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 e alla prima guerra mondiale
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 lirica dei vociani, a partire dal *Mio Carso* di Slataper
6. Analizzare le ripetizioni e le immagini di *L'invetriata* e della *Notte* di Campana

INDICE DEL CAPITOLO

10.1 Il contesto: l'Italia giolittiana, le riviste, la guerra 2
10.2 I crepuscolari 6
10.3 Il Futurismo 13
10.4 La Voce e il frammentismo 18
10.5 Dino Campana e i Canti orfici 21

Italiano 5 · Parte IV · Il Novecento · versione 1.0
Capitolo 10: Le avanguardie e la poesia del primo Novecento · pagine 331–360 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 grande quotidiano parigino, un ricco poeta nato ad Alessandria d'Egitto annuncia che un'automobile da corsa «è più bello della Vittoria di Samotracia» (allora «automobile» era spesso maschile). Fra il 1912 e il 1914 un giovane triestino racconta in prosa la sua giovinezza sul Carso, e un vagabondo di Marradi, che i compaesani considerano pazzo, stampa a sue spese un libro intitolato *Canti orfici*. Sono quattro modi diversissimi di rispondere 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.

In questo capitolo, che apre la parte dedicata al Novecento, seguirai le risposte date in Italia nei quindici anni che precedono la prima guerra mondiale: la voce dimessa dei **crepuscolari**, la provocazione rumorosa dei **futuristi**, la confessione morale dei collaboratori della *Voce* e la visione solitaria di **Dino Campana**. Sono le esperienze da cui muoveranno Ungaretti, Saba e Montale (vedi il capitolo 13): chi le conosce capisce meglio perché la poesia del Novecento non somiglia a quella dell'Ottocento.

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

10.1.1 Una società di massa

Nei primi quindici anni del secolo la vita politica italiana è dominata da **Giovanni Giolitti**, più volte presidente del Consiglio fra il 1903 e il 1914; per questo gli storici chiamano quel periodo **età giolittiana**. Giolitti cerca di allargare le basi dello Stato liberale: riconosce il diritto di sciopero, tollera le organizzazioni operaie, introduce leggi sul lavoro delle donne e dei fanciulli e, con la riforma del **1912**, il suffragio quasi universale maschile, applicato per la prima volta nelle elezioni del 1913. È anche l'Italia della **guerra di Libia** (1911–1912), voluta dai nazionalisti e celebrata da molti poeti.

Sono gli anni del primo vero decollo industriale, concentrato nel triangolo **Milano–Torino–Genova**: acciaierie, cantieri, industria elettrica e automobilistica (la FIAT è fondata a Torino nel 1899). Le città crescono, si illuminano con la luce elettrica, si riempiono di tram e, pochi anni dopo, di automobili; nelle campagne del Sud, intanto, centinaia di migliaia di persone ogni anno partono per le Americhe. Nasce una **società di massa**: partiti e sindacati organizzano milioni di persone, i giornali raggiungono tirature mai viste, il cinema (le prime sale italiane aprono nei primi anni del secolo) offre a tutti un intrattenimento nuovo. Il pubblico della letteratura cambia: accanto ai lettori colti c'è un pubblico largo che legge romanzi popolari, riviste illustrate e quotidiani.

Per il poeta questa trasformazione è una sfida. Il pubblico di massa non legge versi, e il poeta che si rivolgeva alla nazione come Carducci (vedi il capitolo 5) o che voleva guidarla come D'Annunzio (vedi il capitolo 9) rischia di parlare nel vuoto. Le risposte che vedremo si dispongono fra due estremi: **ritirarsi**, dichiarando la propria inutilità, oppure **gridare**, conquistando l'attenzione con lo scandalo.

COLLEGAMENTI

Storia · Il suffragio del 1912. La legge elettorale del 1912 diede il voto a tutti i cittadini maschi di almeno trent'anni e a quelli dai ventun anni in su che sapessero leggere e scrivere o avessero fatto il servizio militare (oltre ad alcuni titoli o a un piccolo censo): gli elettori passarono da circa 3,3 a circa 8,6 milioni. Le donne restarono escluse (voteranno per la prima volta nel 1946). Con la Storia puoi collegare questa riforma a ciò che vedi nella letteratura degli stessi anni: la politica si rivolge alle masse, e i futuristi capiscono prima di altri che anche l'arte può usare le tecniche della propaganda, i volantini, le serate, la pubblicità.

10.1.2 Le riviste e l'intellettuale militante

La cultura del primo Novecento si fa soprattutto nelle **riviste**, e il loro centro è **Firenze**. Una rivista non è soltanto un luogo dove si pubblicano testi: è un gruppo di amici e di nemici, un programma, un modo di intervenire sulla vita pubblica. Lo scrittore smette di essere il letterato chiuso nello studio e diventa un **intellettuale militante**, che prende posizione sulla scuola, sulla questione meridionale, sulla guerra. La Figura 10.1 mette in fila le quattro riviste più importanti.

Il *Leonardo* (1903–1907), fondato da **Giovanni Papini** e **Giuseppe Prezzolini**, combatte il Positivismo in nome dell'intuizione, della volontà, della filosofia più nuova. *Poesia* (Milano, 1905–1909), la rivista di **Filippo Tommaso Marinetti**, fa conoscere in Italia i simbolisti europei e promuove un'inchiesta internazionale sul verso libero: da lì nascerà il Futurismo. *La Voce* (1908–1916), diretta da Prezzolini, è la rivista più seria e più influente: vi scrivono storici, economisti, filosofi e giovani scrittori, che discutono di scuola, di Mezzogiorno, di irredentismo e di morale; dal dicembre 1914, diretta da **Giuseppe De Robertis**, diventa una rivista soltanto letteraria. *Lacerba* (1913–1915), di Papini e **Ardengo Soffici**, è invece una rivista di provocazione, che si avvicina al Futurismo e poi si getta nella campagna per l'intervento in guerra: chiude il 22 maggio 1915, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia.

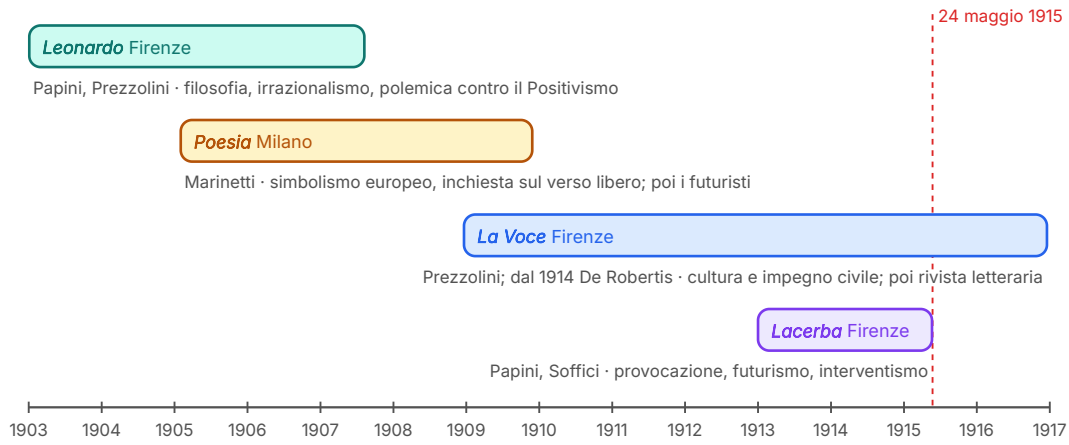

Figura 10.1 Le riviste del primo Novecento: periodo di pubblicazione (asse proporzionale), città, direttori e orientamento. La linea tratteggiata segna l'entrata in guerra dell'Italia (24 maggio 1915).

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 e ne apre la strada. Un'avanguardia storica ha alcuni tratti ricorrenti: è un **gruppo** con un nome che finisce spesso in *-ismo*; pubblica **manifesti** in cui dichiara che cosa vuole distruggere e che cosa vuole fare; rifiuta il passato e il gusto del pubblico borghese; cerca lo scandalo; mescola le arti (pittura, poesia, musica, teatro, architettura). Guarda la Figura 10.2.

In Germania l'**Espressionismo** (il gruppo *Die Brücke*, «Il ponte», nasce a Dresda nel 1905) deforma i colori e le figure per esprimere l'angoscia interiore; a Parigi il **Cubismo** di Picasso e Braque scompone gli oggetti in piani geometrici e li mostra da più punti di vista contemporaneamente. In Italia l'avanguardia per eccellenza è il **Futurismo**, che dal 1909 si presenta come un movimento totale: letteratura, pittura, scultura, musica, architettura, perfino cucina e moda. Durante la guerra e subito dopo arriveranno il Dada e il Surrealismo.

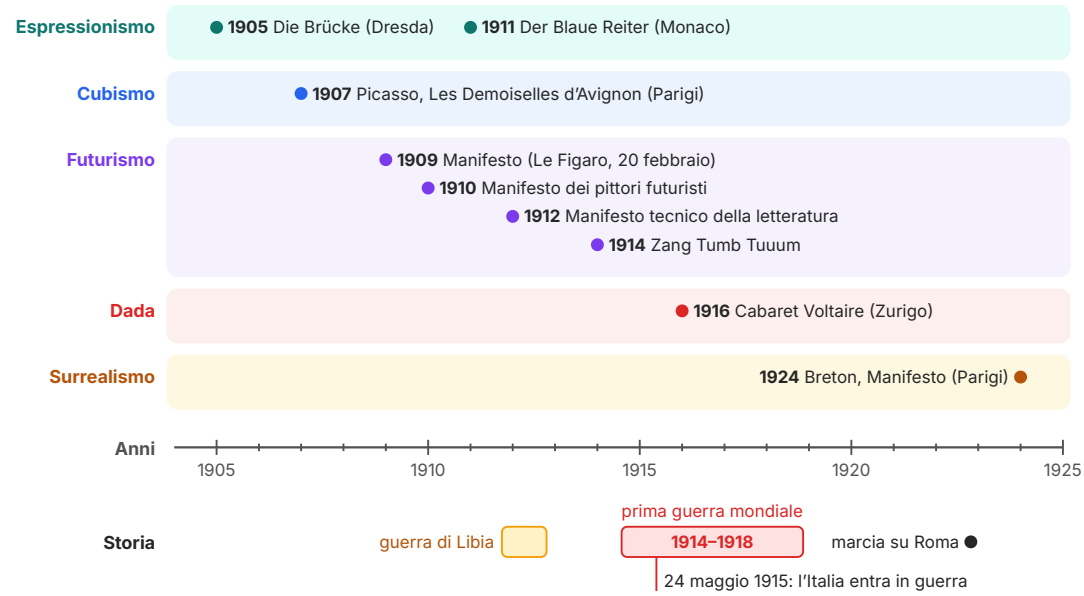

Figura 10.2 Le avanguardie europee, 1905–1924 (asse del tempo proporzionale): le date di nascita dei movimenti e alcuni testi e opere di riferimento. In basso, i principali avvenimenti storici; la fascia rossa è la prima guerra mondiale.

APPROFONDIMENTO

Dada e Surrealismo. Nel 1916, a Zurigo, in una Svizzera neutrale piena di esuli e di disertori, un gruppo di artisti apre il *Cabaret Voltaire*. Il nome che si danno, **Dada**, scelto (secondo il racconto dei protagonisti) aprendo a caso un dizionario, non significa 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. Il poeta romeno Tristan Tzara compone poesie estraendo parole ritagliate da un sacchetto. Finita la guerra, a Parigi, una parte del gruppo dà vita al **Surrealismo**, il cui primo manifesto, di André Breton, è del 1924: l'arte deve liberare l'inconscio, il sogno, il caso, ciò che la ragione controlla e censura. Nota la differenza con il Futurismo, che esalta la macchina, la forza e la guerra: Dada nasce come rifiuto della guerra.

10.1.4 La guerra

Quando nell'estate del 1914 scoppia la guerra in Europa, l'Italia, alleata di Germania e Austria-Ungheria nella Triplice Alleanza, si dichiara neutrale. Per dieci mesi il paese si divide fra **neutralisti** (i giolittiani, i socialisti, i cattolici, cioè la maggioranza del Parlamento e probabilmente del paese) e **interventisti**. Fra questi ultimi gli intellettuali sono numerosissimi: i nazionalisti, D'Annunzio, i futuristi, *Lacerba*, molti vociani, gli irredentisti di Trento e di Trieste. Con il Patto

di Londra (aprile 1915) il governo si impegna segretamente con l'Intesa; il **24 maggio 1915** l'Italia entra in guerra contro l'Austria-Ungheria.

Moltissimi scrittori partono volontari. Alcuni muoiono nei primi mesi, come Scipio Slataper e Renato Serra, di cui parleremo; altri, come Ungaretti, Rebora, Gadda, porteranno per sempre nella loro opera l'esperienza della trincea. La guerra che i futuristi avevano esaltato come «igiene del mondo» si rivela una guerra di logoramento, di fango e di malattie, con oltre seicentomila soldati italiani morti. Il modo in cui la letteratura racconta questa esperienza è uno dei grandi temi della prossima parte del libro.

10.2 I crepuscolari

10.2.1 Un nome dato da un critico

Nel settembre del 1910 il critico **Giuseppe Antonio Borgese**, recensendo sul quotidiano torinese *La Stampa* alcuni libri di versi usciti da poco, parlò di una «poesia crepuscolare»: una poesia che gli sembrava il tramonto, la luce smorta dopo il grande giorno della poesia italiana di Carducci, Pascoli e D'Annunzio. L'aggettivo piacque e rimase. Da allora si chiamano **crepuscolari** alcuni poeti nati negli anni Ottanta dell'Ottocento, che non formarono mai una scuola né firmarono un manifesto, ma che hanno in comune un tono e alcuni temi. Il loro modo di scrivere si chiama **crepuscolarismo**.

I temi sono le **piccole cose**: le stanze dei vecchi, i giardini di provincia, gli organetti di Barberia, le suore, gli ospedali, le domeniche vuote, gli oggetti di cattivo gusto dei salotti borghesi. Il poeta si presenta come un malato, un fanciullo, un uomo che rinuncia a vivere; spesso lo è davvero, perché due dei maggiori, Corazzini e Gozzano, muoiono giovani di tubercolosi. Il tono è **dimesso**, colloquiale, vicino alla prosa: il lessico è quotidiano, le rime sono a volte volutamente banali o comiche. E soprattutto c'è l'**ironia**, con cui il poeta guarda alle cose che ama e a se stesso.

Che cosa rifiutano? Il poeta «laureato», il vate, il superuomo: tutto ciò che D'Annunzio rappresentava. Ma non lo rifiutano con un manifesto: lo rifiutano abbassando la voce. In questo senso i crepuscolari sono la prima risposta del Novecento alla crisi del ruolo del poeta, e una risposta destinata a durare: il tono basso e la diffidenza verso la retorica torneranno in Saba e in Montale.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Crepuscolare» non vuol dire solo «triste».** Chi legge in fretta riduce i crepuscolari alla malinconia e alle cose vecchie. Ma la loro novità sta nel modo in cui guardano quelle 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 nasce a Roma nel 1886. La famiglia, rovinata da un dissesto economico, deve rinunciare a farlo studiare: lavora come impiegato in una compagnia di assicurazioni e frequenta i caffè letterari romani, dove si raccoglie intorno a lui un gruppo di giovani poeti. Malato di tubercolosi, muore a Roma nel 1907, a ventun anni. Pubblica in pochi anni alcuni libretti di versi in edizioni minuscole; il più noto, il *Piccolo libro inutile*, esce nel **1906**. Già il titolo dice tutto: la poesia non serve a nulla, e il libro lo dichiara per primo.

Desolazione del povero poeta sentimentale è il testo più famoso di Corazzini. È diviso in otto brevi sezioni numerate e scritto in versi liberi, cioè versi di misura diversa, senza strofe regolari e quasi senza rime (vedi il capitolo 9 e la Tavola A.4). Il poeta parla a un «tu» che non vediamo, forse un amico, forse il lettore. 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, e l'io rifiuta il titolo: non è un poeta, è «un piccolo fanciullo che piange», che ha da offrire soltanto lacrime. Le sue tristezze e le sue gioie sono comuni e semplici, così semplici che si vergognerebbe a raccontarle; e la sezione si chiude con un pensiero che arriva senza preparazione: «Oggi io penso a morire». Nelle sezioni centrali, che qui non riportiamo, l'io spiega che vuole morire perché è stanco, perché è «rassegnato come uno specchio, / come un povero specchio melanconico» (vv. 16–17), perché ama «la vita semplice delle cose». L'ultima sezione riprende la domanda iniziale e la chiude: chi è malato e muore un poco ogni giorno, «come le cose», non può essere un poeta, perché per essere chiamato così bisogna vivere «ben altra vita». L'«Amen» finale trasforma tutta la poesia in una preghiera.

Analisi. La sintassi è elementare: frasi brevi, molte coordinate, ripetizioni. La **ripetizione** è la figura dominante: «Perché tu mi dici: poeta?» apre e chiude la prima sezione (struttura circolare); «Io non sono» è ripetuto in **anafora** ai vv. 2–3; «tristezze» torna due volte nello stesso verso, «semplici» passa dalla fine del v. 7 all'inizio del v. 8 (**anadiplosi**). Il lessico è povero di proposito: «piccolo», «povero», «semplice», «triste» tornano in tutta la poesia. I versi sono liberi e diversissimi: si va dalle quattro sillabe di «arrossirei» a versi lunghi come prosa. La punteggiatura (i due punti di «Vedi:», le virgole che isolano «un poco», «dunque») rallenta la voce e la rende esitante, come quella di chi si confida.

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 del poeta dannunziano, che vive una vita eccezionale e ne fa un'opera d'arte: qui la «ben altra vita» che il poeta dovrebbe vivere è proprio quella che l'io non ha. Al posto del poeta vate c'è un fanciullo che piange; al posto della parola che domina il mondo, il «Silenzio» con l'iniziale maiuscola. Nota però che il rifiuto del titolo è anche una scelta di poetica: dire la propria debolezza con parole semplici è il nuovo modo di fare poesia.

10.2.3 Guido Gozzano: la vita e *I colloqui*

Guido Gozzano nasce a Torino nel **1883** da una famiglia borghese agiata. Si iscrive a Giurisprudenza ma non si laurea mai, preferendo i corsi di letteratura e i caffè della città; per questo, quando nelle poesie si fa chiamare «avvocato», dobbiamo già sentire un sorriso. Nel 1907 gli viene diagnosticata la tubercolosi, e da allora la sua vita è segnata dalla malattia: soggiorni in montagna e al mare, cure, viaggi. Nello stesso anno pubblica il primo libro, *La via del rifugio*; nel **1911** esce la sua raccolta maggiore, *I colloqui*, presso l'editore Treves. Nel 1912 compie un lungo viaggio in India, da cui nasceranno le prose di *Verso la cuna del mondo*, pubblicate dopo la morte. Lavora a un poemetto sulle farfalle, che resta incompiuto. Muore a Torino nel **1916**, a trentadue anni.

I colloqui sono un libro costruito con cura, diviso in tre parti: *Il giovenile errore*, *Alle soglie*, *Il reduce*. Già il primo titolo cita il primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca («in sul mio primo gio-

venile errore»): Gozzano conosce benissimo la tradizione e la usa, ma la mette a contatto con oggetti e parole di tutti i giorni. È questo contrasto fra la forma letteraria raffinata e la materia quotidiana a produrre la sua ironia. Gozzano usa per lo più metri tradizionali (endecasillabi, strofe regolari, rime), ma con rime sorprendenti, che accostano una parola illustre a una comune o perfino a un nome straniero.

Un esempio celebre è nella poesia *L'amica di nonna Speranza*, dove il poeta descrive il salotto borghese del 1850 pieno di oggetti: un pappagallo impagliato, i busti di Alfieri e di Napoleone, fiori in cornice: «le buone cose di pessimo gusto». La formula è diventata proverbiale, e dice esattamente il suo atteggiamento: quelle cose sono di pessimo gusto, e lo sa; ma sono «buone», ed egli le ama, perché sono il passato, la provincia, una vita più semplice di quella del letterato.

10.2.4 *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 che variano di strofa in strofa (per esempio ABBAAB oppure ABABBA). La situazione è questa: il 10 luglio, giorno di santa Felicita, l'io ricorda la villa di campagna presso Ivrea, nel Canavese, dove un autunno ha conosciuto la signorina Felicita, figlia di un proprietario di campagna sospettato di usura. Felicita è una ragazza semplice e non bella; il poeta, ospite «forestiero», passa con lei le giornate in cucina, in solaio, nell'orto; arriva a dirle che vorrebbe restare per sempre e a chiederle se lo sposerebbe, ma poi parte, e non tornerà. Leggi tre strofe, con la parafrasi 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 la poesia nel ricordo: c'è una simmetria fra la sera che «scende» nel giardino di Felicita e il ricordo che «scende» nel cuore del poeta. La seconda è il ritratto di Felicita: un ritratto onesto fino alla crudeltà («Sei quasi brutta»), che però si rovescia in una bellezza di altro genere, domestica e luminosa. La terza è il centro ideologico del poemetto: il poeta condanna la propria vita di letterato, «sterile» e «di sogno», e le preferisce la vita «ruvida concreta» di chi lavora e guadagna. Poco più avanti, nella stessa sezione, dirà di non voler più «essere io», di voler vivere come il padre di Felicita o come il farmacista del paese.

Analisi. Il verso è l'**endecasillabo**, il verso più nobile della tradizione, e la strofa è regolare; ma il lessico è quotidiano («casalinga», «vesti quasi campagnole», «moneta») e la sintassi imita la conversazione: apostrofi («Signorina Felicita»), esclamazioni, ripetizioni («Sei quasi brutta [...] quasi campagnole»; «mi vergogno, / sì, mi vergogno»). Ci sono parole letterarie, come «cerulea» e «lusinga», accanto ai diminutivi familiari («trecciuole»). L'**enjambement** è frequente («a quest'ora / scende», «Io mi vergogno, / sì») e spezza la cantilena dell'endecasillabo, avvicinandolo al parlato. Nota la struttura per **parallelismi**: «scende la sera» / «scende il ricordo»; «ma la tua faccia» / «ma i bei capelli»; «Meglio la vita» / «meglio andare».

Interpretazione. Felicita non è la donna fatale di D'Annunzio né la donna-angelo della tradizione: è una ragazza di campagna che non scrive poesie («Tu non fai versi», le dirà il poeta poco dopo), e proprio per questo rappresenta la felicità che il titolo promette. Ma il titolo stesso è ironico: *La signorina Felicita ovvero la Felicità* unisce un nome comune di provincia a un concetto astratto, e nel poemetto la felicità resta un desiderio. Il poeta parte, e la sua vergogna di essere poeta resta una dichiarazione letteraria: è scritta in versi perfetti. In questa contraddizione sta il centro dell'arte di Gozzano: il letterato sa di non poter guarire dalla letteratura, e la guarda con ironia proprio mentre la pratica.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un endecasillabo di Gozzano. Conta le sillabe e trova gli accenti del primo verso della *Signorina Felicita*.

Soluzione. Si | gno | ri | na | Fe | li | ci | ta_a | que | st'o | ra. Con la sinalefe *Felicita a* le sillabe sono 11, l'ultima parola (*ora*) è piana: è un endecasillabo. Gli accenti principali cadono sulla 3ª sillaba (*Signorìna*), sulla 6ª (*Felìcita*) e sulla 10ª (*quest'óra*). Il nome della ragazza, una parola sdrucciola di quattro sillabe, occupa da solo il centro del verso: il metro stesso mette in rilievo la persona a cui il poeta si rivolge. Con lo stesso procedimento trova le rime della strofa: *ora*, *ancora*, *Dora* (A); *antico*, *amico*, *dico* (B). Schema: ABBAAB.

10.2.5 *Totò Merùmeni*

Nella terza parte dei *Colloqui*, *Il reduce*, Gozzano costruisce un autoritratto in terza persona: *Totò Merùmeni*, cinque sezioni in quartine di **doppi settenari** (versi di quattordici sillabe formati da due settenari) con rima alternata ABAB. Il nome del protagonista richiama la commedia di Terenzio *Heautontimorumenos*, cioè «il punitore di se stesso», un titolo che già Baudelaire aveva usato per una poesia delle *Fleurs du mal*: Totò è un uomo che si tormenta da solo. Vive in una villa decaduta con una 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. Totò è «il vero figlio del tempo nostro»: il suo male è il male di una generazione. La seconda strofa spiega quel male: Totò «non può sentire», perché l'abitudine ad analizzare e a ragionare in modo sottile ha bruciato in lui le emozioni, come le fiamme svuotano un edificio. L'ultima strofa chiude il poemetto: poiché la voce del poeta è debole e l'arte immensa, e il tempo passa, Totò lavora in disparte, sorride e aspetta. L'ultimo verso è una sentenza in tre frasi brevissime.

Analisi. Il doppio settenario è un verso lungo e cantilenante, con 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», «l'arte prediletta / immensa»). La prima strofa usa l'**asindeto** e il **parallelismo** («scarso cervello, scarsa morale»); la seconda è costruita su una **similitudine** lunga, che nella strofa successiva del testo continua con l'immagine dei fiori che crescono sulle rovine; l'ultima contiene un inciso esclamativo («mentre ch'io parlo!») in cui affiora la voce del poeta, che finora aveva parlato di Totò in terza persona. L'ultimo verso, con le sue pause e il futuro «morirà» in rima tronca con «va», ha la secchezza di un'epigrafe.

Interpretazione. Totò è un antieroe: è il contrario del superuomo dannunziano (vedi il capitolo 9), e una strofa del testo lo dice apertamente, citando Nietzsche con ironia. 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. È lo stesso tipo umano che troverai negli «inetti» di Svevo (vedi il capitolo 11). La sua salvezza, se c'è, è modesta: scrivere qualche verso «consolatore», vivere in disparte.

COLLEGAMENTI

Filosofia · Nietzsche letto con ironia. All'inizio del Novecento Nietzsche è l'autore di moda: D'Annunzio ne ricava il mito del superuomo, i futuristi l'esaltazione della forza e della volontà. Gozzano lo nomina due volte nei *Colloqui*, ed entrambe le volte con un sorriso: alla signorina Felicita il poeta dice «E non mediti Nietzsche», e per questo gli piace; di Totò scrive che «non è cattivo», anzi che «è il buono che desidera il Nietzsche», non l'«inetto» che si dice buono solo perché è debole. Con la Filosofia puoi verificare che cosa Nietzsche intendesse davvero per superuomo e perché la sua lettura italiana fu così parziale.

10.2.6 Palazzeschi e Moretti

Vicino ai crepuscolari, almeno all'inizio, sono altri due poeti, le cui opere sono ancora protette dal diritto d'autore: per questo le descriviamo senza citarle. Il romagnolo **Marino Moretti** (Cesenatico 1885 – 1979) è il crepuscolare più fedele ai temi della provincia, della scuola, della fami-

glia, della vita sempre uguale; nel 1910 pubblica *Poesie scritte col lapis*, un titolo che dice già la modestia del suo programma. **Aldo Palazzeschi** (Firenze 1885 – Roma 1974) è invece un poeta del gioco e dell'assurdo. Nella raccolta *L'incendiario* (1910) c'è la sua poesia più famosa, *E lasciatemi divertire!*: il poeta riempie le strofe di sillabe senza senso, onomatopee e versi di bambino, e ai lettori che protestano risponde che non pretende di essere preso sul serio, che la gente oggi chiede ai poeti ben altro, e che lui vuole soltanto divertirsi. È un modo tutto suo di dire la stessa cosa di Corazzini: il poeta non ha più un ruolo sociale. Ma invece di piangere, Palazzeschi ride. Fra il 1909 e il 1914 aderisce al Futurismo, da cui poi si allontana.

10.3 Il Futurismo

10.3.1 Marinetti e il *Manifesto* del 1909

Filippo Tommaso Marinetti nasce nel 1876 ad Alessandria d'Egitto, da una ricca famiglia italiana; si forma fra Alessandria, Parigi e l'Italia e comincia a scrivere in francese, nel gusto simbolista. A Milano fonda nel 1905 la rivista *Poesia*. Il **20 febbraio 1909** il quotidiano parigino *Le Figaro* pubblica in prima pagina, in francese, il suo *Manifesto del Futurismo*; una prima versione era già circolata in Italia, su alcuni giornali, nelle settimane precedenti. È un colpo pubblicitario riuscito: per la prima volta un movimento letterario italiano si presenta al mondo da Parigi, la capitale della cultura, con il linguaggio della réclame. Il **manifesto** diventa così il genere tipico delle avanguardie: un testo breve, aggressivo, numerato, che dichiara un programma e chiama il lettore a schierarsi.

Il **Futurismo** si definisce in opposizione al **passatismo**: il culto del passato che, secondo Marinetti, soffoca l'Italia dei musei, delle accademie e dei turisti. Il manifesto si apre con un racconto (una corsa notturna in automobile che finisce in un fossato) e prosegue con undici punti. Ne leggiamo tre, nel testo italiano che Marinetti raccolse nel volume *I Manifesti del futurismo* (Firenze, Lacerba, 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 una nuova bellezza, quella della **velocità**, e la mette a confronto con il capolavoro della scultura greca conservato al Louvre: un'automobile da corsa vale più della *Vittoria di Samotracia*. Il nono è il più grave: esalta la guerra come «sola igiene del mondo», il militarismo, il patriottismo, la violenza degli anarchici («il gesto distruttore dei libertarî») e, accanto a tutto questo, «il disprezzo della donna».

Analisi. Ogni punto comincia con un soggetto collettivo, «Noi», e un verbo di volontà o di dichiarazione («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 costruito come uno slogan, facile da ricordare. Nel punto 4 la macchina è descritta con immagini animali («serpenti dall'alito esplosivo», «ruggente»): la tecnica viene caricata di una vitalità quasi biologica. Nota il maschile «un automobile»: nell'italiano di allora la parola oscillava tra maschile e femminile.

Interpretazione. Il manifesto è insieme un programma artistico e un programma ideologico. Sul piano artistico è una intuizione profonda: la vita moderna (la velocità, le macchine, la città) chiede forme nuove, e la poesia non può continuare a cantare i chiari di luna. Sul piano ideologico contiene idee che il lettore di oggi deve giudicare 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 una verità né un giudizio della storia: la prima guerra mondiale costò all'Italia oltre seicentomila soldati morti, e la letteratura di chi la combatté (Ungaretti, Rebora, Gadda) racconta tutt'altro. Così pure il «disprezzo della donna» va letto come una delle idee del movimento, non come 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 però dice la cosa essenziale, cioè che lo sguardo moderno, veloce e dall'alto, chiede una lingua nuova. Ecco le prime regole.

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 (+, −, ×, =, >, <), chiedono catene di analogie sempre più lontane, e culminano in un ordine: «DISTRUGGERE NELLA LETTERATURA L'"IO"», cioè la psicologia, per sostituirla con «l'ossessione lirica della materia». Marinetti presenta la nuova scrittura come il passo che viene dopo il verso libero, e nel manifesto successivo, del 1913, le dà il nome definitivo. Le **parole in libertà** sono un testo senza sintassi, senza punteggiatura, fatto di sostantivi, verbi all'infinito, onomatopee e segni, disposti sulla pagina con caratteri tipografici diversi.

Il punto 5 è il più interessante per chi studia la poesia. L'analogia, cioè l'accostamento di due realtà lontane senza il «come» della similitudine, era già il cuore della poesia simbolista (vedi il capitolo 7); Marinetti la porta all'estremo, unendo i due termini con un trattino: «folla-risacca» (la folla si muove come il mare che si ritira), «piazza-imbuto». È un procedimento che sopravvivrà al Futurismo: l'analogia rapida, senza nessi logici, sarà uno strumento essenziale della poesia di Ungaretti e degli ermetici.

ESEMPIO SVOLTO

Riscrivere «in libertà». Applica le regole 1, 2, 3 e 5 del *Manifesto tecnico* a questa frase tradizionale: «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*, regola 4); mettiamo i verbi all'infinito (*entrare*, *muoversi*); trasformiamo la similitudine «come un'onda» in un sostantivo doppio, *folla-onda*; eliminiamo la punteggiatura e sostituiamo i nessi con segni matematici; aggiungiamo un'onomatopea per il rumore. Una possibile versione: «treno entrare stazione + ferro + fumo ta-tàm ta-tàm folla-onda muoversi». Il risultato perde le relazioni logiche (chi fa che cosa, quando, perché) e guadagna in immediatezza: è una sequenza di impressioni, come una serie di fotografie. Per i futuristi è proprio questo l'obiettivo; per un lettore abituato alla sintassi è la difficoltà. Vedi anche la Figura 10.3.

10.3.3 *Zang Tumb Tuuum* e la pagina come immagine

Nell'ottobre del 1912 Marinetti è corrispondente di guerra in Bulgaria, durante la prima guerra balcanica, e assiste all'assedio della città turca di Adrianopoli. Da quell'esperienza nasce *Zang Tumb Tuuum* (**1914**), il libro più famoso delle parole in libertà. Già il titolo è un'onomatopea: il colpo, il rimbombo, l'eco di un'esplosione. Le pagine non hanno righe regolari: le parole corrono in orizzontale, in verticale, in diagonale; i caratteri cambiano di grandezza e di spessore, alcuni in grassetto enorme, altri minuscoli; ci sono formule matematiche, elenchi di sostantivi, onomatopee lunghe righe intere che imitano il crepitio delle mitragliatrici o il fischio dei proiettili. Il libro va guardato oltre che letto: la pagina diventa un campo visivo, quasi un quadro. La Figura 10.3 mostra gli stessi procedimenti su un esempio inventato: non riproduce una pagina di Marinetti.

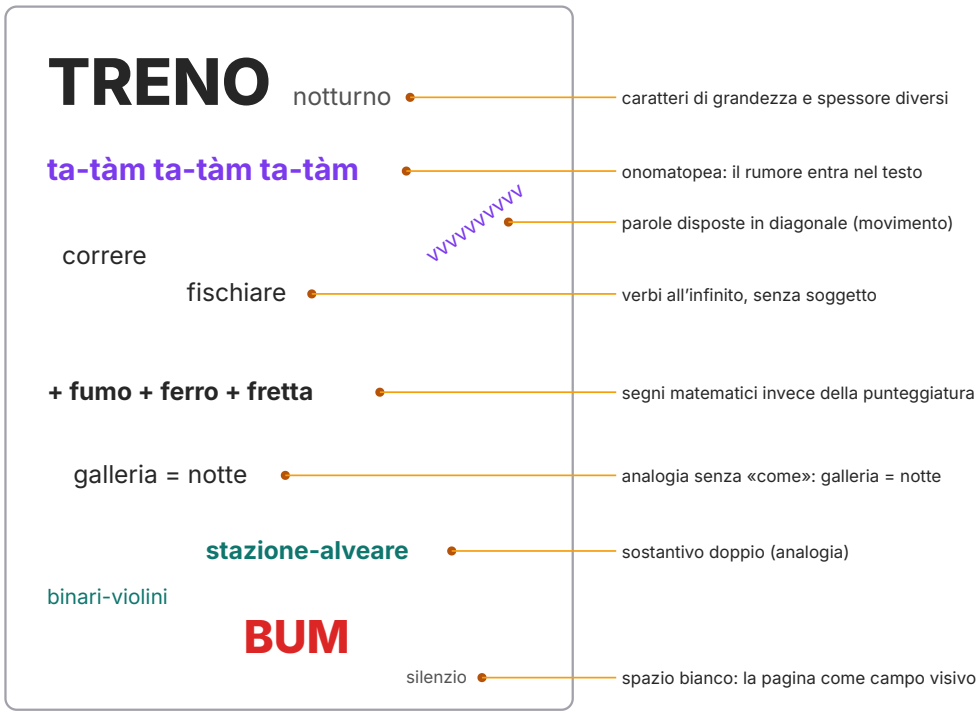

Figura 10.3 Una pagina «in libertà»: schema originale costruito per illustrare i principi del *Manifesto tecnico* (non è una pagina di Marinetti). A destra, i procedimenti usati.

COLLEGAMENTI

Arte · Boccioni e Balla. Nel 1910 Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo firmano con altri il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio) e poi, con Giacomo Balla e Gino Severini, il *Manifesto tecnico della pittura futurista* (11 aprile). Il loro problema è rappresentare il movimento su una tela ferma. Nella scultura *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) Boccioni rappresenta una figura umana che avanza: i contorni del corpo si allungano all'indietro come se l'aria li modellasse, e la figura sembra fatta della sua stessa traiettoria. Nel quadro *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) Balla dipinge le zampe del cane e i piedi della padrona moltiplicati in tanti contorni sovrapposti, come in una fotografia a lunga esposizione. Cerca le due opere e confrontale con le regole del *Manifesto tecnico*: dove trovi la «catena delle analogie», dove la distruzione della forma chiusa?

APPROFONDIMENTO

Fisica · Fotografare il movimento. Negli anni Ottanta dell'Ottocento il fisiologo francese Étienne-Jules Marey costruì apparecchi capaci di registrare su una sola lastra fotografica le posizioni successive di un corpo in movimento a intervalli di tempo regolari: la *cronofotografia*. Su un'immagine così si può leggere la cinematica: se gli scatti sono equidistanti nel tempo, la distanza fra due posizioni successive è proporzionale alla velocità media in quell'intervallo ($v_m = \Delta s / \Delta t$), e se le distanze crescono il corpo sta accelerando. I pittori futuristi conoscevano queste immagini, e fra il 1911 e il 1913 il fotografo Anton Giulio Bragaglia sperimentò un «fotodinamismo» futurista. Le zampe moltiplicate del cane di Balla sono un'idea artistica, non una misura; ma nascono dalla stessa curiosità scientifica per un fenomeno che l'occhio non riesce a fermare.

10.3.4 Futurismo, guerra e Fascismo

I futuristi organizzano **serate** nei teatri, in cui leggono manifesti e poesie fra gli applausi e i lanci di ortaggi del pubblico; sono tra i primi in Europa a usare la provocazione come mezzo di comunicazione. Nel 1914–1915 partecipano con violenza alla campagna per l'intervento, e molti partono volontari: il pittore Boccioni e l'architetto Antonio Sant'Elia muoiono nel 1916. Dopo la guerra Marinetti fonda un Partito politico futurista, partecipa nel marzo 1919, a Milano, alla fondazione dei Fasci di combattimento di Mussolini e si candida con lui alle elezioni dello stesso anno. Nel 1920 si allontana dal movimento fascista, che stava diventando monarchico e vicino agli industriali e alla Chiesa; ma presto si riavvicina al regime, che lo nomina nel 1929 membro della Reale Accademia d'Italia. Marinetti muore nel dicembre 1944 a Bellagio, sul lago di Como, nel territorio della Repubblica sociale.

Il rapporto fra Futurismo e Fascismo è quindi stretto ma non semplice: il Futurismo nasce dieci anni prima del Fascismo e ne anticipa alcuni temi (il culto della forza, della giovinezza, della guerra, il disprezzo per il Parlamento), ma il regime preferirà presto un'arte celebrativa e

classicheggiante, e il Futurismo resterà una voce tollerata più che una cultura ufficiale. Dal punto di vista letterario, la sua eredità più duratura è altrove: la libertà dalla metrica, la pagina come spazio grafico, l'uso dei linguaggi della pubblicità. Fuori d'Italia, il Futurismo influenzò direttamente le avanguardie russe.

10.4 *La Voce* e il frammentismo

10.4.1 I vociani: la letteratura come esame di coscienza

Fra i collaboratori della *Voce* c'è un gruppo di giovani scrittori che la critica ha chiamato **vociani**. Vengono spesso dalla periferia, geografica o sociale: Trieste, la Liguria, le valli piemontesi, la Romagna; molti sono di famiglia modesta. A differenza dei futuristi non vogliono distruggere la tradizione e a differenza dei crepuscolari non si ritirano dalla vita: per loro scrivere è un **atto morale**, un modo di fare i conti con se stessi e con il proprio paese. Per questo preferiscono l'**autobiografia**, il diario, la confessione.

Anche la loro forma è nuova. Diffidano dei generi tradizionali: il romanzo ben costruito, il poema, la lirica con le sue regole. Scrivono brevi testi in prosa ritmica o in versi liberi, compiuti in sé, che non si lasciano ordinare in una trama: **frammenti**. Il gusto per questa scrittura breve, intensa, autobiografica si chiama **frammentismo**, e la forma tipica è la prosa lirica che hai già incontrato nel *Notturno* di D'Annunzio (vedi il capitolo 9): una prosa che usa le risorse della poesia (ritmo, immagini, ripetizioni) senza andare a capo come il verso. È parente del poema in prosa di Baudelaire (vedi il capitolo 7), ma ha un accento diverso: meno estetico, più morale.

10.4.2 Scipio Slataper, *Il mio Carso*

Scipio Slataper nasce a **Trieste** nel 1888, quando la città fa parte dell'Impero austro-ungarico. Il suo nome tradisce origini slave, ma la famiglia è di lingua e di sentimenti italiani. Studia a Firenze, collabora alla *Voce*, dove nel 1909 pubblica le *Lettere triestine*, una serie di articoli sulla vita culturale della sua città. Nel **1912** la Libreria della Voce pubblica *Il mio Carso*, un'autobiografia lirica in tre parti, che racconta l'infanzia, la scoperta del Carso (l'altopiano di pietra alle spalle di Trieste), l'amore, il dolore, la vocazione morale. Allo scoppio della guerra si arruola volontario nell'esercito italiano; muore il **3 dicembre 1915** sul monte Calvario, presso Gorizia.

Il libro si apre con un attacco celebre, in cui lo scrittore si rivolge ai suoi amici fiorentini, i colti intellettuali della *Voce*.

> 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. Lo scrittore vorrebbe presentarsi come un uomo nato in una terra selvaggia, fra contadini poveri, lupi e foreste: sul Carso, in Croazia, nella pianura della Moravia. Ma subito confessa che sarebbe un inganno: in realtà è «un povero italiano», un borghese colto di Trieste, che cerca di dare un'aria barbara («imbarbarire») alle sue inquietudini di intellettuale.

Analisi. Il passo è costruito sull'**anafora** «Vorrei dirvi», ripetuta tre volte, e sull'elenco di immagini concrete, quasi fisiche: il tetto di paglia annerito, il cane «spelacchiato e rauco», il concio, le mani gonfie e rosse. Il lessico mescola parole rare o regionali («concio», «strame», «a pertugio», «crocidanti») e forme colloquiali («piova», «frignando»). La sintassi è paratattica, fatta di frasi coordinate e brevi. La svolta («Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste») cambia registro: dalle immagini si passa all'ironia e alla riflessione. È un tipico esempio di prosa lirica: un testo in prosa che procede per ripetizioni e immagini, come una poesia.

Interpretazione. L'attacco è un piccolo manifesto dell'identità di confine. Trieste, città italiana di lingua in uno Stato austriaco, dove convivono italiani, sloveni, tedeschi, croati, è per Slataper una ricchezza e un problema. Il desiderio di essere «barbaro», figlio di una terra primitiva, esprime il rifiuto della cultura come esercizio intellettuale, che i vociani rimproveravano anche a se stessi: Slataper vuole una vita piena, concreta, e una letteratura che la dica. La morte in guerra, tre anni dopo, darà a queste pagine un significato che l'autore non poteva prevedere.

10.4.3 Rebora, Sbarbaro, Serra

Clemente Rebora (Milano 1885 – Stresa 1957) pubblica nel 1913, presso la Libreria della Voce, i *Frammenti lirici*: settantadue componimenti in versi liberi, di una lingua densa e aspra, piena di verbi di movimento e di sforzo, che raccontano la lotta dell'anima contro l'inerzia, la città moderna, il lavoro, il desiderio di un senso. Richiamato alle armi, nel 1915 è al fronte, dove subisce

un grave trauma per lo scoppio di una granata; le poesie e le prose che scrive sulla guerra ne mostrano l'orrore senza retorica, con immagini crude di corpi e di fango. Dopo una lunga crisi religiosa entra nell'ordine dei rosminiani e nel 1936 è ordinato sacerdote. Le sue opere sono ancora protette dal diritto d'autore: le descriviamo senza citarle.

Camillo Sbarbaro (Santa Margherita Ligure 1888 – Savona 1967) pubblica nel 1914, anche lui presso la Voce, *Pianissimo*: un libro di versi liberi in cui l'io si guarda vivere come un estraneo, cammina per la città come un sonnambulo, si sente arido, incapace di provare emozioni. Il tono è sommesso, il lessico semplice; il titolo, un'indicazione musicale, dice già la voce bassa di queste poesie. Sbarbaro sarà molto importante per il giovane Montale, che studierai nel capitolo 13.

Il romagnolo **Renato Serra** (1884–1915) è il critico del gruppo: scrive saggi di una finezza straordinaria sulla letteratura contemporanea. Nella primavera del 1915, mentre l'Italia si prepara alla guerra, pubblica l'*Esame di coscienza di un letterato*, una meditazione in cui si chiede che cosa possa la letteratura davanti alla guerra e conclude che la guerra non cambierà nulla nella sostanza degli uomini e dei libri; eppure decide di partire, per non separarsi dai compagni della sua generazione. Muore sul monte Podgora, presso Gorizia, il 20 luglio 1915.

	Crepuscolari	Futuristi	Vociani
Quando, dove	1904–1916 ca.; Roma, Torino	dal 1909; Milano, poi Firenze	1908–1916; Firenze
Chi	Corazzini, Gozzano, Moretti	Marinetti, Palazzeschi (fino al 1914), i pittori	Slataper, Rebora, Sbarbaro, Jahier, Serra
Verso la tradizione	la usano con ironia	la rifiutano in blocco	la discutono, la rinnovano
Temi	piccole cose, provincia, malattia, rinuncia	macchina, velocità, città, guerra, folla	esame di coscienza, moralità, la terra
Forma	metri tradizionali e versi liberi, tono colloquiale	parole in libertà, tipografia, onomatopea	frammento, prosa lirica, diario
Il poeta è…	un «fanciullo che piange»	un costruttore, un agitatore	un uomo che rende conto di sé
Verso D'Annunzio	parodia e distacco	rifiuto (ma molto in comune)	distacco morale

Figura 10.4 Tre modi di essere poeti nel primo Novecento: crepuscolari, futuristi e vociani a confronto. I nomi «crepuscolari» e «vociani» sono etichette della critica; il Futurismo fu invece un movimento organizzato, con un capo e dei manifesti. Alcuni autori passarono da un gruppo all'altro (Palazzeschi).

IN SINTESI

Tre risposte a una crisi. Davanti alla fine del poeta vate (Figura 10.4): 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, Rebora, Sbarbaro). Una figura a parte è **Dino Campana**, che cerca nella 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**, un paese dell'Appennino tosco-romagnolo. Fin da ragazzo soffre di disturbi nervosi, che i medici del tempo non sanno curare; ha un rapporto difficile con la famiglia e con il paese, che lo considera un matto. Si iscrive a Chimica all'Università di Bologna, senza laurearsi; più volte è rinchiuso in manicomio, più volte fugge e viaggia: in Svizzera, in Francia, in Belgio, forse in Argentina. Su questi viaggi circolano molti racconti, alcuni nati dallo stesso Campana, e non tutti si possono verificare; di sicuro egli visse per anni da vagabondo, facendo i mestieri più umili. Nel 1918 è internato nel manicomio di Castel Pulci, presso Firenze, dove resta fino alla morte, il 1° marzo **1932**.

Campana scrive un solo libro, ma la sua storia è un romanzo. Alla fine del 1913 porta a Firenze il manoscritto, intitolato *Il più lungo giorno*, e lo affida a Papini e a Soffici, i direttori di *Lacerba*, sperando di pubblicarlo. Il manoscritto non gli viene restituito: è andato perduto. Campana riscrive allora il libro, in parte a memoria, e nell'estate del **1914** lo fa stampare a sue spese da un tipografo di Marradi con il titolo *Canti orfici*; lo vende lui stesso nei caffè di Firenze. Il manoscritto perduto fu ritrovato soltanto nel 1971, fra le carte di Soffici: così oggi possiamo confrontare le due versioni.

> **DA RICORDARE**
>
> **Che cosa è certo, che cosa no.** Su Campana sono nate molte leggende, alimentate dalla sua vita irregolare e dalla sua malattia. **Certo**: le date di nascita e di morte, l'internamento a Castel Pulci dal 1918, la consegna del manoscritto a Papini e Soffici, la stampa dei *Canti orfici* a Marradi nel 1914 e il ritrovamento del manoscritto nel 1971. **Incerto**: molti particolari dei suoi viaggi. Davanti a un poeta «maledetto», il buon lettore distingue fra i documenti e il mito, e legge prima di tutto i testi.

10.5.2 Il libro e il titolo

I *Canti orfici* mescolano **versi liberi** e **prose poetiche**, cioè poemi in prosa nel senso di Baudelaire e di Rimbaud (vedi il capitolo 7): notturni, visioni di città (Genova, Firenze, Faenza), i ricordi del Sud America, il pellegrinaggio al santuario della Verna. Il libro porta un sottotitolo in tedesco, che si può tradurre «La tragedia dell'ultimo germano in Italia», e una dedica all'imperatore di Germania Guglielmo II: provocazioni che, alla vigilia della guerra contro gli Imperi centrali, non aiutarono la sua fortuna.

Il titolo rimanda a **Orfeo**, il cantore del mito greco che con la musica incantava le belve e scese nell'oltretomba. Per **poesia orfica** si intende una poesia che si presenta come rivelazione, come canto di un iniziato che vede ciò che gli altri non vedono: un'idea vicina al «poeta veggen-

te» di Rimbaud. In Campana l'orfismo è soprattutto un modo di vedere: il paesaggio reale (una piazza, un fiume, una stanza al tramonto) si trasforma in visione attraverso i colori, la luce, la musica delle ripetizioni.

10.5.3 *L'invetriata*

L'invetriata appartiene alla sezione *Notturni*. È una poesia breve, di undici versi liberi di lunghezza molto diversa, alcuni lunghissimi; 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 grande finestra a vetri la luce della sera versa chiarori nella penombra della stanza e lascia nel cuore del poeta un'impronta bruciante («un suggello ardente»). Fuori, su un terrazzo sul fiume, qualcuno accende la lampada davanti a un'immagine della Madonna, la «Madonnina del Ponte»; il poeta si chiede, con una domanda che si ripete e si inceppa, chi l'abbia accesa. Nella stanza c'è un odore di putredine e c'è una «piaga rossa languente». Le stelle sembrano bottoni di madreperla, la sera si veste di velluto e tremola, ingannevole («fatua»); ma nel cuore della sera c'è sempre quella piaga rossa.

Analisi. La poesia è costruita sulla **ripetizione**, quasi come un brano musicale. Alcune parole tornano più volte: «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. Ci sono **chiasmi** («tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola») e frasi che si spezzano a metà, con l'**enjambement** che lascia «c'è» sospeso alla fine del verso e rimanda il soggetto al verso dopo. Il lessico accosta parole preziose («mesce», «suggello», «languente», «fatua») e immagini quotidiane e quasi infantili («bottoni di madreperla»); le **sinestesie** uniscono luce, odore, tatto (il velluto). Il v. 4 contiene una parentesi che interrompe la domanda, come se un'immagine im-

provvisa si imponesse al pensiero. La Figura 10.5 mostra la struttura del testo: la lunghezza diversissima dei versi e la trama delle ripetizioni.

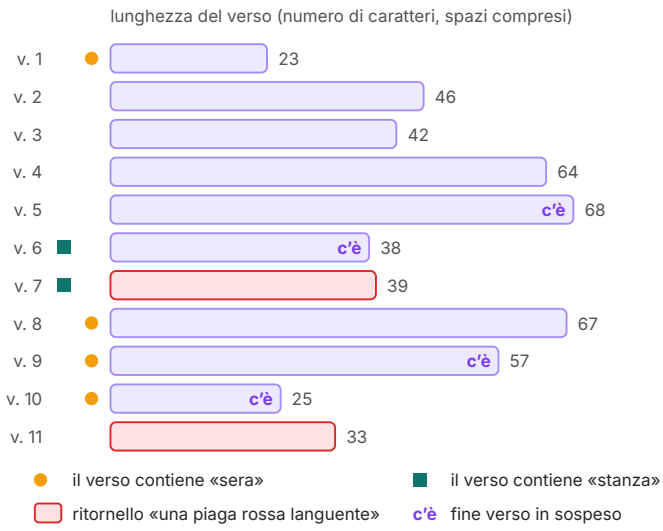

Figura 10.5 *L'invetriata*: lunghezza di ciascun verso (in caratteri, spazi compresi) e distribuzione delle parole che ritornano. I versi 7 e 11 hanno lo stesso ritornello.

Interpretazione. Il paesaggio è con ogni probabilità reale (secondo un'interpretazione diffusa è quello di Marradi, il paese sul fiume Lamone, con la sua immagine sacra sul ponte); ma il poeta lo trasforma in visione. La «piaga rossa languente» è insieme la luce rossa del tramonto che sanguina nella stanza, la lampada accesa, una ferita interiore che non si rimargina. La sera è bella e ornata, ma «fatua», illusoria; e dentro la sua bellezza c'è sempre una piaga. Il confronto con il manoscritto perduto è istruttivo: nel *Più lungo giorno* il quarto verso diceva semplicemente che sul terrazzo «sta la Madonnina del ponte»; nella versione stampata la constatazione diventa una domanda ripetuta e affannosa, e il testo guadagna in mistero e in tensione. È un esempio concreto di come Campana costruisce la sua musica.

10.5.4 *La notte*: la prosa visionaria

Il libro si apre con un lungo poema in prosa intitolato *La notte*. La città che vi appare, «rossa di mura e turrita», è di solito identificata con Faenza, dove Campana aveva frequentato le scuole; ma il poeta non la nomina, e il ricordo si trasforma subito in mito. Leggi l'inizio.

> 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

È un'unica, lunghissima frase, scandita dai due punti: non c'è un racconto, ma una serie di visioni accostate, come inquadrature. I colori sono pochi e intensi (rosso, verde, nero, il grigio «plumbeo» dell'acqua), le immagini sono di calore e di immobilità («arsa», «torrido», «acqua morta», «stagnazioni»). Gli aggettivi si accumulano a due e a tre («verdi e molli», «primordiale monotona e irritante»), e il periodo culmina in un'inversione solenne: «e del tempo fu sospeso il corso». Il tempo si ferma: la città reale diventa un luogo fuori dalla storia, popolato di figure arcaiche (gli zingari, gli adolescenti, il vecchio) e di suoni primitivi. È la tecnica del **poema in prosa** visionario, che Campana impara da Rimbaud e porta in un paesaggio italiano.

COLLEGAMENTI

Campana e i simbolisti francesi. Rileggi nel capitolo 7 le pagine su Rimbaud e sul poeta «veggente»: la poesia come visione, l'accostamento di sensazioni diverse, la prosa poetica delle *Illuminations*. In Campana ritrovi molto di questo, ma con una differenza: le sue visioni nascono quasi sempre da luoghi reali e riconoscibili (Marradi, Faenza, Genova, Firenze), che il ricordo e la musica della frase trasformano. Rispetto ai crepuscolari, che abbassano il tono, e ai futuristi, che lo alzano, Campana cerca un'intensità tutta interiore.

SINTESI

- Fra il 1901 e il 1914 l'**età giolittiana** porta in Italia l'industria, le città moderne, il suffragio quasi universale maschile (1912) e una **società di massa**: il poeta vate perde il suo pubblico.
- La cultura si fa nelle **riviste**, soprattutto fiorentine: il *Leonardo*, *La Voce* di Prezzolini, *Lacerba* di Papini e Soffici; a Milano *Poesia* di Marinetti. Lo scrittore diventa un intellettuale militante.
- 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, la provincia, la malattia, con un tono dimesso e ironico. Corazzini (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, 1906) rifiuta il nome di poeta.
- Gozzano (*I colloqui*, 1911) unisce la forma tradizionale e la materia quotidiana: *La signorina Felicita* oppone la vita semplice alla «vita sterile, di sogno» del letterato; *Totò Merùmeni* è l'autoritratto ironico 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 guerra «sola igiene del mondo» e disprezzo della donna.
- Il *Manifesto tecnico* (1912) distrugge la sintassi, abolisce aggettivi, avverbi e punteggiatura, chiede l'analogia e porta alle **parole in libertà**; *Zang Tumb Tuuum* (1914) fa della pagina un campo visivo.
- Il Futurismo coinvolge la pittura e la scultura (Boccioni, Balla), sostiene l'intervento in guerra, partecipa alla nascita del Fascismo nel 1919; Marinetti diventa poi accademico del regime.
- I **vociani** (Slataper, Rebora, Sbarbaro, Serra) fanno della scrittura un atto morale: autobiografia, diario, **frammento**, prosa lirica. *Il mio Carso* (1912) racconta un'identità di confine.
- La guerra (l'Italia vi entra il 24 maggio 1915) divide neutralisti e interventisti; molti scrittori partono volontari, e alcuni, come Slataper e Serra, muoiono nel 1915.
- **Dino Campana** (1885–1932) pubblica 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 notte*).

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 illustrate, 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. ● 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

3. ● Perché si dice che i crepuscolari non formarono una «scuola»?
   - **A.** perché non ebbero mai 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

4. ● 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.** preferisce dipingere
   - **D.** è soltanto un fanciullo che piange e per essere poeta bisognerebbe vivere «ben altra vita»

5. ● 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 ai lettori su come arredare la casa

6. ● 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

7. ● 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.** accostare un sostantivo al suo «doppio» per analogia, senza congiunzione
   - **D.** raccontare con precisione la psicologia dei personaggi

8. ● Che cosa distingue il frammentismo dei vociani?
   - **A.** il gusto del poema epico in molti canti
   - **B.** testi brevi, autobiografici, in prosa lirica o in versi liberi, vissuti come esame morale di sé
   - **C.** la ricerca di una sintassi distrutta e di onomatopee
   - **D.** il rifiuto di ogni riferimento alla propria vita

Comprensione e parafrasi

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

10. ● Spiega il significato, nel loro 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».

Analisi del testo

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

15. ●● 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.

16. ●● 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.

17. ●● Nella strofa di *Totò Merùmeni* che comincia «Totò non può sentire», individua la similitudine e spiega che cosa rappresentano i due termini del paragone.

18. ●● 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»?

19. ●●● 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.

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

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

Contestualizzare e collegare

22. ●● 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?

23. ●● D'Annunzio è il bersaglio comune dei crepuscolari e dei futuristi, ma per ragioni opposte. Spiega perché, con un esempio per ciascun gruppo.

24. ●●● **Storia.** Collega il nono punto del *Manifesto del Futurismo* alla campagna interventista del 1914–1915 e alla realtà della guerra combattuta. Che cosa ci insegna questo confronto sul rapporto fra le parole degli intellettuali e i fatti?

25. ●●● **Fisica e Arte.** Spiega come una cronofotografia permette di stimare la velocità media di un corpo e perché i pittori futuristi si interessarono a questo tipo di immagini. Che differenza c'è fra una misura e una rappresentazione artistica del movimento?

Scrivere

26. ●● 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.

27. ●●● 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 e uno futurista e un esempio di oggi (una canzone, un post, uno spot).

Verso l'esame

28. ●●● **Tipologia A.** Rileggi *L'invetriata* di Dino Campana (*Canti orfici*, 1914). **Comprensione e analisi.** 1) Riassumi il contenuto della poesia in non più di cinque righe. 2) Descrivi la forma metrica: tipo di verso, presenza o assenza di rime e di strofe. 3) Individua le parole e le espressioni che si ripetono e spiega la funzione del ritornello «una piaga rossa languente». 4) Spiega le immagini della luce e del colore e almeno una sinestesia. 5) Che effetto ha la domanda ripetuta e spezzata dei vv. 4–5? **Interpretazione.** Partendo da *L'invetriata*, scrivi un'interpretazione complessiva del modo in cui Campana trasforma un paesaggio reale in visione, confrontandolo con un altro testo del capitolo (Corazzini, Gozzano o il Futurismo) e, se vuoi, con i simbolisti francesi studiati nel capitolo 7.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine sull'età giolittiana, sulle riviste fiorentine, sui crepuscolari, sul Futurismo e su Campana: il contesto e la fortuna critica.
- [CON] Per la collocazione dei crepuscolari, dei futuristi e dei vociani nella letteratura dell'Italia unita e per il loro rapporto con D'Annunzio.
- [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.

Crepuscolarismo
Il modo di scrivere dei poeti detti crepuscolari (Corazzini, Gozzano, Moretti): 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 e la violenza 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 e 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.

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, il sogno e il caso.

Vociani
Gli scrittori legati alla rivista fiorentina *La Voce* (Slataper, Rebora, Sbarbaro, Jahier, Serra), 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. C: gruppo, nome (spesso in *-ismo*), manifesti, rifiuto del passato e del gusto borghese, provocazione, mescolanza delle arti.

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

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

5. 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.

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

7. C: 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.

8. B: i vociani scrivono testi brevi e autobiografici (frammenti, prose liriche, versi liberi) come atto morale; la sintassi distrutta è dei futuristi.

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, chiaro e luminoso, con i capelli biondi. «Inteso alla moneta»: dedito al guadagno, che pensa al denaro. «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 dei sentimenti; 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 e distrutto). — 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. 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.

15. 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.

16. 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. Due settenari: doppio settenario (o martelliano). La cesura cade dopo *sentire*, dove c'è anche il punto fermo: la pausa metrica coincide con quella sintattica.

17. 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 e a ragionare sottilmente sull'anima di Totò; secondo termine: l'incendio che, alimentato dal vento, svuota un edificio lasciandone solo i muri. Totò è un uomo «bruciato» dentro, incapace di sentire. (Nella strofa successiva l'immagine continua: sulle rovine nascono i giaggioli, come dall'anima riarsa nascono versi consolatori.)

18. 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.

19. 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.

20. 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» (vista e tatto/gusto), la sera che «si veste di velluto» (vista e tatto); accanto, la sensazione olfattiva 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, quasi musicale o di cantilena, e danno l'impressione di un pensiero che torna sempre sullo stesso punto doloroso.

21. È un unico lungo periodo, diviso dai due punti in una serie di visioni accostate (città, ponti, zingari, canneto, adolescenti, vecchio, canto), senza verbi di 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.

22. 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 e perfino morale. 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).

23. 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 (Gozzano: «E non mediti Nietzsche», dice il poeta alla signorina Felicita; Totò, contrario del superuomo). I futuristi lo rifiutano perché è troppo legato al passato, all'estetismo, ai chiari di luna, ai musei; eppure ne condividono il culto dell'azione, della guerra e del gesto (il punto 9 del manifesto).

24. Traccia: il punto 9 esalta la guerra come «igiene del mondo» (1909); nel 1914–1915 i futuristi, con D'Annunzio, i nazionalisti e *Lacerba*, guidano la campagna per l'intervento contro la maggioranza neutralista del Parlamento; l'Italia entra in guerra il 24 maggio 1915. La guerra reale è di trincea e di logoramento, con oltre seicentomila soldati italiani morti, e muoiono anche molti degli intellettuali che vi erano andati volontari (Boccioni, Sant'Elia, Slataper, Serra). Le parole degli intellettuali hanno conseguenze: chi le pronuncia ne porta la responsabilità.

25. Traccia: se gli scatti sono presi a intervalli di tempo uguali Δt, la distanza Δs fra due posizioni successive dà la velocità media $v_m = \Delta s/\Delta t$ in quell'intervallo; distanze crescenti indicano un'accelerazione. I futuristi volevano rappresentare il movimento e la velocità, e la cronofotografia (Marey) mostrava le posizioni successive di un corpo in una sola immagine: Balla e Boccioni ne trassero l'idea di moltiplicare le forme. Una misura è quantitativa e verificabile; una rappresentazione artistica è un'interpretazione, che usa la scomposizione del movimento per esprimere un'esperienza (la velocità, il dinamismo), non per misurarla.

26. 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 ABBAAB, 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.

27. 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.

28. Traccia. 1) Una sera d'estate la luce entra dalla finestra nella stanza in penombra e lascia nel poeta un'impronta bruciante; fuori qualcuno accende la lampada alla Madonnina del Ponte; nella stanza c'è odore di putredine e una «piaga rossa»; la sera è bella e illusoria, ma nel suo cuore c'è sempre quella piaga. 2) Undici versi liberi, di lunghezza molto diversa, senza strofe e senza rime regolari (qualche ripresa di suono: «c'è» in fine di verso). 3) «sera», «stanza», «lampada», «c'è», «chi ha»; il ritornello lega l'interno (la stanza) e il cuore della sera, e chiude il testo su una ferita che non guarisce. 4) Luce: «chiarori nell'ombra», «lampada», le stelle «bottoni di madreperla»; colore: il rosso della piaga (tramonto, lampada, ferita); sinestesie: la sera «fumosa» che «mesce chiarori», la sera che «si veste di velluto». 5) La domanda spezzata (con la parentesi e le ripetizioni «chi ha... chi ha», «chi è chi è») dà un ritmo affannoso, come di un pensiero ossessivo o di un'immagine improvvisa. Interpretazione: il paesaggio reale (Marradi, il fiume, la Madonnina) diventa visione attraverso la ripetizione, il colore, la musica; confronto possibile con Corazzini (la ma-

lattia, la piaga, ma in tono di confessione dimessa), con Gozzano (il paesaggio di provincia guardato con ironia), con il Futurismo (che voleva uccidere il «chiaro di luna», mentre Campana fa della notte una visione), con Rimbaud (il poeta veggente). Indicatori: comprensione, analisi, interpretazione, correttezza.