera*, *La notte*); il titolo rimanda a Orfeo e alla poesia come rivelazione.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Perché la nascita di una società di massa mette in crisi la figura del poeta vate?
   - **A.** perché il governo giolittiano vieta la pubblicazione di libri di poesia
   - **B.** perché il nuovo pubblico legge giornali, romanzi popolari e riviste, e la poesia non ha più un ruolo pubblico riconosciuto
   - **C.** perché i poeti, diventati ricchi, smettono di scrivere
   - **D.** perché la scuola obbligatoria elimina lo studio della poesia

2. ● Secondo l'inizio dell'*Estetica* di Croce, a quale forma di conoscenza appartiene l'arte?
   - **A.** alla conoscenza logica, che lavora con i concetti universali
   - **B.** a nessuna forma di conoscenza: l'arte è solo piacere dei sensi
   - **C.** alla conoscenza delle relazioni fra le cose, come la scienza
   - **D.** alla conoscenza intuitiva, che riguarda l'individuale e produce immagini

3. ● Che cosa hanno in comune le avanguardie storiche?
   - **A.** la difesa della tradizione classica contro la modernità
   - **B.** il rifiuto di ogni forma di pubblicità
   - **C.** un gruppo con un nome, uno o più manifesti, il rifiuto del passato e la ricerca dello scandalo
   - **D.** la scelta di scrivere soltanto in latino

4. ● Perché si dice che i crepuscolari non formarono una «scuola»?
   - **A.** perché non ebbero un programma comune né un manifesto: il nome fu dato loro da un critico
   - **B.** perché rifiutavano di pubblicare libri
   - **C.** perché vissero tutti in città diverse e non si conobbero mai
   - **D.** perché scrissero soltanto in dialetto

5. ● Nella *Desolazione del povero poeta sentimentale*, l'io dice di non essere un poeta perché
   - **A.** non conosce le regole della metrica
   - **B.** nessun editore vuole pubblicare i suoi versi
   - **C.** è soltanto un fanciullo che piange, e per essere poeta bisognerebbe vivere «ben altra vita»
   - **D.** preferisce dipingere

6. ● Che cosa significa la formula di Gozzano «le buone cose di pessimo gusto»?
   - **A.** un elogio senza riserve dell'arredamento borghese
   - **B.** un atteggiamento insieme affettuoso e ironico verso gli oggetti del passato
   - **C.** una condanna morale del lusso
   - **D.** un consiglio pratico su come arredare la casa

7. ● Nel punto 4 del *Manifesto del Futurismo* l'automobile da corsa è paragonata alla *Vittoria di Samotracia*. Con quale scopo?
   - **A.** affermare che una bellezza nuova, quella della velocità, supera la bellezza dell'arte antica
   - **B.** dimostrare che l'arte greca rappresentava già le macchine
   - **C.** proporre di esporre le automobili nei musei accanto alle statue
   - **D.** lodare l'equilibrio e l'armonia della scultura classica

8. ● Quale di queste è una regola del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*?
   - **A.** usare soltanto endecasillabi e settenari
   - **B.** moltiplicare gli aggettivi per descrivere meglio gli oggetti
   - **C.** raccontare con precisione la psicologia dei personaggi
   - **D.** accostare un sostantivo al suo «doppio» per analogia, senza congiunzione

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi dei vv. 1–10 della *Desolazione del povero poeta sentimentale* di Corazzini.

10. ● Spiega il significato, nel contesto, di queste parole ed espressioni della *Signorina Felicita*: «lusinga», «casalinga», «beltà fiamminga», «inteso alla moneta», «sferzati dal bisogno».

11. ●● Fai la parafrasi delle tre strofe di *Totò Merùmeni* riportate nel capitolo.

12. ●● Fai la parafrasi di *L'invetriata* di Campana, spiegando in particolare «mesce chiarori», «suggello ardente», «fatua».

13. ●● Riassumi in non più di cinque righe il passo iniziale del *Mio Carso* e spiega il significato di «imbarbarire».

14. ●● Spiega con parole tue, in cinque o sei righe, la tesi del passo di Serra riportato nel capitolo e il significato dell'immagine dell'erba «tenera lucida nuova».

15. ●● Riformula con parole tue la frase di Croce, sciogliendo le quattro coppie di termini in una tabella a due colonne (conoscenza intuitiva / conoscenza logica).

Analisi del testo

16. ● Individua nei vv. 1–10 della *Desolazione* le anafore, un'anadiplosi e la struttura circolare della prima sezione.

17. ●● Scandisci il v. 2 della *Signorina Felicita* («scende la sera nel giardino antico») indicando sinalefi e accenti, e trova lo schema delle rime della strofa di sez. III, vv. 1–6.

18. ●● Scandisci il primo verso della sez. IV di *Totò Merùmeni* («Totò non può sentire. Un lento male indomo»): dimostra che è un doppio settenario e indica dove cade la cesura. Poi individua nella strofa la similitudine e spiega i due termini del paragone.

19. ●● Analizza la lingua dei tre punti del *Manifesto del Futurismo* riportati nel capitolo: soggetto, verbi, enumerazioni, immagini. Perché si può parlare di «lingua del comizio»?

20. ●●● Trasforma in parole in libertà, applicando almeno quattro regole del *Manifesto tecnico*, questa frase: «Il vento freddo correva lungo la strada deserta e la pioggia batteva sui vetri come un tamburo». Poi spiega quali regole hai applicato e che cosa si perde e si guadagna.

21. ●● In *L'invetriata* individua: le parole che ritornano, il ritornello, un chiasmo, una sinestesia, un enjambement. Quale effetto producono le ripetizioni?

22. ●●● Analizza il passo iniziale della *Notte* di Campana: struttura del periodo, colori, aggettivi, ultima frase. Perché si tratta di un poema in prosa e non di un racconto?

23. ●● Nel passo di Serra individua un'anafora, una domanda retorica, una personificazione e un'enumerazione. Che effetto ha il contrasto fra le frasi brevissime dell'inizio e il lungo periodo finale?

Contestualizzare e collegare

24. ●● Confronta il poeta di Corazzini («un piccolo fanciullo che piange») con il «fanciullino» di Pascoli (vedi il capitolo 8): in che cosa si somigliano e in che cosa sono diversi?

25. ●● D'Annunzio è il bersaglio comune dei crepuscolari e dei futuristi, ma per ragioni opposte. Spiega perché, con un esempio per ciascun gruppo (puoi servirti della Figura 10.4).

26. ●●● **Storia.** Metti a confronto il nono punto del *Manifesto del Futurismo* (1909) e il passo dell'*Esame di coscienza* di Serra (1915) con la campagna interventista e con la guerra combattuta. Che cosa ci insegna il confronto sul rapporto fra le parole degli intellettuali e i fatti?

27. ●●● **Greco e Latino.** Spiega da dove viene il nome di Totò Merùmeni (Menandro, Terenzio, Baudelaire) e che cosa cambia nel passaggio dal personaggio della commedia antica al personaggio di Gozzano. Poi spiega perché il titolo *Canti orfici* e il nome della *Chimera* rimandano al mito greco, e con quale doppio senso Campana usa la parola «chimera».

Scrivere

28. ●● Scrivi un commento (15–20 righe) alla terza strofa della *Signorina Felicita* riportata nel capitolo («Oh! questa vita sterile, di sogno!»): il contenuto, la forma, il rapporto fra la vergogna di essere poeta e il fatto che il testo è scritto in versi.

29. ●●● Scrivi un breve testo argomentativo (20 righe) sulla domanda: «La poesia deve abbassare la voce o gridare per farsi ascoltare in una società rumorosa?». Usa almeno un esempio crepuscolare, uno futurista e uno di oggi (una canzone, un post, uno spot).

Verso l'Esame

30. ●●● **Tipologia A.** Rileggi i versi della *Chimera* di Dino Campana riportati nel capitolo (*Canti orfici*, 1914, vv. 1–20 e 31–32). **Comprensione e analisi.** 1) Riassumi il contenuto dei versi in non più di cinque righe. 2) Descrivi la forma metrica: misura dei versi, rime, strofe. 3) Individua le figure della ripetizione (anafora, iterazione, polisindeto) e spiegane la funzione. 4) Spiega le immagini della donna (il pallore, la «Suora de la Gioconda», la «Regina adolescente», la «linea di sangue») e che cosa hanno in comune. 5) Quale effetto produce il fatto che la figura riceva il suo nome soltanto nell'ultimo verso? **Interpretazione.** Partendo dalla *Chimera*, scrivi un'interpretazione complessiva della poesia come visione nei *Canti orfici*, confrontandola con *L'invetriata* e con un altro testo del capitolo o con i simbolisti francesi studiati nel capitolo 7.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sull'età giolittiana, sulle riviste fiorentine, sui crepuscolari, sul Futurismo, sui vociani e su Campana: il contesto e la fortuna critica.
- [MEN] L'antologia commentata dei poeti del Novecento: le sezioni su Gozzano, Corazzini, Palazzeschi, Rebora, Sbarbaro e Campana, con note sulla lingua e sul metro.
- [BEL] Per il verso libero, il doppio settenario e le forme metriche usate da Gozzano.

Glossario del capitolo

Avanguardia
Un gruppo di artisti che, con un nome e un manifesto, rompe con la tradizione e il gusto del pubblico per aprire strade nuove all'arte.

Crepuscolari
I poeti del primo Novecento (Corazzini, Gozzano, Moretti e altri) chiamati così dalla formula «poesia crepuscolare» usata da Borgese nel 1910: non una scuola, ma un tono e alcuni temi comuni.

Crepuscolarismo
Il modo di scrivere dei crepuscolari: piccole cose, provincia, malattia, tono dimesso e ironico, rifiuto del poeta vate.

Cubismo
Movimento pittorico nato a Parigi (Picasso, Braque) che scompone gli oggetti in piani geometrici, mostrandoli da più punti di vista insieme.

Dada
Avanguardia nata a Zurigo nel 1916 che, davanti alla guerra, deride la ragione e l'arte tradizionale con la provocazione, il caso e il nonsenso.

Espressionismo
Movimento artistico nato in Germania nel 1905 che deforma colori e figure per esprimere l'angoscia dell'esperienza interiore.

Età giolittiana
Il periodo, fra il 1901 e il 1914, in cui la politica italiana è dominata da Giovanni Giolitti: sviluppo industriale, riforme sociali, suffragio quasi universale maschile (1912).

Frammentismo
La tendenza a scrivere testi brevi, intensi e autobiografici, compiuti in sé, invece di opere ampie costruite secondo i generi tradizionali.

Futurismo
Avanguardia fondata da Marinetti nel 1909: esalta la velocità, la macchina, la città moderna e la guerra, e rifiuta ogni forma di passatismo.

Idealismo
In Croce, la filosofia per cui la realtà è attività dello spirito; nell'*Estetica* (1902) l'arte è conoscenza intuitiva dell'individuale, cioè espressione.

Intellettuale militante
Lo scrittore che, attraverso riviste e giornali, prende posizione sui problemi politici, sociali e morali del suo tempo.

Manifesto
Testo breve e programmatico, spesso diviso in punti numerati, con cui un movimento d'avanguardia dichiara che cosa vuole distruggere e che cosa vuole fare.

Parole in libertà
La scrittura futurista senza sintassi e senza punteggiatura: sostantivi, verbi all'infinito, analogie, onomatopee e segni matematici disposti liberamente sulla pagina.

Poesia orfica
Poesia che si presenta come rivelazione e visione, sul modello del mitico cantore Orfeo; in Italia, i *Canti orfici* di Campana.

Società di massa
Una società in cui grandi masse di persone partecipano alla politica, al consumo e alla cultura attraverso partiti, sindacati, giornali e nuovi mezzi di comunicazione.

Surrealismo
Avanguardia nata a Parigi (manifesto di Breton, 1924) che vuole liberare nell'arte l'inconscio e il sogno.

Vociani
Gli scrittori legati alla rivista fiorentina *La Voce* (Slataper, Serra, Rebora, Sbarbaro), che intendono la scrittura come esame morale di sé.

Soluzioni

1. B: il nuovo pubblico di massa legge giornali, romanzi e riviste; la poesia perde il ruolo pubblico che aveva con Carducci e D'Annunzio.

2. D: l'arte è conoscenza intuitiva, «per la fantasia», dell'individuale, «produttrice d'immagini»; la conoscenza logica produce invece concetti.

3. C: gruppo, nome (spesso in *-ismo*), manifesti, rifiuto del passato e del gusto borghese, provocazione, mescolanza delle arti.

4. A: il nome «crepuscolari» viene da un articolo di Borgese (1910); i poeti non firmarono un manifesto né ebbero un programma comune.

5. C: l'io è «un piccolo fanciullo che piange» e muore «un poco, ogni giorno»; per essere detto poeta «conviene / viver ben altra vita».

6. B: le cose del salotto di metà Ottocento sono di «pessimo gusto», e il poeta lo sa, ma sono «buone» perché legate al passato e a una vita semplice: affetto e ironia insieme.

7. A: la «bellezza della velocità» è una bellezza nuova che, secondo i futuristi, supera quella dei capolavori antichi; è una provocazione contro il passatismo.

8. D: è la regola 5 («ogni sostantivo deve avere il suo doppio»: uomo-torpediniera, folla-risacca); le altre opzioni contraddicono il manifesto, che abolisce l'aggettivo e la psicologia.

9. Parafrasi: «Perché mi chiami poeta? Io non sono un poeta. Sono soltanto un bambino che piange. Vedi: non ho altro che lacrime da offrire al Silenzio. Perché mi chiami poeta? Le mie tristezze sono tristezze comuni, di poco conto. Le mie gioie sono state semplici, così semplici che, se dovessi raccontartele, arrossirei. Oggi penso a morire.»

10. «Lusinga»: attrattiva, fascino che seduce; Felicita non ha nulla di seducente. «Casalinga»: da donna di casa, semplice e familiare. «Beltà fiamminga»: una bellezza come quella delle donne dei pittori fiamminghi, dal viso largo e chiaro, con i capelli biondi. «Inteso alla moneta»: dedito al guadagno. «Sferzati dal bisogno»: spinti, frustati dalla necessità, dalla povertà.

11. Parafrasi: «Totò ha venticinque anni, un carattere sdegnoso, molta cultura e buon gusto in fatto di libri, poca intelligenza pratica, poca morale e una lucidità che spaventa: è il vero figlio della nostra epoca. — Totò non è capace di provare sentimenti. Una malattia lenta e invincibile ha seccato le sorgenti più profonde del sentimento; l'abitudine di analizzare e di ragionare con sottigliezza ha fatto di quest'uomo ciò che le fiamme fanno di un edificio esposto al vento (lo hanno svuotato). — Poiché la voce del poeta è debole e l'arte che egli ama è immensa, poiché il tempo, mentre io parlo, passa, Totò lavora in disparte, sorride e aspetta con più saggezza. E vive. Un giorno è nato, un giorno morirà.»

12. Parafrasi: «La sera d'estate, piena di foschia, versa dalla grande finestra a vetri, in alto, chiarori di luce nell'ombra della stanza, e mi lascia nel cuore un'impronta che brucia. Ma chi ha (sul terrazzo sopra il fiume si accende una lampada) chi ha acceso la lampada alla piccola immagine della Madonna del Ponte? Nella stanza c'è un odore di putrefazione, c'è una ferita rossa che si consuma. Le stelle sono come bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto: e la sera trema, illusoria; è illusoria la sera e trema, ma nel cuore della sera c'è sempre una ferita rossa che si consuma.» «Mesce chiarori»: versa, diffonde luci (come si versa il vino). «Suggello ardente»: un sigillo infuocato, un segno impresso che brucia. «Fatua»: vana, ingannevole (come il fuoco fatuo, luce senza calore).

13. Riassunto: lo scrittore vorrebbe presentarsi ai suoi amici come un uomo nato in una terra primitiva (il Carso, la Croazia, la Moravia), fra contadini

poveri, animali e paesaggi selvaggi; ma confessa che non gli crederebbero, perché capirebbero subito che è un italiano colto di Trieste. «Imbarbarire» significa rendere barbaro, cioè dare un'aria selvaggia e primitiva alle proprie inquietudini di intellettuale.

14. Traccia: la guerra, da sola, non cambia la sostanza degli uomini e delle opere: non li rende migliori, non cancella le colpe, non crea valori artistici o morali. Quando sarà finita, i morti saranno sepolti e la natura riprenderà il suo ciclo come se nulla fosse accaduto: l'erba «tenera lucida nuova» che cresce sulle tombe sotto la primavera «sempre la stessa» è l'immagine dell'indifferenza della natura e della continuità della vita, che rende vana la retorica della guerra rigeneratrice.

15. Conoscenza intuitiva: per la fantasia; dell'individuale; delle cose singole; produttrice d'immagini. Conoscenza logica: per l'intelletto; dell'universale; delle relazioni fra le cose; produttrice di concetti. Riformulazione: l'uomo conosce in due modi, immaginando le cose singole (ed è l'arte) o pensandone i rapporti generali con i concetti (ed è la logica, la scienza).

16. Anafore: «Io non sono» (vv. 2–3); «Le mie» (vv. 6–7: «Le mie tristezze… / Le mie gioie…»). Anadiplosi: «semplici, / semplici così» (vv. 7–8). Struttura circolare: la sez. I si apre e si chiude con lo stesso verso, «Perché tu mi dici: poeta?». Si può segnalare anche la ripetizione di «tristezze» nel v. 6.

17. v. 2: scen | de | la | se | ra | nel | giar | di | no_an | ti | co: 11 sillabe con la sinalefe *giardino antico*; accenti principali di 1ª (*scénde*), 4ª (*séra*), 8ª (*giardìno*) e 10ª (*antìco*): endecasillabo a minore. Sez. III, vv. 1–6: *lusinga* (A), *campagnole* (B), *casalinga* (A), *sole* (B), *trecciuole* (B), *fiamminga* (A): schema ABABBA.

18. To | tò | non | può | sen | tì | re | Un | len | to | ma | le_in | dò | mo: primo emistichio di 7 sillabe con ultimo accento sulla 6ª (*sentìre*), settenario piano; secondo emistichio di 7 sillabe con la sinalefe *male indomo*, ultimo accento sulla 6ª (*indòmo*), settenario piano: doppio settenario (o martelliano). La cesura cade dopo *sentire*, dove c'è anche il punto fermo: la pausa metrica coincide con quella sintattica. Similitudine: «l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo / ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento»: primo termine, l'effetto dell'abitudine ad analizzare sull'anima di Totò; secondo termine, l'incendio che, alimentato dal vento, svuota un edificio lasciandone i muri. Totò è un uomo «bruciato» dentro, incapace di sentire.

19. Soggetto collettivo «Noi» all'inizio dei punti 1, 4, 9; verbi di volontà e di dichiarazione («vogliamo», «affermiamo», «vogliamo glorificare»); enumerazioni lunghe (punto 9: guerra, militarismo, patriottismo, gesto distruttore, belle idee, disprezzo della donna); parole assolute («sola igiene», «bellezza nuova»); immagini animali per la macchina («serpenti dall'alito esplosivo», «ruggente»); paragone-slogan con la *Vittoria di Samotracia*. È la lingua del comizio perché si rivolge a una folla, usa formule brevi e ripetibili, divide il mondo in amici e nemici e chiede adesione, non riflessione.

20. Esempio: «vento-lama correre strada + vuoto pioggia-tamburo battere vetri tum tum tum». Regole: abolizione degli aggettivi (*freddo*, *deserta*) e degli avverbi; verbi all'infinito (*correre*, *battere*); sostantivo doppio al posto della similitudine (*pioggia-tamburo*; *vento-lama* per il freddo); niente punteggiatura, segno «+»; onomatopea. Si perdono i rapporti logici e grammaticali (soggetto, tempo, ordine); si guadagnano rapidità, immediatezza, forza sonora e visiva.

21. Parole che ritornano: «sera» (vv. 1, 8, 9, 10), «stanza» (vv. 6–7), «lampada» (vv. 4–5), «chi ha» / «chi è» (vv. 4–5), «c'è» in fine di verso (vv. 5, 6, 9, 10). Ritornello: «una piaga rossa languente» (vv. 7 e 11). Chiasmo: «tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola» (v. 9). Sinestesia: la sera «fumosa» che «mesce chiarori», la sera che «si veste di velluto» (vista e tatto); accanto, l'olfatto dell'«odor di putredine». Enjambement: «c'è / Nella stanza» (vv. 5–6, 6–7), «c'è / Nel cuore della sera» (vv. 9–10). Le ripetizioni creano un ritmo ossessivo, di cantilena, e l'impressione di un pensiero che torna sempre sullo stesso punto doloroso.

22. Dopo la frase d'apertura («Ricordo una vecchia città…»), un unico lungo periodo, diviso dai due

punti in una serie di visioni accostate (città, ponti, zingari, canneto, adolescenti, vecchio, canto), senza verbi d'azione fino alla chiusa. Colori: rosso delle mura, verde delle colline, nero delle sagome, grigio «plumbeo» dell'acqua; calore e immobilità («arsa», «torrido», «acqua morta»). Aggettivi in coppie e terne («verdi e molli», «primordiale monotona e irritante»). L'ultima frase («e del tempo fu sospeso il corso») ha un'inversione solenne e dichiara l'arresto del tempo. È un poema in prosa perché non racconta una storia con personaggi e azioni, ma costruisce un'atmosfera con ritmo, immagini e ripetizioni, come una poesia senza versi.

23. Anafora: «Non migliora, non redime, non cancella» (con «Non fa miracoli», «non cambia… non cambia»). Domanda retorica: «Che cosa è che cambierà su questa terra stanca…?», che presuppone la risposta «nulla». Personificazione: la terra che «avrà bevuto il sangue». Enumerazione: «i morti e i feriti, i torturati e gli abbandonati» (e la terna di aggettivi «tenera lucida nuova»). Le frasi brevissime dell'inizio hanno la secchezza di una sentenza e di un ritornello ostinato; il periodo finale si allarga in un'immagine lirica: dal ragionamento si passa alla visione, e la conclusione arriva non come argomento ma come scena.

24. Traccia: entrambi identificano il poeta con un bambino. In Pascoli il «fanciullino» è una facoltà che ogni uomo ha dentro di sé e che scopre le cose con stupore: il poeta è chi sa ascoltarlo, e la poesia ha un valore conoscitivo. In Corazzini il fanciullo è il segno di una debolezza: piange, non sa che morire, e proprio per questo non è un poeta. In Pascoli il fanciullino fonda la poesia, in Corazzini la nega (o la rifonda in tono minore).

25. Traccia: i crepuscolari rifiutano D'Annunzio perché è troppo grande, retorico, eroico: oppongono le piccole cose al lusso, il malato al superuomo, l'ironia all'enfasi (Felicita lodata perché non legge Nietzsche; Totò, contrario del superuomo). I futuristi lo rifiutano perché è legato al passato, all'estetismo, ai chiari di luna; eppure ne condividono il culto dell'azione, della guerra e del gesto (il punto 9 del manifesto; l'interventismo comune nel 1915).

26. Traccia: il punto 9 esalta la guerra come «igiene del mondo» (1909); nel 1914–1915 futuristi, nazionalisti, D'Annunzio e *Lacerba* guidano la campagna per l'intervento contro la maggioranza neutralista; Serra, nella primavera del 1915, nega che la guerra possa rigenerare gli uomini o creare valori, ma parte ugualmente per solidarietà con la sua generazione. La guerra reale è di trincea e di logoramento, con oltre seicentomila soldati italiani morti, fra cui molti volontari intellettuali (Boccioni, Sant'Elia, Slataper, Serra). Le parole degli intellettuali hanno conseguenze, e chi le pronuncia ne porta la responsabilità; la lucidità di Serra mostra che si poteva vedere chiaro anche allora.

27. Traccia: *Heautontimorumenos*, «il punitore di se stesso», è la commedia di Terenzio (163 a.C.) tratta dall'omonima commedia di Menandro; il vecchio Menedemo si punisce con il lavoro per aver allontanato il figlio. Baudelaire riprende il titolo in una poesia delle *Fleurs du mal*. Gozzano lo storpia in un cognome di provincia con un diminutivo infantile: la colpa e la pena antiche diventano la rinuncia a vivere di un intellettuale moderno, con un effetto di ironia e di abbassamento. *Canti orfici* rimanda a Orfeo, il cantore che incanta la natura e scende fra i morti (Virgilio, *Georgiche* IV; Ovidio, *Metamorfosi* X–XI), e quindi alla poesia come rivelazione di un iniziato; la Chimera è il mostro composito dell'*Iliade* (VI 179–183), ucciso da Bellerofonte, e in italiano la parola indica un'illusione: la donna-visione di Campana è insieme un essere mitico e un sogno irraggiungibile.

28. Traccia: contenuto (il poeta condanna la propria vita «sterile, di sogno» e preferisce quella «ruvida concreta» del mercante, perfino il bisogno; si vergogna di essere poeta); forma (sestina di endecasillabi, esclamazioni, anafora «meglio», ripetizione «mi vergogno, / sì, mi vergogno», enjambement che spezza il verso); contraddizione (la vergogna è dichiarata in versi perfetti, e il poeta poi parte: l'ironia di Gozzano nasce dalla coscienza di non poter uscire dalla letteratura). Indicatori: comprensione puntuale, analisi formale corretta, interpretazione argomentata, correttezza linguistica.

29. Traccia: tesi chiara. Argomenti possibili: la voce bassa dei crepuscolari (Corazzini, Gozzano) costruisce un rapporto intimo con il lettore e resiste alla retorica; il grido dei futuristi conquista l'attenzione ma rischia di confondere arte e propaganda (il punto 9). Esempio di oggi pertinente (una canzone intimista contro uno spot o un post provocatorio). Concessione e confutazione; conclusione. Indicatori: tesi e argomentazione, pertinenza degli esempi, coerenza, correttezza.

30. Traccia. 1) Il poeta non sa se la figura femminile pallida gli sia apparsa davvero, fra le rocce, o sia stata il sorriso di lontananze sconosciute, una giovane simile alla Gioconda, una regina adolescente; sa solo di aver vegliato le stelle per il suo mistero; alla fine la chiama, ripetutamente, «Chimera». 2) Versi liberi, di misura variabile (versi brevi come il settenario «Di lontananze ignote», v. 3, e l'ottonario «Viso m'apparve, o sorriso», v. 2, accanto alle righe lunghe dei vv. 18 e 31), senza divisione in strofe; rime libere e irregolari (*esangue*/*sangue*, vv. 12–13; *notturno*/*taciturno*, vv. 17 e 20). 3) Anafora di «Non so se» (vv. 1 e, nei versi non riportati, 21 e 24), «Ma per» (vv. 10, 16), «Io per il tuo» (vv. 19–20), «O Regina o Regina» (iterazione, v. 9), «E ancora» (vv. 31–32, polisindeto), «ti chiamo ti chiamo»: creano una cantilena, un'invocazione quasi liturgica, e sostituiscono la logica con la musica. 4) Pallore, avorio, «mitici pallori», «fanciulla esangue» con una «linea di sangue» sulle labbra: una bellezza diafana, malata e preziosa, costruita con l'arte (Leonardo) e il mito; ha in comune l'irrealtà, il mistero, il contrasto bianco/rosso. 5) Il nome finale rivela che la figura è un'illusione, un sogno (la chimera), e insieme le dà dignità mitica: la poesia è stata la ricerca di quel nome. Interpretazione: la visione orfica trasforma il reale (le rocce, i poggi, i rivi dell'Appennino) e la memoria artistica in rivelazione; confronto con *L'invetriata* (anche lì la ripetizione e il colore, il rosso della «piaga»), con Rimbaud veggente o con la donna-simbolo dei decadenti. Indicatori: comprensione, analisi, interpretazione, correttezza.