

- che si possa fare educazione letteraria senza la dimensione storica: non storia della letteratura ma letteratura nella storia, per riprendere il concetto di Bonini (1989);
- che l'unica logica sia quella della "storia" sequenziale della letteratura: si può pensare ad un ipertesto, a una mappa mentale che colloca i testi nel loro contesto culturale e che al tempo stesso li lega ad altri testi precedenti e seguenti;
- che la storia della letteratura debba "spiegarla" il docente: è possibile guidare gli studenti nel processo di creazione di un'intelaiatura (lo *scaffolding*, concetto chiave del costruttivismo) ipertestuale in cui collocare i testi che si vengono leggendo a scuola ma anche fuori.

4. L'OGGETTO DELL'INSEGNAMENTO DELLA LETTERATURA: IL TESTO LETTERARIO

In questo paragrafo intendiamo definire alcune caratteristiche che fanno definire "letterario" un testo.

Come tutti i testi, anche quello letterario è caratterizzato da uno scopo unitario, dalla coerenza logica, dalla coesione tra le parti, dalla sua riconoscibilità come "testo" da parte dei fruitori; a rendere particolare il testo *letterario*, tuttavia, è una serie di caratteristiche formali che permettono ad una società di identificare quel testo come "letterario", cioè diverso dai testi della quotidianità, del discorso scientifico, dei codici penali, ecc. In altre parole, un testo letterario è identificato dallo "stile", dalle scelte linguistiche compiute dall'autore.

La parola "scelta" usata sopra è il cardine del discorso: quale che sia lo scopo extraletterario del testo (educare, divertire, nobilitare, convincere, ecc.), la prima scelta che fa l'autore è quella di produrre un testo letterario, non un testo politico, filosofico, ecc. Un testo letterario è il risultato della volontà di produrre non un testo qualsiasi ma precisamente un testo "letterario", decisione che porta come conseguenza ad una serie di scelte (consapevoli come tutte le scelte) testuali, morfosintattiche, lessicali, fonologiche e grafemiche.

Come vedremo nella seconda parte, l'*educazione* letteraria si traduce in *didattica* della letteratura quando le mete che abbiamo indicato si traducono in obiettivi didattici. (Per approfondimenti su questa prima parte si può ricorrere a Balboni 2004).

4.1 IL GENERE

La prima scelta dell'autore (ma spesso anche del lettore) riguarda il *genere letterario*, sia a livello macro (poesia, prosa, dramma), sia all'interno di ciascuno di essi (un testo in prosa può essere un romanzo, una novella, una biografia, un aforisma ecc.).

Ogni genere ha una sua grammatica: in un romanzo poliziesco ci devono essere un criminale e chi gli dà la caccia e, alla fine, ci deve essere il trionfo della giustizia. Far scoprire agli studenti la natura del *genere* come "luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere" (Corti 1976, p. 151):

- offre allo studente una chiave d'accesso al testo: sapere che si tratta di un racconto di fantascienza o d'amore o di horror permette l'attivazione di una serie di pre-conoscenze fondamentali per la comprensione;

- permette di valutare la scelta dell'autore tra l'obbedienza alle regole del genere o la loro frantumazione, integrazione, commistione con quelle di altri generi.

Ma a livello testuale ci sono anche scelte di altro tipo, dalla struttura narrativa (diverse modalità di relazione tra fabula e intreccio, diversi tipi di narratore, pluralità di possibili punti di vista, ecc.) alla scelta tra l'uso esclusivo della lingua o la commistione tra lingua ed altri linguaggi, tra un testo pensato per la carta o per il palcoscenico o per internet; c'è la decisione di impostare un'opera chiusa e conclusa in sé oppure aperta all'interpretazione del lettore, di offrire al lettore più conclusioni possibili o addirittura si chiede ai lettori di proseguire, in internet, la storia; e così via.

4.2 IL LESSICO E LE FIGURE RETORICHE

Su questo livello ci sono scelte generali e scelte più specifiche.

Quelle generali riguardano l'aspetto sociolinguistico (Manzoni che lava i panni in Arno, Pasolini che opta per il dialetto delle borgate romane, Camilleri che inventa un italo-siculo letterario), ma anche il rapporto tra denotazione e connotazione, tra, tra "esattezza" e "vaghezza" (Calvino 1988, p. 57-59); tra "raccontare" oppure "mostrare".

Ci sono, d'altra parte, anche delle scelte lessicali che riguardano sezioni specifiche del testo: dalla scelta del singolo aggettivo, di un verbo anziché di un altro, fino all'uso del patrimonio di figure retoriche definito dalla tradizione – scelte che possono letteralmente sconvolgere il significato originario delle parole o dei loro possibili accostamenti: "Vergine madre, figlia del tuo figlio" è l'apoteosi dell'ossimoro, dello scardinamento del valore originario del lessico.

Per diventare lettore avveduto lo studente deve imparare da un lato a cogliere il richiamo alle figure retoriche della tradizione letteraria, dall'altro l'innovazione, l'invenzione di figure nuove.

4.3 LA MORFOSINTASSI

In un testo letterario ci sono devianze rispetto al testo quotidiano possono perfino condurre al superamento della morfosintassi dello scritto come in Tondelli o Brizzi; ma sono morfosintattiche anche scelte come quella di varietà dell'italiano basate sul passato remoto o sul passato prossimo oppure l'uso del periodo ipotetico classico o di quello oggi più diffuso basato sugli imperfetti indicativi, e così via.

È da scelte di carattere morfosintattico che deriva anche il ritmo di un testo, il suo essere ampio come una descrizione di Tomasi di Lampedusa o rapido come Sciascia.

La morfosintassi, l'intelaiatura della lingua, viene spesso trascurata nell'insegnamento della letteratura, perché è certo più difficile da osservare di quanto non lo siano l'impianto globale del testo o l'effetto delle scelte lessicali, ma secondo noi si tratta di una dimensione cui prestare forte attenzione.

4.4 LA FONOLOGIA E LE DEVIANZE GRAFICHE

Nel testo letterario sono frequenti gli scarti fonologici, quali la rima, il ritmo, le allitterazioni – caratteristiche tipiche della poesia (parlata o cantata) ma non limitate ad essa, se si pensa che la cura fonologica è essenziale per i testi teatrali ed è presente anche in molta prosa.

Ci sono poi degli *scarti di ordine grafico*, propri dei testi scritti in versi (ma si pensi anche ai *calligrammes*, alla poesia visiva, ecc.).

PARTE SECONDA: RISORSE METODOLOGICHE

Nella prima parte abbiamo introdotto l'idea che insegnare letteratura consista, sul piano didattico, nell'insegnare a leggere testi letterari. Ma non si tratta né di una lettura acritica, né di una lettura libera:

“C'è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un'opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione [...], ma per poter procedere in questo gioco, per cui ogni generazione legge le opere letterarie in modo diverso, occorre essere mossi da un profondo rispetto vero quella che io ho altrove chiamato l'intenzione del testo. (Eco, 2002, p. 11).

Su questa traccia, possiamo oltre che leggere un *testo* significa:

- scoprirne il significato intrinseco, il significato che aveva nel contesto in cui è stato prodotto e il significato che può avere nel contesto di chi lo legge qui e oggi;
- scoprirne i tratti formali che lo fanno definire “letterario”;
- collocarlo nel grande ipertesto della letteratura per giudicarlo sul piano critico.

In questa seconda parte cercheremo di vedere come creare le condizioni perché la lettura permetta al testo di entrare nella vita dello studente/lettore.

5. GLI “ATTORI” NELL’INSEGNAMENTO/APPRENDIMENTO DELLA LETTERATURA

Nella prima parte abbiamo visto un “attore” importante, il testo letterario. Vediamo ora più da vicino i due “attori” viventi di questo processo: lo studente e l’insegnante.

5.1 LO STUDENTE DI LETTERATURA ITALIANA

Nella scuola di base, lavorando con bambini, ci si limita a far scoprire l’esistenza dei testi letterari – filastrocche, fiabe, poesie. Si attua un semplice “accostamento” al testo letterario più che un vero insegnamento delle sue caratteristiche. Ma è nella scuola superiore che si (dovrebbe) imparare a leggere testi letterari. Tuttavia spesso bisogna attendere fino all’università per avviare questo processo, quando ormai molti degli studenti del liceo che hanno optato per facoltà scientifiche o economiche escono dal giro “umanistico”.

Veniamo quindi agli studenti universitari di facoltà umanistiche, che vogliono diventare specialisti nei testi letterari e nella loro storia. Nella scuola superiore questi studenti hanno già maturato un interesse per la cultura umanistica hanno scelto un corso di laurea di italiano, e quindi vanno considerati professionisti della letteratura e quindi anche la motivazione basata sul “senso del dovere” può essere funzionale.

Infine ci sono studenti adulti in “università per la terza età”, “università popolari” o in strutture simili. Si tratta di un pubblico in enorme espansione, caratterizzato da una scelta precisa: dopo una vita professionale spesso distante dal mondo letterario, queste persone tornano ad interessarsi a quella che fu una passione di gioventù o che ha rappresentato il bordone di anni di vita in ufficio, in fabbrica, in negozio – in una vita professionale che nulla aveva a che fare con la letteratura. In questo caso non si deve insegnare ad “amare la letteratura”, già tanto amata da riportarli sui banchi di una scuola, quanto piuttosto *dare coerenza e sistematicità alle esperienze di una vita di lettore*, dando strumenti di analisi ma soprattutto costruendo quell’ipertesto storico e culturale che spesso è mancato.

5.2 L’INSEGNANTE DI LETTERATURA ITALIANA

Talvolta l’insegnante di italiano si trasforma, quando viene l’ora di letteratura, in una figura sacerdotale: è l’interprete unico ed autorizzato di testi sacri, spesso difficilmente comprensibili senza il suo aiuto.

Ma i sacerdoti possono essere come quello cattolico che sceglie un testo dalla Bibbia, lo enuclea, lo fa leggere ai fedeli e poi lo commenta e ne trae la morale, essendo l’unico autorizzato all’interpretazione del testo; oppure può essere un pastore protestante, che guida l’interpretazione, offrendo la sua come una delle tante interpretazioni possibili. Nella nostra prassi didattica è forse necessaria una rivoluzione protestante, per giungere al ritratto dell’insegnante delineato da Freddi (2003, p. 61): “non è il professore onnisciente ed eteronomo della tradizione che giunge in classe con il suo programma preconfezionato, strutturato, immodificabile, centrato sul corpus letterario ereditato da una pigra tradizione. È al contrario un letterato-edu-

catore che guida gli studenti all'accostamento, al godimento e alla valutazione della letteratura nelle sue valenze primarie, in quanto portatrice di valori di bellezza, cultura e umanità e in quanto speciale codice semiotico-funzionale. Egli è insomma un animatore esperto, qualificato, sensibile e duttile che attiva negli studenti i meccanismi psicologici, culturali e operativi che permettono loro di conoscere ed apprezzare le grandi voci della letteratura e [...] l'eredità che tali voci hanno accumulato per i posteri."

Questi due attori lavorano ad un progetto comune: insegnare/apprendere a *leggere* un testo letterario secondo modalità di lettura, interpretazione, contestualizzazione particolari.

Come fare per raggiungere questo obiettivo?

Anzitutto è necessario organizzare il corpus in blocchi, e questo può essere fatto con diversi modelli organizzativi, che vedremo nel paragrafo seguente.

6. MODELLI DI ORGANIZZAZIONE DEL CORPUS DI LETTERATURA DA PROPORRE ALLO STUDENTE

Nella prima parte abbiamo individuato finalità e contenuti, ora vedremo come organizzare il curriculum e come scegliere i modelli operativi.

Tradizionalmente l'articolazione della didattica della letteratura italiana è di tipo storico (Rinascimento, Barocco, Illuminismo, Romanticismo, e così via), al suo interno suddiviso in monografie sui singoli autori. Nell'insegnamento delle lingue straniere, dove l'impatto della rivoluzione degli anni Ottanta-Novanta visto nel paragrafo 2 è stato generalizzato, al percorso cronologico si sono affiancate altre logiche organizzative: si tratta di *moduli* articolati in una serie di *unità didattiche* che a loro volta possono articolarsi in una serie di *unità d'apprendimento*. Ma prima di tutto serve definire un *curricolo* di letteratura italiana.

6.1 CURRICOLO DI LETTERATURA

Un curriculum, come dice l'etimologia, è un percorso.

Per definizione, un percorso porta ad una meta.

Le mete generali dell'educazione sono legate ai tre ambiti esperienziali della persona: "io", "io e te", dove "te" sta per la cerchia di persone con cui si hanno contatti diretti nella vita, e "io e il mondo", dove il sostantivo indica il mondo come società, come storia, come realtà fisica, ecc.

- la meta legata a "io" è l'*autopromozione*, cioè imparare a crescere ed a realizzare un progetto di sé che viene via via definendosi. Il contatto con i classici, da un lato, e con la letteratura contemporanea, dall'altro, ha un ruolo evidente nella formazione della persona, e quindi non insistiamo oltre su questo tema;
- la finalità legata a "io e te" è la *socializzazione*, che è propria dell'insegnamento delle lingue moderne: lo studio della letteratura non si propone questa meta;

- la terza finalità, legata a “io e il mondo”, è la *culturizzazione* e nell’insegnamento della letteratura significa aprire a una dimensione diacronica della cultura italiana e comprendere perché l’Italia di oggi è quel che è.

Ma “curricolo” significa anche porsi degli obiettivi glottodidattici che, sulla base di quanto abbiamo detto finora, sono:

- imparare a *leggere testi letterari*, cioè a cogliere non solo il significato e lo scopo di un testo (il che vale anche per i testi quotidiani o per quelli microlinguistici), ma anche le caratteristiche retoriche che fanno di quel testo un testo “letterario”;
- imparare a *contestualizzare il testo*;
- imparare a *giudicare un testo* spiegando il proprio giudizio in termini critici, estetici, culturali;
- imparare ad *appropriarsi emotivamente e filosoficamente di un testo*, cioè a far diventare quel testo patrimonio personale – laddove il testo abbia “valore” per la persona dello studente.

Infine “curricolo” indica anche i contenuti del percorso, e cioè dei testi da leggere, da analizzare, da giudicare, da far propri: siccome la motivazione dello studio della letteratura è duplice, anche il tipo di testi che scegliamo è sarà duplice:

- da un lato i testi devono essere tali da sostenere la motivazione basata sul bisogno di riflessione sulla vita e sul piacere del testo: quindi testi belli, significativi per un adolescente o un giovane; e testi brevi, eventualmente tagliati nelle digressioni che risultano non significative, e così via;
- dall’altro, per sostenere la motivazione culturale che porta alla creazione di un quadro della storia della letteratura italiana classica e di quella moderna, si presentano testi rilevanti sul piano storico e culturale – ma questa motivazione è propria degli specialisti, cioè degli studenti universitari che vogliono laurearsi in letteratura italiana: gli adolescenti o gli adulti che si accostano da dilettanti (nel senso che ne traggono “diletto”, non da professionisti che aspirano ad una “professione” come italianisti) alla letteratura italiana non hanno bisogno di questi testi spesso lunghi, difficili, poco significativi sul piano della crescita umana.

6.2 IL MODULO

Un modulo può essere definito come una *sezione*, una *porzione*, un *sottoinsieme* di un curriculum; una sezione *autosufficiente, conclusa in se stessa*, in modo da *poter essere accreditata* nel portfolio dello studente; pur nella sua autonomia, un “modulo” deve essere *raccordabile con altri moduli*.

Un modulo può trattare un tema, focalizzarsi cioè su un contenuto, Oppure può sviluppare una metodologia, una abilità.

Vediamo questi due tipi di moduli nella didattica della letteratura italiana.

a. Modulo tematico, centrato sul contenuto

La tradizione ci ha tramandato due tipi di moduli (tali almeno *in nuce*):

- moduli che hanno come tema un *movimento*, su un *periodo*: il Trecento, l’Umanesimo, il Rinascimento, ecc.;

- moduli su un *autore* di grande spessore: Dante, Petrarca, Boccaccio, ecc.;

In questi ultimi vent'anni sia la prassi delle scuole sia i materiali didattici hanno diffuso almeno due altri tipi di moduli, che guadagnano via via il favore degli insegnanti e degli studenti;

- moduli su un *tema psicologicamente rilevante* per degli adolescenti: l'amore, la morte, la guerra, la natura, la posizione della donna ecc. Questi moduli muovono di solito dall'oggi per procedere poi alla costituzione dello spessore diacronico: ad esempio, dalla donna-oggetto delle canzoni d'oggi, alla donna libera di Sibilla Aleramo, alla donna-vittima manzoniana, alla donna-demone di Ariosto, alla donna-angelo di Dante;
- moduli basati sui diversi *generi letterari*: questo tipo può essere motivante se si prendono le mosse da tipi di testi cui gli allievi sono interessati, per esplorarne alcune regole costitutive: se si vuole approfondire la natura del testo narrativo (le diverse persone narranti, la strutturazione lineare oppure con flashback, l'autore onnisciente o semplice trascrittore di fatti, ecc.) converrà prendere le mosse da film, fumetti e canzoni narrative (testi noti agli allievi) e da essi muovere a testi letterari quali la novella e il romanzo.

I moduli su movimenti o su grandi autori si legano automaticamente alla storia della letteratura italiana; nei percorsi tematici e in quelli centrati su un genere, non sono i moduli a legarsi alla storia letteraria, bensì i singoli testi.

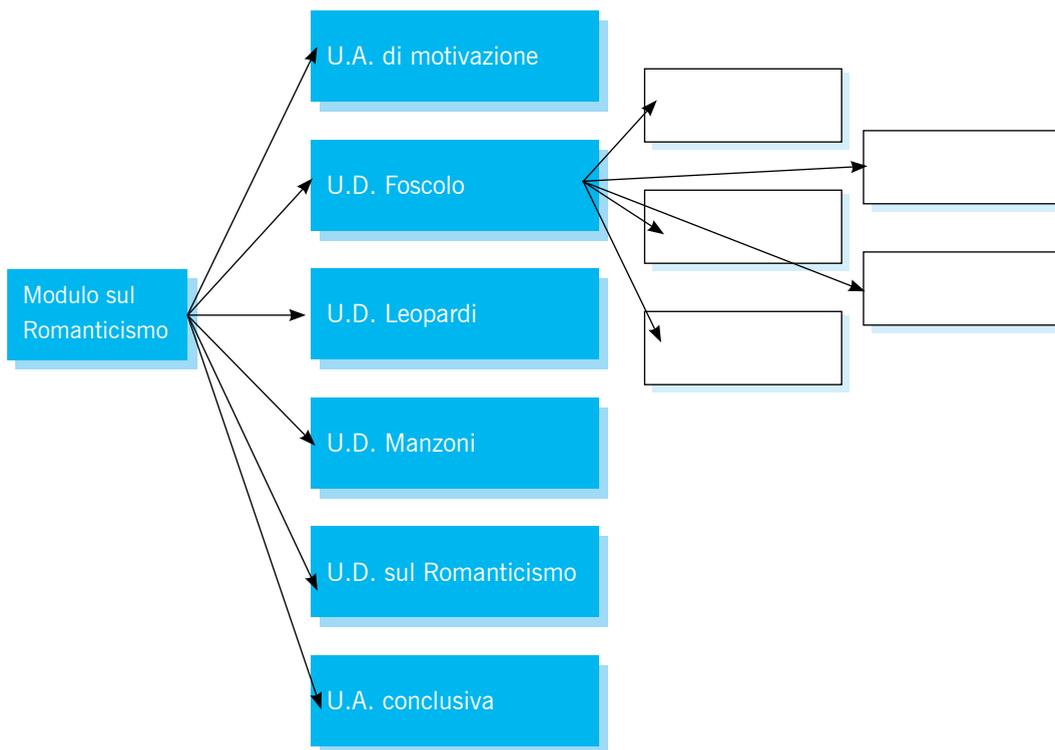
b. Modulo metodologico, per lo sviluppo di un'abilità

In didattica della letteratura i moduli di questo tipo sono due, uno che ha come scopo la metodologia di lettura e analisi di un testo letterario, e l'altro che si focalizza sulla metodologia storico-critica. Abbiamo predisposto per questo editore un modulo metodologico del primo tipo, *Introduzione allo studio della letteratura italiana*, da cui prenderemo alcuni degli esempi nella terza sezione; lo commenteremo al punto 6.4 perché ci sarà utile per spiegare, con esempi concreti, cosa siano un modulo, un'unità didattica, un'unità d'apprendimento – cioè i temi del paragrafo 6.

6.3 UNITÀ DIDATTICHE E UNITÀ D'APPRENDIMENTO

Qualunque sia la natura del modulo, esso si articola in una serie di *unità d'apprendimento*, momenti che lo studente percepisce come conclusi in sé: “oggi ho imparato come funziona la metrica italiana”, “oggi ho letto *A Silvia* di Leopardi”, “oggi ho imparato come si caratterizza un personaggio”, “oggi ho imparato che relazione c'è tra il Romanticismo italiano e quello degli altri paesi europei” sono unità d'apprendimento rispettivamente sulla natura di un testo letterario, su un testo specifico, su un aspetto della scrittura creativa, sulla storia della letteratura. Un'unità d'apprendimento dura, laddove possibile, una lezione; in casi particolari, può durare due lezioni e avere una sezione individuale, un “compito per casa”, oppure un lavoro on line individuale o di gruppo, svolto comunque in orario extrascolastico.

Gruppi di unità d'apprendimento possono coagularsi in unità *didattiche*: le due “unità” sono diverse nella percezione dell'insegnante e dello studente: quest'ultimo ragiona per unità di apprendimento (“oggi ho imparato ...”), l'insegnante ragiona per unità didattiche (“questo mese stiamo lavorando su Leopardi”) e per moduli (“nel primo trimestre facciamo il modulo sul Romanticismo”). Schematicamente possiamo visualizzare la strutturazione della programmazione in questo modo:



Lo schema si legge in questo modo:

- a. **modulo** dedicato al Romanticismo; c'è un'U.A. di motivazione, di circa un'ora, che parte dall'esperienza degli studenti: il concetto di “belli e dannati”, di rispetto della natura, di gusto del sovrannaturale e del notturno, ecc., sono presenti nella cultura giovanile come nel Romanticismo; dopo le U.D. canoniche, c'è un'U.A. conclusiva in cui si discute per un ora su due questioni: è vero che il Romanticismo è ancora vivo, come abbiamo ipotizzato nella lezione di apertura? Ti è piaciuto leggere testi romanzeschi? Perché?
- b. **unità didattiche**: il modulo si articola in quattro U.D., tre delle quali dedicate ai colossi del Romanticismo italiano e una ai minori, al ruolo del Romanticismo nella storia letteraria del nostro paese, al rapporto tra Romanticismo italiano ed euro-americano;
- c. **unità d'apprendimento**: nello schema sono vuote e in disordine. Sono vuote perché vanno riempite con i testi che si analizzano e con almeno una lezione sulla biografia e il valore letterario e storico di Foscolo; sono in disordine perché l'ordine previsto dall'insegnante può variare a seguito degli interessi mostrati dai ragazzi, per favorire la collaborazione con colleghi di storia o di altre letterature, ecc.. In altre parole: le U.A. costituiscono le unità del lavoro quotidiano e vanno programmate per avere il quadro globale – ma bisogna essere flessibili: se ne possono eliminare, se ne possono aggiungere, ma sempre all'interno di un'architettura generale.

Vedremo nel prossimo paragrafo un esempio di modulo e poi, nel capitolo 7, come si articola un'U.A. sul piano operativo (per approfondimento sul concetto di modulo e di unità cfr. Balboni 2002, cap.5).

6.4 UN ESEMPIO OPERATIVO DI MODULO



Come abbiamo anticipato in 6.2, questo esempio è basato su un modulo, cioè un quaderno di 48 pp, che abbiamo predisposto per questo editore, *Introduzione allo studio della letteratura italiana*, da cui prenderemo alcuni degli esempi nella terza sezione; si tratta quindi di un modulo metodologico, di quelli che solo recentemente sono entrati nella glottodidattica italiana, spesso chiamati “percorsi” (sulla pluralità dei percorsi, cfr. Mariani 1983, Colombo 1990 e 1996).

L'indice del modulo, che commentiamo sotto, non è altro che la traduzione di una *teoria* e dell'educazione letteraria in un *progetto* didattico; questo è articolato in una serie di unità didattiche e unità d'apprendimento (cfr. 6.3); le tre U.D. non sono segnate come tali nel volumetto, cioè le 48 pp non sono divise in unità con titolo, frontespizio, ecc.: sono induttivamente indicate dal colore del bandeau alto, dove sono scritti i titoli delle U.A., e dal colore usato per i grassetti, le tabelle, gli esercizi nelle varie pagine dell'U.D.

U.D. 1: sono 5 U.A. sulla natura della comunicazione letteraria:

- U.A. 1. *Il percorso*: lo studente trova due pagine in cui, legando iconografia e brevi testi, gli viene presentato il contenuto del modulo: questo “menù” è fondamentale per dare alla mente il quadro completo del percorso: conoscendo l'itinerario, le singole tappe sono significative non solo in sé ma anche in relazione al progetto globale;
- U.A. 2. *Perché la letteratura*: sono le nozioni di motivazione legate a piacere, bisogno e dovere che abbiamo visto sopra; lo studente viene portato a riflettere sulle ragioni del suo percorso;
- U.A. 3. *Comunicazione quotidiana e comunicazione letteraria*: se l'obiettivo metodologico è imparare a leggere testi letterari, la prima tappa è quella di differenziare i due tipi di comunicazione;
- U.A. 4. *L'autore e il narratore*: nel terzo punto lo studente ha scoperto che non esiste comunicazione senza un emittente, un destinatario, un messaggio, ecc.: in questa sezione si studia (induttivamente, partendo da frammenti di testi, da Dante a Moravia) la natura dell'autore e del narratore;
- U.A. 5. *Il destinatario*: è una sezione simmetrica alla precedente, che focalizza però il lettore implicito, quello esplicito, quello reale, cioè lo studente che sta affrontando il modulo.

U.D. 2: sono 6 U.A. in cui si affronta la lettura dei vari tipi di testo, sia attraverso frammenti sia con brani di una certa lunghezza; si tratta di lavoro diretto, sui testi, in cui si imparano sia concetti propri della letterarietà (metafora, ossimoro, rima, endecasillabo, ecc.) sia si sviluppa la capacità di analizzare il testo:

- U.A. 6. *Scrivere in versi*, con tutto quel che segue in ordine alle figure retoriche, ai versi, alla rima, ecc.;

- U.A. 7. *Scrivere in prosa*, esattamente come sopra;
- U.A. 8. *Caratterizzare un personaggio*: si analizza la presentazione del Principe di Salina nel *Gattopardo*, focalizzando l'attenzione sul modo in cui può essere presentato un personaggio e sulle scelte di Tomasi di Lampedusa;
- U.A. 9. *I luoghi, le atmosfere*: si lavora su due testi, uno *Addio monti...* di Manzoni (per far notare come l'autore gioca su tutti i sensi, non solo sulla vista, al fine di creare un'atmosfera) e l'altro, *Algeri*, di Pietro Citati, per far vedere come la descrizione di un luogo possa anche essere una sofisticatissima descrizione di un carattere, e di come la maturazione della persona possa portarla a vedere quel luogo in maniere continuamente diverse;
- U.A. 10 e 11. Il *dialogo per il lettore* e il *dialogo per l'attore*: l'argomento è evidente e viene presentato attraverso due dialoghi: un *Montalbano* di Camilleri e una sequenza di *La strada* di Fellini.

U.D. 3: l'unità conclusiva porta la riflessione in chiave più teorica:

- U.A. 12. *Quale italiano?* Da sempre gli autori italiani hanno dovuto scegliere quale lingua usare: si interrogava Dante nel *De vulgari eloquentia*, si interrogavano tre veneziani come Ruzante, Bembo e Goldoni, si interrogava Manzoni sciacquando "i panni in Arno", si interrogavano Calvino e Pasolini discutendo della "Nuova questione della lingua"... Attraverso due testi, di Pasolini e Camilleri, si porta lo studente a porsi il problema;
- U.A. 13. *Forma e contenuto*: si limita a far notare, con un breve testo demenziale ma letterariamente perfetto, che la forma è una caratteristica necessaria del testo letterario, ma non ne costituisce l'essenza: accanto alla forma letteraria serve il valore umano, filosofico, emozionale;
- U.A. 14. *Le nuove forme di letteratura*: questa unità d'apprendimento fa notare come la metodologia di analisi applicata ai testi letterari tradizionale sia la stessa, sebbene con opportune integrazioni, che serve per "leggere" una canzone, un film, un fumetto, un testo letterario on line.

Le ultime pagine del quaderno sono costituite da due strumenti:

- *Glossario di base*: durante tutto il modulo lo studente può ricorrervi per chiarimenti;
- *Scheda di lettura*: da fotocopiare ed utilizzare non solo per i testi affrontati nel modulo, ma per tutti i testi della formazione letteraria dello studente, che in tal modo viene a costituirsi, passo dopo passo, una banca dati ragionata, con parole chiave per il recupero dei testi letti.

Questo che abbiamo descritto è un *modulo*: un percorso completo, esauriente, concluso in sé, che alla fine può essere accreditato allo studente in termini di abilità (in questo caso) o in termini di contenuti (nel caso di un modulo sul Romanticismo).

7. STRUTTURA DI UN'UNITÀ D'APPRENDIMENTO PER INSEGNARE A LEGGERE I TESTI LETTERARI

Lo studente è un “lettore” anarchico (le virgolette richiamano l'allargamento del concetto di letteratura su cui basiamo la nostra visione dell'educazione letteraria: per cui lo studente è molto spesso anche “ascoltatore” e “spettatore” di testi con fini estetici). Di fronte a questa anarchia, a questo procedere per tentativi ed errori che il giovane compie accostandosi a libri, canzoni, film, si può tentare di *organizzare* il suo percorso di lettura e di *sostenere* la sua motivazione con testi psicologicamente rilevanti e adeguati al livello linguistico degli studenti.

Non approfondiamo qui il concetto di “lettura” (per il quale rimandiamo, oltre ai testi citati sopra, a De Beni e Pazzaglia 1992; Ferreri 2002; Colombo 2002; Balboni 2005; Lavinio 2005), ci limitiamo ad osservare che il percorso per sviluppare l'abilità di lettura di un testo letterario è lo stesso di qualsiasi altro percorso di comprensione nell'insegnamento linguistico. Alla base c'è la psicologia della Gestalt che descrive la percezione secondo la sequenza *globalità* → *analisi* → *sintesi*.

Esemplifichiamo le varie fasi con un testo che troviamo come scheda 1, a pag. 34.

7.1 LA LETTURA GLOBALE

La *percezione globale* del testo coinvolge principalmente l'emisfero destro del cervello e si basa su strategie quali

- lo *sfruttamento massimo della ridondanza*, del supplemento di informazioni offerto dal contesto e dal cotesto: da qui l'importanza delle note, delle illustrazioni, cioè quel che mettiamo “intorno” al testo che stiamo per affrontare (“paratesto”);
- la *formazione di ipotesi* su quanto potrà avvenire in quel contesto, sulla base delle proprie conoscenze del mondo, di quello che si sa dell'intreccio del romanzo da cui è estratto il brano che si sta leggendo, di analogie con eventi noti.

Il testo viene affrontato in maniera globale, con una lettura rapida per una prima verifica, ancora approssimativa, delle ipotesi che si sono fatte (*skimming*) oppure per individuare singoli elementi (*scanning*).

Questa prima fase di un'unità d'apprendimento è guidata da attività da compiere prima, durante e dopo l'ascolto o la lettura o la visione, in modo che l'allievo penetri il testo con un percorso di comprensione guidato e che non ci sia una lettura priva di scopo immediato.

L'approccio globale al testo può essere fatto dallo studente da solo, a casa, secondo i suoi ritmi e le sue strategie; in una prospettiva di *cooperative learning* può essere più stimolante avere due o tre studenti che insieme cercano di cogliere il senso del testo; l'importante è che in questa fase non si crei disistima nelle proprie capacità linguistiche o ermeneutiche: per questo devono essere attività semplicissime in cui sia impossibile sbagliare, ad esempio:

- dividere il testo in sezioni;
- dare un titolo alle sezioni;

- verificare se le proprie ipotesi di partenza erano giuste;
- individuare alcune informazioni generali.

Nella scheda sulla presentazione del Principe di Salina che usiamo come esempio, la fase di approccio globale al testo è costituita dagli es. 1-3.

7.2 LA LETTURA ANALITICA

Il passaggio dalla percezione globale alla percezione analitica, dalla comprensione superficiale a quella profonda, va compiuta sotto la guida dell'insegnante, almeno nella fase di impostazione, anche se alcune attività possono essere affidate come compito a casa per poi concludere l'U.A. nella lezione successiva.

L'analisi, a differenza di quanto avviene nell'insegnamento tradizionale, non è *compiuta* dall'insegnante ma è *guidata* da lui con domande il cui scopo non è verificare la comprensione ma per stimolare la riflessione; le risposte vanno discusse con la classe per fare emergere le diverse interpretazioni, confrontarle, discuterle, integrarle. Anche per far emergere gli errori, se ci sono, e discutere il percorso che ha condotto all'interpretazione sbagliata.

Ogni testo letterario è caratterizzato da aspetti formali, dalla testualità alla morfosintassi, dalla fonologia al lessico: certo, la lettura piena di un testo dovrebbe evidenziare tutti questi aspetti; ma la lettura pedagogica, pensata per studenti che *stanno apprendendo* a diventare lettori, deve essere graduale, deve enucleare volta per volta un elemento (anzi: scegliere il testo proprio perché quel dato elemento è assolutamente evidente) da richiamare all'attenzione degli studenti; poi, procedendo a spirale in altri testi, si ritornerà su quelle caratteristiche richiamandole alla memoria finché l'osservarle tutte contemporaneamente divenga una *forma mentis*.

Nella scheda 1, l'attenzione dello studente viene focalizzata sulla caratterizzazione di un personaggio – e il modo in cui Tomasi di Lampedusa ci presenta il Principe è da manuale – ma si sarebbe potuto scegliere di lavorare anche sull'aggettivazione, che in quel brano è eccezionale.

Sono gli es. 4-7.

7.3. SINTESTI CRITICA, EMOTIVA ED ESISTENZIALE

“In che modo il testo che si è letto contribuisce al tema del modulo su cui si sta lavorando?”

“Come può essere classificato il testo, all'interno di una eventuale gamma di categorie che si sono decise all'inizio dell'anno scolastico?”

“In che modo quel testo si lega ad altri testi dello stesso genere, o tema, o autore, o periodo ecc. che si sono già letti?”

Si tratta di alcune delle tante linee-stimolo che l'insegnante può seguire per suscitare una valutazione critica da parte dello studente e per collocare il testo nel suo contesto storico. E' in questa fase che i singoli testi diventano foglie e danno corpo al tronco della storia letteraria, tronco che può essere dato solo dal docente; questo albero, per continuare la metafora, può anche portare alla costruzione di un ipertesto collettivo, cioè una raccolta di testi biografici e critici e storici raccolti in biblioteca o in internet, che integrano e personalizzano il quadro offerto dal manuale.

Questa fase di sintesi può proficuamente tradursi in qualcosa di concreto, che lascia una traccia (e un materiale su cui tornare), quale una scheda di lettura, in cui rifluiscono sia alcuni elementi emersi durante l'analisi (genere, tratti fonologici o lessicali ecc.), sia la valutazione critica conclusiva. Un esempio di scheda di lettura è a pagina 104.

Ma non dobbiamo sviluppare solo l'aspetto razionale, critico dello studente: tutta la vita, ma quella di lettori in particolare, ha anche una dimensione emotiva, esistenziale. Si deve quindi discutere anche l'apprezzamento emotivo, personale del testo:

“Questo testo ti è piaciuto? Perché?”

“Studiarlo è stato tempo perso o ha modificato il tuo modo di pensare o di sentire? Perché?”

“Se trovassi il romanzo completo da cui è tratto il brano, o se trovassi il DVD con la sua trasposizione cinematografica, avresti voglia di leggerlo/vederlo?”

“Ti è venuta voglia di leggere altre pagine dello stesso autore (o tema, genere, movimento, stile ecc.)? Perché?” (Si veda l'esercizio 8 nella scheda n. 15 sul testo di Pietro Citati a pagina 58).

In altre parole: il testo su cui si è lavorato per un paio d'ore ha innescato un processo che, per quanto flebile, cambia la vita dello studente/persona?, oppure è restato muto?

Se è muto, ciò è dovuto alla poca forza del testo o alla scarsa capacità di ascolto dello studente/lettore?

8. TECNICHE DIDATTICHE

Le tecniche specifiche per la *lettura globale* del testo letterario non si differenziano da quelle relative agli altri testi scritti e audiovisivi – scelte multiple, griglie, domande chiuse, pre-visione senza audio, ecc.; sono ben note ai docenti, per cui non le trattiamo in questo saggio (per approfondimenti, cfr. Balboni 2002, appendice B).

Le tecniche per l'*analisi* di testi letterari si raccolgono in due grandi famiglie: tecniche che operano *sul* testo e che chiedono di evidenziare sezioni, di cerchiare alcune parole, sottolineare righe, e tecniche che si collocano *oltre* il testo e che prevedono ricerche in rete, messe in scena, ecc.

8.1. TECNICHE DI ANALISI DEL TESTO

Sono attività in cui cioè si chiede di discernere una caratteristica ben precisa (fonologica, lessicale, ecc.) evidenziandola nel testo oppure completando griglie d'analisi. Tipici esempi di queste tecniche sono le tabelle in cui si catalogano gli aggettivi o i sostantivi di un testo in base ai cinque sensi (si veda la scheda 4 su *Addio monti sorgenti dall'acque* a pag. 50, interamente basata su questo principio); oppure le griglie in cui si contrappongono parole del testo relative alla luce ad altre relative all'oscurità, verbi d'azione a verbi di stato, le caratteristiche di un personaggio a quelle di un altro, e così via.

A questa categoria rimandano anche le tecniche che permettono di scindere un testo nelle sue varie parti, nelle sue sequenze, nelle diverse sezioni per poi procedere ad ulteriori raccordi o confronti, oppure per giungere alla scoperta delle regole costitutive di un genere testuale: ad

esempio, per far cogliere la struttura di un sonetto, lo si può presentare agli studenti con i versi collocati in ordine casuale: per ritrovare la versione corretta, lo studente deve operare sia sul piano semantico sia sul gioco delle rime (si veda la scheda n. 10 sul sonetto a pag. 78).

Anche per quanto riguarda le tecniche di analisi del testo non rimane che rimandare al grande patrimonio di tecniche di sviluppo della competenza testuale disponibile in tutti i manuali, dai più tradizionali ai più innovativi, dalle elementari alle superiori.

8.2 TECNICHE DI ANALISI OLTRE IL TESTO

Si tratta di tecniche assai meno utilizzate, soprattutto perché introducono nella vita della classe una “confusione” che spesso non è gradita agli insegnanti. Ci riferiamo, ad esempio, al far lavorare la classe divisa in gruppetti, allo stimolare dibattiti, al fomentare “scontri” tra fazioni (ad esempio chi ritiene che Gertrude sia una vittima scusabile; oppure che sia stata originariamente una vittima, ma sia ormai corrotta; oppure che sia una perfida femmina e basta) per approdare, nei momenti migliori, ad una vera e propria “lite” che coinvolge l’emozione oltre che la cognizione – e che si blocca solo quando l’insegnante costringe gli studenti a fornire elementi presenti nel testo per sostenere le proprie tesi...

Un esempio molto chiaro di attività “oltre” il testo è quella di predisporre, lavorando in piccoli gruppi, le indicazioni di regia per un’ipotetica versione cinematografica del testo. Va recitato ad alta voce o sottotono? e quali versi/frasi/parole si dovrebbero accentuare? si inquadra il viso del personaggio, che quindi guarda gli spettatori, o lo si riprende in modo neutro, distante? c’è musica di sottofondo? se sì, di che tipo? e con quale funzione: sottolinea o contrasta le parole? la gestualità è limitata o marcata? si cammina a grandi passi o si resta immobili? la luce è radente, soffusa, parca, violenta? e in tutti i casi: perché?

Se è vero che si vogliono far crescere criticamente gli allievi, portarli a sentirsi registi o attori è un modo efficace per portarli *fino in fondo* nel processo di riflessione critica su un testo, visto che ogni risposta alle domande viste sopra è frutto di un’analisi. Ciò richiede tempo, crea confusione, fa spostare i banchi. Ma non è tempo perso: è tempo investito, perché se ogni volta che si legge un testo teatrale si producono le indicazioni di regia questa operazione diviene una *forma mentis*, un procedimento consueto, che verrà applicato ad ogni copione letto, ad ogni film visto, ad ogni mess’in scena cui si assisterà, per tutta la vita.

Con un testo teatrale questo processo è facile: il teatro è fatto per essere recitato, e quindi lo si può far recitare. Con la narrativa la situazione è più complessa. Si tratta di giungere ad una transcodificazione: riprendendo il testo sul Principe di Salina a pag. 36, si può far pensare una sceneggiatura e poi vedere la prima scena del film di Visconti – in cui non c’è fedeltà banale, ma reale traduzione cinematografica, per cui un’occhiata micidiale di Burt Lancaster all’inetto figlio e un “Amen” in tono perentorio traducono in linguaggio cinematografico la superiorità del principe rispetto ai “comuni mortali” che Tomasi di Lampedusa ci dà con elementi non filmabili: le monete e le posate piegate, il fatto che il Principe tocchi il soffitto nelle case povere, ecc.

Si può anche fare una transcodificazione dal testo verbale a quello musicale: si assegna come compito quello di individuare una “colonna sonora”, cioè un frammento musicale di 30 secondi al massimo, che esprima le stesse sensazioni prodotte dal testo di partenza e di portare a scuola la cassetta o il CD: le discussioni che nascono sulle varie scelte – e che devono essere fondate sul testo e rispondere ad un’analisi – possono essere ferocissime, perché ciascuno degli studenti difende la propria scelta con passione. E se non si suscita passione insegnando letteratura...

Un terzo tipo di transcodificazione, quasi una sorta di sinestesia, è presente nell'es. 5, pag. 38, dell'esempio tratto dal *Gattopardo*, quando si chiede di analizzare il Principe secondo altri codici: "se fosse un colore, che colore sarebbe?", "e se fosse uno strumento musicale?".

In tutti questi esempi lo scopo è lo stesso:

- a. costringere ad analizzare il testo "dall'esterno", non restando dentro il testo;
- b. tradurre i risultati dell'analisi non in parole ma scelte di luci e musiche, in inquadrature, in indicazioni di regia, in paragoni con colori, strumenti musicali o quant'altro;
- c. alla conclusione del lavoro, far nascere il confronto tra le differenti interpretazioni di diversi gruppi o allievi, in modo da generare dibattito, discussione, se possibile anche scontro di interpretazioni.

Vogliamo concludere questo paragrafo notando esplicitamente che in nessun caso abbiamo voluto proporre tecniche che "indorino la pillola" dell'analisi testuale. Quelli che abbiamo proposto non sono giochi, sono traduzioni da un codice verbale inconsueto per gli alunni (quello letterario) a codici multimediali che sono più noti agli studenti per la frequenza con cui li utilizzano.

8.3 TECNICHE PER INTRODURRE ALLA STORIA LETTERARIA

Anche la costruzione della storia letteraria (o dell'ipertesto culturale, in una prospettiva più vasta) richiede tecniche didattiche *ad hoc*. La tradizione di ha consegnato, come procedura principale, la spiegazione del docente, cui segue un'interrogazione orale o un tema scritto dello studente: è una tradizione che ha fondamento e va conservata.

Ma si possono anche introdurre dei momenti che coinvolgano maggiormente gli studenti:

- si può organizzare un *roleplay* in cui Foscolo, Leopardi e Manzoni discutono sul ruolo della letteratura nella creazione di uno Stato unitario;
- si possono far creare *interviste impossibili*, ad esempio chiedendo a Dante una sua valutazione sull'Europa che si unisce e sulle radici cristiane da mettere o tralasciare dalla costituzione europea, ecc.;
- si può usare la tecnica del *ranking*, una sorta di graduatoria dei vari scrittori rispetto ad alcune variabili (piacevolezza di scrittura, capacità di creare suspense, vivezza nella caratterizzazione, attualità ecc.): lo scopo, certamente, non è quello di creare delle classifiche, ma quello di stimolare la discussione, mettendo a confronto le diverse valutazioni e soprattutto contrapponendo posizioni diverse;
- si può, soprattutto, chiedere a singoli o gruppi di studenti di lavorare on line ricercando schede biografiche, foto, siti interessanti, registrazioni audio, ecc. relative ad un autore, creando una sitografia critica, scegliendo nel mare magno della paccottiglia che si trova in internet – sviluppando il senso critico e storico insieme.

8.4 IL PROBLEMA DELLA VALUTAZIONE E DEL RECUPERO

Il principio docimologico di base è: si verifica ciò che si è insegnato e lo si fa con gli strumenti usati per insegnarlo.

La didattica della letteratura non ha ragioni per pretendere di essere diversa dalle altre didattiche: se si è proposto un modulo sul Romanticismo, si darà agli studenti un testo romantico, chiedendo loro di individuare le caratteristiche formali che lo collocano in quel movimento e ciò che lo assomiglia o lo differenzia dagli altri testi romantici analizzati.

Se mentre si lavorava sui testi romantici c'è stato anche, ad esempio, un lavoro di catalogazione delle figure retoriche, si faranno individuare e definire le figure che compaiono nel testo; se in precedenza si è fatto un modulo sul razionalismo settecentesco, si chiederà di stabilire in nesso tra il concetto di natura dei romantici e degli illuministi; si potrà anche chiedere di individuare elementi del testo che rimandino al contesto del primo Ottocento, il post-bonapartismo, la Carboneria, ecc.

C'è, infine, il problema del recupero in caso di risultati non soddisfacenti. Le ragioni dello scadente risultato possono essere

- esogene, legate ad un *disinteresse* di fondo per la letteratura dovuto ad un contesto sociale refrattario, irridente: per questi casi il recupero non può essere legato a lavoro didattico ma a discussioni più generali;
- *linguistiche*, per cui il recupero sarà linguistico, non sarà condotto (solo) su testi letterari, che sono più difficili dei testi della vita quotidiana;
- legate ai *temi* dei testi scelti: lo studente che ha già scoperto la letteratura sa che, qualunque sia l'argomento, sempre dell'uomo si parla nei testi, e quindi un interesse personale lo trova sempre; lo studente ancora diffidente, che non ha capito quale macchina di (auto)conoscenza sia la letteratura, può trovare difficile impegnarsi in un testo non immediatamente motivante per lui.

Se lo scopo dell'educazione letteraria è quello di far scoprire il bisogno e il piacere della letteratura, il recupero può avvenire in un percorso di lunga durata proponendo testi aggiuntivi (da analizzare da soli o in piccoli gruppi), di tipo diverso per ciascuno dei tre casi visti sopra. A mettere in moto il recupero sarà il fatto di avere un testo interessante, che lo studente sente scelto per lui, con una sorta di patto per cui l'insegnante dimostra di aver interesse in lui come persona: ciò aiuta lo studente a rispondere impegnandosi, magari lavorando con un compagno che ha lo stesso testo da analizzare.

8.5 EDUCAZIONE LETTERARIA E NUOVE TECNOLOGIE DIDATTICHE

Nell'economia di questa introduzione non può mancare un riferimento al ruolo delle tecnologie didattiche per i fini dell'educazione letteraria. Vediamo quindi le principali tecnologie disponibili praticamente in tutte le scuole e università.

8.5.1 Il registratore audio

Esiste un genere, la poesia, che per definizione si fonda sulla dimensione fonologica: il registratore rappresenta quindi un elemento *necessario* per presentare la poesia. Leggere testi letterari senza procedere, prima o dopo (a nostro avviso: prima e dopo l'analisi) all'ascolto equivale a

insegnare storia dell'arte descrivendo quadri, edifici e sculture senza mostrare una foto, senza una visita guidata a un museo.

Il registratore può inoltre registrare le letture degli allievi: per leggere ad alta voce un testo letterario bisogna averlo analizzato: sapere quali parole accentuare, quali pause inserire, quali intensità dare alla propria voce. Discutere questi aspetti con i compagni del gruppo con cui si sta procedendo alla registrazione significa condividere i propri parametri di analisi. Confrontare la propria registrazione con quella di altri gruppi significa confrontare le proprie analisi e la propria visione del testo.

Il registratore può anche riprodurre musica: si può assegnare, come dicevamo sopra, il compito di trovare un minuto di musica - classica, techno, new age, di cantautori, ecc. - che generi lo stesso effetto emotivo del testo letto (detto nei termini comprensibili a un ragazzo: "che gli possa fare da colonna sonora"). È chiaro che 25 studenti opereranno 25 scelte diverse, frutto di 25 differenti percezioni ed analisi del testo: su queste si potrà discutere a lungo motivando anche gli studenti più diffidenti verso il mondo letterario.

Il registratore audio può anche servire per far ascoltare versioni musicate di testi classici (Cecco Angiolieri cantato da Fabrizio de André, il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico messo in musica da Angelo Branduardi, *Lasciatemi divertire* di Palazzeschi tradotto in musica funky dai Ridillo – cfr. scheda n. 14) o per presentare testi che sono nati integrando musica e testo, come ad esempio le arie operistiche (vedi la scheda sulla caratterizzazione della *Traviata* nella scheda n. 2).

8.5.2 Il videoregistratore

Leggere un testo teatrale senza vederlo recitato è forse ancor più fuorviante che leggere una poesia senza ascoltarla: il teatro è fatto da più persone, da scene, luci, costumi, musiche... e anche da un testo. E' quindi necessario andare a teatro o, più realisticamente, mostrare video-registrazioni dei testi drammatici su cui si sta lavorando.

Non c'è grande romanzo da cui non sia stato tratto un film – operando tagli, ravvivando i dialoghi per renderli "dicibili" da parte di attori, dando un volto a personaggi immaginari: si può chiedere agli studenti, quotidiani spettatori di film, di progettare la sceneggiatura cinematografica partendo dal testo appena letto, per poi confrontare le soluzioni proposte dai vari gruppi con quelle dei registi che hanno tradotto il testo in film.

8.5.3 Il computer

Tutta la letteratura mondiale è ormai reperibile gratuitamente in rete, come lo sono le biografie di tutti i maggiori autori; ci sono poi saggi critici, traduzioni, la recitazione dei principali testi nei siti per ciechi... È un patrimonio da esplorare con gli studenti e serve per insegnare loro dove reperire testi *non scholae sed vitae* esercitando uno spirito critico forte, vista la quantità di materiale scadente presente nella rete.

Si possono anche creare reti di studenti per vere e proprie comunità di apprendimento, mettendo in contatto gli studenti di italiano con coetanei italiani o stranieri che amano lo stesso autore: sul piano educativo ciò è molto motivante, e sul piano glottodidattico può essere la molla che fa scoprire allo studente argentino o australiano la necessità di essere accurato grammaticalmente nelle sue mail, di farsi aiutare dall'insegnante visto come tutor e non più come giudice.

Sempre secondo la logica della comunità di apprendenti è possibile organizzare, ad esempio, una lezione congiunta su Verga e Zola, coinvolgendo una classe di italiano e una di francese, per far *scoprire*, anziché far *studiare*, differenze e similarità tra Naturalismo francese e Verismo italiano.

Il computer può anche consentire di realizzare una banca dati con le schede sui testi letti, i film visti, e così via; può contenere un ipertesto di storia letteraria e culturale, costituito da un “tronco” storico-culturale su cui si innescano mano a mano i testi che si leggono e le schede che da essi sono nate. In altre parole: il computer di classe (i cui file possono essere condivisi anche da tutti gli studenti nei loro computer domestici) diventa una grande banca delle conoscenze sviluppate nel corso degli anni, durante l'accostamento alla letteratura.

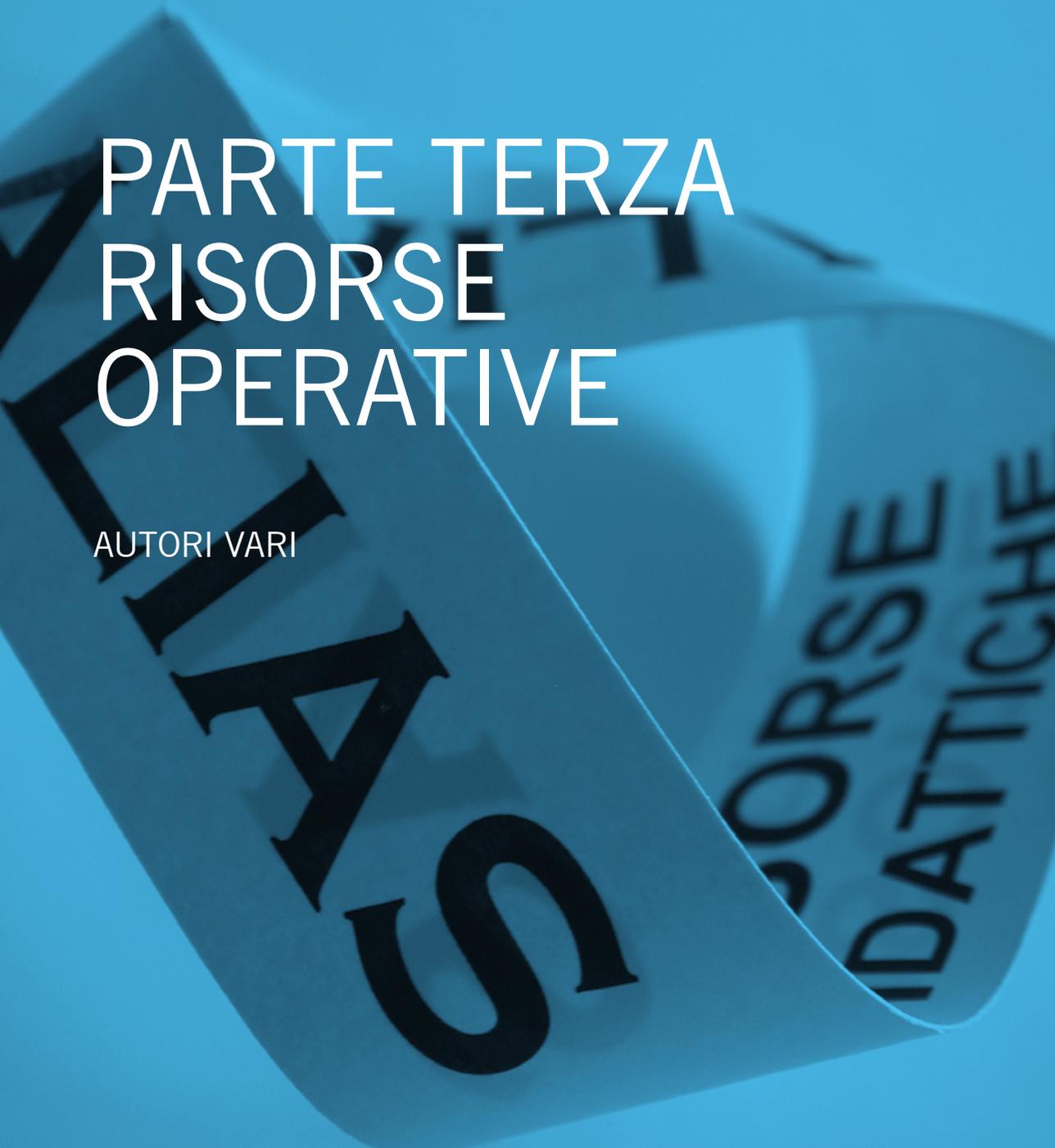
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARMELLINI G., 1987, *Come e perché insegnare letteratura*, Bologna, Zanichelli.
- ASOR ROSA A. (cur.), 1985, *Cultura e letteratura nella Secondaria superiore*, Milano, Franco Angeli.
- BALBONI P. E., 1989, *Microlingue e letteratura nella scuola superiore*, Brescia, La Scuola.
- BALBONI P. E., 2002, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, Utet Libreria.
- BALBONI P. E. (cur.), 2004, *Educazione letteraria e nuove tecnologie*, Torino, Utet Libreria.
- BALBONI P. E., 2005, “Insegnare a comprendere”, in A. L. LEPSKY e A. R. TAMPONI (cur.), *Prospettive sull'italiano come Lingua Straniera*, Perugia, Guerra.
- BERTONI DEL GUERCIO G. e M. G. CAPONERA 1981 *Letteratura ed analisi testuale*, Milano, Franco Angeli.
- BONINI F., 1989, «Didattica dei testi letterari», in G. FREDDI (cur.), *Educazione linguistica per la scuola superiore*, Padova, Liviana.
- CALVINO I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- CAON F. (cur.), 2003, *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, numero monografico di *Scuola e Lingue Moderne*, 8.
- CAON F., 2006, *The Affective Component in Language Teaching and Learning*, “Documenti di glottodidattica”, Perugia, Guerra.
- COLOMBO A. e C. SOMMADOSSI (cur.), 1985, *Educazione letteraria*, Milano, Ediz. Scolastiche Mondadori.
- COLOMBO A., 1990, *La letteratura nel triennio. Proposta di un curriculum modulare*, Bologna, Cappelli.
- COLOMBO A. (cur.), 1996, *Letteratura per unità didattiche. Proposte e metodi per l'educazione letteraria*, Firenze, La Nuova Italia.

- COLOMBO A., 2002, *Leggere. Capire e non capire*, Bologna, Zanichelli.
- CORTI M., 1976, *Principi di comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- COVERI L., 1986, *Insegnare letteratura nella scuola superiore*, Firenze, La Nuova Italia.
- CUMMINS M. e R. SIMMONS, 1983, *The Language of Literature: A Stylistic Approach to the Study of Literature*, Oxford, Pergamon.
- DE BENI R., PAZZAGLIA F., 1992, *La comprensione del testo, modelli teorici e programmi di intervento*, Torino, Petrini.
- DOUBROVSKY S, TODOROV T. (cur.), 1971, *L'enseignement de la littérature*, Parigi, Plon.
- ECO U., 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- ECO U., 2002, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- FERRERI S., (cur.), 2002, *Non uno di meno, Strategie didattiche per leggere e comprendere*, Firenze, La Nuova Italia.
- FREDDI G., 2003, *La letteratura. Natura e insegnamento*, Milano, Ghisetti & Corvi.
- LAVINIO C., 1990, *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia.
- LAVINIO C. (cur.), 2005, *Educazione linguistica e educazione letteraria*, Milano, Franco Angeli.
- MARIANI F. (cur.), 1983, *Letteratura: percorsi possibili*, Ravenna, Longo.
- SCHUMANN J., 1997, *The Neurobiology of Affect in Language*, Oxford, Blackwell.
- TITONE R., 1976, *Psicodidattica*, Brescia, La Scuola.
- WIDDOWSON H.G., 1975, *Stylistics and the Teaching of Literature*, Londra, Longman.

PARTE TERZA RISORSE OPERATIVE

AUTORI VARI



PARTE TERZA

RISORSE OPERATIVE

Nelle pagine che seguono ci sono delle unità d'apprendimento per insegnare a leggere testi letterari, quindi per la pre-condizione dell'educazione letteraria; non sono un microcorso di educazione letteraria ma servono per

- a. fornire all'insegnante delle idee su come impostare l'analisi testuale;
- b. fornire materiale fotocopiabile per integrare i manuali in uso.

Alcune di queste unità sono presenti nel modulo di cui abbiamo parlato nel paragrafo 6.4, *Introduzione alla letteratura italiana per studenti stranieri*, di questo Editore; altri testi sono presenti anche in *Storia e testi della letteratura italiana per stranieri*, anche questa dell'editore Guerra, ma qui sono trattati con maggiore profondità, a un livello di padronanza linguistica e di consapevolezza letteraria superiore a quelli previsti nell'antologia.

Alcune delle schede sono unità d'apprendimento abbastanza complesse, con un percorso completo; altre sono molto brevi ed hanno un compito "tecnico" molto mirato, cioè vogliono far scoprire un aspetto della letterarietà, senza approfondire il testo.

Nessuna delle schede ha una sezione organica per inserire il testo nel contesto culturale e nella storia della letteratura italiana: ogni docente ha infatti il suo impianto culturale e metodologico in proposito e non abbiamo voluto interferire: quindi sarà l'insegnante che deciderà se e come inserire questi testi, presentati qui solo per insegnare a leggere testi letterari, nel contesto storico e culturale italiano.

Ogni scheda ha una tabella iniziale di guida per il docente, in cui si indica lo scopo del lavoro, la struttura della scheda e le possibili espansioni ad altri generi o testi.

ELENCO SCHEDE PER L'INDICE

1. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MOSTRANDOLO DALL'ESTERNO: DA <i>IL GATTOPARDO</i> , DI G. TOMASI DI LAMPEDUSA	34-39
2. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO ATTRAVERSO LE SUE PAROLE: DA <i>LA TRAVIATA</i> , DI F.M. PIAVE E GIUSEPPE VERDI (di Dante Foscari)	40-45
3. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MINORE DA ESEMPLARE: DA <i>PAO PAO</i> DI PIER VITTORIO TONDELLI	46-49
4. LA DESCRIZIONE OGGETTIVA: DA <i>I PROMESSI SPOSI</i> DI ALESSANDRO MANZONI	50-54
5. LA DESCRIZIONE SOGGETTIVA: DA <i>STORIA PRIMA FELICE, POI DOLENTISSIMA E FUNESTA</i> , DI P. CITATI	55-60
6. LE FIGURE RETORICHE: AUTORI VARI (di Maria Cecilia Luise)	61-65
7. LA NARRAZIONE IN PRIMA PERSONA: DA <i>IL CARCERE</i> , DI C. PAVESE	66-68
8. LA POESIA NARRATIVA	69-70
9. LA NARRAZIONE ALLUSIVA: <i>SALLY</i> , DI VASCO ROSSI (di Fabio Caon)	71-78
10. IL VERSO, IL RITMO, LA RIMA: <i>A SILVIA</i> , DI G. LEOPARDI	79-83
11. IL SONETTO, <i>S' I FOSSE FOCO</i> , DI C. ANGIOLIERI; TANTO GENTILE..., DI D. ALIGHIERI	84-87
12. IL VERSO LIBERO: <i>DESOLAZIONE DEL POVERO POETA SENTIMENTALE</i> , DI S. CORAZZINI; <i>SOLDATI</i> , DI G. UNGARETTI (di Maria Cecilia Luise)	88-91
13. LA POESIA FUTURISTA: <i>ALLA MACCHINA DA CORSA</i> , DI F.M. MARINETTI	92-96
14. GIOCARE CON LA LINGUA: <i>LASCIATEMI DIVERTIRE</i> , DI A. PALAZZESCHI (di Fabio Caon)	97-100
15. INVENTARE LA LINGUA: DA <i>AMORE</i> , DI A. CAMILLERI	101-105
16. FARE FILOSOFIA IN VERSI	106-111
17. INTRODURRE ALLA POESIA ON LINE: TESTI DI C. CALISI E A. ORLANDI (di Filippo Caburlotto)	112-116
18. UNO STRUMENTO: UNA SCHEDA DI LETTURA	117-120

1. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MOSTRANDOLO DALL'ESTERNO

DA *IL GATTOPARDO*, DI G. TOMASI DI LAMPEDUSA

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	<p>Lo scopo principale di questa scheda è mostrare come si contrappone un personaggio-eroe alle mezze figure che gli stanno intorno. La scheda vuol anche far vedere come mostrando tratti esteriori (vestiario, capelli, ecc.) si possa indurre l'idea della personalità per personaggio.</p> <p>Se si ha a disposizione la videocassetta del film, un ulteriore obiettivo può essere quello di ragionare sul modo in cui si traduce un testo scritto in un testo audiovisivo: Visconti cambia alcuni dettagli, che non erano trasportabili in linguaggio cinematografico – ma proprio perché le cambia riesce a restare intimamente fedele al testo.</p> <p>Infine, l'esercizio 8 introduce una prassi che deve essere sempre presente alla fine della lettura di un testo:</p> <ul style="list-style-type: none">- dare un giudizio critico, fondato sul testo- dare un giudizio emozionale, giustificandolo.
Struttura della scheda	<p>La struttura è molto semplice ed è quella standard: motivazione, lettura estensiva, analisi delle parti, apprezzamento critico e personale.</p> <p>L'es. 1 serve per stimolare l'attenzione e a sottolineare che lo studente non è <i>tabula rasa</i>, sa già: stiamo perfezionando, non stiamo costruendo <i>ex novo</i>.</p> <p>L'es. 2 è un modo per dare un compito: limitarsi a dire “leggi il testo” non motiva, mentre fare qualcosa di semplice coinvolge – e nessuno sbaglia, quindi c'è il piacere della riuscita; comunque, negli esercizi dal 4 in poi si trovano indirettamente le soluzioni a questo esercizio.</p> <p>In molte delle riflessioni intercalate alle attività ci sono le risposte corrette all'attività precedente, così lo studente scopre da solo se ha sbagliato. Se conserviamo nello studente il piacere di imparare senza evidenziare il dispiacere dello sbagliare... è meglio.</p>
Possibili espansioni	<p>L'es. 9 porta al confronto tra il testo letterario e quello cinematografico. Chi voglia analizzare meglio alcune scene del film, può usare il “Quaderno di cinema” che Maddalena Angelino ha dedicato al <i>Gattopardo</i> per questo Editore: vi si analizza anche questa scena – ed il modo in cui ci si avvicina alla visione del film (facendo ipotesi su quel che può avvenire, osservando prima dettagli visivi e poi ascoltando la lingua, ecc.) offre un eccellente modello di percorso cinematografico ai fini dell'insegnamento dell'italiano.</p>

CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MOSTRANDOLO DALL'ESTERNO

I personaggi sono la prima cosa che torna in mente quando si ripensa a un film, a un romanzo, a un racconto. In queste pagine vedrai come gli autori creano un personaggio, come danno vita a persone inventate dalla loro fantasia.

1. Questo lo sai già!

Come presentare un personaggio? Esistono varie scelte possibili; prova ad arrivarci da solo:

- si può far "vedere" il personaggio dall'esterno, cioè descriverne
- si può mostrarlo dall'interno, descrivendo
- si può presentare un personaggio da solo o in gruppo: che cosa sceglieresti se tu volessi presentare un eroe? Contrapporresti l'eroe e gli altri? Perché?

Adesso vediamo come si comporta uno scrittore professionista. Questa è la prima pagina di un libro famosissimo, Il Gattopardo, scritto da Giuseppe Tomasi di Lampedusa negli anni Cinquanta e poi trasformato in film da Luchino Visconti nel 1962.

Il romanzo è ambientato nel 1860 in Sicilia, quando arrivano i soldati di Garibaldi che stanno conquistando il regno dei Borboni per unire il Sud al resto d'Italia. Il protagonista è il Principe di Salina.

Il testo è difficile, ma hai molte note che ti aiuteranno nella comprensione.

2. Primo contatto con il testo

Leggi il testo, che è diviso in tre sezioni. Dà loro un titolo

-
-
-

3. Lettura estensiva

Senza rileggere, vedi se ricordi questi aspetti:

- oltre al Principe ci sono degli "altri"; dove compaiono gli "altri"? all'inizio alla fine
- Chi sono?
- Sono tutti positivi tutti negativi uno solo positivo:
- come è vestito il Principe? Quale aspetto ricordi? Perché?
- che tipo di mente ha il Principe?
 - inventiva, intuitiva razionale, analitica storica, narrativa
- come è il suo carattere?

Verifica con i tuoi compagni e poi sul testo.

1 “*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*”.¹
 2 La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz’ora la voce pacata² del Principe
 3 aveva ricordato i Misteri Gloriosi e Dolorosi³; durante mezz’ora altre voci, frammiste⁴,
 4 avevano tessuto un brusio⁵ ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d’oro di parole
 5 inconsuete; amore, verginità, morte; e durante quel brusio il salone rococò⁶ sembrava avere
 6 mutato aspetto...
 7 Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell’ordine, nel disordine consueto⁷. Dalla porta
 8 attraverso la quale erano usciti i servi, l’alano⁸ Bendicò, rattristato dalla propria esclusione,
 9 entrò e scodinzolò. Le donne si alzavano lentamente, e l’oscillante regredire delle loro
 10 sottane⁹ lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche¹⁰, che si disegnavano sul
 11 fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto una Andromeda¹¹ cui la tonaca di
 12 padre Pirrone¹², attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un po’ di rivedere
 13 l’argenteo Perseo, che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso.
 14 Nell’affresco del soffitto si risvegliarono le divinità¹³. Le schiere di Tritoni e di Driadi, che
 15 dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino¹⁴ si precipitavano verso una trasfigurata
 16 Conca d’Oro¹⁵ per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito tanto colme di
 17 esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche¹⁶; e gli Dei Maggiori, i Principi
 18 fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida...¹⁷.
 19 Al di sotto di quell’Olimpo¹⁸ palermitano anche i mortali di casa Salina discendevano in fretta
 20 giù da quelle sfere mistiche¹⁹. Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano
 21 occhiate azzurrine e parole in gergo di educandato²⁰ [...]. I ragazzini si accapigliavano²¹
 22 di già per un’immagine di S. Francesco di Paola; il primogenito²², l’erede, il duca Paolo,
 23 aveva già voglia di fumare e, timoroso di farlo in presenza dei genitori andava palpando²³,
 24 attraverso la tasca, la paglia intrecciata del portasigari...
 25 Lui, il Principe, intanto si alzava; l’urto del suo peso da gigante faceva tremare l’impiantito²⁴;
 26 e nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l’orgoglio di questa effimera²⁵ conferma
 27 del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati. Adesso posava lo smisurato Messale²⁶
 28 rosso sulla seggiola [...] e un po’ di malumore intorbido²⁷ il suo sguardo quando rivide la
 29 macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito²⁸ interrompere la vasta bianchezza del
 30 panciotto²⁹.

NOTE

1. E’ la conclusione dell’*Ave Maria*, una preghiera che viene ripetuta cinquanta volte nel Rosario. 2. Tranquilla. 3. Il Rosario è diviso in gruppi di dieci *Ave Maria* detti “Misteri”. 4. Mescolate tra loro. 5. Si erano incrociate in un rumore leggero. 6. Stile di gusto barocco, molto decorato. 7. Abituale. 8. Il più grande dei cani. 9. Le donne, dalle gonne lunghe fino ai piedi, escono: le sottane oscillano seguendo i passi. 10. Le mattonelle del pavimento rappresentano gli antichi dèi greci e romani, di solito rappresentati nudi. 11. Andromeda era una principessa legata ad una roccia, sul mare: fu liberata da Perseo, che correva sulle onde (i “flutti”); 12. Pirrone è un prete (“padre”), che porta il lungo vestito nero (“tonaca”) e dice preghiere (“orazioni”). 13. Anche sul soffitto ci sono dèi greci (“tritonici e driadi”). 14. Rosa intenso come il lampone (un frutto) e azzurri come i ciclamini (dei fiori). 15. La valle (“conca”) di Palermo è color oro, come le arance che si coltivano lì. 16. Frase ironica: gli dèi dipinti sono contenti (“esultanti”) e sembrano disinteressarsi alle regole della prospettiva, della pittura che dà il senso della profondità. 17. Giove ha in mano il fulmine (“folgore”), Marte ha il viso arrabbiato, Venere è dolcemente rilassata. 18. L’Olimpo, abitazione degli dèi, è in Grecia: questo è solo un Olimpo di Palermo, coloniale, secondario. 19. Dal momento mistico, religioso. 20. Parole delicate (come il color azzurro chiaro), alcune delle quali comprensibili solo a chi frequentava la loro scuola (“educandato”). 21. Litigavano per un “santino”, una piccola immagine. 22. Figlio maggiore. 23. Toccava il portasisgarette di paglia. 24. Pavimento. 25. Momentanea. 26. Libro che contiene i testi per la Messa cattolica. 27. Sporco, rendendo meno chiaro. 28. Aveva avuto il coraggio. 29. Gilet, l’indumento che si porta sopra la camicia e sotto la giacca.

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48	<p>Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava³⁰ (nelle case abitate dai comuni mortali) [...] i lampadari; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete di un ducato³¹, e fra Villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni³² per la riparazione di forchette e cucchiari che la sua contenuta ira³³, a tavola, gli faceva spesso piegare in cerchio. Quelle dita, d'altronde, sapevano anche esser di tocco delicatissimo e [...] i bottoni dei telescopi, cannocchiali e "ricevitori di comete"³⁴ che lassù, in cima alla villa, affollavano il suo osservatorio privato, si mantenevano intatti sotto lo sfioramento leggero.</p> <p>I raggi del sole cadente ma ancora alto di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame³⁵ color di miele del Principe; denunziavano³⁶ essi l'origine tedesca di sua madre, di quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato³⁷, trent'anni prima, la Corte sciattona delle Due Sicilie. Ma nel sangue di lui fermentavano altre essenze³⁸ germaniche ben più incommode per quell'aristocratico siciliano di quanto potessero essere attraenti la pelle bianchissima ed i capelli biondi nell'ambiente di olivastri e di corvini: un temperamento autoritario, una certa rigidità morale, una professione alle idee astratte che nell'habitat morale molliccio³⁹ della società palermitana si erano mutati rispettivamente in prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli⁴⁰ morali e disprezzo per i suoi parenti e amici, che gli sembrava andassero alla deriva nei meandri del lento fiume pragmatistico siciliano⁴¹.</p>
	<p>30. Quasi quasi toccava. 31. Piegavano le monete metalliche del valore di un ducato come se fossero state fatte di carta sottile. 32. Andare e venire. 33. Il Principe si arrabbia, ma non fa vedere la sua irritazione e quindi piega delle forchette, per sfogarsi. 34. Vari strumenti scientifici usati dagli astronomi. 35. I peli: capelli, baffi, ecc. 36. Facevano vedere, mettevano in mostra. 37. Il comportamento superbo e nobile aveva lasciato di ghiaccio, imbarazzata, la corte "sciattona", senza stile e dignità. 38. Si agitavano, bollivano altri aspetti del carattere tedesco. 39. Tendenza all'astrazione, che nell'ambiente privo di dignità e ideali, dei... 40. Continui dubbi, problemi. 41. Si lasciassero trasportare passivamente ("andassero alla deriva") tra le curve continue del fiume (la società) che bada solo a sopravvivere, senza ideali (pragmaticismo).</p>

Quando leggi un testo, soprattutto se è complesso come questo, è meglio fare prima una lettura estensiva, generale, come quella che hai appena fatto nelle attività 2 e 3, dove hai cercato di capire le informazioni fondamentali; poi passerai ad una lettura intensiva, analitica, che ti porta "dentro" il testo.

Vediamo quindi come Tomasi di Lampedusa ti presenta il suo personaggio, perché questo è lo scopo di questa scheda. Ci sarebbero tante cose da notare, ma noi ci focalizzeremo solo su come si caratterizza un personaggio.

4. Prima sezione: righe 1-24

La prima sezione si chiude con l'uscita del figlio. Analizziamo queste righe più in dettaglio.

- chi viene descritto, principalmente? *il Principe* *gli altri*
- chi sono gli altri? Ti aiutiamo con questi tre suggerimenti:

- a. esseri umani:
- b. esseri sovrumani:
- c. esseri non-umani:

Prendiamo anzitutto gli *umani*, cioè i familiari ed il figlio:

- li vediamo o li sentiamo?
- come sono i loro rumori, le loro voci? Decise o insignificanti? Sottolinea le parole che riferiscono o descrivono i suoni, nelle prime righe
- Padre Pirrone porta l'abito tradizionale dei preti, una tonaca nera lunga fino ai piedi; questa nuvola nera si contrappone il colore di Perseo: secondo te l'aggettivo è casuale? Che sensazione vuole suscitare Tomasi?
- il terzo paragrafo, che inizia a riga 14 descrive, mentre a riga 19 inizia un paragrafo che descrive Che rapporto c'è tra i due mondi? Sono accostati a caso? Chi ne esce perdente?
- Il figlio tocca nervosamente il portasigarette: ha il coraggio di fumare di fronte al padre?. Questo gesto dà l'idea di una persona sicura di sé?

Gli dèi e il cane sono forti e vitali, e li vedi contrapposti ad un'umanità mediocre ed insignificante. Ad esempio, i rumori degli altri sono "brusii" "ondeggianti", voci "frammiste", mentre la voce del Principe è "pacata", è la voce di chi non ha bisogno di urlare per essere al centro dell'attenzione.

Rifletti: Tomasi non ha scritto esplicitamente che gli altri sono mediocri e insignificanti... Come è riuscito a darti questa sensazione?

5. Seconda sezione: righe 25-48

In questa sezione vediamo il Principe dall'interno dall'esterno

- le prime 25 righe ti hanno mostrato un'umanità insignificante; confrontale con le righe 26-27. Prima era un "brusio", qui che tipo rumore ti senti? E' un rumore legato alla debolezza, all'infanzia?
- Se il Principe fosse uno degli dèi, chi sarebbe secondo te; e se fosse uno strumento musicale?; e se fosse un colore?

Confronta le tue scelte con i compagni. Noi non le conosciamo, ma certamente non hai pensato che il Principe sia un dio minore, e neppure che sarebbe uno strumento dalla voce dolce come un flauto, oppure un colore delicato come un celeste. Tomasi ti ha indotto, ti ha portato – senza dirtelo – a immaginare una personalità forte.

6. Vedere l'esterno per capire l'interno

L'autore ha descritto la personalità, finora? Chiaramente la risposta è "no": ti ha mostrato il Principe dall'esterno. Eppure tu nei hai capito il carattere. Come ha fatto?

- Vediamo ad esempio la descrizione della sua altezza: di chi sono le case dove il Principe toccherebbe il soffitto? Quindi lui non è un "comune mortale"... e se non lo è, allora può essere solo un eroe o un dio, come quelli dipinti nella sala.
- Ricopia le parole che usa Tomasi per descrivere i capelli del Principe (riga 40): Ora: quale animale della foresta ("pelame" si riferisce agli animali, non agli uomini) ha una criniera di quel colore?

- Poche righe più sotto si dice che è ha la pelle e i capelli; invece i siciliani sono: è una descrizione di fatto o è piuttosto lo stesso meccanismo della sezione iniziale, cioè la contrapposizione tra “Lui” e gli altri?

Prima di concludere l'analisi di questa descrizione, sottolinea tutte le parole che indicano grandezza, forza, maestà... alla fine avrai sottolineato metà del testo!

7. Dentro il Principe

Alla fine entriamo nella personalità del Principe.

Sottolinea nel testo le parole che ne descrivono il carattere.

Sono staccate da quelle che lo descrivono fisicamente o c'è una connessione continua, secondo te?

8. Che cosa ne pensi?

Prima di leggere il testo avevi fatto delle previsioni sul modo in cui si può descrivere un personaggio: rivedi quelle domande e confronta le tue idee iniziali con quelle che hai maturato analizzando il testo.

- secondo te, è riuscito a renderti “vivo” il Principe, a farlo emergere come eroe? In altre parole, è riuscito nel suo scopo?
- Che cosa avresti tagliato, aggiunto, cambiato – ammesso che si possa cambiare qualcosa?
- Hai mai descritto un personaggio, in un tuo racconto o in una composizione? Dopo aver letto queste righe, cambieresti il tuo modo di descrivere?
- Il tempo che hai dedicato a questi esercizi è servito, sei diventato un lettore migliore?
- Ti è piaciuto questa descrizione? Perché?

9. Il film

Nel 1964 Luchino Visconti, uno dei giganti del cinema, ha tratto un film da questo libro. Guarda le prime scene:

- si entra subito nella casa o sentiamo il “brusio” del rosario da fuori?
- le tende piene di vento ci portano dentro la casa e vediamo il Principe: è come te lo eri immaginato tu?
- come fa Visconti a dare il senso della sua “arroganza”, del suo potere indiscusso?
- nel film si sentono i rumori dei servi preoccupati per l'arrivo di Garibaldi, cosa che nel libro non avviene nel brano che hai letto, bensì nella scena successiva: ha fatto bene Visconti a sovrapporre le due scene, dal punto di vista cinematografico?
- nel film il dominio del padre sul figlio non è mostrato dalla sua paura di fumare (il dettaglio sarà ripreso un paio di scene dopo), ma da un'occhiateccia del Principe che lo raggela mentre guarda verso la porta: ti dà la stessa sensazione del libro?

In conclusione, Visconti ha presentato il Principe producendo lo stesso effetto di Tomasi di Lampedusa oppure no?

2. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO ATTRAVERSO LE SUE PAROLE

DA *LA TRAVIATA*, DI F. M. PIAVE E G. VERDI

Dante Foscari

Scopo della scheda	<p>A differenza della scheda 1, che descrive il Principe di Salina dall'esterno, contrapponendolo a persone infime, il che lo rende gigantesco, qui abbiamo un monologo teatrale: quindi il personaggio non è confrontato con altri ma viene visto in scena mentre ne ascoltiamo i pensieri: è una caratterizzazione dall'interno.</p> <p>Noi ci limitiamo alle parole di questo monologo, ma non dobbiamo dimenticare che nel testo completo c'è anche la musica: la lotta tra Violetta e l'orchestra, il suo cedere due volte al tema dolce e romantico di Alfredo, che le torna alla memoria, la follia dei gorgheggi finali, sono una caratterizzazione profondissima, uno dei totali capolavori del teatro di sempre.</p> <p>Alla conclusione, l'es. 9 riprende il tema della provocazione di Verdi e procede ad una contestualizzazione sociale: tra gli obiettivi della scheda, infatti, c'è anche quello di far scoprire che l'opera, considerata un genere aulico per ricchi melomani sofisticati, aveva (e può avere: vedi il riferimento a <i>Pretty Woman</i>) molto da dire sul piano socio-politico. In altre parole, con questo testo volgiamo avvicinare lo studente alla massima espressione della drammaturgia italiana, il melodramma.</p>
Struttura della scheda	<p>Per presentare un testo come questo è necessaria una contestualizzazione superiore a quella della scheda 1. La lunga introduzione serve a fornire il contesto ma anche a creare curiosità: "come mai è possibile che la più rappresentata delle opere sia stata all'inizio un fiasco totale?"</p> <p>Siccome si tratta di un testo difficile, il percorso di lettura è guidato con una parafrasi, e prima di procedere all'analisi degli elementi stilistici abbiamo sostenuto la motivazione coinvolgendo gli studenti in un giudizio sul carattere di Violetta.</p>
Possibili espansioni	<p>Leggere questo testo – come qualunque testo teatrale – senza vedere un DVD o almeno ascoltare il CD (si può prendere come guida il minilibro <i>La traviata</i>, con le trascrizioni dei testi e le parafrasi, Ed. Guerra) è un impoverimento, perché è dall'interazione tra musica e parole che emerge il carattere di questa donna.</p> <p>Un'ulteriore espansione può essere la visione delle ultime scene di <i>Pretty Woman</i>, che riprende il modello relazionale della <i>Traviata</i> e che soprattutto la cita esplicitamente, quando i due personaggi vanno a vedere quest'opera.</p>

CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO ATTRAVERSO LE SUE PAROLE

Conoscerai adesso uno dei personaggi più famosi della letteratura operistica mondiale, Violetta, l'eroina di La Traviata, scritta da Giuseppe Verdi su un libretto di Francesco Maria Piave, basato a sua volta su un romanzo di Alexandre Dumas figlio.

Le date sono importanti – e forse ti faranno cambiare idea sulla possibilità dell'opera lirica di essere “moderna”:

- 1847: a 23 anni muore Alphonsine Plessis, una “cortigiana” (cioè una donna mantenuta dai suoi amanti), molto inserita nell'alta società parigina, ammirata da intellettuali ed artisti, tra cui lo scrittore Alexandre Dumas figlio;
- 1848: prima edizione a stampa del romanzo *La dame aux camélias*, la biografia che Alexandre Dumas dedica ad Alphonsine, chiamandola Violetta;
- 1852: prima versione teatrale, in cinque atti con intermezzi cantati, di *La dame aux camélias* al teatro del vaudeville a Parigi;
- 1853: prima esecuzione assoluta della *Traviata* alla Fenice di Venezia.

Osserviamo bene le date: tra la storia vera e la sua realizzazione alla Fenice come opera lirica passano sei anni appena. Il che significa che è una storia di piena attualità quella che Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi presentano a Venezia.

*Ma la prima rappresentazione della *Traviata* è un fiasco – anche se sembra impossibile, visto che oggi è l'opera più rappresentata nel mondo ed ha perfino ispirato un film hollywoodiano, *Pretty Woman*...*

Cerchiamo di capire perché questa donna creò tanto scandalo.

1. Prima di leggere

Nel primo atto, c'è una grande festa a casa di Violetta, con un brindisi famosissimo (*Libiamo nei lieti calici*). Finito il brindisi, tutti vanno al salone del pranzo; rimangono in scena Violetta e Alfredo, un giovane ricco. Lui le confessa che da un anno è innamorato di lei, e anche questa è un'aria che forse conosci (*Di quell'amor*). Lei gli dice che non si faccia illusioni, lei non può essere che amica, non può innamorarsi; lo manda al salone del pranzo dove ci sono gli altri, dicendo che lo raggiungerà. Resta sola:

- a che cosa pensa, secondo te, una donna che ha ricevuto una dichiarazione d'amore e sa che il suo “mestiere” le impedisce di amare?
- Violetta è una prostituta, per quanto di alto livello: accetterà la corte di Alfredo, quanto meno per interesse?
- E se anche lei fosse innamorata di Alfredo? Cosa pensa, nel momento in cui scopre che anche lui la ama?

Confronta le tue ipotesi con i compagni.

2. Adesso leggi

Leggi il testo rapidamente, aiutandoti con la parafrasi perché l'originale è in italiano ottocentesco. Dividi il testo nelle due parti in cui è composto e dà loro un titolo

1	È strano! è strano! in core	<i>È strano! è strano! Nel cuore mi restano quelle</i>
2	Scolpiti ho quegli accenti!	<i>parole, come se fossero scolpite nella pietra.</i>
3	Saria per me sventura un serio amore?	<i>Un vero amore sarebbe un guaio per me?</i>
4	Che risolvi, o turbata anima mia?	<i>Che cosa pensi, o mia anima colpita?</i>
5	Null'uomo ancora t'accendeva...	<i>Nessun uomo ancora ti ha fatta accendere d'amore...</i>
6	Oh gioia ch'io non conobbi,	<i>Oh, che gioia a me sconosciuta sarebbe di essere</i>
7	Essere amata amando!	<i>amata di un uomo che anch'io amo!</i>
8	E sdegnarla poss'io	<i>E posso disprezzare questa possibilità per andar</i>
9	Per l'aride follie del viver mio?	<i>dietro alle sterili follie del mio modo di vivere?</i>
10	Ah, fors'è lui che l'anima	<i>Ah, forse è lui quello che la mia anima, solitaria</i>
11	Solinga ne' tumulti	<i>nei suoi problemi sconvolgenti, si divertiva spesso a</i>
12	Godea sovente pingere	<i>immaginare, a dipingere con i suoi colori nascosti</i>
13	De' suoi colori occulti!	<i>a tutti!</i>
14	Lui che modesto e vigile	<i>Lui che, in maniera semplice e pieno di attenzioni, è</i>
15	All'egre soglie ascese,	<i>venuto fin qui quando ero malata... e ha acceso una</i>
16	E nuova febbre accese,	<i>febbre sconosciuta, mi ha fatto scoprire l'amore..</i>
17	Destandomi all'amor.	
18	Ah quell'amor ch'è palpito	[Le parole e la musica che seguono sono quelle della
19	Dell'universo intero,	dichiarazione d'amore di Alfredo, pochi minuti
20	Misterioso, altero,	prima] <i>Sì, quell'amore che è il cuore palpitante</i>
21	Croce e delizia al cor.	<i>dell'intero universo, che è misterioso, inavvicinabile,</i>
22	A me fanciulla, un candido	<i>che dà sofferenza e piacere al cuore.</i>
23	E trepido desire	[torna la musica di quest'aria]
24	Questi effigiò dolcissimo	<i>A me, tornata ragazzina, Alfredo ha mostrato un</i>
25	Signor dell'avvenire,	<i>desiderio puro e timoroso, un dolcissimo padrone</i>
26	Quando ne' cieli il raggio	<i>del mio futuro.</i>
27	Di sua beltà vedea,	<i>Quando ho visto nel cielo la luce della sua bellezza,</i>
28	E tutta me pascea	<i>tutto il mio io si è nutrito della divina follia</i>
29	Di quel divino error.	<i>dell'amore.</i>
30	Sentia che amore è palpito	[Torna la musica della dichiarazione]
31	Dell'universo intero,	<i>Sentivo quell'amore che è il cuore palpitante del-</i>
32	Misterioso, altero,	<i>l'intero universo, che è misterioso, inavvicinabile,</i>
33	Croce e delizia al cor!	<i>che dà sofferenza e piacere al cuore.</i>
	<i>(Resta concentrata un istante, poi dice)</i>	<i>(Resta concentrata un istante, poi dice)</i>
34	Follie! Follie! Delirio vano è questo!	<i>Follie! Follie! Questo è un delirio inutile!</i>
35	Povera donna, sola	<i>Sono una povera donna, sola, abbandonata in</i>
36	Abbandonata in questo	<i>questo deserto pieno di gente che si chiama Parigi:</i>
37	Popoloso deserto	<i>che cosa posso più sperare?</i>
38	Che appellano Parigi,	
39	Che spero or più?	<i>Cosa devo fare?</i>
40	Che far degg'io!	<i>Godere, e poi morire nei vortici del piacere.</i>
41	Gioire,	<i>Io, sempre libera, devo far follie, passando di divertimento</i>
42	Di voluttà nei vortici perire.	<i>in divertimento; voglio che la mia vita scorra</i>
43	Sempre libera degg'io	<i>lungo sentieri del piacere: all'alba o al tramonto.</i>
44	Folleggiar di gioia in gioia,	<i>Nasca il giorno, o il giorno muoia, il mio pensiero</i>
45	Vo' che scorra il viver mio	<i>deve volare sempre allegro verso feste e piaceri</i>
46	Pei sentieri del piacere,	<i>sempre nuovi..</i>
47	Nasca il giorno, o il giorno muoia,	
48	Sempre lieta ne' ritrovi	
49	A diletta sempre nuovi	
50	Dee volare il mio pensier.	

1. Dal verso 1 a:
2. Dal verso al 50:

C'è anche una parte che torna due volte dalle scene precedenti: quali versi sono?

..... e

Quando leggi un testo, soprattutto se è complesso come questo, è meglio fare prima una lettura estensiva, generale, come quella che hai appena fatto nell'attività 2; poi si passa ad una lettura intensiva, analitica, che ti porta "dentro" il testo.

Vediamo quindi come Verdi e Piave ti presentano il loro personaggio, perché questo è lo scopo di questa scheda.

3. Descrivere una presa di coscienza

Questo monologo è un capolavoro di analisi psicologica e ci presenta il carattere di una donna posta di fronte ad una scelta drammatica.

Vediamo anzitutto la prima parte:

- a. la prima domanda che si pone Violetta, di fronte all'idea di poter "essere amata amando" è:
 - b. il secondo dubbio è che l'amore di Alfredo non sia un flirt come i soliti che la riguardano, ma sia espressione di
 - c. in fondo Violetta è una giovane ragazza (il personaggio originale, ricordi, era morto a 23 anni), e quindi le si apre il cuore quando lui si presenta come "signor dell'.....", aprendole il futuro.
- Poi c'è la reazione, Violetta torna con i piedi a terra: l'amore, l'avvenire, ecc. sono follie perché
- d. lei non è una fanciulla, ma una donna, e
 - e. Parigi, il centro del mondo e del *savoir vivre*, è in realtà solo
 - f. ha diritto di sperare?
 - g. l'unica risposta è "godere", pur sapendo i vortici del piacere portano a
 - h. alla fine la decisione è presa: l'unica ragione di vita è essere libera di

La caratterizzazione proposta in quest'aria non è fisica, come in molti romanzi (l'opera si vede a teatro, quindi non c'è nulla da descrivere, dal punto di vista fisico, del vestiario, dei gesti, ecc.) ma interna: una donna che fa il bilancio della sua vita, ha una scelta da compiere, la compie, constatando la sua solitudine. Cosa pensi di Violetta?

4. Chi è Violetta?

- a. E' una donna forte, sicura di sé, oppure è una donna sconfitta?
- b. E se lo è, è sconfitta dal suo carattere o dall'ambiente in cui vive?
- c. Lei sceglie un tipo di futuro: ma è un "futuro"? Sei d'accordo con lei? Poteva fare qualcosa di diverso?
- d. Sottolinea tutte le volte che compaiono *gioia, gioire, piacere* nel testo: c'è davvero gioia oppure questa continua ripetizione serve solo per convincere se stessa?

Hai risposto alle domande dell'attività 4?

Se hai risposto, vuol dire che il testo ti dà una grande quantità di informazioni...

Sempre libera è affascinante per la scelta drammatica che si pone a questa ragazza. Ma è interessante anche vedere come c'è tutto un lavoro di echi linguistici, di giochi di memoria, per cui Violetta assume spessore drammatico senza che tu te ne accorga, a meno che non stia facendo una scheda apposita.

5. Echi

Questo testo è pieno di echi, sia musicali (il ritorno continuo del *leit motiv* di Alfredo) sia linguistici:

- a. la stessa parola,, viene usata per indicare
 - "il viver mio", nel verso 9
 - le illusioni d'amore, nel verso 34
- b. nel verso 4 si rivolge alla sua "..... turbata", mentre nel verso 10 ricorda le illusioni della sua "..... solinga né tumulti"
- c. ci sono due strofe che si ripetono quasi integralmente, diventando quasi un ritornello: sono nei versi e
- d. Lei, al verso 12, immagina un amore bellissimo: quale azione, quale verbo viene usato per significare "immaginare"?; al verso 24 Violetta dice che lui le ha fatto intravedere la possibilità di un amore: che verbo usa? Sia *pingere* sia *effigiare* significano
- e. il verso 34 si apre con le parole; il verso 44 con
- f. in poesia l'eco più semplice è data dalla rima. Sottolinea le rime alla fine di tutti i versi, trovando i legami tra verso e verso:
 - c'è uno schema preciso di rime? sì no
 - anche se non c'è uno schema, le rime sono sufficienti a farti sentire che si tratta di versi, non di prosa?

La sezione "Follie, follie!", che nel testo non presenta ripetizioni ed echi, nella versione musicale è un continuo riprendersi e tornare sul tema delle "follie", che dopo un po' divengono puro gorgheggio, pura follia musicale... cui solo le grandi cantanti sopravvivono! Quando ascolterai il testo, nota come la "follia" diventa un eco che si ripete e si ripete anche nella musica.

6. Provocazione

La Traviata fu presentata durante il dominio austriaco a Venezia, che era estremamente cattolico, conservatore, bigotto.

Proviamo a riflettere su cosa poteva provare uno spettatore della prima rappresentazione:

- a. le opere sono tradizionalmente ambientate in un passato spesso lontanissimo, mitico, impreciso, mentre *la Traviata* è ambientata nel presente: secondo te a un ricco signore che andava alla Fenice la cosa faceva piacere o paura?
- b. i personaggi dell'opera tradizionale sono di solito principi, eroi. Qui c'è una parola inaudita, "traviata", che nel migliore dei casi significa "persona che ha perso la retta via", ma che

agli orecchi di tutti gli spettatori significava solo “prostituta”. Con che stato d’animo andava a quell’opera un ricco borghese veneziano, secondo te?

- c. alla fine la “ragazza perduta” è l’unico animo nobile, si sacrifica per Alfredo, dopo mesi di convivenza “peccaminosa”: che effetto faceva al ricco borghese veneziano sentire il padre di Alfredo riconoscere che la “traviata” è una donna generosa e onesta?
- d. nel terzo atto Violetta muore di tisi, e nessuno spettatore può trattenere le lacrime. Poteva accettare il ricco veneziano di piangere per una... prostituta, una donna immorale che vive seguendo il piacere?
- e. le scenografie e i costumi delle opere erano sempre magnifici, ispirati da un passato inesistente, spesso orientaleggiante, comunque esotico; invece la sala delle feste di Violetta è una sala moderna, i vestiti di Violetta e dei suoi amici sono gli stessi di chi sedeva in platea e nei palchi della Fenice. Non c’era differenza tra palcoscenico e spettatori. Questi ne erano contenti o spaventati, secondo te?

Discuti le tue risposte con i compagni e soprattutto chiediti due cose:

- f. c’è da stupirsi che *La traviata* creasse uno scandalo, che fosse fischiata da tutti?
- g. è proprio vero che l’opera è un genere aulico, staccato dal mondo reale?
- h. nel 2002, per l’inaugurazione della Fenice ricostruita dopo l’incendio del 1996, è stata scelta *La traviata*... ed è stata messa in scena in ambienti moderni, con i cantanti in jeans e maglietta: secondo te, l’effetto era ridicolo o sconvolgente?

7. Pretty Woman

Cerca di vedere questo film. E’ la storia di una prostituta che viene pagata da un ricchissimo americano per tenergli compagnia in una situazione d’affari. Il milionario se ne innamora, ma lei dimostra tutta la sua dignità rifiutando di continuare una relazione nata come contratto.

Alla fine lui la porta all’opera e vanno a vedere... anche se non hai visto *Pretty Woman*, puoi immaginare che opera vanno a vedere:

8. E adesso ascolta *Sempre libera degg’io*

Certo nella scuola o nella discoteca del tuo insegnante c’è *La traviata*. Ascolta quest’aria cercando di notare come la musica dia corpo alle parole di Violetta: nell’opera, musica e parole non sono sovrapposte, ma integrate: senza la musica, queste parole risultano banali.

Ma soprattutto vedrai come, soprattutto nella lotta finale tra Violetta e l’orchestra, il carattere di questa donna sfortunata ma coraggiosa viene fuori, ti viene presentato appieno: è una “traviata”, certo, ma come dice uno dei grandi cantautori italiani, Fabrizio del André, in una canzone dedicata ad un’altra “traviata”:

*dai diamanti non nasce niente
dal letame nascono i fior.*

E’ probabile che mentre ascolti tu possa perderti nel testo: infatti

- molti versi vengono ripetuti più volte
- in molte edizioni moderne vengono saltati i versi 22-33 che ripetono, sul piano musicale, il tema precedente; molte versioni passano direttamente a “*Sempre libera degg’io*”.

3. CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MINORE MA ESEMPLARE

DA PAO PAO DI PIER VITTORIO TONDELLI

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	La scheda ha due scopi: a. presentare un tipo di caratterizzazione che spesso compare nei romanzi e nei film: personaggi che l'autore inserisce nella narrazione principale e che scompaiono poco dopo, ma che servono per esemplificare – nel senso di <i>exemplum</i> latino – una realtà, un tipo umano, ecc. b. dimostrare come la prima impressione di fronte a un testo sia spesso ingannevole, se non si sa leggere in profondità: Tondelli scrive un italiano orale, sgrammaticato, apparentemente sciatto: ma l'analisi mostrerà livelli sofisticatissimi di costruzione della "caricatura", con citazioni latine nascoste, che sembrano solo prese in giro e invece, rimandando a Virgilio, danno spessore alla "caricatura". L'ultima attività, proprio per questa ragione, chiede allo studente di rendersi conto del lavoro che sta facendo queste schede: senza le attività che ha fatto, avrebbe capito la profondità di un testo apparentemente insignificante?
Struttura della scheda	Pur nella struttura consueta di queste schede, l'analisi del testo di Tondelli si distacca dalla prassi in quanto affronta subito, con l'es. 3, il gioco linguistico profondo di Tondelli: di solito questi esercizi sono alla conclusione di un'analisi, ma qui è necessario far capire subito agli studenti che questo testo "sciatto" e "mal scritto" è in realtà sofisticatissimo: ecco quindi l'analisi del significato latino del nome Quidam e del soprannome con cui lo chiama Tondelli, Quidamquondam. La scheda è breve perché il tema su cui far riflettere (la natura dei personaggi minori) non richiede ulteriori approfondimenti.
Possibili espansioni	Si può proporre un'attività interessante – ma lunga, che quindi non abbiamo incluso tra gli esercizi di questa scheda, che abbiamo voluto rapida e breve. L'insegnante può assegnare come compito a casa la traduzione del testo dal "tondellese" all'italiano narrativo tradizionale: risulterà immediatamente l'inespressività del testo rifatto, di fronte a quello di Tondelli. Nel momento in cui si procederà alla traduzione (se ne può fare una parte in classe, oralmente) emergerà un problema immediato: quale tipo di lingua usare nelle battute di Quidam: lasciarle in reatino, cioè l'italiano di Rieti, oppure tradurre anche quelle?

CARATTERIZZARE UN PERSONAGGIO MINORE MA ESEMPLARE

Spesso in un romanzo o in un film trovi dei personaggi minori, che compaiono solo per una pagina, come questo, o per un paio di minuti nei film: ma sono personaggi che servono come esempi di situazioni che l'autore vuole denunciare.

La grande abilità dello scrittore è quello di farti vedere il personaggio, raccontarti la sua storia, la sua anima e renderlo simbolo di qualcosa – in poche righe.

Vediamo come lavora in questo senso Pier Vittorio Tondelli in Pao Pao, un romanzo scritto a 27 anni, nel 1982 (Tondelli è morto giovanissimo, nel 1991).

1. Prima di leggere

Basta guardare questo testo per capire che ha qualcosa di diverso dagli altri.

- Cosa noti subito?
- Cerca con l'occhio le frasi tra virgolette o, verso la fine, quella tra parentesi: che cosa hanno di particolare?

Perché secondo te non c'è un punto a capo, perché i dialoghi sono inseriti nel discorso in prosa? Lo scoprirai leggendo questo testo: vedrai che la lingua è quella di un racconto orale, molto diversa da quella tradizionale della letteratura, con "errori", modi di dire...

Il narratore è un giovane che, finita l'università, sta facendo il servizio militare obbligatorio ed è appena stato trasferito a Roma, al Ministero delle Forze Armate. In questa scena, il ragazzo descrive un commilitone, un altro soldato che lavora come "scopino" (scopa, pulisce le stanze): è "burino", cioè contadino o pastore ignorante, e viene da Rieti, sulle montagne del Centro Italia, dove l'italiano ha conservato dal latino molte desinenze in "-u", come vedrai.

2. Letture estensiva

Leggi il testo con pazienza – è difficile perché non va a capo, la punteggiatura è quella dell'orale, ecc. Mentre leggi, fai le seguenti attività:

- a. traccia una linea dove finisce la descrizione e inizia il racconto
- b. traccia una linea dove finisce l'episodio raccontato e inizia la storia successiva, quella della rinascita di Quidam
- c. sottolinea la frase che spiega perché Tondelli, che era molto impegnato socialmente, ha inserito questo "quadretto" nel suo romanzo, ha fatto questa caratterizzazione "esemplare".

3. Quidam e quondam

- a. Come si chiama il soldato realmente?
- b. Come lo chiama il narratore?
- c. Vai alla riga 3, dove compare per la prima volta "..... Quidam". Hai visto nella nota 3 che "tale" vuol dire: è un uso positivo, secondo te?

- d. Sai cosa significa *Quidam* in latino? “un certo, un tale, una specie di”. Con questa informazione, la scelta del nome ti comincia ad avere un senso? Cosa vuol dirci Tondelli?
- e. Sai cosa significa *Quondam* in latino? “qualche volta, talvolta”. Un verso famoso di Virgilio, spesso citato, è *quondam etiam victis redit virtus*, “talvolta anche nei vinti rinasce il valore”. Secondo te, il gioco di Tondelli sul nome del povero *Quidam*, “una tale, una specie di uomo”, è solo un gioco di parole oppure, ti indica il senso di questa figura minore?

4. Le tre parti

Tondelli vuol farti “vedere” *Quidam*:

- a. nella descrizione fisica usa il passato, tipico delle narrazioni, o il presente?
- b. nella narrazione della pulizia nell’ufficio del Colonnello che tempo usa: il passato remoto, tipico della narrazione, o altri tempi?
- c. dopo il congedo dal Colonnello, a che tempo verbale passa Tondelli per continuare la storia? Che conclusioni ne trai? Sono scelte casuali?

Quindi: se vuoi rendere vivissima una descrizione, ricorda che la scelta dei tempi verbali è fondamentale, e che la scelta del presente, in una narrazione spesso al passato, serve proprio per isolare questo personaggio minore dal resto del romanzo.

5. Errori significativi

La lingua di *Quidam* è quella dei montanari legati la mondo antico – come ti dice il nome latino e la vicinanza di quell’italiano ai suoni del latino.

Ma questi errori hanno significati ben precisi:

- a. la prima battuta, “Spòstate...”: dà del “lei” o del “tu” al Colonnello? Il “tu latino” è tipico delle campagne e delle montagne del Centro Italia, e discende dal latino, appunto, in cui tutti si davano del “tu”.
- b. Verso la fine del brano *Quidam* imparerà a dare del “lei”, almeno in teoria. Ma quando risponde al telefono che pronomi usa?
- c. Prendi la battuta in cui saluta il Colonnello e completala: *sempre* *soldato Quidam*. La formula ufficiale è: “Soldato *Quidam* ai suoi comandi”. *Quidam* mostra anche con le parole, sbagliando la formula, che si è reso servo personale del Colonnello. Pensi ancora che Tondelli inserisse degli “errori” a caso?

6. *Quondam etiam victis redit virtus*

Ormai capisci questa frase che abbiamo trovato nell’es. 3. E’ il riscatto di *Quidam*. Vediamo un po’ cosa ci dice Tondelli, nel suo modo apparentemente casuale:

- a. completa questa frase, che trovi all’inizio della terza parte, dopo che *Quidam* si è congedato: “Così che il comandante lo fa restare in ufficio”. Migliorare le sue condizioni di vita è un diritto umano di *Quidam* o è una gentile concessione del potente, che poteva anche metterlo in prigione per mancanza di rispetto?
- b. Come avviene il riscatto di *Quidam*: c’è un verbo che compare 6 volte nelle ultime righe,; una volta, alla fine, compare anche un sinonimo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25	<p>Ma chi ha immediatamente cominciato a rompere¹ [...] nel Ministero è un pecoraio burinissimo della zona di Rieti alto non più di un metro e sessanta e magrissimo, addirittura filiforme². Questo, tale³ Quidam, ha un viso così terribile che sembra uscito dalla penna di un caricaturista di freaks⁴: testa aguzza⁵ e a pera, naso direttamente attaccato alla fronte piccolissima e inclinata e senza alcuna parvenza di orbite⁶, occhi strettissimi e vicinissimi, mento inesistente tutto coperto dalle labbra sottili e sporgenti, peluria⁷ sotto le orecchie a cavolo⁸ e al posto dei baffi. Quidamquondam non sa parlare e non conosce nemmeno, io credo, l'alfabeto della nostra lingua. Sta in ufficio con me a fare il portapacchi, in un primo momento faceva le pulizie e un giorno s'è infilato nell'Ufficio del Colonnello, lui presente⁹, e ha preso a spolverargli il tavolo con il piumino sotto al naso dicendo: "Spòstate così n'attimino che te spolvero lu tavolu¹⁰" e il Colonnello faceva occhi strampalati e si chiedeva se ce l'avesse con lui¹¹ il Quidamquondam o con qualcun altro, però c'era nessuno alle sue spalle, soprattutto quando il picciotto¹² ha preso ad alzare da un lato l'enorme scrivania e dire tutto rosso "Eh forza, eh forza" così che il capo s'è guardato in giro e a capito che era a lui che si rivolgeva e allora s'è alzato, ha preso l'altro lato del tavolo e lo ha alzato assieme allo scopino. Questi ha rimesso a posto il tappeto, ha spazzato e s'è congedato¹³ dicendo pressapoco "Ora te ne stai pulitu Colonnello, sempre comandi al tuo soldato Quidam!" Così che impietosito il comandante lo fa restare in ufficio non solo più come spazzatore degli immobili¹⁴ ma come tuttofare. Il Quidam impara così a scrivere a macchina, lentamente ma impara. Impara a intestare¹⁵ le lettere, a fare i versamenti alla posta di Via Firenze, impara a rispondere al telefono usando il "lei" e non sempre il "tu" (Driinn. Pronti, sonu il soldatu comandatu a star qui e te chissia¹⁶? U generale? U senatore? Spetta chi te passo o Signore Colonnellu, spetta lì eh.) impara insomma quel po' di cose che nessuna famiglia, né scuola disertata¹⁷ gli ha mai insegnato e che come moltissimi altri della sua razza emarginata¹⁸ solo facendo il servo può apprendere.</p>
---	---

NOTE

1. Dar fastidio. 2. Magro come un filo. 3. Un certo, indefinito. 4. I fumetti freak avevano personaggi disegnati come caricatura che ne esageravano i difetti. 5. A punta. 6. Niente che assomigliasse alle due rientranze del viso in cui si trovano gli occhi. 7. pochi peli, come la prima barba degli adolescenti. 8. grandi e sporgenti come le foglie di un cavolo. 9. con il Colonnello presente, cosa che non si fa se si devono fare pulizie. 10. Spostati un momento, così, che si spolvero il tavolo" (spolverare: togliere al polvere). 11. Parlasse a lui. 12. Ragazzo. 13. Ha salutato prima di uscire. 14. Formula burocratica ("colui che spazza, pulisce, gli edifici") per definire quello che i soldati chiamano "scopino". 15. Scrivere l'intestazione in una lettera. 16. "E tu chi sei?". 17. Abbandonata dallo studente. 18. Esclusa da tutto, ai margini della società.

7. Secondo te...

L'ultima frase, ovviamente, è la ragione per cui Tondelli inserisce questa figura priva di nome proprio e che anche nel cognome è "un tale, qualcuno", un pronome indefinito.

Secondo te, un lettore impreparato coglie l'importanza di tutto quel che porta alla terribile accusa conclusiva: un uomo deve farsi servo per poter riaffermare il suo diritto a migliorare?

In altre parole, se tu non avessi imparato come si legge un testo letterario, avresti colto la frustata di quell'ultima frase?

Secondo te, questo autore che sembra non saper scrivere, che "sbaglia" verbi e punteggiatura, che sembra scrivere a caso, scrive proprio a... caso? O non è fin troppo sofisticato, troppo colto? Discuti le tue idee con la classe.

4. LA DESCRIZIONE OGGETTIVA

DA I PROMESSI SPOSI, DI A. MANZONI

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	<p>L'insegnante può usare questo splendido testo manzoniano per scopi di educazione letteraria ben più ampi di quelli che noi proponiamo qui, in questa semplice scheda mirata a imparare a leggere una descrizione.</p> <p>Ai nostri fini, l'obiettivo della scheda è perfettamente sintetizzato dal disegno della stella che si trova dopo l'ultimo esercizio di analisi e prima della sintesi.</p> <p>Questo tipo di scheda può insegnare non solo a leggere ma anche a scrivere descrizioni.</p>
Struttura della scheda	<p>Lo schema si dipana, come sempre, tra attività di pre-lettura, lettura globale ed analitica, ed infine una sintesi conclusiva.</p> <p>L'es. 1 è fondamentale: infatti è molto probabile che le idee che vengono in mente agli studenti siano quasi tutte visive, e questo aprirà la strada alla scoperta della multisensorialità delle descrizioni. Prima di procedere come gli altri esercizi, dunque, se si vede che gli altri sensi sono stati trascurati, si può suggerire di dare un'occhiata al titolo degli esercizi per vedere se qualcuno capisce la pluralità sensoriale di una buona descrizione.</p> <p>Gli esercizi di analisi seguono schematicamente la stella dei sensi; l'ultimo esercizio, dedicato all'olfatto e al gusto, è interessante perché può mostrare chi tra i ragazzi è entrato nello spirito della descrizione ed ha trovato un profumo, un gusto che non sia un semplice dato dei sensi ma una <i>madeleine</i> proustiana, fonte di ricordo dolcissimo e, per dirla con una parola che non abbiamo in italiano, di <i>saudade</i>.</p>
Possibili espansioni	<p>Si possono analizzare alcune descrizioni di romanzieri famosi per vedere quali sensi sono attivati; su questa base si può poi fare anche un'attività per insegnare a descrivere: si inizia con una descrizione molto semplice, basata su aspetti visivi, poi mano a mano si aggiungono sensazioni uditive, olfattive, gustative, tattili; è interessante fare questo lavoro in classe per vedere che cosa aggiungono i ragazzi e dove: negoziando con loro quali sono le aggiunte da conservare in una descrizione definitiva, si affina di molto il gusto per questi dettagli del "mestiere" di lettori di testi letterari.</p>

LA DESCRIZIONE OGGETTIVA

“Descrizione”: sembra una parola semplice e chiara: “vedo qualcosa e lo descrivo, in modo che chi mi legge ‘veda’ quello che sto guardando io”.

E invece non è proprio così semplice: tu, che descrivi, sei dentro o sei fuori da quello che viene descritto?

Forse non ci hai mai pensato, ma tra la descrizione “oggettiva” (in narratore che descrive è un “fotografo”) e quella “soggettiva” (il narratore che descrive è dentro la scena) passa una differenza abissale – anche se poi i grandi autori mescolano un po’ le carte, come succede in questo testo, che è un classico della letteratura italiana.

Vediamo un esempio della descrizione oggettiva, tratto dal cap. VII del maggiore romanzo italiano dell’Ottocento, I promessi sposi, di Alessandro Manzoni.

La scena descrive la partenza di Lucia, la protagonista, dal suo paesino sulle montagne intorno al lago di Como, verso la pianura e Milano. Lucia deve scappare perché Don Rodrigo, il signorotto spagnolo che domina la zona, la vuole per sé, mentre lei sta per sposarsi con Renzo.

1. Prima di leggere

Stai descrivendo la fuga forzata della protagonista dal suo paese, dal centro della sua vita – e nel Seicento, quando è ambientato il romanzo, il paese era davvero il “mondo” intero per una ragazza come Lucia.

Prova a immaginare che cosa sceglieresti di far notare nella tua descrizione, di che cosa parleresti per coinvolgere il lettore e farlo vivere nella scena che descrivi; ti diamo qualche riga, puoi usarne solo una parte o aggiungere appunti sul bordo della pagina a seconda di quante idee vuoi trascrivere.

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

2. Una prima lettura

Mentre leggi il testo per la prima volta e verifichi che cosa ha scelto Manzoni, puoi anche trovare il tempo di notare che esso è diviso in due parti:

- una parte **racconta** quel che sta succedendo: dall’inizio alla riga
- l’altra **descrive** dei sentimenti: dalla riga alla fine.

Manzoni è un autore che sa tutto quel che avviene, è un “autore onnisciente”; per comunicarci efficacemente quello che sa decide che, anziché spiegarci le cose, gli conviene farcelo provare attraverso i sensi.

Vediamo come lavora.

3. Gli occhi

La vista è il senso più importante, e domina questa descrizione. Manzoni vuole che noi *vediamo* insieme a Lucia.

- Righe: chi è che guarda?
- Righe: l'occhio è quello dei
- Righe: l'occhio è quello di che ci accompagna lungo il fianco della montagna fino a trovare la sua casa.

Sottolinea tutte le parole di questo primo paragrafo che riguardano la vista.

Siamo passati dagli occhi di Manzoni a quelli dei passeggeri per arrivare a quelli di Lucia: a questo punto siamo pronti, come lettori, ad entrare nella sua mente e condividere il senso di dolore profondo dell'addio, monti sorgenti dall'acqua (per curiosità: conta le sillabe e osserva gli accenti di questo celebre inizio: se fosse un verso sarebbe un endecasillabo, il verso della tradizione poetica italiana).

4. L'udito

Quando guardi un film non ti limiti a vedere delle immagini, ascolti anche una "colonna sonora" (cioè la musica che accompagna le immagini). Anche Manzoni inserisce una colonna sonora. Nelle prime righe del testo trovi vari suoni:

- fai un cerchietto intorno alle parole che indicano suoni
- sono suoni che emergono forti o fanno da sottofondo, da accompagnamento?
- sono suoni stabili oppure hanno un ritmo?

Prova a rileggere la prima parte del testo togliendo le informazioni sui suoni e i rumori: avrebbe lo stesso effetto, secondo te?

Leggi le prime righe del secondo paragrafo e vedrai che i suoni ritornano: danno il senso della serenità che si sta abbandonando. Sottolineali.

5. Il tatto, la pelle

La pelle permette un altro senso importante: il tatto, il senso di caldo e freddo, di umido e secco. Manzoni non trascura queste sensazioni:

- c'è vento, all'inizio?
- com'è l'aria quando si arriva in pianura, nel terzo paragrafo?
- in pianura, lontano da casa, si respira con facilità?

Alcune sensazioni che forse hai messo come "vista" sono anche tattili: nella seconda riga, Manzoni usa due verbi per descrivere il riflesso della luna: e: non sono anche sensazioni di tatto?

6. Gusto e olfatto

Manzoni non usa questi due sensi. Avresti potuto aggiungere un tocco per ciascuno di loro? Indica a quale riga, in che punto, e scrivi qui quel che avresti inserito:

a. ofatto, odori, profumi: alla riga, dopo la parola :

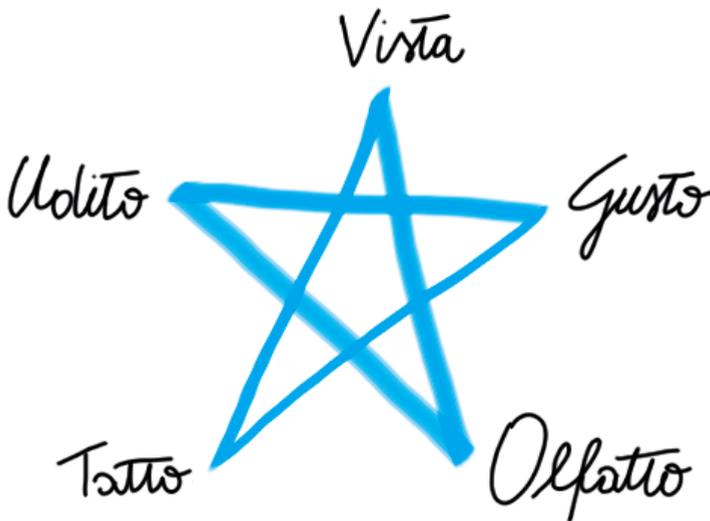
.....

b. gusto, odori, profumi: alla riga, dopo la parola:

.....

Lavora con i tuoi compagni e decidete quale integrazione a Manzoni è la migliore tra quelle proposte dalla classe.

*Ogni buona descrizione si basa sulla cosiddetta “stella dei sensi”: è un modo con cui molti specialisti della scrittura prendono un “appuntamento” mentre scrivono: disegnano una stella come quella qui accanto, che rappresenta i cinque sensi, e poi mano a mano che scrivono segnano quale dei sensi hanno già “attivato” nella loro descrizione, in modo da essere certi che non fanno una descrizione solo visiva – tipica di chi non sa descrivere!
(Ricordalo, quando fai descrizioni in un tema, in una composizione, in un racconto...)*



5. Addio, monti sorgenti dall'acque

La lingua di Manzoni è complessa e difficile: è l'italiano della prima parte dell'Ottocento. Oggi siamo abituati ad una narrazione più rapida, più veloce.

Eppure Manzoni ti fa entrare nella sua descrizione, sia del paesaggio sia delle persone: un ritmo più veloce, una scrittura più moderna avrebbe avuto lo stesso effetto, secondo te? Sarebbe stato adatto a chi guarda un paesaggio caro dandogli l'addio?

1 Non tirava un alito¹ di vento: il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso² immobile, se
 2 non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggero della luna, che vi si specchiava da mezzo
 3 il cielo. S'udiva soltanto il fiotto³ morto e lento frangersi⁴ sulle ghiaie del lido, il gorgoglio⁵
 4 più lontano dell'acqua rotta tra le pile⁶ del ponte, e il tonfo misurato di que' due remi, che
 5 tagliavano la superficie azzurra del lago, uscivano a un colpo grondanti⁷, e si rituffavano.
 6 L'onda segata dalla barca, riunendosi dietro la poppa⁸, segnava una striscia increspata,
 7 che s'andava allontanando dal lido. I passeggeri silenziosi, con la testa voltata indietro,
 8 guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si
 9 distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo, con la sua torre
 10 piatta, elevato sopra le casucce ammucchiate alla falda⁹ del promontorio, pareva un feroce
 11 che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando
 12 un delitto. Lucia lo vide, e rabbrivì; scese con l'occhio giù giù per la china¹⁰, fino al suo
 13 paesello, guardò fisso all'estremità, scoprì la sua casetta, scoprì la chioma¹¹ folta del fico
 14 che sopravanzava il muro del cortile, scoprì la finestra della sua camera; e, seduta, com'era,
 15 nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per
 16 dormire, e pianse segretamente.

17 Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto
 18 tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de'¹² suoi più familiari;
 19 torrenti, de' quali distingue lo scroscio¹³, come il suono delle voce domestiche; ville sparse
 20 e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti¹⁴; addio! Quanto è triste il
 21 passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! Alla fantasia di quello stesso che se ne parte
 22 volontariamente, tratto dalla speranza di fare altrove¹⁵ fortuna, si disabbelliscono¹⁶, in quel
 23 momento, i sogni della ricchezza; egli si maraviglia di essersi potuto risolvere, e tornerebbe
 24 allora indietro, se non pensasse che, un giorno, tornerà dovizioso¹⁷.

25 Quanto più s'avanza nel piano, il suo occhio si ritira, disgustato e stanco, da quell'ampiezza
 26 uniforme; l'aria gli par gravosa¹⁸ e morta; s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose;
 27 le case aggiunte a case, le strade che sboccano nelle strade, pare che gli levino il respiro;
 28 e davanti agli edifizî ammirati dallo straniero, pensa, con desiderio inquieto, al campicello
 29 del suo paese, alla casuccia a cui ha già messi gli occhi addosso, da gran tempo, e che
 30 comprerà, tornando ricco a' suoi monti.

NOTE

1. Soffio leggero. – 2. Sembrato. – 3. Onda. – 4. Rompersi. – 5. Borbotto, rumore dell'acqua. – 6. Piloni di sostegno. – 7. Pieni di acqua – 8. La parte posteriore della barca. – 9. Ai piedi. – 10. Pendio, discesa. – 11. Insieme di rami e foglie. – 12. Dei. – 13. Rumore dell'acqua. – 14. Che pascolano, mangiano l'erba. – 15. In un altro luogo. – 16. Diventano poco belli. – 17. Ricco. – 18. Pesante.



5. LA DESCRIZIONE SOGGETTIVA

DA STORIA PRIMA FELICE E POI DOLENTISSIMA E FUNESTA, DI P. CITATI

Paolo E. Balboni

<p>Scopo della scheda</p>	<p>La scheda ha uno scopo triplice:</p> <ol style="list-style-type: none"> presentare una descrizione in cui l'oggetto (Algeri, in questo caso) si modifica e viene visto diversamente mano a mano che cambia la persona che descrive: Clementina, la protagonista, un'italiana che ha seguito il marito ad Algeri, all'inizio è tra gli europei, quindi vede un mondo falso, poi piano piano entra, con rispetto ed umiltà, nella "città tomba", che lentamente si trasforma in "città cassaforte" di ricchezze umane inaudite; introdurre alcune figure retoriche: la ripetizione, l'allitterazione, l'ossimoro; far riflettere sul fatto che in un testo "perfetto" – e questa pagina di Citati è perfetta – è praticamente impossibile tagliare qualcosa, anche se il ritmo è lento e verrebbe voglia di maggiore snellezza narrativa. <p>Questa descrizione non è una viaggio dentro Algeri, ma dentro l'anima di Clementina, la cui evoluzione verso l'indipendenza intellettuale viene specchiata nel modo in cui vede la città "aliena".</p>
<p>Struttura della scheda</p>	<p>In questa scheda abbiamo accentuato un aspetto, quello dell'induzione: negli esercizi c'è quasi sempre la soluzione alle domande stesse; quando viene citata una figura retorica ne viene data anche una spiegazione – in altre parole: se i ragazzi colgono questo meccanismo induttivo, possono procedere con maggiore sicurezza in un'analisi difficile e sofisticata.</p> <p>Per il resto, basterà dire che dopo la solita pre-lettura, l'analisi viene condotta in maniera sequenziale, focalizzandola sui quattro paragrafi del testo, che rappresentano quattro fasi nell'avvicinamento di Clementina verso l'Algeri delle donne, dopo che ha abbandonato l'Algeri ipocrita e falsa dei colonizzatori europei.</p>
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Si può prendere un depliant turistico dedicato ad Algeri e mettere a confronto la descrizione fatta da pubblicitari e quella fatta da un letterato, quella mirata ad attrarre clienti e quella mirata a dilettere un lettore.</p>

LA DESCRIZIONE SOGGETTIVA

“Descrizione”: sembra una parola semplice e chiara: “vedo qualcosa e lo descrivo, in modo che chi mi legge ‘veda’ quello che sto guardando io”.

E invece c’è una complicazione: tu, che descrivi, sei dentro o fuori quel che viene descritto? Forse non ci hai mai pensato, ma tra la descrizione “oggettiva” (in narratore che descrive è un “fotografo”) e quella “soggettiva” (il narratore che descrive è dentro la scena) passa una differenza abissale – anche se poi i grandi autori mescolano un po’ le carte, come succede in questo testo.

Ci sono romanzi che ti descrivono una città, una casa, un giardino in maniera così efficace che ti sembra di esserci stato di persona: come funziona il meccanismo? Vediamolo in un testo di Pietro Citati, tratto da un romanzo del 1989, Storia prima felice e poi dolentissima e funesta, in cui si descrive l’atmosfera di Algeri a metà dell’Ottocento: vedrai come mano a mano che il personaggio, Clementina, entra in sintonia con la città, cambia quel che vede, quel che sente – e quel che Citati ci descrive.

Non lasciarti trarre in inganno: sembra la descrizione più oggettiva del mondo, e invece è tutta vista attraverso gli occhi di questa donna.

1. Primo contatto con il testo

- a. Leggi le prime parole del testo. La storia è ambientata nel; Algeri a quel tempo era una colonia della
- b. Dovendo descrivere una città araba per lettori europei, attraverso quali occhi la mostreresti?
- un arabo, cioè un colonizzato, perché...
 - un francese, cioè un colonizzatore, perché...
 - un altro europeo perché...
- c. Secondo te, l’occhio più adatto è
- un uomo una donna un bambino

Perché?

Adesso leggi rapidamente il testo e confronta le tue ipotesi con le scelte di Citati nel testo.

2. Lettura estensiva

Senza rileggere, raccogli le tue impressioni su questi aspetti:

- a. gli europei vengono presentati sotto una luce generalmente positiva?
- Sì No Indifferente
- b. gli arabi vengono presentati sotto una luce generalmente positiva?
- Sì No Indifferente
- c. Oltre alla donna italiana ne troviamo un’altra: è araba? E’
Che significato può avere questa scelta di Citati?

Quando leggi un testo, soprattutto se è complesso come questo, è meglio fare prima una lettura estensiva, generale, come quella che hai appena fatto nelle attività 1 e 2, dove hai cercato di cogliere le informazioni fondamentali; poi si passa ad una lettura intensiva, analitica, che ti porta “dentro” il testo.

3. Lettura intensiva

Ci sono 4 paragrafi nel testo. Dài un titolo a ciascuno.

1.
2.
3.
4.

Sei d'accordo sulla divisione in 4 paragrafi? Sì, perché... No, perché...

4. Primo paragrafo: gli Europei, i colonizzatori

- a. Ci sono solo Europei in questo paragrafo? sì no
- b. Se “no”, chi sono gli altri? Perché sono con gli Europei?
- c. Citati ricorre due volte a una tecnica stilistica particolare, l'elencazione:

- righe
- righe

Perché c'è quest'insistenza sull'elencazione, secondo te? Serve a dare l'immagine di un mondo ordinato, affidabile, oppure caotico e confuso?

- d. La natura compare in questa scena solo in forma 'falsa', stereotipata. Dove? Perché, secondo te, Citati sceglie questo tipo di natura?
- e. Tutto è un po' falso. Quale dato ci presenta Citati per creare questa sensazione?

5. Secondo paragrafo: un popolo lontano dal tempo

- a. Le prime parole servono da chiave interpretativa del carattere di Clementina, della sua evoluzione. Perché?
- b. Il popolo è delineato per mezzo di quello *che è e che ha* o per mezzo di quello *che non è e che gli manca*? Sottolinea le sezioni che giustificano la tua risposta. E' una scelta neutra o significa qualcosa?
- c. La ripetizione dà il ritmo anche a questo capoverso. Ne trovi un esempio alle righe
- d. Anche la ripetizione sonora, sotto forma di “allitterazione”, è usata, come in “fico marciato...”. Fai un cerchietto intorno alle allitterazioni.
- e. Ricorre più volte anche un'altra figura retorica, l'ossimoro (cioè l'accostamento di opposti). Trovane almeno un esempio: righe
- f. Compare qui la prima metafora caratterizzante: Algeri è come
- g. Confronta il popolo della festa con il popolo di Algeri e discuti le tue conclusioni con la classe.

6. Terzo capoverso: la Casbah

- a. Che atteggiamento ha Clementina? Con quale dettaglio lo illustra Citati?
- b. Che atteggiamento ha il marito? Con quale dettaglio lo illustra Citati?
- c. Compaino altre metafore dopo quella della città-tomba. Trovane qualche esempio e sottolinealo.
- d. Continuano anche le ripetizioni, quasi ossessive: verbi: righe ; allitterazione sulla 'v': righe
- e. Clementina è europea, è tra i colonizzatori. Conosce qualcosa dei colonizzati? Vorrebbe conoscere? Indica le fonti delle tue risposte e spiega se Clementina è "tra i" o "uno dei" colonizzatori.
- f. E' cambiato il rapporto tra Clementina e il marito? Se sì, come?
- g. Sei sicuro che in questa pagina Citati stia descrivendo "solo" Algeri? Oppure sta dandoci anche il carattere della donna?

7. Quarto capoverso: l'ebrea

- a. Tutto si fa 'femminile' in questo paragrafo. Come fa Citati a introdurre questa prospettiva? Osserva le prime tre righe del paragrafo.
- b. Perché Citati sceglie un'ebrea, secondo te? Cos'hanno in comune l'ebrea ed Algeri?
- c. Compaino i primi suoni e rumori: sottolineali.
- d. Quali suoni accentua Citati nel descrivere gli europei nel primo paragrafo? Rispondi senza rileggere: Ora verifica.
- e. Clementina ascolta i suoni. Capisce qualcosa? Qual è l'unica cosa che può fare?
- f. "Algeri la bianca". A cosa si riferisce "bianco", ai muri o agli europei?

8. Il tuo parere

- a. Secondo te, questo testo
 - descrive una città?
 - descrive una persona o una classe sociale?
 - descrive come una persona si stacca dalla sua classe sociale?
 - descrive una persona che entra sempre più dentro un ambiente?
 - serve a creare l'atmosfera?

Forse tutte le risposte sono vere... in tal caso, mettile in ordine di importanza.

- b. Questa descrizione è inusuale per un testo del 1989: è troppo lunga secondo gli 'standard'. Potresti tagliare qualcosa? Se sì, cosa?
- c. Nella lettura di un romanzo queste due pagine richiedono tempo. Lo consideri tempo ben speso? Le avresti saltate cercando di tornare all'azione, al racconto vero e proprio?
- c. Credi che, andando nel Nordafrica, Citati e la sua visione
 - ti ritorneranno in mente,
 - saranno persi tra i ricordi di scuola.

1 Alla fine di luglio del 1843, Clementina e Gaetano furono invitati dal governatore a un
 2 ballo che ricordava le tre giornate di luglio 1830, quando Luigi Filippo aveva preso il
 3 potere. Malgrado il fasto¹ ufficiale, tutto sembrava variopinto², eccentrico e assurdo come
 4 alla Place du Gouvernement. C'erano luogotenenti generali, colonnelli³, commissari di
 5 polizia, un mufti, degli imam, dei rabbini⁴, dei mulatti⁵, dei giudici, degli ebrei, dei ladri,
 6 dei turchi, dei moreschi⁶, due letterati, il presidente del concistoro, un monaco saint-
 7 simoniano⁷, un discendente degli Zegriss di Chateaubriand, dei rinnegati⁸, dei prussiani⁹,
 8 degli usurai¹⁰, delle grisettes¹¹ e delle inglesi. Le spalline scintillavano¹² dappertutto, anche
 9 sulle spalle dei "civili"¹³, come i militari li chiamavano con disprezzo. I tre saloni erano
 10 decorati di marmi, di porcellane e di dorature, una delle quali aveva per centro il cielo
 11 stellato. Accanto si apriva un'immensa terrazza ornata di fiori, da cui si vedeva il mare, e
 12 la luna piena illuminava questo quarto salone. Tanti anni fa a Parma o a Tolosa, non sapeva
 13 più dove, Clementina aveva visto un melodramma¹⁴, che aveva per scena¹⁵ Venezia. Qui
 14 era lo stesso. Non ci mancava nulla: né Otello, né Shylock¹⁶, né il Doge¹⁷, né le cortigiane¹⁸,
 15 né la musica, né i fiori, né le mosche, né il rumore delle onde, né la terrazza vicino al mare
 16 dove i personaggi in bautta¹⁹ cospiravano²⁰ al rumore dei flauti e dei violini. Alle due del
 17 mattino, il governatore offrì una cena alle dame²¹. Due signorine si ubriacarono. Dopo
 18 quella sera Gaetano non portò più Clementina ai balli del governatore.
 19 Clementina non ne soffrì molto. Preferiva Algeri araba e moresca. Là abitava un popolo
 20 volontariamente lontano dal corso del tempo, ribelle ad ogni progresso, libero come poteva
 21 esserlo un popolo espropriato²². Senza commercio, quasi senza artigianato, sussisteva²³
 22 a causa della sua stessa immobilità. Clementina non capiva se disperasse o attendesse²⁴.
 23 Qualunque fosse il sentimento nascosto sotto il volto²⁵ di questi uomini impassibili²⁶,
 24 possedevano ancora un mezzo inafferrabile²⁷ di difesa. Erano pazienti. Vivevano nelle loro
 25 vie oscure, fuggendo il sole, tenendo chiuse le case, economizzando i bisogni, circondandosi
 26 di solitudine, premunendosi²⁸ con il silenzio. Niente giardini, niente orti, appena un tronco
 27 morente di vigna o di fico marcito tra le macerie dei crocicchi²⁹: moschee invisibili, bagni
 28 misteriosi, una sola compatta muratura³⁰, costruita come un sepolcro³¹. Gli algerini si erano
 29 sotterrati nella loro città bianca, immersi in un'inazione che li sfiniva³², oppressi³³ dal
 30 silenzio che li affascinava, avvolti di reticenze³⁴, moribondi di languore³⁵.

NOTE

1. Lusso, esibizione di ricchezza. 2. Di molti colori. 3. Generali e colonnelli sono ufficiali militari di alto grado. 4. Personalità religiose del mondo islamico ed ebraico. 5. Figli di genitori di due razze diverse, dalla pelle bianca e nera. 6. Persone di colorito scuro, di tipo arabo. 7. Due personaggi del mondo cristiano. 8. Persone che hanno tradito. 9. Tedeschi del nord. 10. Quelli che prestano soldi con interessi molto alti. 11. Donne che si fanno mantenere dagli amanti. 12. Gli ornamenti dorati o argentati che i militari portano sulle spalle brillavano. 13. Non militari. 14. Opera lirica. 15. Ambientata. 16. Otello e Shylock sono personaggi di due drammi di Shakespeare ambientati a Venezia. 17. Il Doge era il principe di Venezia. 18. Prostitute di alto livello. 19. Maschere veneziane. 20. Si scambiavano segreti. 21. Signore. 22. Cui è stato tolto tutto. 23. Sopravviveva. 24. Avesse perso o avesse ancora delle speranze. 25. Viso, faccia. 26. Che non lascia vedere le emozioni. 27. Che non si può prendere, dominare. 28. Preparando la propria difesa. 29. Le case crollate agli incroci delle strade. 30. Un unico muro senza interruzioni. 31. Tomba. 32. Mancanza di azione che, comunque, li stancava moltissimo. 33. Schiacciati. 34. Coperti da cose non dette, come se fossero un mantello. 35. Vicini alla morte a causa della mancanza di azione, della malinconia.

33 Tra le sporgenze e le rientranze³⁶, gli angoli disordinati, i gomiti³⁷ imprevisi, le
 34 cristallizzazioni casuali e le stalattiti³⁸ della Casbah, spesso due case appoggiavano
 35 il piano superiore l'uno contro l'altro. Certe camere erano sospese a strapiombo³⁹
 36 sopra la strada, che diventava un oscuro camminamento⁴⁰. Stradine ripide⁴¹ come
 37 sentieri di montagna, strette come gallerie scavate da animali, strisciavano,
 38 giravano, si incrociavano e si mescolavano: così enigmatiche⁴², che Clementina si
 39 sentiva costretta⁴³ a parlare a bassa voce. Le porte erano basse e spesse⁴⁴ come muri
 40 di prigione: si aprivano soltanto a metà e ripiombavano⁴⁵ su se medesime col loro
 41 peso. Le finestre avevano sbarre⁴⁶. Dietro queste massicce porte di cittadelle⁴⁷, dietro
 42 queste casseforti⁴⁸ segrete, Clementina avvertiva palpitare il mistero ombroso del
 43 paese, di cui non conosceva quasi nulla. Qualche volta una porta era semichiusa.
 44 Malgrado gli avvertimenti del marito, spiava la profondità del cortile, i visi
 45 intravisti⁴⁹ per un momento, ascoltando i rumori vaghi che si perdevano nel vuoto.
 46 Avrebbe voluto conoscere le donne. Cortine di mussolina leggera⁵⁰, sollevate dal
 47 vento della strada, fiori curati in un vaso di Faenza, – di questo mondo gelosamente
 48 custodito⁵¹ non si intravedeva altro. Una volta Clementina incontro un'ebrea. Le
 49 pupille⁵² di diamante nero ruotavano su una cornea madreperlacea⁵³ di una dolcezza
 50 incomparabile, con quella melanconia⁵⁴ azzurra che attraeva Clementina negli occhi
 51 di Algeri. Le labbra avevano il piccolo sorriso timoroso delle razze oppresse: la donna
 52 sembrava chiedere perdono di essere così bella. Mentre Clementina camminava per la
 53 Casbah, non le restò che ascoltare le voci. Sentì uscire da quei rifugi rumori che non
 54 erano più rumori, o bisbigli⁵⁵ che prendeva per sospiri. Ora una voce parlava attraverso
 55 un'apertura nascosta: o discendeva dalla terrazza e sembrava volteggiare⁵⁶ sopra la
 56 strada come un uccello invisibile; ora un bambino si lamentava, e questo balbettio⁵⁷
 57 mescolato ai pianti non aveva più significato; o il suono di un tamburino segnava con
 58 lentezza la misura⁵⁸ di un canto lontano. Una notte Clementina fu svegliata da un grido:
 59 un grido acuto, un singhiozzo di bambino sgozzato⁵⁹, un riso falso di iena⁶⁰ attraverso la
 60 notte come un razzo stridente. Solo la sera, dalla terrazza più alta della casa, Clementina
 61 intravedeva qualcosa della vita delle donne. Salite anche loro sulle terrazze, con le vesti
 62 dell'arcobaleno, facevano conversazione da una casa all'altra: la città si riempiva di un
 63 confuso cicaleccio uccellesco⁶¹, allegro e irresponsabile; e Algeri la bianca diventava
 64 Algeri multicolore.

36. Muri che occupano parte della strada o che se ne allontanano. 37. Strade strette che fanno curve strette. 38. Formazioni di minerali cristallini o che scendono dal tetto di una grotta. 39. Molto verticali. 40. Trincee militari, scavate nel terreno, dove si trovano i soldati. 41. Con una salita forte. 42. Dal significato sconosciuto, nascosto. 43. Obbligata. 44. Grosse, massicce. 45. Si richiudevano, ricadevano. 46. Aste di ferro incrociate che proteggono una finestra. 47. Castelli, parti fortificate di una città. 48. Casse di metallo, rinforzate, in cui si chiudono i soldi, i gioielli. 49. Visti per un attimo, o nella semioscurità. 50. Tende di una stoffa sottile, quasi trasparente. 51. Protette come cosa preziosa. 52. Il puntino nero al centro dell'occhio. 53. La parte bianca dell'occhio, con un colore si perla come l'interno delle conchiglie dei molluschi. 54. Tristezza. 55. Il suono di chi parla a bassissima voce. 56. Volare in ampi cerchi. 57. Serie di sillabe interrotte, tipiche dei bambini che piangono. 58. Il ritmo. 59. Il pianto di un bambino cui tagliano la gola. 60. Cane del deserto che mangia cadaveri e sembra ridere quando abbaia. 61. Rumore simile a quello degli uccelli.

6. LE FIGURE RETORICHE AUTORI VARI

Maria Cecilia Luise

Scopo della scheda	La scheda si propone di focalizzare l'attenzione su uno degli aspetti stilistici più evidenti del linguaggio poetico: il ricorso a figure retoriche.
Struttura della scheda	<p>La scheda presenta quattro diverse figure retoriche: la similitudine, la metafora, l'allitterazione, l'ossimoro.</p> <p>Il procedimento per l'analisi di questi espedienti stilistici parte dai testi: vengono infatti presentati per ogni figura retorica almeno due testi poetici tra i più noti della letteratura italiana. Si sono scelti autori e opere relativamente recenti: pur essendo la poesia antica ricchissima di figure retoriche, in essa la comprensione è più complessa e difficoltosa.</p> <p>Dal testo quindi si risale alla figura retorica, che viene presentata e analizzata nella forma e nel contenuto.</p> <p>Un ulteriore passaggio porta lo studente all'interpretazione dei significati che il poeta vuole esprimere con quell'espressione.</p> <p>Infine, si passa all'analisi o alla produzione di espressioni simili a quelle incontrate nell'opera dei grandi poeti.</p>
Possibili espansioni	<p>L'elenco delle figure retoriche utilizzate in poesia è molto ampio: qui si è fatta una selezione e si è scelto di proporre la comprensione e in alcuni casi la produzione di alcune delle figure retoriche più note e più facilmente comprensibili da parte di bambini e ragazzi.</p> <p>L'insegnante può quindi decidere se proporre altre, facilmente reperibili in molte liriche italiane famose, sia contemporanee sia antiche.</p> <p>Una successiva possibile espansione mira a sviluppare l'espressività personale dell'allievo, che può provare a vari livelli, sia in prosa sia in poesia, ad utilizzare le figure retoriche per diversi scopi espressivi e comunicativi nelle sue produzioni linguistiche.</p> <p>Ancora, l'insegnante può portare lo studente a rilevare come le figure retoriche siano parte dell'espressione artistica, non solo della poesia ma anche della prosa o della canzone, e più in generale, a capire che molti dei linguaggi che incontra quotidianamente si servono di questi espedienti stilistici: in questo senso, un percorso facilmente realizzabile è la ricerca di figure retoriche nel linguaggio comune e negli slogan pubblicitari.</p>

LE FIGURE RETORICHE

La poesia è caratterizzata non solo dalla presenza dei versi e dal ritmo, ma anche da un uso particolare della lingua. Nelle poesie infatti spesso si trovano espressioni che vengono chiamate figure retoriche.

1. Figure retoriche

- La parola “retorica, nella tua idea, è connotata negativamente?
- Le “figure” sono immagini, disegni, foto... e in un testo scritto non ci sono. Quindi le figure retoriche servono per far “vedere” o “sentire” meglio quel che vuol dire l'autore: hai un'idea di cosa si intende con “figura del discorso”, secondo te.

Discuti le tue risposte con i compagni.

Le figure retoriche sono modi particolari di usare la lingua che servono a rendere più evidente ed efficace una descrizione, un'emozione, un sentimento, un'immagine.

La figura retorica può interessare la forma della parola o del verso, oppure il loro significato. Le figure retoriche non servono solo a rendere più bello un verso, ma anche ad aumentare i significati di quel verso, comunicando al lettore o all'ascoltatore informazioni e sensazioni che vanno oltre le semplici parole usate dal poeta.

Qui sotto vedremo alcune di queste espressioni e capiremo come e perché vengono usate dai poeti di tutti i tempi.

Testi 1 e 2



TESTO 1: C. PAVESE

Se sia bella, non so. Tra le donne è ben giovane:
mi sorprende, a pensarla, un ricordo remoto
dell'infanzia vissuta tra queste colline,
tanto è giovane. E' come il mattino. Mi accenna negli occhi
tutti i cieli lontani di quei mattini remoti.
(C. Pavese, *Incontro*)

TESTO 2: G. PASCOLI

Oh! Valentino vestito di nuovo
come le brocche dei biancospini!
(G. Pascoli, *Valentino*)

Brocche: germogli



2. Testi 1 e 2: la “similitudine”

In queste poesie ci sono due similitudini: una similitudine è una espressione che paragona due oggetti, persone, animali, sentimenti, situazioni dando ad uno di essi le qualità che appartengono all'altro. Di solito, una similitudine si costruisce usando la parola “come” oppure il verbo “sembrare”.

a. Trova le due similitudini presenti nelle due poesie qui sopra:

La donna è come

Valentino è come

b. Quali qualità vengono aggiunte dalla similitudine alla donna e a Valentino?

La donna è: Giovane Fresca Luminosa

Valentino è: Bianco Elegante Profumato

Testi 3 e 4

TESTO 3: G. UNGARETTI

Non ho voglia
Di tuffarmi
In un gomito di strade
(G. Ungaretti, *Natale*)



TESTO 4: A. MANZONI

... tutto ei provò: la gloria
maggior dopo il periglio,
la fuga e la vittoria,
la reggia e il tristo esiglio;
due volte nella polvere,
due volte sull'altar.
(A. Manzoni, *Il Cinque Maggio*)

Ei: egli
Periglio: pericolo
Esiglio: esilio
Altar: altare

3. Testi 3 e 4: la "metafora"

a. Leggi i versi tratti da due poesie qui sopra; secondo te *Un gomito di strade* significa:

- che per le strade ci sono dei gomitoli di filo.
- che le strade sono tante e si intersecano come i fili dei gomitoli.

b. La seconda poesia è dedicata a Napoleone Bonaparte: *Due volte nella polvere, due volte sull'altar* significa:

- Che Napoleone è andato due volte in chiesa davanti all'altare e due volte in campagna in mezzo alla polvere.
- Che Napoleone per due volte è caduto in disgrazia, perdendo tutto quello che aveva, e due volte è stato portato in trionfo come un vincitore.

Quelle dell'es. 3 sono due metafore: una metafora si costruisce quando si trasferisce il significato di una parola ad un'altra che le somiglia in un qualche aspetto.

Nella sua forma più semplice, la metafora è una similitudine abbreviata, quindi una similitudine dove i due termini di paragone, le due parole che vengono paragonate, si fondono in una sola immagine.

Per esempio, sediciamo: "Marco è forte e coraggioso come un leone" usiamo una similitudine. Ma possiamo esprimere la stessa cosa con una metafora: "Marco è un leone".

4. Metafore e similitudini di tutti i giorni

Nel linguaggio di tutti i giorni usiamo spesso delle similitudini e delle metafore:

a. prova a creare delle similitudini:

Rosso come

Anna è bella come

La notte sembra

b. sai che cosa vogliono dire le metafore elencate qui sotto?

I piedi della montagna:

È una pecora nera:

Sei un dio:

Testi 5 e 6

TESTO 5: U. FOSCOLO

e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.
(U. Foscolo, *Alla Sera*)

Spirto: spirito



TESTO 6: G. D'ANNUNZIO

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
(G. D'Annunzio, *La sera fiesolana*)

Sien: siano
Gelso: è un albero

5. Testi 5 e 6: l'“allitterazione”

a. Il testo 5 è la parte finale di un sonetto di Ugo Foscolo. In questi versi il poeta parla di sé e della sua rabbia, del suo desiderio di ribellione; per farlo risaltare usa l'allitterazione, cioè la ripetizione di un suono all'inizio o all'interno in una serie di parole.

Leggi il secondo verso e scrivi di seguito qual è secondo te questo suono:

b. Secondo te, che sentimenti vuole esprimere Foscolo attraverso i suoni che si ripetono in quelle parole?

.....
.....

c. Il testo 6 è l'inizio de *La sera fiesolana*. Anche qui c'è un'allitterazione.

- Qual è il suono che si ripete?

- Che cosa vuole evocare D'Annunzio con questa figura retorica?

tranquillità e calma il freddo dell'inverno il rumore delle foglie

Testi 7, 8 e 9



TESTO 7: E. MONTALE

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
L'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
Freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
Nel vicolo non sanno che sei qui.
(E. Montale, *Mottetto XII*)

Riquadro: l'apertura di una finestra
Nespolo: è un albero
Scantonano: che se ne vanno alla svelta

TESTO 8: G. PASCOLI

Sì, solo; sì, sempre, dal canto
del fuoco, dall'umile trono;
(G. Pascoli, *La nonna*)

Canto: angolo



TESTO 9: G. LEOPARDI

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?
(G. Leopardi, *A Silvia*)

Rimembri: ricordi
Splendea: splendeva
Fuggitivi: timidi
Il limitare: la soglia, il limite

6. Testi 7, 8 e 9: l'“ossimoro”

a. In queste tre poesie c'è una figura retorica particolare. Ci sono tre espressioni:

Sole freddoloso *Umile trono* *Lieta e pensosa*

che suonano un po' “strane”: secondo te, perché? Che cosa hanno di strano?

.....

Sono “ossimori”, affiancano due parole che, apparentemente, nella lingua comune, sono in contrasto, si contraddicono... ma creano un significato nuovo:

b. Secondo te, cosa vuole esprimere il poeta con questa immagine?

Sole freddoloso

Umile trono

Lieta e pensosa

c. Ora prova tu. Crea degli ossimori mettendo accanto a ognuna di queste parole un'altra parola che la contraddice:

1. rumore

2. paradiso

3. notte

d. che sentimenti, idee, fatti potrebbero esprimere gli ossimori che hai creato?

1.

2.

3.

7. LA NARRAZIONE IN PRIMA PERSONA

DA IL CARCERE, DI C. PAVESE

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	<p>In questa breve scheda si vuole far cogliere allo studente che la narrazione in prima persona ha il problema</p> <ul style="list-style-type: none">- dell'inaffidabilità di ciò che dice il narratore (che non rappresenta necessariamente l'autore);- del fatto che riporta un unico punto di vista. <p>Il brevissimo testo scelto per la scheda è ottimo per far notare con quale sapienza, senza che la cosa neppure si noti, Pavese dia:</p> <ul style="list-style-type: none">- il senso che le informazioni del narratore sono inaffidabili e incerte perché lui stesso, mentre narra, non le riconosce come tali: è un narratore in prima persona che non ha una sua verità;- più punti di vista, cambiando continuamente – pur nelle parole di un unico narratore in prima persona – l'angolo della visuale. <p>Nel primo esercizio viene anche introdotta, sebbene in maniera induttiva, la riflessione sul fatto che</p> <ul style="list-style-type: none">- l'autore può essere onnisciente o avere un punto di vista circoscritto;- l'autore e il narratore sono comunque differenti, anche se talvolta potrebbe parere che il narratore e l'autore coincidano. Non è detto che le opinioni e i pensieri del narratore rispecchino quelli dell'autore. <p>Il testo è semplicissimo, è scritto in italiano parlato (quindi con <i>che</i> al posto di <i>in cui</i>, ecc.), ed è volutamente breve perché pur nelle sue poche righe è sufficiente a far scoprire allo studente la peculiarità del testo narrato in prima persona.</p>
Struttura della scheda	<p>A differenza delle altre schede, qui abbiamo un testo brevissimo: si tratta di un'unità d'apprendimento che richiede meno di un'ora di lavoro.</p> <p>Lo schema è il solito, dalla pre-lettura alla lettura estensiva, fino a due esercizi analitici sui due punti che vengono messi in luce come caratteristici della narrazione in prima persona, l'inaffidabilità delle informazioni e la ristrettezza del punto di vista.</p> <p>Alla conclusione non abbiamo proposto un esercizio esplicito di valutazione critica e di apprezzamento emozionale, perché il testo è troppo breve per coinvolgere lo studente al di là del semplice scopo per cui è presentato, imparare a leggere testi in prima persona.</p>
Possibili espansioni	<p>Si possono prendere alcuni film dove c'è un narratore in prima persona e vedere come questo espediente narrativo sia solo retorico, in quanto poi è il regista che narra, non il personaggio.</p>

LA NARRAZIONE IN PRIMA PERSONA

Subito dopo la guerra Cesare Pavese scrive questo racconto, Il carcere, il cui protagonista è Stefano, un ingegnere inviato dal Fascismo al “confino”, cioè esiliato per ragioni politiche in un paesino del Sud. Nella scena che stai per leggere, Stefano è all’osteria del paese, sta giocando a carte e vede un ragazzo che gli fa tornare alla memoria il momento del suo arrivo nel paesino.

E’ un racconto in prima persona, sembra lucido, chiaro e semplice, ma...

C’è un “ma” che scoprirai da solo.

1. Prima di leggere

Questo testo è scritto in prima persona, cioè usando il pronome personale “io”. Proviamo a fare qualche considerazione prima di leggere il testo:

a. l’Autore è Pavese; il Narratore è Stefano. Secondo te, il Narratore che racconta la sua storia è, inevitabilmente anche la voce dell’Autore, che parla attraverso di lui?

sì no, perché...

b. in un testo in terza persona, magari raccontato da un autore onnisciente che sa come pensano e cosa fanno i personaggi, non hai dubbi sul fatto che quel che ti viene raccontato sia vero. Ma con un narratore in prima persona sei sicuro che ti racconti la verità?

sì no, perché...

c. l’autore onnisciente, che narra in terza persona, può avere tanti punti di vista quanti sono i personaggi. Una narrazione in prima persona quanti punti di vista ha?

d. Se c’è un solo punto di vista, quanto è completo quel che ti viene raccontato?

2. Lettura estensiva

Mentre leggi individua queste informazioni:

a. il giovane con la barbetta ricciuta è amico nemico neutrale

b. i paesani erano stupiti dell’arrivo di un “confinato” nel paese?

3. Prima persona

Rileggi queste righe del testo osservando i verbi sottolineati.

- Stefano non era certo, ma gli pareva lo stesso che....

- Stefano non riusciva a chiarirsi il ricordo

- [...] gli turbinavano ancora nel cuore confondendo i nuovi visi...

- e non riusciva a ricordare quali facce

- gli pareva che tutto fosse stato indifferente

Che cosa hanno in comune questi spezzoni?

C'era un giovane con la barbetta ricciuta, che, seduto in un angolo, confabulava¹ talvolta con la guardia di finanza. Non aveva mai salutato Stefano, e come veniva se ne andava², senza dare a Gaetano il tempo di canzonare³.

Stefano non era certo, ma gli pareva lo stesso che, seduto a cavalcioni⁴ davanti alla bottega del barbiere, guardava la piazzetta deserta sotto il sole quel pomeriggio ch'egli era uscito dalla stazioncina ammanettato e carico di una valigia, e coi suoi carabinieri era entrato in Municipio.

Di quell'arrivo Stefano non riusciva a chiarirsi il ricordo: la stanchezza esasperata⁵, l'afa marina⁶, le braccia intormentite⁷, le occhiate sazie⁸ e svogliate della gente, gli turbinavano ancora nel cuore confondendo i nuovi visi in un balenio⁹. E poi, s'era guardato subito dattorno, cercando il mare, le rocce, le piante e le strade; e non riusciva a ricordare quali facce l'avessero visto traversare la piazza. Ora¹⁰ gli pareva che tutto fosse stato indifferente e quasi deserto; ora¹⁰ che, come la folla di una fiera¹¹, molti si fossero raccolti e voltati al suo passaggio.

Era stato di domenica; e adesso sapeva che la domenica molti sfaccendati¹² attendevano quel treno.

NOTE

1. Parava a bassa voce, quasi in segreto. 2. Entrava e usciva subito dopo. 3. Gaetano, il controllore del protagonista, è uno che ama prendere in giro, "canzonare". 4. Seduto a rovescio sulla sedia, con le braccia appoggiate allo schienale. 5. Eccessiva, troppo forte. 6. L'aria carica dell'umidità del mare. 7. Doloranti. 8. E' "sazio" chi ha ben mangiato e non desidera altro. 9. Un lampo, una luce accecante e rapida. 10. Ora... ora...: talvolta, a volte. 11. La gente che va a una festa di paese. 12. Gente che non ha niente da fare.

4. L'occhio come telecamera

Che cosa guarda Stefano? Leggiamo il testo ancora una volta.

- al bar, Stefano guarda
- inizia il ricordo. Sceso dal treno, Stefano (anche se non è certo) vede, seduto davanti al barbiere
- sceso dal treno, visto il giovane dalla barbetta ricciuta, Stefano si vede attraverso gli occhi del giovane mentre i carabinieri lo portano al, con i polsi ed una in mano
- Stefano vede nuovi visi, che gli si confondono in un; ma anche la gente lo guarda, con occhiate e; perché "sazie", secondo te? Perché hanno pranzato, o perché hanno già visto arrivare troppi confinati e quindi sono "sazi" di sofferenza?
- Nella piazzetta, si disinteressa ai visi e si guarda intorno cercando poi non riesce a ricordare quante facce l'avessero mentre attraversava la piazzetta.
- Talvolta gli pare di ricordare indifferenza, talvolta che tutti si fossero a guardarlo.

Adesso, proviamo a fare un calcolo semplicissimo:

- quante volte è Stefano che guarda o vede, nei sei momenti elencati sopra?
- Quante volte Stefano viene guardato o visto, nei sei momenti elencati sopra?

Avevamo visto nell'es. 1 che uno dei problemi della narrazione in prima persona è che c'è un punto di vista unico. Capisci perché Pavese ha continuato a cambiare punto di vista? Se non l'avesse fatto, sarebbe stato come un film con un'unica inquadratura, qui invece hai un "montaggio" molto più mosso, dinamico. Ma... non per nulla Pavese era un esperto di cinema americano e queste cose le sapeva fare. Adesso tu queste cose le sai leggere.

8. LA POESIA NARRATIVA

FATTI NON FOSTE..., DI DANTE ALIGHIERI

Paolo E. Balboni

<p>Scopo della scheda</p>	<p>Lo scopo principale di questa scheda è mostrare come la narrazione in prosa e quella in versi si differenzino sulla base dei parametri che vengono riassunti all'es. 5:</p> <ol style="list-style-type: none"> quantità dei dettagli, che è infinitamente inferiore nella narrazione in versi; rappporto tra detto e non detto: anche in questo caso, la narrazione in versi lascia molto spazio all'elaborazione personale del lettore; presenza di frasi o parole "chiave", che in qualche modo estrapolano il significato profondo della scelta di narrare quell'episodio; nell'esempio dell'Ulisse dantesco, i versi sono: <i>fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e conoscenza.</i>
<p>Struttura della scheda</p>	<p>La struttura è molto semplice ed è quella standard:</p> <ol style="list-style-type: none"> motivazione, basata sulla banalità della vita di Ulisse secondo Omero, dopo la quantità di avventura di cui è stato protagonista: esiste una fine più gloriosa per un eroe simbolo della cultura occidentale? lettura estensiva, necessaria anche in considerazione della difficoltà del testo, che viene fornito con parafrasi in italiano contemporaneo a fronte; analisi della struttura narrativa e delle sue caratteristiche, che costituisce il nucleo della scheda; certamente l'insegnante può decidere anche di approfondire la maestria di Dante nel presentare Ulisse e nel farne il simbolo dell'uomo nuovo, post-medievale; apprezzamento critico e personale.
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Si può lavorare sull'ulissismo:</p> <ol style="list-style-type: none"> l'Ulisse omerico, il cui unico scopo nel viaggio è tornare al punto di partenza, roso da una crescente <i>nostalgia</i> (etimologicamente: dolore per la perdita del proprio nido); l'Ulisse dantesco, in cui l'eroe del viaggio non può restare a governare un'isoletta di pastori; l'Ulisse romantico di Tennyson, che riprende quello dantesco; l'Ulisse di Joyce, che non attraversa il mondo ma la sua Dublino, e i cui nemici non sono mostri e maghi ma la banalità dell'esistenza quotidiana.

Io e i compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

infin che 'l mar fu sopra noi richiuso”.

Io e i miei compagni eravamo vecchi e lenti
quando arrivammo allo stretto [di Gibilterra],
dove Ercole ha posto i suoi cippi, cioè delle
colonne, perché nessuno vada oltre; a destra
lasciai Siviglia, dall'altra parte avevo già
lasciato Ceuta.

“Fratelli – dissi – che dopo tanti pericoli
siete arrivati all'occidente [del mondo], non
rifiutate a questo periodo così breve della vita
che ci rimane la conoscenza del mondo senza
abitanti che sta dietro al sole.

Considerate la vostra origine: non siete stati
creati per vivere come selvaggi, ma per
seguire virtù e conoscenza”.

Con questo breve discorso resi i miei
compagni così desiderosi di andare avanti
che poi a fatica sarei riuscito a fermarli; posta
la poppa ad oriente, [dove nasce il sole, e
andando quindi verso occidente], usammo i
remi come ali per il folle viaggio, spostandoci
sempre a sinistra [verso l'equatore].

Ormai la notte mostrava tutte le stelle del polo
sud, e la stella [polare] del nostro polo era così
bassa che emergeva dalla superficie marina.
Per cinque volte si era accesa e poi spenta la
luce della faccia inferiore della luna [erano
passati cinque mesi] da quando avevamo
entrati nel mare profondo, quando ci apparve
una montagna, scura per la distanza, e mi
sembrò più alta di qualunque montagna che
avessi visto.

Ci rallegrammo, ma presto l'allegria si
trasformò in paura, perché dalla terra appena
vista sorse turbine e colpì la prua [la parte della
nave di legno che l'onda trova per prima].
Per tre volte la fece girare con le onde; alla
quarta sollevò la poppa verso l'alto e la fece
sprofondare, come parve giusto ad altri [a
Dio], finché il mare fu richiuso sopra di noi”.

LA POESIA NARRATIVA

Nella nostra percezione, frutto dell'abitudine, la narrazione è in prosa, mentre la poesia serve per esprimere sensazioni e pensieri, per riflettere sulla vita, l'amore, e così via.

Eppure non è sempre stato così, anzi. Senz'altro conosci la storia di Achille ed Ettore, sai dei viaggi di Ulisse e di Enea – ma l'Iliade e l'Odissea di Omero così come l'Eneide di Virgilio sono poemi, cioè sono “romanzi” scritti in versi. E sempre in versi sono i poemi epici del Rinascimento, dall'Orlando Furioso di Ariosto alla Gerusalemme liberata di Tasso, e poi via via fino al Paradise Lost di Milton o al Faust di Goethe.

La narrazione in versi è necessariamente diversa da quella in prosa, ha delle caratteristiche che le sono proprie, e bisogna imparare a conoscerle per poter apprezzare questo genere letterario, che non è più di moda ma che ha costituito l'ossatura della letteratura per millenni.

Nell'elenco che abbiamo fatto sopra abbiamo citato i poemi più famosi della letteratura mondiale – tranne uno. Qual è?

Ti diamo alcune indicazioni per aiutarti: è scritto all'inizio del Trecento da un fiorentino; ci si trova un “riassunto” di tutta la cultura classica e medievale – filosofia, storia, politica, passione sono rappresentate da personaggi, che l'autore incontra e che gli raccontano la loro vita: per questo trovi tante narrazioni in questo poema, che è la di Dante Alighieri.

Eccoti una narrazione tra le più famose, anche perché molti indicano con un verso di questo racconto l'inizio dell'Umanesimo: è la storia di Ulisse, nel canto XXVI dell'Inferno, versi 106-140.

1. Prima di leggere

Ulisse. Che cosa ti dice questo nome? A che cosa ti fa pensare?

giustizia

viaggio

forza fisica

Non possiamo sapere la risposta tua e della classe, ma siamo certi che la grande maggioranza ha risposto “viaggio”. C'è addirittura una malattia psicologica, l'ulissismo: è l'incapacità di trovare un punto fermo, la necessità continua di viaggiare.

Ma... è proprio vero che Ulisse viaggia sempre?

Vediamo un po' cosa ricordi. Di' se è vero o falso che:

- | | | |
|---|----------------------------|----------------------------|
| a. Ulisse resta lontano da Itaca, la sua isola, 20 anni | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |
| b. in questi anni viaggia verso Troia e poi torna a casa | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |
| c. durante la guerra di Troia non ha fatto nulla di significativo | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |
| d. il ritorno a casa dura 10 anni ed è tutt'un'avventura | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |
| e. tornato a Itaca, riprende il trono e governa il suo regno | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |
| f. Itaca è un'isola abbastanza grande e molto ricca e fertile | V <input type="checkbox"/> | F <input type="checkbox"/> |

Ora, secondo te, l'eroe che sconfigge i Troiani, che viaggia dieci anni tra mostri e maghe, sirene e vortici del mare, che torna a Itaca, poverissima isola di capre, e combatte una lotta

durissima e vittoriosa contro i corteggiatori della moglie Penelope – bene, questo eroe, può mettersi a quarant’anni a fare il pastore per il resto della sua vita?
Leggi il testo di Dante e scopri come il grande poeta medievale immagina la vita di Ulisse dopo che ha ripreso il trono della sua isola.

2. Come racconta Dante

La narrazione può avere diverse caratteristiche: verifichiamole insieme, ragionando sulla narrazione dantesca:

- a. quanti narratori ci sono? La *Divina Commedia* è il racconto di Dante, che narra il suo viaggio nell’aldilà e riporta le parole che gli sono state dette dalle varie anime: quindi, i narratori sono due, in questo testo:
 -, che racconta a Dante e Virgilio (la guida di Dante nell’inferno) il suo “folle volo”,
 - che racconta a noi il racconto di Ulisse;
- b. Ulisse è un narratore in prima / terza persona
- c. All’inizio del suo racconto Ulisse privilegia la prima persona singolare / plurale, dopo il discorso la prima persona singolare / plurale: è una scelta insignificante oppure indica un passaggio, un cambiamento psicologico?
- d. qui a fianco hai la definizione di due termini propri della narratologia, cioè quell’aspetto della critica letteraria che studia le forme della narrazione. L’intreccio di Ulisse corrisponde alla fabula, all’evolversi della sua storia?
 - sì no

Fàbula
 E’ la storia così come è avvenuta in realtà, il modo in cui si sono succeduti gli eventi; spesso nelle opere letterarie la narrazione non riproduce esattamente la successione della fabula.

Intreccio
 E’ il modo in cui una storia è raccontata in una narrazione: può seguire fedelmente l’ordine degli eventi, cioè la fabula, ma può anche anticipare alcuni eventi che avverranno in seguito oppure raccontare eventi che sono accaduti in precedenza (flashback).

3. La narrazione sintetica

La narrazione poetica è sintetica, breve, per sua natura: deve cogliere l’essenziale. Ma per ottenere la sintesi e al tempo stesso dire “tutto” bisogna essere bravi. Osserva ad esempio come lavora Dante:

- a. Ricordi cosa erano, per gli antichi, le “colonne d’Ercole?”. Era il limite occidentale del Mediterraneo, oltre il quale si apriva l’ignoto. Nella parafrasi trovi che oggi questo luogo mitologico si chiama
- b. Oltre lo stretto c’è l’oceano, cioè l’ignoto. Chiaramente i compagni di Ulisse, vecchi e stanchi come lui ma meno entusiasti, prendono paura e vogliono tornare indietro: cosa fa Ulisse per convincerli ad andare avanti?
- c. ritorna al punto “b”, qui sopra, e rileggi quello che viene raccontato per descrivere la situazione: c’è un evento, un dettaglio che tu hai accettato come vero, che “sai” che è avvenuto davvero... ma che non è scritto nel testo di Dante: sottolinealo;

- d. il dettaglio chiesto al punto “c”, sopra, era la “ribellione” dei compagni; ora, se Dante avesse ritenuto necessario dirci che i suoi compagni avevano avuto paura, a che punto della storia ce lo avrebbe detto? Tra il verso e il verso
- e. ritorna al punto “c” dell’es. 2: fino al discorso rivolto ai suoi amici, Ulisse parla in prima persona singolare, dopo il discorso usa il “noi”: è un *gruppo* quello che fa il “folle volo”, non solo una persona. Ciò significa che l’atteggiamento dei suoi compagni è cambiato, che ne hanno parlato, hanno deciso di seguire Ulisse anche nell’Atlantico: Dante racconta tutto questo per esteso oppure si limita a un gioco di pronomi?
- f. navigano a lungo, trovano la montagna, arriva il ciclone, affondano e muoiono: ciascuno di questi eventi è narrato in una sola “terzina”: sai intuire che cosa è una “terzina”? Puoi arrivarci da solo se pensi che deriva dal numero *tre*. Quindi, tutti questi eventi si susseguono rapidamente, ciascuno narrato in una strofa di tre versi. Potresti immaginare una sintesi maggiore? Ti immagini quante scene e quanto tempo ci avrebbe dedicato un regista hollywoodiano?

Crediamo che a questo punto tu abbia capito una delle caratteristiche fondamentali della narrazione in versi: l’estrema sinteticità, il lasciare molto al “non detto”, in modo che sia l’immaginazione del lettore a completare la scena. Ovviamente questo funziona solo quando il narratore è un poeta di quelli bravi, come Dante, appunto!

Cerchiamo ora di esplorare meglio la capacità di sintesi del narratore fiorentino.

4. Il “non detto”

Cerca queste informazioni nel testo:

- a. secondo te la nave di Ulisse e dei suoi compagni è partita da Itaca e
- è andata diretta verso Gibilterra
 - ha vagabondato per il Mediterraneo
- Dante non lo dice, ma la risposta è implicita nei versi 7-8;
- b. Dante ti dice esplicitamente che compiono la grande sfida, che oltrepassano le colonne d’Ercole? No... Eppure lo intuisci, ai versi
- c. Dante ti dice esplicitamente che oltrepassa l’equatore? No, ma ti dà un dettaglio astronomico che te lo fa capire:
- d. Ulisse ha sfidato l’ignoto e ha cercato la conoscenza in ogni modo: Dante non ce lo dice, ma quello di Ulisse è lo stesso peccato di Adamo ed Eva, che avevano mangiato “il frutto della conoscenza del bene e del male”: in quali versi Dante stabilisce questo richiamo tra il peccato originale del primo uomo e quello di Ulisse? Ricopiali qui, per memorizzarli bene: c’è l’inizio dell’uomo moderno, in questi due versi:
-
-
- e. Ulisse mostra qualche segno di pentimento? Non in maniera esplicita, e forse non si pente ed anche per questo è all’inferno, ma ammette che il suo viaggio è stato una follia, al verso 20: lo definisce

5. Narrazione in versi e narrazione in prosa

Sulla base della tua esperienza di narrazione in prosa (romanzi, racconti) e di questo esempio di narrazione in versi, fai un confronto tra le due forme.

Parametro	Narrazione in versi	Narrazione in prosa
<i>Quantità di dettagli</i>		
<i>Rapporto tra detto e non detto</i>		
<i>Presenza di frasi o parole "chiave"</i>		

6. Un Ulisse nuovo

Dopo vent'anni di guerra e viaggi meravigliosi e drammatici, l'Ulisse di Omero torna alla sua isola di pietre e capre: è una fine adatta all'eroe-mito del viaggio?

Cosa pensi dell'idea di Dante di rimetterlo, vecchio e stanco, in viaggio a sfidare l'ignoto, a oltrepassare le colonne d'Ercole, fino a raggiungere la montagna del Purgatorio (cosa per la quale sarà punito con la morte)?

Quale Ulisse ti piace di più? Perché?



9. LA NARRAZIONE ALLUSIVA

SALLY DI VASCO ROSSI

Fabio Caon

<p>Scopo della scheda</p>	<p>La scheda serve a far riflettere gli studenti sul concetto di “narrazione”, di trama, di storia raccontata.</p> <p>Infatti il testo che proponiamo è una non-storia in cui tuttavia la storia c’è, implicita, nascosta: potremmo definirla un’opera aperta che il lettore deve concludere.</p> <p>Grazie a questa struttura, il cui finale è sospeso, indefinibile, possiamo anche avere come obiettivo quello di far ragionare gli studenti sull’importanza di non essere troppo frettolosi nelle proprie affermazioni.</p>
<p>Struttura della scheda</p>	<p>A differenza delle altre schede, in cui c’è una lettura globale per cogliere il senso generale prima di procedere all’analisi, qui abbiamo preferito affrontare il testo strofa per strofa, in modo da costringere gli studenti a costruire la storia mano a mano, confrontando i dati nuovi con quelli accumulati precedentemente.</p> <p>L’attività può essere svolta senza necessariamente concluderla con l’ascolto della canzone – ma la forza poetica di questo testo emerge proprio nella straordinaria interpretazione di Vasco Rossi, che la carica di un pathos e di un dolore intimo e assoluto: è la sofferenza dell’uomo, non solo di Sally (Rossi stesso afferma che è una storia autobiografica, anche se per poterla cantare lui ha preferito scegliere un personaggio femminile).</p>
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Il testo si presta anche per un’analisi di meccanismi retorici (rime, assonanze, metafore ecc.) e, se i ragazzi si “innamorano” di <i>Sally</i>, può essere dedicato un po’ di tempo anche all’analisi di questi aspetti formali, anche se essi non hanno attinenza con lo scopo primario della scheda.</p> <p>Se si vuole, si può eseguire questa scheda insieme alla numero 8, che focalizza la narrazione in versi della tradizione classica.</p>

LA NARRAZIONE ALLUSIVA

Quando pensi a una narrazione, pensi a una storia che ha un inizio, uno sviluppo, una fine. Uno scrittore che sa raccontare una storia ti “lega” alla sua narrazione, ti costringe a leggere per sapere come va a finire. Ma tu “fai” qualcosa mentre leggi una di queste storie? No, fa tutto l’autore.

Eppure ci sono dei testi “aperti”, che hanno bisogno della tua collaborazione perché la storia venga fuori, perché finisca – e la tua storia può essere diversa da quella del compagno che è seduto vicino a te.

Vogliamo fare una prova?

Lavoriamo sul testo di una canzone di Vasco Rossi, il più famoso dei cantanti rock italiani, amato dai cinquantenni come lui ma anche dai quindicenni che ancora vanno a decine di migliaia negli stadi per i suoi concerti.

La canzone si chiama Sally ed è stata pubblicata in un disco del 1996

1. Prima di leggere

- Se osservi il testo vedrai che ci sono delle mini-strofe di due versi, che nelle canzoni si chiamano “ritornelli” perché ritornano uguali o simili tra una strofa e l’altra. Leggi il ritornello e cerca di immaginare se sarà una storia triste o allegra;
- Leggi i primi due versi della prima strofa e poi i primi due della seconda strofa: che storia sarà? Che tipo di donna sarà Sally?

Confronta le tue ipotesi con un tuo compagno e spiega la ragione della tua ipotesi.

2. La prima strofa

Leggi la prima strofa.

Quali dati della storia di Sally sappiamo per certo?

- Cosa sta facendo Sally?
- Che stato d’animo ha Sally?
- Cosa le è successo di recente?
- Quale è la sua colpa?

Confronta le tue ipotesi con un tuo compagno e spiega la ragione delle tue risposte.

3. La seconda strofa

Leggi la seconda strofa, dopo il ritornello.

Quali dati della storia di Sally conosciamo meglio, rispetto alla prima strofa?

- Sally è per strada. Impariamo qualcosa di nuovo rispetto alla prima strofa?
- Compaiono gli altri. Che atteggiamento ha Sally nei loro confronti?
- Di recente le era successo qualcosa di brutto, era stata punita. Ma il suo passato è sempre stato triste?
- Hai saputo qualcosa di più sulla sua colpa?

Confronta le tue ipotesi con un tuo compagno e spiega la ragione delle tue risposte.

4. La terza strofa

La terza strofa è scritta in prima persona dal narratore, che si rivolge direttamente a Sally. Scopriamo che è finita una “triste storia”.

Ne sai qualcosa? Cosa immagini possa essere?

5. L'ultima strofa

Sally è ancora per strada, ma cammina

- Perché, secondo te? Cosa ha pensato?
- E' ancora arrabbiata col mondo?
- Ha ancora il senso di colpa?

All'inizio avevamo detto che è la storia, la trama che tiene legato il lettore. Qui la storia c'è e non c'è, te la devi creare tu, ti mancano dati... ma si arriva alla fine lo stesso. Ma questa è una “storia” secondo te?

6. E' una storia?

Secondo te, cosa è successo a Sally? Vediamo di ricostruirlo:

- c'era un tempo della felicità, dell'innocenza, quando si “potevano mangiare anche le”
- poi sono arrivati i turbamenti, le carezze, che però sono
- quindi probabilmente c'è una storia d'amore? O era solo un tentativo di “non sentire”
- vediamo, all'inizio di ogni strofa, Sally che cammina per strada. Forse all'inizio hai pensato che sia finita a “far la strada”, come si dice delle prostitute. Adesso cosa pensi?
- Il narratore dice che “la vita è tutta sopra la”: recentemente forse Sally ha rotto l'equilibrio? Ha fatto follie? Come, secondo te?
- Nell'ultima strofa, scesa la sera, tutti vanno a casa a fare la cosa più banale, guardare la televisione. Ci andrà anche Sally?
- Leggi l'ultimo ritornello. E' diverso dagli altri. E' il narratore che parla: dà una spiegazione della sua storia?

Racconta la tua versione della storia alla classe e ascolta quella degli altri.

Quante storie ha narrato Vasco Rossi in questa sua non-storia?

Sei ancora proprio sicuro che per fare una storia ben fatta serva un inizio, un percorso, una fine?

Discutine con i compagni, e poi ascolta la canzone cantata da Vasco Rossi, che probabilmente il tuo insegnante ha nella sua discoteca o che puoi trovare in rete, se nel tuo paese non riesci a trovare il disco.

Sally cammina per la strada senza nemmeno guardare per terra;
Sally è una donna che non ha più voglia di fare la guerra;
Sally ha patito troppo,
Sally ha già visto che cosa ti può crollare addosso!
Sally è già stata punita per ogni sua distrazione o debolezza, per ogni candida carezza data per non sentire l'amarezza!

Senti che fuori piove
senti che bel rumore...

Sally cammina per la strada sicura senza pensare a niente!
Ormai guarda la gente con aria indifferente, sono lontani quei momenti quando uno sguardo provocava turbamenti, quando la vita era più facile, e si potevano mangiare anche le fragole...
Perché la vita è un brivido che vola via, è tutt'un equilibrio sopra la follia, sopra la follia!

Senti che fuori piove
senti che bel rumore...

Ma forse, Sally, è proprio questo il senso...
il senso del tuo vagare,
forse davvero ci si deve sentire, alla fine, un po' male!
Forse alla fine di questa triste storia qualcuno troverà il coraggio per affrontare i sensi di colpa e cancellarli da questo viaggio, per vivere davvero ogni momento, con ogni suo turbamento, e come se fosse l'ultimo!

Sally cammina per la strada, leggera; ormai è sera,
si accendono le luci dei lampioni, tutta la gente corre a casa davanti alle televisioni, ed un pensiero le passa per la testa "forse la vita non è stata tutta persa", forse qualcosa s'è salvato, forse davvero non è stato poi tutto sbagliato, forse era giusto così!?
eh eh eh eh!... forse, ma... forse, ma sì...

Cosa vuoi che ti dica io...
senti che bel rumore...



10. IL VERSO, IL RITMO, LA RIMA

A SILVIA, DI G. LEOPARDI

Paolo E. Balboni

<p>Scopo della scheda</p>	<p>Se lo scopo fosse quello di spiegare <i>A Silvia</i> questa scheda sarebbe fallimentare.</p> <p>Lo scopo invece è quello di avvicinare gli studenti ad alcuni concetti specifici del linguaggio poetico, quelli scritti nel titolo; per fare questo percorso si poteva scegliere una poesia molto più regolare, ad esempio terzine dantesche – ma avrebbero scoperto solo l’endecasillabo e lo schema ABA BCB ecc.</p> <p>Con Leopardi invece la gamma delle nozioni che passano allo studente è più vasta, e soprattutto si toglie l’idea che la versificazione sia una prassi meccanica: conti le sillabe, curi le rime, e così fai poesia.</p> <p>No: con Leopardi si è costretti a notare ogni scelta, l’alternanza di settenari e endecasillabi, di versi tronchi e versi regolari, di allungamenti ottenuti con la dieresi, di endecasillabi che in realtà contengono, ben marcato, un settenario.</p> <p>Si potevano far notare molte altre cose – ma esagerare, con la poesia, rischia il boomerang motivazionale, e siccome ci interessano più le teste motivate che le teste piene, ci siamo limitati a quanto detto sopra.</p>
<p>Struttura della scheda</p>	<p>La scheda, superficialmente simile alle altre, ha in realtà un diverso impianto:</p> <ol style="list-style-type: none"> lascia all’insegnante il compito di lavorare sul tema della poesia, in quanto le quattro attività si concentrano su alcuni aspetti formali; presenta attività strettamente analitiche sul piano tecnico, per cui sono facilitate: quasi sempre, l’item successivo dà la risposta dell’item precedente: è importante seguire un metodo induttivo, far scoprire, far lavorare, al tempo stesso evitare che si consolidino ipotesi sbagliate; sono attività lunghe, insistite su singoli punti, proprio per costringere a concentrare l’attenzione su aspetti formali specifici.
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Esistono molti dischi con interpretazioni di Leopardi; probabilmente la più affascinante è quella di Giorgio Albertazzi.</p> <p>I ragazzi possono cercare e scaricare dalla rete altre interpretazioni.</p> <p>Si può affrontare il tema filosofico di questa poesia collegandola con la scheda 16.</p>

IL VERSO, IL RITMO, LA RIMA

A Silvia, di Giacomo Leopardi, è scritta nel 1828, dieci anni dopo la morte della giovane figlia di un servitore della famiglia Leopardi, di cui Giacomo era forse innamorato e con la quale aveva parlato del futuro, della vita, delle loro speranze.

Il tema non è certo gioioso, e potrebbe essere trattato romanticamente sul filone “amore e morte”. Ma Leopardi ne prende spunto per un'altra riflessione, su... su che cosa, secondo te?

1. Lettura estensiva

Dopo aver discusso con la classe quale simbolo può essere rappresentato dalla morte precoce della ragazza, leggi la poesia, tenendo conto che spesso nell'italiano ottocentesco l'imperfetto perde la “v”: *splendea* = “splendeva”; *perìa* = periva (moriva).

Trova poi queste informazioni:

- in quale stagione sboccia l'amore: e in quale stagione muore Silvia:
.....
- di che cosa Leopardi accusa la natura:
- con quale visione, con quale immagine si chiude la poesia: Silvia che indica
.....

Non vogliamo portarti qui ad analizzare il tema, che per altro è molto semplice: la giovinezza ci carica di illusioni, di progetti, e poi basta una malattia (oggi può essere più facilmente un incidente, una fuga nella droga, ecc.) a far finire tutto: la vita, la natura ci ingannano, dopo averci illusi: l'unica cosa che rimane è la certezza della tomba.

E' un tema romantico – e Leopardi è il maggior poeta romantico italiano – ma è trattato in maniera non emotiva, senza lacrime e pianti, in maniera filosofica: la morte di Silvia è il simbolo della morte delle illusioni dell'adolescenza, della giovinezza.

Il tuo insegnante ti aiuterà ad approfondire il tema; noi qui lavoreremo, come dice il titolo della scheda, per scoprire come Leopardi crea la magia del suono di una delle più famose poesie italiane, che tutti i ragazzi studiano a scuola – quando forse si è troppo giovani per capire la grandiosità di un tema così tragico trattato con una lingua così semplice.

2. Questo lo sai già

Questa è una poesia. Basta guardarla per saperlo

- a. da che cosa l'hai capito?
- b. la prima domanda era semplice: una poesia è sempre scritta in versi. Ma che cosa è un verso?
- c. bene: un verso è un pezzo di un testo caratterizzato da... da che cosa? Ti aiutiamo noi: spesso ha un numero preciso di sillabe lettere parole
- d. nel verso classico c'è un numero *fisso* di sillabe, giusto. Poi c'è qualcos'altro: le parole alla fine di ogni verso hanno un effetto sonoro detto

1	Silvia, rimembri ¹ ancora
2	quel tempo della tua vita mortale,
3	quando beltà splendea
4	negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
5	e tu, lieta e pensosa, il limitare ²
6	di gioventù salivi?
7	Sonavan le quïete
8	stanze, e le vie d'intorno,
9	al tuo perpetuo ³ canto,
10	allor che all'opre femminili intenta ⁴
11	sedevi, assai contenta
12	di quel vago ⁵ avvenir che in mente avevi.
13	Era il maggio odoroso: e tu solevi ⁶
14	così menare ⁷ il giorno.
15	Io gli studi leggiadri ⁸
16	talor lasciando e le sudate carte ⁹ ,
17	ove il tempo mio primo ¹⁰
18	e di me si spendea la miglior parte,
19	d'in su i veroni del paterno ostello ¹¹
20	porgea gli orecchi al suon della tua voce,
21	ed alla mano veloce
22	che percorrea la faticosa ¹² tela.
23	Mirava il ciel sereno,
24	le vie dorate e gli orti,
25	e quinci il mar da lungi, e quindi il monte ¹³ .
26	Lingua mortal non dice
27	quel ch'io sentiva in seno ¹⁴ .
28	Che pensieri soavi,
29	che speranze, che cori, o Silvia mia!
30	Quale allor ci apparia
31	la vita umana e il fato ¹⁵ !
32	Quando sovviemmi di cotanta speme ¹⁶ ,
33	un affetto mi preme ¹⁷
34	acerbo e sconsolato,
35	e tornami a doler di mia sventura.
36	O natura, o natura,
37	perché non rendi poi
38	quel che prometti allor? Perché di tanto
39	inganni i figli tuoi?
40	Tu pria che l'erbe inaridisse il verno ¹⁸ ,
41	da chiuso morbo ¹⁹ combattuta e vinta,
42	perivi, o tenerella. E non vedevi
43	il fior degli anni tuoi;
44	non ti molceva ²⁰ il core
45	la dolce lode or delle negre chiome ²¹ ,
46	or degli sguardi innamorati e schivi ²² ;

47	né teco ²³ le compagne ai dì festivi
48	ragionavan d'amore.
49	Anche peria fra poco ²⁴
50	la speranza mia dolce: agli anni miei
51	anche negaro i fati ²⁵
52	la giovinezza. Ahi come,
53	come passata sei,
54	cara compagna dell'età mia nova,
55	mia lacrimata speme ²⁶ !
56	Questo è quel mondo? Questi
57	i diletti, l'amor, l'opre ²⁷ , gli eventi
58	onde cotanto ragionammo insieme?
59	Questa la sorte dell'umane genti?
60	All'apparir del vero ²⁸
61	tu, misera, cadesti: e con la mano
62	la fredda morte ed una tomba ignuda ²⁹
63	mostravi di lontano.



NOTE

1. Ricordi. 2. La soglia, il confine che porta a... 3. Continuo. 4. Impegnata nei lavori femminili. 5. Impreciso. 6. Eri solita. 7. Trascorrere, passare. 8. Meravigliosi. 9. I libri su cui faticavo, sudavo. 10. Giovinezza. 11. Dai balconi della casa di famiglia. 12. Tesseva, con fatica. 13. Da un lato il mare, da lontano, dall'altro le montagne. 14. Nel petto, nel cuore. 15. Il destino. 16. Mi torna il ricordo di tante speranze. 17. Un dolore mi schiaccia. 18. Prima che l'inverno facesse seccare. 19. Una malattia nascosta. 20. Addolciva. 21. Capelli. 22. Timorosi, puri. 23. Con te. 24. Moriva dopo un po'. 25. Il destino negò. 26. Speranza. 27. Le opere, le cose che avremmo fatto. 28. La verità della vita. 29. Nuda, spoglia.

e. esatto: sono in rima; e le rime si ripetono spesso all'interno di una strofa. Sai che cosa è una strofa?

Se hai risposto che è un gruppo di versi, spesso di numero pre-fissato, siamo a posto: i concetti di base ce li hai.

3. Come si comporta Leopardi?

Sulla base di quello che hai visto nell'es. 2, analizza il testo di *A Silvia*:

- a. i versi hanno tutti la stessa lunghezza? Non serve contare le sillabe, basta guardarli...
- b. prendiamo alcuni versi, e prova a dividerli in sillabe, tenendo presente che l'ultima "i" di *rimembri* e la "a" iniziale di *ancora* si condonano in un'unica sillaba. Per ora riempi la colonna "sillabe":

		Numero di sillabe	Ultima sillaba accentata
1	<i>Silvia, rimembri ancora</i>		
2	<i>quel tempo della tua vita mortale,</i>		
3	<i>quando beltà splendea</i>		
4	<i>negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,</i>		
5	<i>e tu, lieta e pensosa, il limitare</i>		
6	<i>di gioventù salivi?</i>		

c. Come vedi, le sillabe sono 7 o 11. E su quale sillaba cade l'ultimo accento?

Abbiamo scoperto alcune cose fondamentali della metrica:

- a. *i versi della tradizione hanno un numero fisso di sillabe ed almeno un accento fisso, sulla penultima sillaba;*
 - b. *un settenario di sette sillabe ha un accento sulla sillaba, come abbiamo visto nei versi 1, 3, 6;*
 - c. *un endecasillabo, cioè il classico verso di undici sillabe in cui è scritta gran parte della poesia italiana, ha un accento sulla sillaba, come i versi 2, 5 e 6.*
- Questa regolarità dà il ritmo alla lingua della poesia.*

4. Per non rompere il ritmo

Il ritmo è una delle caratteristiche della musicalità della poesia. E' importante non romperlo, soprattutto non rompere la cadenza degli accenti:

- a. copia qui il verso 37: :
ha solo sillabe, non sette come gli altri settenari. Ma l'accento cade sulla sillaba, come nei settenari, e quindi non spezza il ritmo
- b. copia qui il verso 7: :
ha solo sillabe, non undici come gli altri endecasillabi. Ma c'è una dièresi, i due puntini sulla "i": la dièresi serve per indicare che "i" ed "e" non sono unite, ma vanno separate: *qui/e/te*; quindi a questo punto le sillabe sono 11 e l'accento cade sulla
- c. Perché Leopardi ha fatto il "gioco" visto sopra su *quiète*? Ragioniamoci: l'averla rallentata volontariamente nel ritmo sottolinea il significato, lo amplifica, o è indifferente?

d. Prendiamo i versi 36-39:

36	<i>O natura, o natura,</i>	<input type="checkbox"/> settenario	<input type="checkbox"/> endecasillabo
37	<i>perché non rendi poi</i>	<input type="checkbox"/> settenario	<input type="checkbox"/> endecasillabo
38	<i>quel che prometti allor? Perché di tanto</i>	<input type="checkbox"/> settenario	<input type="checkbox"/> endecasillabo
39	<i>inganni i figli tuoi?</i>	<input type="checkbox"/> settenario	<input type="checkbox"/> endecasillabo

I versi 36, 37, 39 hanno l'accento sulla sillaba, quindi sono settenari anche se in due casi hanno solo 6 sillabe.

- e. Ma il colpo geniale di Leopardi è il verso 38: è un endecasillabo, come certo hai scritto, ma è diviso in due parti. Se la prima parte fosse da sola, sarebbe un Ed essendo un settenario, il ritmo non viene spezzato dall'endecasillabo, che si limita a rallentarlo.
- f. Se sposti la seconda parte del verso 38 e lo metti all'inizio del verso 39 ottieni un Il ritmo non cambierebbe. Ma quel "tanto", che ora è a fine verso, avrebbe lo stesso ruolo se fosse nel corpo del verso 39?

Cominci a capire perché la lingua di Leopardi ha un ritmo così preciso?

Ma c'è dell'altro. Nell'es. I avevi ricordato, come caratteristica della poesia, la "rima" – che certamente dà un grande contributo alla musicalità.

5. Rime, assonanze

Eccoti una tipologia delle rime: trovanne esempi nel testo.

Rima	Suoni uguali dall'accento in poi	Esempio: /
Rima ricca	Suoni uguali anche prima dell'accento	C'è un esempio ai versi 10/11: /
Assonanza	Solo le vocali, dopo l'accento, sono uguali	C'è un esempio ai versi 44/45: /

Ci sarebbero molte altre cose da evidenziare, perché Leopardi è sofisticatissimo. Ma analizzare troppo la poesia vuol dire rischiare di ucciderla: quindi con questo testo abbiamo finito: su altri testi imparerai altre caratteristiche del linguaggio poetico.

Adesso torna alla poesia A Silvia e ascoltalà letta dal tuo insegnante o da un disco o scaricala dalla rete: senti adesso la musicalità? Senti come Leopardi alterna settenari e endecasillabi per fare rallentare o accelerare, si potrebbe dire, il battito del tuo cuore di lettore a seconda dell'effetto che vuol produrre, del significato che vuol dare?

Volendo, potete dividervi in tanti gruppi quante sono le strofe, decidere come va letta secondo voi la strofa che vi è capitata, nominare un "attore" per ogni gruppo, e poi far rileggere la poesia con una lettura espressiva, in cui si alternano le varie voci della classe.

11. IL SONETTO

S' I FOSSE FOCO, DI C. ANGIOLIERI

TANTO GENTILE..., DI D. ALIGHIERI

Paolo E. Balboni

Attenzione	Questa scheda sarà più efficace se precedentemente si è lavorato sulla scheda numero 10, dedicata ad <i>A Silvia</i> di Leopardi, dove si affronta il concetto di verso, di ritmo, di accento.
Scopo della scheda	Lo scopo è duplice: a. il primo è far scoprire questa forma poetica che ha dominato le letterature europee e quelle di molte letterature coloniali e post-coloniali; b. il secondo è motivazionale ed è rivolto soprattutto a chi sta per iniziare lo studio della storia letteraria: si fa notare infatti come anche la letteratura classica (e qui parliamo di testi che hanno sette secoli) dia voce alla ribellione, alla contestazione più dura, come nel caso di Cecco.
Struttura della scheda	La scheda è nettamente divisa in due parti, e la prima, dedicata a Cecco Angiolieri, può bene essere svolta anche senza trattare il sonetto di Dante. La prima parte si focalizza sulla struttura del sonetto, sia dal punto di vista formale sia da quello della costruzione. Abbiamo scelto <i>S' i fosse foco</i> sia per ragioni motivazionali, come detto sopra, sia perché essendo composta di una serie di versi autonomi era facile trattarli separatamente. Chi voglia usare solo il sonetto di Cecco, può passare direttamente all'attività 4, dicendo di non lavorare su Dante ma solo su Cecco, per procedere alla scoperta della struttura dell'endecasillabo. La seconda parte, dedicata a Dante, rafforza l'analisi della struttura del sonetto (che viene dato in ordine sbagliato, per cui gli studenti devono riflettere sulla struttura che hanno appena visto in Cecco) e si focalizza sull'endecasillabo, secondo una procedura già usata nella scheda 9.
Possibili espansioni	Esiste una versione del sonetto di Cecco Angiolieri musicata da Fabrizio de André: musicalmente non è cosa memorabile, ma è interessante che uno dei miti della "contestazione" l'abbia scelta per un suo disco.

IL SONETTO

Molto probabilmente la tua idea di sonetto è “qualcosa di molto classico, che parla d’amore o riflette sulla vita”.

Molto probabilmente, se pensi alla ribellione contro la famiglia, il mondo borghese, e così via pensi a un testo rock, magari heavy metal. Forse questa scheda ti farà cambiare idea...

1. Prima di leggere *S’i fosse foco*

Il sonetto che trovi a pag. 86 è di Cecco Angiolieri, nato a Siena nel 1260.

E’ una serie di periodi ipotetici: “se io fossi..., allora farei...”. Mentre leggi, trova queste informazioni:

- se Cecco fosse una forza della natura, per il mondo sarebbe una

<input type="checkbox"/> fortuna	<input type="checkbox"/> sfortuna
----------------------------------	-----------------------------------
- se fosse una forza politica o religiosa, per la gente sarebbe una

<input type="checkbox"/> fortuna	<input type="checkbox"/> sfortuna
----------------------------------	-----------------------------------
- se fosse la vita o la morte, per suo padre e sua madre sarebbe una

<input type="checkbox"/> fortuna	<input type="checkbox"/> sfortuna
----------------------------------	-----------------------------------
- chi avrà le belle donne

<input type="checkbox"/> Cecco	<input type="checkbox"/> gli altri
--------------------------------	------------------------------------

Sei ancora convinto che la contestazione e la ribellione degli adolescenti e dei giovani sia una cosa del nostro tempo e che solo il rock la esprima bene – o questo testo che ha più di 700 anni ti ha aperto un orizzonte imprevisto?

Sei ancora sicuro che il sonetto serva solo per parlare d’amore?

Adesso lavoreremo sul sonetto, in modo che tu impari a leggere questo tipo sofisticato di poesia, che si trova in tutte le letterature di origine europea.

2. I numeri del sonetto

Il sonetto ha una struttura fissa. Cerchiamo di scoprirla:

- quanti versi ha? _____ Questo numero non cambia nel sonetto di nessuna letteratura;
- quante strofe ha? _____ Anche questo dato resta uguale nelle varie letterature;
- quanti versi hanno le strofe? + + + Questo è il sonetto classico; in Inghilterra, il sonetto Shakespeariano ha il modello 4+4+4+2, in cui la chiusura di due versi ha un effetto teatrale più forte – ma Shakespeare era un maestro del teatro!
- quindi: le strofe di versi si chiamano *quartine*, quelle di versi *terzine*;
- chiama A il suono finale di un verso e A tutti i versi che fanno rima con questo, poi chiama B un altro suono finale e quelli che fanno rima con questo, e così via: lo schema delle rime del sonetto è ABBA + + +
- un sonetto fatto bene (non tutti solo sono) ha anche uno schema logico che separa le *quartine* dalle *terzine*. In questo caso,

1	S'i fosse foco, arderei 'l mondo;	<i>Se io fossi fuoco, brucerei il mondo;</i>
2	s'i fosse vento, lo tempestarei;	<i>se io fossi vento, lo colpirei con una tempesta;</i>
3	s'i fosse acqua, i' l'annegherei;	<i>se io fossi acqua, lo annegherei, lo coprirei;</i>
4	s'i fosse Dio, manderei l' en profondo;	<i>se fossi Dio, lo farei sprofondare;</i>
5	s'i fosse papa, allor serei giocondo,	<i>se fossi papa, allora sarei felice,</i>
6	ché tutti i cristiani imbrigarei;	<i>perché ingannerei tutti i cristiani;</i>
7	s'i fosse 'mperator, ben lo farei:	<i>se io fossi imperatore, saprei farlo bene:</i>
8	a tutti tagliarei lo capo a tondo.	<i>taglierei la testa a tutti, nettamente.</i>
9	S'i fosse morte andarei a mi' padre;	<i>Se fossi la morte, andrei da mio padre;</i>
10	s'i fosse vita non starei con lui;	<i>se fossi la vita, non starei con lui;</i>
11	similmente faria da mi' madre.	<i>e lo stesso farei con mia madre.</i>
12	S'i fosse Cecco com'i' sono e fui,	<i>Se io fossi Cecco, come in effetti sono,</i>
13	torrei le donne giovani e leggiadre:	<i>prenderei le donne giovani e belle:</i>
14	le zoppe e vecchie lasserei altrui.	<i>lascerei agli altri quelle deformi e vecchie.</i>

- si parla del mondo in senso generale nelle quartine terzine

- si parla di Cecco e della sua famiglia nelle quartine terzine

g. in particolare, questo sonetto ha una struttura che nella tecnica del cinema si chiama *zoom*: di' in quale strofa si parla di che cosa, unendo le informazioni delle due colonne:

prima quartina *la famiglia di Cecco*
prima terzina *Cecco come persona*
seconda quartina *il mondo fisico, la Terra*
seconda terzina *il mondo sociale, l'Europa*

Come vedi, Cecco parte dall'esterno, quasi fosse fuori dalla Terra, e fa uno zoom, stringe sempre di più la visuale fino a giungere a parlare di se stesso: certo è un contestatore ribelle, ma sa fare il suo mestiere, no?

Adesso vediamo se sai fare bene il tuo mestiere di lettore di sonetti.

3. Rimetti a posto Dante Alighieri

Nella pagina di fronte trovi il più celebre sonetto di Dante, che era di quattro anni più giovane di Cecco – quindi siamo ancora con testi che hanno più di sette secoli!

Le strofe sono stampate in ordine casuale: scrivi il numero dei versi nella colonnina a sinistra, rimettendo il tutto nella sequenza corretta.

L'attività non era difficile, vero? Delle due quartine, una ha il soggetto espresso ("la donna mia") e un'altra usa un pronome ("ella"), quindi questa può essere solo in seconda posizione. Delle terzine, una comincia con una congiunzione ("e") e quindi può essere solo in seconda posizione.

Concentriamo adesso la nostra attenzione sul verso usato da Dante (e da Cecco, e dalla gran parte della letteratura classica italiana): l'endecasillabo.

Tanto gentile

<p>Mostrasi sì piacente a chi la mira, che dà per li occhi una dolcezza al core, che 'ntender no la può chi no la prova:</p> <p>Ella si va, sentendosi laudare, benignamente d'umiltà vestuta; e par che sia una cosa venuta da cielo in terra a miracoli mostrare.</p> <p>Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia quand'ella altrui saluta ch'ogne lingua deven tremando muta, e li occhi no l'ardiscono di guardare.</p> <p>e par che de la sua labbia si mova uno spirito soave pien d'amore, che va dicendo a l'anima: Sospira.</p>	<p><i>Mostra una tale bellezza a chi la guarda che attraverso gli occhi addolcisce i loro cuori: è una cosa che può capire solo chi la prova:</i></p> <p><i>Lei cammina, mentre sente le parole di lode, come se avesse un vestito di un abito di umiltà, di bontà; sembra una creatura venuta dal cielo in terra per mostrare una meraviglia.</i></p> <p><i>La signora del mio cuore appare tanto dolce e pura quando saluta le persone che ogni lingua trema e tace, e gli occhi non hanno il coraggio di guardarla.</i></p> <p><i>e sembra che dalle sua labbra venga uno spirito, un respiro dolce pieno d'amore, che dice all'anima: sospira.</i></p>
--	--

4. Lo strumento di Cecco e di Dante

Nella tradizione italiana i versi prendono il nome dal numero di sillabe.

a. Secondo te, quante sillabe hanno questi versi:

- quinario: - settenario: - ottonario:
- novenario: - decasillabo: - endecasillabo:

b. I versi di Dante sono quindi

c. Vai a vedere i versi di Cecco: il primo ha undici sillabe, ma il secondo e il terzo ne hanno; e lo steso avviene in tutte le strofe. Eppure, anche se sono versi di dieci sillabe, sono *endecasillabi*. Vediamo perché.

d. Il verso serve a dare il ritmo; il ritmo lo danno gli accenti; prendi una quartina di ciascun sonetto e segna su quale sillaba cade l'ultimo accento nei quattro versi che analizzi:

- Dante: l'accento cade sempre sulla sillaba numero
- Cecco: anche in versi di diversa lunghezza, l'accento cade sempre sulla sillaba numero

Il tuo insegnante adesso potrà fare con te anche alcune riflessioni di carattere storico, ad esempio farti notare che questi testi erano scritti in volgare, cioè la lingua del popolo, contrapposta al latino in cui si scrivevano le cose "serie" e si parlava nelle università e nelle corti; può farti riflettere sulla libertà che c'era in Toscana se Cecco poteva scrivere quel sonetto, e sulla moda degli stessi anni di "angelicare" la donna (per Beatrice Dante usa molti aggettivi spirituali e nessuno fisico, concreto – mentre Cecco...).

Noi ci limitiamo a farti notare come il sonetto sia una macchina perfetta per dar ordine ai propri sentimenti e pensieri ed esprimerli senza dilagare, con un specie di geometria razionale – una forma che per secoli ha dominato la poesia nelle nazioni che usano lingue europee.

12. IL VERSO LIBERO

DESOLAZIONE DEL POVERO POETA SENTIMENTALE,
DI S. CORAZZINI
SOLDATI, DI G. UNGARETTI

Maria Cecilia Luise

Scopo della scheda	<p>Lo scopo principale è portare lo studente a confrontarsi con il verso libero nella poesia italiana, a partire dall'osservazione che la poesia non è espressione "anarchica" di sentimenti o pensieri, ma rappresentazione che si serve sia dei significati sia delle forme per esprimersi. Il fine ultimo è verificare come il termine "verso libero" sia fuorviante, dato che i poeti che hanno usato questa forma retorica hanno comunque fatto un'operazione consapevole che non può non tenere conto della tradizione metrica della poesia italiana, pur adattandola ai loro propri scopi e ai significati che volevano esprimere.</p> <p>Infine, si vuole portare lo studente non solo al giudizio critico e estetico dell'opera d'arte, ma anche:</p> <ul style="list-style-type: none">- al confronto con i propri sentimenti e le proprie esperienze;- al confronto con altre forme artistiche che esprimono sentimenti e pensieri simili a quelli espressi in una poesia.
Struttura della scheda	<p>Si sono scelte due poesie molto diverse tra loro: un testo abbastanza lungo che esprime in modo dettagliato l'intimismo e la tristezza tipici dei crepuscolari e un testo molto breve, che in un'unica immagine esprime l'orrore dell'esperienza della guerra. I due testi vengono contestualizzati dal punto di vista artistico e temporale, si propone un'analisi dei contenuti e una riflessione su di essi, per poi spostarsi sulla struttura del testo.</p> <p>Alla fine della scheda si porta lo studente a capire che cosa sia il verso libero, e come la parola "libero" non significhi privo di qualsiasi vincolo formale.</p>
Possibili espansioni	<p>Le possibili espansioni possono prevedere l'ascolto di canzoni contemporanee che esprimono sentimenti legati al pacifismo e al rifiuto della guerra (per esempio <i>Il mio nome è mai più</i>, Jovanotti, Pelù, Ligabue; <i>La guerra di Piero</i>, De Andrè), e la visione di film sullo stesso argomento. La filmografia italiana sulla I^a Guerra mondiale è scarsa e poco nota, anche perché si tratta soprattutto di opere di maniera; significativo è invece <i>La grande guerra</i>, di Monicelli (1959), con Alberto Sordi e Vittorio Gassman, Leone d'Oro alla XX Mostra del Cinema di Venezia. Un film contemporaneo che descrive l'esperienza della guerra, questa volta la II^o Guerra Mondiale, in modo ironico ma anche amaro, è <i>Mediterraneo</i>, di Gabriele Salvatores (1990).</p> <p>Nello stesso tempo, l'argomento della seconda poesia può portare oltre i confini della cultura e dell'arte italiane, per aprirsi ad una dimensione interculturale più ampia, attraverso la considerazione di come il sentimento di rifiuto della guerra sia un sentimento universale, espresso in modi artistici diversi in ogni tempo e in ogni luogo.</p>

IL VERSO LIBERO

I versi della tradizione italiana si caratterizzano infatti per il numero delle sillabe, il ritmo dato dagli accenti, la rima, che doveva sempre chiudere un verso.

Questa tradizione è stata interrotta da poeti che non si sono riconosciuti nei modelli “classici” di poesia, ma hanno sentito e voluto esprimersi utilizzando quello che si chiama verso libero.

Qui trovi le prime strofe di Desolazione... (1906) di Sergio Corazzini, un poeta morto giovanissimo di tubercolosi. Ha fatto parte della corrente poetica dei Crepuscolari, che rifiutava la tradizione letteraria e che si riconosceva in sentimenti di noia, di impotenza e vuoto esistenziale, di delusione, isolamento e tristezza, rifiutando l'idea del poeta come essere eccezionale che ha una missione civile e artistica.

1. Prima di leggere

Analizzando le parole che compongono il titolo della poesia, prova ad ipotizzare almeno 3 dei sentimenti che il poeta potrebbe esprimere nel suo componimento

- sentimento di
- sentimento di
- sentimento di

2. Lettura estensiva

Mentre leggi la poesia trova queste informazioni.

- a. qual è il sentimento che domina tutta la poesia?
- b. perché Corazzini dice “io non sono un poeta”?

3. Ma è un poeta o no?

La risposta “b”, sopra, riprende un'idea che torna spesso nella poesia (e che si ripete anche nelle strofe che qui non abbiamo riprodotto): “io non sono un”. Ma il titolo è “Desolazione di un povero sentimentale”.

E' un poeta o no? Nel 1906, essere poeta significava scrivere versi “ben fatti”. Vediamo come sono i versi di Corazzini:

- a. conta le sillabe di ogni verso: c'è uno schema nella lunghezza dei versi sì no
- b. conta i versi di ogni strofa: c'è uno schema nella lunghezza sì no
- c. cerca le rime alla fine dei versi: ce ne sono? sì no
- d. quindi questa poesia ha una struttura regolare? Segue un modello? sì no

Giustamente, stando alla tradizione che dominava nel 1906, ha ragione quando scrive “io sono un poeta”; ma Corazzini sapeva scrivere anche in versi regolari, con le rime e tutto il resto: quindi questo testo è il risultato di una consapevole scelta stilistica. Che cosa voleva dire Corazzini con questa sua scelta, secondo te? Ha ragione a definirsi, nel titolo, “un povero sentimentale”?

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.

III.

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
solamente perché i grandi angeli
su le vetrate delle cattedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
solamente perché io sono, oramai,
rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melanconico.
Vedi che io non sono un poeta:
sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.

IV.

Oh, non meravigliarti della mia tristezza!
E non domandarmi;
io non saprei dirti che parole così vane¹,
Dio mio, così vane,
che mi verrebbe di piangere come
se fossi per morire.
Le mie lagrime avrebbero l'aria
di sgranare un rosario² di tristezza
davanti alla mia anima sette volte
dolente, ma io non sarei un poeta;
sarei, semplicemente, un dolce
e pensoso fanciullo
cui avvenisse di pregare, così, come
canta e come dorme.
[...]

NOTE

1. Inutili. 2. Il rosario è una serie di 50 Ave Maria, ciascuna rappresentata da un "grano" in una specie di collana. "Sgranare il rosario" quindi significa recitare preghiere ripetitivamente.

4. I sentimenti di Corazzini – e i tuoi

Quando Corazzini ha pubblicato questa poesia, aveva 20 anni.

I sentimenti che esprime non sono certo quelli che di solito si attribuiscono ai giovani, che vengono rappresentati nei mass media come pieni di speranza e di energia, rivolti al futuro, felici e pieni di vita.

- Credi che i sentimenti che esprime Corazzini siano solo suoi, oppure secondo te almeno una parte dei giovani possono riconoscersi in essi?
- Hai mai provato sentimenti vicini a quelli che esprime il poeta: malinconia, mancanza di fiducia nel futuro, anche se le tue motivazioni possono essere state diverse dalla povertà e dalla malattia?
- Hai scritto poesie o canzoni esprimendo questi sentimenti?
- Erano in versi tradizionali o in versi liberi?
- Probabilmente erano inverso libero. Perché? Avresti saputo scrivere in versi tradizionali?

La poesia che leggeremo adesso è molto diversa, anche nella forma, da quella di Corazzini. È una poesia di Giuseppe Ungaretti, intitolata Soldati, è scritta nel 1918.

La sua opera fa parte di una corrente detta Ermetismo, che si è sviluppata tra le due Guerre Mondiali; anche gli ermetici si opponevano alla tradizione poetica italiana e scrivevano una poesia essenziale, che nello stesso tempo rifiutava il linguaggio comune.

Soldati*Soldati*

Si sta come
 D'autunno
 Sugli alberi
 Le foglie

5. Dopo la lettura

La poesia ci dà un'*analogia*, cioè confronta e mette in parallelo due elementi che hanno degli aspetti in comune.

a. Quali sono questi due elementi?

1 2

b. Che cosa accomuna i soldati e le foglie autunnali?

.....

c. Questa analogia ci porta a capire quali possono essere i sentimenti che dominano la condizione dei soldati. Scegli tra questi sentimenti quelli che senti presenti nella poesia:

- | | | |
|--|--|---------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Paura della morte | <input type="checkbox"/> Incertezza del futuro | <input type="checkbox"/> Freddo |
| <input type="checkbox"/> Dolore | <input type="checkbox"/> Fragilità | <input type="checkbox"/> Fratellanza |
| <input type="checkbox"/> Malinconia | <input type="checkbox"/> Rabbia | <input type="checkbox"/> Disperazione |

6. Come è scritta questa poesia?

Come hai già fatto per la poesia di Corazzini,

- a. conta le sillabe di ogni verso: c'è uno schema, un modello? sì no
- b. c'è la rima? sì no

Eppure c'è una sorpresa. Uno dei versi della tradizione è il "martelliano", formato da una coppia settenari (versi 7 sillabe, con un accento sulla 6^a); è un verso che troviamo già nella poesia antica italiana, che viene poi ripreso dal Settecento in poi e usato anche da Carducci.

- c. prova a contare le sillabe di tutta la poesia: quante sono?
- d. se accorpi i primi due versi e poi gli altri due, ottieni una coppia di, versi di sette sillabe con l'accento sulla sillaba.

Ungaretti rifiuta la tradizione, ma non la ignora, la conosce perfettamente, ne utilizza la musicalità, pur rompendo il verso, rifiutando la punteggiatura.

Il verso libero non è mancanza di regole, ma un modo diverso di rispettare le regole: non si obbedisce a regole imposte dai secoli, ma a regole interne del proprio ideale di sonorità, ritmo, verso. Purtroppo molti credono che per usare il verso libero basti andare a capo ogni tanto...

13. LA POESIA FUTURISTA

ALLA MACCHINA DA CORSA, DI F. M. MARINETTI

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	<p>L'ultima domanda dell'ultimo esercizio evidenzia lo scopo principale: analizzare la letteratura come stiamo facendo in queste schede serve per giungere al piacere del testo.</p> <p>In secondo luogo, questa poesia mostra come si possa far grande letteratura parlando con amore della tecnologia, di solito ritenuta l'opposto della poesia.</p>
Struttura della scheda	<p>Non era possibile dare una parafrasi della poesia – che ne sarebbe assolutamente stata banalizzata – per cui abbiamo optato per note affiancate, quindi più semplici da recuperare che non quelle con il numeretto in esponente: è una forma cui si può ricorrere in quasi tutte le poesie, a meno che non se ne offra una parafrasi come nel caso della scheda 2.</p> <p>Per il resto, la struttura della scheda è la solita: si accompagna la lettura andando sempre più in profondità, isolando poi un aspetto (due figure sonore) su cui concentrare l'attenzione: ce ne sarebbero state molte altre, ma il nostro scopo non è insegnare tutta la tecnica di versificazione in un unico testo, in un'unica occasione. Ci sarà tempo per le altre figure retoriche in altri testi.</p> <p>Il percorso della scheda è il seguente.</p> <p>Dopo una serie di ipotesi da fare sulla base del titolo, si procede alla lettura estensiva e poi all'analisi; questa non è condotta dividendo il testo in sezioni bensì affrontando vari temi sull'asse dell'opposizione “macchina / cavallo”, “animale vivo / mostro d'acciaio”, “letteratura romantica / letteratura futurista”.</p> <p>Poi si focalizzano due figure retoriche basate sul suono, l'allitterazione e l'onomatopea, con un sistema induttivo, facendo cioè prima scoprire allo studente in cosa consistono e poi dandone una definizione.</p>
Possibili espansioni	<p>Ci sono dei dischi con la lettura delle poesie futuriste, ma sono di difficile reperimento.</p> <p>Si può chiedere agli studenti, come espansione, di dividersi in gruppi e provare a progettare una lettura espressiva, decidendo cosa accentuare, come pronunciare, ecc., per poi sentire le performance dei vari gruppi.</p> <p>Questa scheda si sposa benissimo con la seguente, la numero 14, dedicata ad un altro “giocoliere” futurista, Palazzeschi.</p>

LA POESIA FUTURISTA

Il Futurismo è un movimento letterario, artistico, musicale, teatrale d'avanguardia lanciato nel 1909 da Filippo Maria Marinetti, autore di questa poesia dedicata Alla macchina da corsa (abbiamo tagliato alcuni versi per non appesantire il tuo lavoro). Nei contenuti, il Futurismo privilegiava la modernità, la meccanica, e quindi la scelta della macchina da corsa è significativa; nella forma, sconvolgeva l'uso della lingua re-inventandola in piena libertà.

Sono testi difficili proprio per questo – ma ti danno la sensazione della vitalità della letteratura (e della pittura, del cinema, della scultura, del teatro, dell'architettura) dell'Italia all'inizio del Novecento.

1. Prima di leggere

- Che cosa simbolizza la macchina da corsa, secondo te, all'inizio del Novecento, vent'anni dopo la nascita delle prime fabbriche di automobili? Discutine con i compagni.
- Dai una scorsa ai versi 2, 3, 24, 66, 67: cosa c'è di particolare?
- Osserva la conclusione dei versi: viene usata la rima? sì no
- I versi sono di lunghezza più o meno uguale? sì no
- Secondo te, sei davanti a una poesia tradizionale? sì no

2. Lettura estensiva

Leggi la poesia, aiutandoti con le note, e trova queste informazioni:

- c'è un parallelo tra la macchina, cioè il "nuovo", e il cavallo, cioè il "vecchio", il tradizionale mezzo di trasporto e di corsa?
- la macchina è italiana o viene da un mondo lontano? Se sì, quale?
- cosa succede al pilota alla fine?
- quel che gli succede è una tragedia una liberazione

Hai visto dunque, anche alla prima lettura, che per Marinetti L'automobile da corsa è un inno alla velocità, a questo nuovo "cavallo" d'acciaio, a questo mostro che supera le pianure, le montagne, e porta ad una specie di suicidio simbolico (o reale? Discutine con i compagni) che lo libera dalla terra (che nel verso 74 viene definita) e lo porta nello spazio.

La modernità libera Marinetti anche dalla vecchia letteratura: vediamo come.

3. Liberarsi dalla vecchia letteratura

Rileggi i versi 56-60. Ci sono tutte le parole e le scene della poesia romantica:

- i "mantelli" delle montagne sono e (anche se i boschi dovrebbero essere verdi

<p>1 Veemente dio d'una razza d'acciaio, 2 Automobile ebbrrra di spazio, 3 che scalpiti e frremi d'angoscia 4 rodendo il morso con striduli denti... 5 Formidabile mostro giapponese, 6 dagli occhi di fucina, 7 nutrito di fiamma 8 e d'olfi minerali, 9 avido d'orizzonti e di prede siderali... 10 Io scatenò il tuo cuore che tonfa diabolicamente, 11 scatenò i tuoi giganteschi pneumatici, 12 per la danza che tu sai danzare 13 via per le bianche strade di tutto il mondo!... 14 Allento finalmente 15 le tue metalliche redini, 16 e tu con voluttà ti slanci 17 nell'Infinito liberatore! 18 All'abbaiare della tua grande voce 19 ecco il sol che tramonta inseguirti veloce 20 accelerando il suo sanguinolento 21 palpito, all'orizzonte... 22 Guarda, come galoppa, in fondo ai boschi, laggiù!... 23 Che importa, mio dèmone bello? 24 Io sono in tua balia!... Prrrendimi!... Prrrendimi!... 25 Sulla terra assordata, benché tutta vibri 26 d'echi loquaci; 27 sotto il cielo accecato, benché folto di stelle, 28 io vado esasperando la mia febbre 29 ed il mio desiderio, 30 scudisciandoli a gran colpi di spada. 31 E a quando a quando alzo il capo 32 per sentirmi sul collo 33 in soffice stretta le braccia 34 folli del vento, vellutate e freschissime... 35 Sono tue quelle braccia ammalianti e lontane 36 che mi attirano, e il vento 37 non è che il tuo alito d'abisso, 38 o Infinito senza fondo che con gioia m'assorbi!... 39 [...] Montagne! Mammùt, in mostruosa mandra, 40 che pesanti trotta, inarcando 41 le vostre immense groppe, 42 eccovi superate, eccovi avvolte 43 dalla grigia matassa delle nebbie! [...] 44 O montagne dai freschi mantelli turchini!... 45 O bei fiumi che respirate</p>	<p>Ebbra: ubriaca Scalpiti: agiti le zampe come un cavallo che vuole correre; Fremi: tremi, vibri eccitata Rodendo il morso: lo fanno i cavalli che mordono il ferro posto in bocca e tenuto dalle redini Fucina: laboratorio dove il fabbro lavora il metallo. Avido: goloso, desideroso; Prede siderali: stelle da afferrare, come un leone afferra le sue prede Tonfa: che fa un rumore basso, cupo, come un tonfo (il verbo "tonfare" è invenzione dell'A. Allento: lascio più libere Voluttà: piacere sensuale Liberatore: che ti dà la libertà Abbaiare: il verso dei cani Ecco...: ecco che il sole [...] ti insegue Sanguinolento: che sanguina Palpito: battito del cuore Balia: in tuo potere Vibri d'echi loquaci: stia vibrando, fremendo di echi che parlano Folto: pieno, affollato Esasperando: portando all'exaspeazione, al massimo Scudisciandoli: li colpisco con una frusta, come si fa a un cavallo per farlo correre Ammalianti: seducenti, che conquistano come una donna fatale Alito: fiato, rspirò Mandra: mandria, gruppo di mammut, giganteschi elefanti preistorici Inarcando [le] groppe: curvando ad arco le schiene Matassa: rotolo di filo, di lana Turchini: blu, azzurri. Il verde dei boschi si scolorisce nella nebbia</p>
--	--

<p>58 beatamente al chiaro di luna! 59 O tenebrose pianure!... Io vi sorpasso a galoppo 60 su questo mio mostro impazzito!... 61 Stelle! mie stelle! l'udite 62 il precipitar dei suoi passi?... 63 Udite voi la sua voce, cui la collera spacca... 64 la sua voce scoppiante, che abbaia, che abbaia... 65 e il tuonar de' suoi ferrei polmoni 66 crrrrrollanti a prrrrecipizio 67 interrrrminabilmente?... 68 Accetto la sfida, o mie stelle!... 69 Più presto!... Ancora più presto!... 70 E senza posa, né riposo!... 71 Molla i freni! Non puoi? 72 Schiantali, dunque, 73 che il polso del motore centuplichi i suoi slanci! 74 Urrrà! Non più contatti con questa terra immonda! 75 Io me ne stacco infine, ed agilmente volo 76 sull'inebriante fiume degli astri 77 che si gonfia in piena nel gran letto celeste!</p>	<p>Galoppo: il passo del cavallo che corre</p> <p>Cui ... spacca: la voce del motore che viene rotta dalla racchia della corsa</p> <p>Molla: lascia il freno, smetti di frenare Schiantali: rompi i freni; "schiantarsi" significa "morire in un incidente stradale" Centuplichi: moltiplichi per 100 Immonda: sporca, impura</p> <p>Inebriante: che rende ebbri, ubricahi Piena: i fiumi sono in piena quando hanno troppa acqua ed escono dal loro letto, dal loro percorso.</p>
--	--

- b. i fiumi sono e respirano il chiaro di luna
c. le pianure sono (parola cara ai romantici)
d. cosa fa lui alle montagne, ai fiumi, alle pianure? "io vi", vi supero, vado avanti verso il futuro!

4. Liberarsi del vecchio cavallo

Fino ai tempi di Marinetti la corsa, la velocità erano rappresentati dal cavallo al galoppo. E il cavallo torna in tutta la poesia:

- a. verso 3: la macchina come un cavallo che vuole correre
b. versi 6, 10 e 65: come un cavallo vivo, anche la macchina ha gli, il e i
c. versi 14-15: il pilota allenta le, cioè le strisce di cuoio con cui si guida un cavallo
d. verso 22 e 59: la macchina non corre ma, come un cavallo
e. verso 30: il pilota eccita i suoi desideri, frustandoli come si fa con un cavallo
f. verso 47: mentre la macchina è un cavallo veloce, le montagne sono animali preistorici, grossi, lenti:
g. il cavallo diventa metallico: cerchieta le parole che si riferiscono a metallo, minerali, ecc. e che sono in qualche modo riferiti al cavallo.

5. Il rumore della poesia

Molti versi alludono al rumore del motore... ma anche la poesia ha un suo “rumore” particolare, dei suoni scelti appositamente anche da un poeta che volontariamente rifiuta il classico suono della poesia, la rima.

Anzitutto, trovi molte *allitterazioni*. Cosa sono? Completa questi versi con le consonanti mancanti e lo scoprirai:

-*olli del ...ento, ...ellutate e ...reschissime...*
-*ontagne!a....ut, in ...ostruosaandra*
- ecco....i superate, ecco....i a....olte*
- senzaosa, né ri....oso!...*

L'allitterazione, come vedi, è la ripetizione di consonanti, che dà un senso di ritmo stupendo alla lingua.

Trovi poi delle “onomatopee”. Anche qui puoi scoprire il significato lavorando sul testo:

- folli del vento, vellutate e freschissime*: se tu dovessi imitare il suono del vento, che consonanti useresti? Semplice: *vvvvvvvvv* oppure *ffffff*. Quali consonanti ha usato Marinetti?
- per indicare un rumore profondo, continuo, potresti tranquillamente pronunciare *tonf-tonf-tonf*: vai a vedere che verbo inventa Marinetti al verso 10:
- per indicare il rumore aspro di un motore che consonante useresti: anche qui è semplice: *rrrrrr*. Ebbene, quanto ci ha giocato sopra Marinetti?

6. Questo gioco ha valore?

Sopra abbiamo detto, nell'ultima riga, “quanto ci ha giocato Marinetti”. Chiaramente far poesia, nella sua visione, è anche un gioco con la lingua, con le parole, con i suoni.

- Ha valore questo gioco? Secondo te, riesce a dare il senso di meraviglia ed entusiasmo che provava di fronte alla più grande innovazione tecnologica del suo tempo?
- L'estasi della velocità lo porta a “mollare i freni”, a “schiantarli”, a morire nel piacere della velocità, entrando nell' “Infinito” (usato con la maiuscola): non ti ricorda molti degli innamorati delle nuove tecnologie, anche oggi, che non tengono in conto le conseguenze del loro folle innamoramento?
- La descrizione di questo rapporto uomo-macchina, che divengono tutt'uno, esiste ancora nelle corse di Formula 1 o nei Moto GP? Se sì, Marinetti è un profeta che ha visto il futuro, o parla più in generale dell'entusiasmo umano?
- L'aver analizzato come è costruita questa poesia ha aumentato il tuo piacere nel leggerla? Prova a rileggerla ad alta voce, adesso che non hai più problemi di comprensione: ti lascia indifferente, è tempo perso, oppure di dà il “piacere del testo”, quello che cerca un buon lettore?

14. GIOCARE CON LA LINGUA

LASCIATEMI DIVERTIRE DI A. PALAZZESCHI

Fabio Caon

<p>Scopo della scheda</p>	<p>La scheda ha quattro scopi diversi:</p> <ol style="list-style-type: none"> presentare una poesia futurista (cfr. scheda 14) far riflettere sull'ultima quartina, in cui Palazzeschi dice che tanto vale divertirsi, visto che il mondo non chiede più nulla ai poeti indurre a cimentarsi nella recitazione, nell'interpretazione di una poesia difficilissima da recitare far riflettere sulla specificità del linguaggio letterario, che può permettersi di "scardinare" la lingua senza farla diventare necessariamente aulica o ermetica.
<p>Struttura della scheda</p>	<p>La struttura è la solita, divisa in spiegazioni teoriche e stimoli motivazionali (scritti in corsivo) ed in attività (che appaiono scritte con un carattere diverso).</p> <p>Il percorso muove dalla pre-lettura, dove si creano ipotesi per coinvolgere lo studente, a una fase di lettura globale e poi analitica; non si fanno notare tanto gli aspetti formali, che pure sono trattati, ma si vuole spingere i ragazzi ad interrogarsi, come detto sopra, sul ruolo della tradizione e della provocazione letteraria.</p> <p>Un aspetto particolare di questa scheda, che a nostro avviso non va tralasciato, riguarda l'attività 6. Tale attività richiede tempo, ma è la cartina di tornasole per vedere se i ragazzi hanno afferrato il divertimento e la tragicità di Palazzeschi. E' anche un'attività che punta sul coinvolgimento.</p> <p>L'ultima attività è parallela alla prima: vengono verificate, sotto forma di giudizio critico e di apprezzamento emotivo, le ipotesi iniziali.</p>
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Nel commento conclusivo si fa riferimento ad una versione rock-funky di <i>Lasciatemi divertire</i>, cantata e suonata dai <i>Ridillo</i>, che può esser utile ascoltare (i ragazzi sanno perfettamente come e dove trovare canzoni in rete).</p> <p>Se si vuole far ascoltare questa poesia, che ha molte versioni sonore, consigliamo quella di Paolo Poli, indubbiamente quella che ha meglio colto la forza della provocazione futurista di Palazzeschi.</p>

GIOCARE CON LA LINGUA

Aldo Palazzeschi è un poeta del Movimento Futurista della prima parte del Novecento, un'avanguardia letteraria, artistica, teatrale che aveva, tra le sue caratteristiche, il gusto di giocare con la lingua. Ma un gioco fine a se stesso non basta per fare una poesia...

Intanto giochiamo e alla fine deciderai se c'è della sostanza, della letterarietà in questi versi un po' folli...

(Per contenere lo spazio abbiamo stampato di seguito i versi "folli", che nell'originale sono spesso versi singoli, uno sotto l'altro).

1. Prima di leggere

Scorri rapidamente il testo: vedrai che ci sono dei versi rientrati, che non iniziano cioè pienamente a sinistra come gli altri. Che cosa hanno di particolare?

Secondo te, può essere seria una poesia così?

- Leggi il verso 1: "il poeta si". Quei versi un po' pazzi sono il suo "divertimento", secondo te? E tu pensi che lo troverai divertente?
- Leggi versi 62-63: "il divertimento gli: gli daranno del". Chi è secondo te che dice questo del giovane poeta?
- Alla prima impressione, prima ancora di leggere, pensi che gli darai del somaro anche tu? O non ti sei ancora fatto un'idea?

Discuti le tue opinioni con la classe.

2. Lettura estensiva

Mentre leggi rapidamente per vedere di cosa parla questa poesia, presta attenzione a queste due cose:

- in certe parti parla il poeta, in altre delle persone non nominate: che tipo di persone sono? Amano l'avanguardia? Accettano le sperimentazioni di Palazzeschi?
- alla fine, ci sono alcuni versi molto profondi, quasi tragici: sottolineali e poi confronta la tua scelta con i tuoi compagni.

3. E' proprio così trasgressiva?

Se una persona guarda i versi che chiamiamo "folli", dice che sono "corbellerie", "grullerie", "indecenze", per usare le parole di Palazzeschi.

Ma ci sono cose che vengono direttamente dalla lingua della poesia tradizionale:

- osserva la parola conclusiva dei versi "normali": hanno un effetto sonoro "tradizionale", sono in
- conta le sillabe dei versi 63-64, dove parlano i conservatori: ci sono sillabe, e l'ultimo accento cade sulla sillaba numero : sono i perfetti endecasillabi della tradizione poetica italiana...
- i versi 15-16 dicono che questi versi sono : sono le "licenze", i permessi che si prendevano i poeti classici di manipolare la lingua a loro piacere.

4. Ma si diverte proprio?

Commenta questi due versi, che trovi alla fine della poesia:

*gli uomini non domandano
più nulla dai poeti.*

- è una situazione “divertente”, secondo Palazzeschi? O pensi che la ritenga una cosa negativa?
- quindi, il suo *lasciatemi divertire* è, secondo te, un programma di gioia e gioco o è una drammatica constatazione della sua inutilità?
- a questo punto della tua riflessione, il “divertimento” dei vari giochi di suono, dei versi “folli”, è divertimento o grido di dolore? È una fuga dalla realtà del significato o è una provocazione?
- si potrebbe dire che i versi più “significativi” nel portare il messaggio di Palazzeschi sono proprio quelli apparentemente privi di senso?

5. Trova il dialogo

Questa poesia è un dialogo tra il poeta e dei lettori tradizionalisti.

Usando le virgolette, oppure segnando i versi con due colori, individua le parti in cui parla il poeta e quelle in cui rispondono in critici.

6. Sta a te

Credi che sia facile leggere una poesia così?

Dividetevi in gruppi di tre, fate delle prove, decidete come leggere le “follie”, e poi uno studente di ogni gruppo legge la versione concordata.

Se ci sono delle differenze di interpretazione (e ce ne saranno!), spiegate le vostre scelte in modo da convincere gli altri.

7. Cosa ne pensi?

All’inizio avevi fatto delle previsioni sulla serietà o stupidità di una poesia con versi come quelli che abbiamo chiamato “folli”: la tua idea è stata confermata? Cosa ne pensi ora: è una poesia seria, significativa?

Sempre nella prima attività ti eri chiesto se avresti dato al poeta “del somaro”, dell’incompetente, dell’analfabeta (poeticamente parlando): cosa ne pensi, adesso?

A questo punto, finita l’analisi, interpretata la poesia, ti facciamo la domanda chiave: ti sei divertito? Perché? Valeva la pena scrivere tanti versi per arrivare ai due conclusivi, quelli più significativi? Avrebbero avuto lo stesso significato, la stessa forza se la poesia fosse stata “tradizionale”?

Non sappiamo se ti sei divertito, ma un gruppo musicale italiano, i Ridillo, si sono molto divertiti tant’è vero che ne hanno fatto una versione funky che è molto piaciuta ai tuoi coetanei in Italia. Cerca in rete se trovi questa versione e ascoltalà – confrontando il testo musicato con quello originale, perché così vedrai che hanno fatto qualche taglio, alcune inversioni, qualche modifica.

1	Tri tri tri,	fru fru fru,
2	uhi uhi uhi,	ihu ihu ihu.
3	Il poeta si diverte,	
4	pazzamente,	
5	smisuratamente.	
6	Non lo state a insolentire,	
7	lasciatelo divertire	
8	poveretto,	
9	queste piccole corbellerie ¹	
10	sono il suo diletto.	
11	Cucù rurù,	rurù cucù,
12	cuccuccurucù!	
13	Cosa sono queste indecenze?	
14	Queste strofe bisbetiche ² ?	
15	Licenze ³ , licenze,	
16	licenze poetiche.	
17	Sono la mia passione.	
18	Farafarafarafa,	
19	Tarataratarata,	
20	Paraparaparapa,	
21	Laralaralarala!	
22	Sapete cosa sono?	
23	Sono robe avanzate,	
24	non sono grullerie ⁴ ,	
25	sono la... spazzatura	
26	delle altre poesie.	
27	Bubububu	Fufufufu
28	Friù!	Friù!
29	Se d'un qualunque nesso ⁵	
30	son prive,	
31	perché le scrive	
32	quel fesso ⁶ ?	
33	Bilobilobilobilobilo	blum!
34	Filofilofilofilofilo	flum!
35	Bilolù. Filolù.	U.
36	Non è vero che non vogliono dire,	
37	vogliono dire qualcosa.	
38	Vogliono dire...	
39	come quando uno	
40	si mette a cantare	

41	senza saper le parole.
42	Una cosa molto volgare.
43	Ebbene, così mi piace di fare.
44	Aaaaa! Eeeee! Iiiii! Ooooo! Uuuuu!
45	A! E! I! O! U!
46	Ma giovinotto,
47	diteci un poco ⁷ una cosa,
48	non è la vostra una posa ⁸ ,
49	di voler con così poco
50	tenere alimentato
51	un sì gran foco?
52	Huisc... Huiusc...
53	Huisciu... sciu sciu,
54	Sciukoku... Koku koku,
55	Sciu ko ku
56	Come si deve fare a capire?
57	Avete delle belle pretese,
58	sembra ormai che scriviate in giapponese.
59	Abì, alì, alarì.
60	Riririri Ri.
61	Lasciate pure che si sbizzarisca ⁹ ,
62	anzi, è bene che non lo finisca,
63	il divertimento gli costerà caro:
64	gli daranno del somaro ¹⁰ .
65	Labalav falala falala...
66	eppoi lala... e lalala, lalalalala lalala.
67	Certo è un azzardo ¹¹ un po' forte
68	scrivere delle cose così,
69	che ci son professori, oggidì,
70	a tutte le porte.
71	Ahahahahahahah!
72	Ahahahahahahah!
73	Ahahahahahahah!
74	Infine,
75	io ho pienamente ragione,
76	i tempi sono cambiati,
77	gli uomini non domandano
78	più nulla dai poeti:
79	e lasciatemi divertire!

NOTE

1. Sciocchezze. 2. Capricciose. 3. Libertà linguistiche concesse ai poeti. 4. Stupidaggini. 5. Filo logico, significato. 6. Stupido (volgare). 7. Rafforzativo di "dire". 8. Atteggiamento snob. 9. Si lasci andare liberamente ai suoi giochini. 10. Analfabeta. 11. Rischio.

15. INVENTARE LA LINGUA

DA AMORE, DI A. CAMILLERI

Paolo E. Balboni

<p>Scopo della scheda</p>	<p>Lo scopo dichiarato dal titolo è chiaro – e lo si può perseguire solo lavorando su un testo di Camilleri, quindi un testo apparentemente difficile.</p> <p>Questo testo è eccezionale non solo per la capacità di invenzione linguistica dello scrittore siciliano, ma anche per un'altra ragione: c'è il gusto siciliano della lingua, che richiama tutto un mondo, dà spessore fisico e carattere al personaggio di Michela: anche se Camilleri si limita ad alcuni minimi cenni, dopo poche righe tutti i lettori italiani che conoscono la Sicilia quanto meno per averla vista nei film hanno Michela dipinta davanti agli occhi.</p> <p>L'importante, quindi, è spiegare agli studenti la Sicilia, secondo i tratti che abbiamo fornito nelle ultime righe dell'unità.</p>
<p>Struttura della scheda</p>	<p>Non ci sono ovviamente attività di pre-lettura, perché lo scopo è essenzialmente linguistico – e la sfida di leggere un testo come questo è sufficiente a motivare lo studente, o meglio “gli studenti” perché dovrebbero lavorare in coppia, per facilitare il compito.</p> <p>La scoperta del significato delle parole sicule di Camilleri avviene nell'attività successiva alla prima lettura, quindi chiediamo di non fare una traduzione in italiano durante il primo approccio al testo.</p> <p>Siccome ci pareva un peccato usare un testo come questo per un “semplice” lavoro linguistico, abbiamo anche inserito un esercizio che fa presente come Camilleri riesca a delineare il personaggio senza farlo esplicitamente.</p> <p>L'ultimo esercizio può dare origine a buone discussioni.</p>
<p>Possibili espansioni</p>	<p>Per fare la comparazione di cui all'ultimo esercizio, è anche possibile chiedere agli studenti di fare a casa la riscrittura del testo di Camilleri in italiano standard.</p> <p>E' poi possibile guardare qualche scena da un <i>Montalbano</i> televisivo, tenendo presente che il sonoro è registrato in presa diretta ed è in camillerese, quindi servono studenti di livello avanzato.</p>

INVENTARE LA LINGUA

Attento: stiamo per entrare in un testo che è pura follia linguistica. Nel senso che Camilleri si è inventato una lingua sua.

Ma evidentemente la gente – anche chi non fa il critico letterario di professione – sa benissimo che la letteratura è un gran gioco di lingua, e quando Camilleri è stato pubblicato alla fine degli anni Ottanta (per vent'anni i suoi romanzi erano stati rifiutati o quasi) tutti si accorsero che c'era un letterato nuovo, che piegava la lingua alla sua esigenza; caso unico, i suoi primi sei libri figuravano tutti, dal primo al sesto posto, nella classifica dei best seller!

Sia i libri dove c'è il Commissario Montalbano, il suo geniale poliziotto anti-poliziotto, sia i libri ambientati nell'Ottocento sono scritti in “camillerese”. Che cosa è il “camillerese”? Lo scoprirai da solo, come l'hanno scoperto milioni di italiani, che continuano ad acquistare ogni suo libro il giorno in cui esce in libreria – e come fanno i poveri traduttori in 27 lingue, che devono re-inventarsi le loro lingue se vogliono tradurre Camilleri.

1. Primo tentativo di lettura

Non ti chiediamo di fare ipotesi o di individuare delle informazioni in questo primo approccio al testo; preferiamo darti solo

- un consiglio: non fermarti se non sai una parola, vai avanti e vedrai che si capisce
- una metodologia: se puoi, leggi insieme ad un compagno: due teste funzionano meglio di una
- un compito: sottolinea tutte le parole che non ti sembrano italiano standard.

Per ora non preoccuparti della colonna a destra.

2. Seconda lettura

Qui sotto trovi elencate le parole in “camillerese”; trovane il corrispondente italiano, che scriverai nella colonna vuota accanto al testo dove hai sottolineato le parole sconosciute o “strane” nella prima lettura.

- gente che *ci ammancavano diciannove soldi per fare un ventino*: anzitutto: *ammancavano* = ; quanto al significato globale: se ti mancano 19 centesimi per avere una moneta da 20, vuol dire che sei ricco o poverissimo?
- la *matre*, il *patre* =
- travagliava stascionale* = in francese si dice *travailler*, in spagnolo *trabajar*, in portoghese *trabalhar*, e vuol dire ; in italiano antico “travaglio” = lavoro. Quanto a *stascionale* è solo una questione di pronuncia, la “g” = “sc”; quindi:
- una vera *billizza* =
- i vestitini *pirtusa pirtusa*: un “pertugio” è un buco, quindi il vestitino è pieno di

Amore

Figlia di gente che ci ammanavano diciannove soldi per fare un ventino, la matre lavava le scale del municipio, il patre, che travagliava stascionale in campagna, era rimasto accecato dallo scoppio di una bomba a mano lasciata dalla guerra, Michela Prestia, via via che cresceva, si faceva sempre più una vera billizza, i vestitini pirtusa pirtusa che portava, poco più che stracci ma pulitissimi, non arriniscivano a nascondere la grazia di dio che c'era sotto.

Bruna, gli occhi sempre sparlucicanti di una specie di felicità di vivere a malgrado del bisogno, aveva imparato da sola a leggere e a scrivere.

[...] A quindi anni, già fimmina fatta, se ne scappò di casa per andarsene dietro a uno che firriàva paisi paisi con un camioncino vendendo cose di cucina, bicchieri, piatti, posate. L'anno dopo tornò a casa e il patre e la matre fecero come se niente fosse, anzi: ora ci avevano una bocca in più da sfamare. Nei cinque anni che seguirono molti furono gli òmini di Vigata, schietti o maritati, che la pigliarono e la lassàrono o vennero lassati, ma sempre senza tragedie o azzuffatine, la vitalità di Michela riusciva a giustificare, a rendere naturale ogni cambiamento.

A ventidue anni si trasferì in una casa dell'anziano dottore Pisciotta che ne fece la sua mantenuta, commigliandola di regali e di soldi. La bella vita di Michela durò solo tre anni: morto il dottore tra le sue braccia, la vedova ci mise di mezzo gli avvocati che le levarono tutto quello che le era stato arrigalato dal medico e la lasciarono pòvira e pazza.

Non passarono manco sei mesi che Michela fece accanoscenza del ragioniere Saverio Moscato. In principio pareva una storia come le altre, ma fecero presto in paisi a rendersi capaci che le cose stavano assai diversamente dalle precedenti. [...] Soprattutto quello che strammava la gente era l'atteggiamento di Michela, che aveva sempre dimostrato, con gli altri, libertà e indipendenza. Era diventata che non aveva occhi che per il suo Saverio, pendeva dalle sue labbra, faceva sempre quello che lui voleva, non si arribellava. E Saverio non era da meno, attento a ogni suo desiderio, macari a quelli detti non a voce, ma con una taliàta. Quando nicsivano di casa per una passata o per andare al cinema, camminavano strata strata abbrazzati così stretti come se stessero salutandosi per non vedersi mai più. E si baciavano appena potevano e macari quando non potevano.

- f. non *arriniscivano* = non ; troverai spesso *ar-* aggiunto ad una parola che inizia in italiano con una semplice *r-*
- g. nascondere *la grazia di dio*: secondo te l'espressione è usata per indicare abbondanza o mancanza?
- h. gli occhi sempre *sparluccicanti*: togli *spar-* e ti rimane
- i. *fimmina fatta* = la prima parola è chiara, ; la seconda significa "pienamente cresciuta"
- j. uno che *firriàva paìsi paìsi* con un camioncino = cosa poteva fare, di paese in paese, con un camioncino se non ?
- k. *òmini* di Vigata, *schietti* o maritati = gli di Vigata (il paese dove è ambientata la storia); *schietti* è l'opposto di, che viene subito dopo. In italiano si dice "celibi"
- l. la *pigliarono* e la *lassàrono* = la presero e la
- m. *azzuffatine* =, cioè liti
- n. *cangiamento* = la *g* centrale c'è anche in francese (*changer*) e inglese (*change*), e sostituisce una *b* italiana in
- o. *commigliandola* di regali e di soldi = di regali e di soldi
- p. *arrigalato* = (vedi la lettera "f")
- q. la lasciarono *pòvira* =
- r. Michela fece *accanoscenza* =
- s. in *paìsi* =
- t. a rendersi *capaci* = rendersi conto, accorgersi
- u. *quello che strammava la gente* =, qualcosa che coglie di sorpresa
- v. non si *arribellava* = (vedi la lettera "f")
- w. macari = anche
- x. con una *taliàta* = se non dici le cose con le parole, puoi dirle con gli occhi, ti basta una
- y. Quando *nicsivano* di casa per una *passiata* = per fare una
- z. camminavano *strata strata abbrazzati* = camminavano per la strada ; hai notato la ripetizione alle lettere "e" e "j"? Danno il senso di un percorso, di una ripetizione.

A questo punto lasciamo perdere un momento la lingua, su cui stiamo lavorando in questa scheda, ed analizziamo come Camilleri ci presenta il personaggio di Michela, perché ne vale la pena.

3. Michela

Sono poche righe, quelle che hai letto. Ma Michela, crediamo, ti pare di conoscerla, anche nelle cose non descritte:

a. come la immagini fisicamente? Scrivi qualche appunto su

- portamento, atteggiamento quando cammina:
- capelli e occhi:
- voce?
- all'inizio ha un vestitino tutto bucato: di che colore lo immagini? E alla fine, quando cammina con Saverio, che vestito avrà? Di che colore?

b. come immagini il suo carattere?

- parla molto?
- è una che si lamenta dei guai della vita?
- è indubbiamente una donna sensuale. E' una sensualità allegra o drammatica?

Confronta le tue impressioni con i tuoi compagni e... ci hai fatto caso che Camilleri non ti ha descritto *niente* di fisico, se non per dirti che era bellissima? E non ti ha detto quasi nulla sulla sua personalità: eppure ce la immaginiamo tutti, Michela...

Ultima cosa: che attrice chiameresti ad impersonarla?

Abbiamo fatto questa digressione dal nostro compito – vedere la letteratura che inventa la sua lingua – perché la descrizione di Michela è perfetta: dopo poche righe ce l'hai lì, viva, davanti agli occhi. Ma... che non sia anche effetto della lingua?

Per un italiano, il camillerese, che fonde siciliano e italiano, richiama il calore della Sicilia, la povertà, la passionalità, la sensualità di quella gente; per un italiano è facile immaginare la madre e il padre, poveracci e malvestiti, ed è facile immaginare la vedova del dottor Pisciotta, tutta vestita di nero, vecchia e urlante, ed è facile immaginare le strade bianche di polvere e di sole e le case bianche di calce attraverso cui Saverio e Michela passano nel pieno del loro amore. Ma è la lingua che evoca tutte queste cose, all'orecchio italiano.

4. Che cosa ne pensi?

Leggere questo testo è stato difficile. E' stato tempo perso o ti ha insegnato qualcosa?

Che cosa?

Secondo te, avrebbe lo stesso effetto se fosse scritto in italiano standard?

Ti è venuta voglia di guardare uno dei telefilm del Commissario Montalbano, per vedere la Sicilia di Camilleri ed ascoltare dal vivo la sua lingua?



16. LA POESIA FILOSOFICA

PETRARCA: *Passa la nave mia...*

MICHELANGELO: *Giunto è già 'l corso...*

CIRO DI PERS: *Orologio di polvere*

Paolo E. Balboni

Scopo della scheda	<p>Lo scopo principale di questa scheda è mostrare come la poesia non sia solo espressione di sentimenti, come nella comune percezione si crede e come si è visto in molte schede, e neppure una forma di narrare tipica dei poemi antichi, ma come essa possa anche essere strumento di riflessione filosofica (e quindi può essere riutilizzata a questo scopo anche <i>A Silvia</i>, scheda 10).</p> <p>Lo studente deve capire che a differenza della riflessione filosofica tradizionale, che argomenta, che discute, la poesia mira allo stesso fine trovando un'immagine, una metafora che renda visivo il concetto:</p> <ul style="list-style-type: none">- in <i>A Silvia</i> è la mano tesa a indicare la tomba, alla fine; ma anche Silvia è una metafora della giovinezza fragile;- in Petrarca e Michelangelo, i primi due sonetti di questa scheda, la vita è metaforizzata dalla barca in balia delle onde della passione;- in <i>Ciro di Pers</i> il tempo è metaforizzato dalla sabbia di una clessidra, e il vetro della stessa è la fragile realtà che ci tiene in vita e che prima o poi si spezzerà. <p>Per questa ragione, accanto alla riflessione sul modo in cui la poesia possa essere strumento di filosofia abbiamo focalizzato l'attenzione sulla metafora come figura retorica fondamentale per questo genere.</p>
Struttura della scheda	<p>La struttura è molto semplice ed è quella standard:</p> <ol style="list-style-type: none">a. motivazione, basata sulla curiosità: in che modo la poesia può essere altrettanto efficace della prosa nel riflettere su un problema?b. lettura estensiva dell'inizio dei tre sonetti, volta a cogliere la metafora chiave di ciascuno;c. analisi dei singoli sonetti e, in particolare, del ruolo della metafora;d. apprezzamento critico e personale sui sonetti e sulle metafore incontrate.
Possibili espansioni	<p>Si può legare questa scheda a quella di Leopardi su <i>A Silvia</i>: nella scheda 10 era stato fatto un lavoro esclusivamente formale, qui lo si può riprendere anche in termini di contenuto.</p>

LA POESIA FILOSOFICA

Ci si può domandare: ma se si vuole fare filosofia, se si vuole riflettere sulla vita, la morte, l'amore, la giustizia, ecc., perché farlo in poesia? Perché non lasciare che la poesia sia espressione di sentimenti, riservando invece la riflessione alla prosa del filosofo, del pensatore?

In realtà, scrivere una riflessione filosofia in poesia offre uno strumento particolare al pensiero: lo scopriremo lavorando su tre testi difficili ma molto belli, di tre autori classici italiani su cui trovi qualche breve indicazione biografica alla fine di ogni testo. Si tratta di tre sonetti, cioè componimenti di 14 versi divisi in due quartine e due terzine, su uno dei temi classici ed eterni della riflessione filosofica: il passare del tempo e la brevità della vita. Ti proponiamo questo tema anche se sappiamo che ad un giovane pare che il tempo sia inesauribile e la vita sia eterna: quindi prendi queste poesie come una sfida a fare pensieri che non ti vengono né facili né spontanei...

1. Perché in poesia?

a. Secondo te, esistono delle ragioni per cui si possa usare la poesia per fare riflessioni filosofiche sulla vita?

sì, perché... no, perché...

b. Una riflessione filosofica condotta con lo strumento della poesia è per forza diversa dalla stessa riflessione condotta in prosa: puoi indicare alcune delle differenze che immagini? Ti diamo qualche riga; se te ne servono di più, scrivi sul quaderno:

-
 -
 -
 -

2. La vita è come una...

Prova a completare la frase che costituisce il titolo di questo esercizio; puoi anche scegliere più possibilità:

la vita è come una / /

Quella che hai appena fatto è una "similitudine", una figura retorica tradizionale che usiamo ogni giorno, in continuazione.

Una similitudine può essere compattata diventando una "metafora": ad esempio, in un celebre film Marilyn Monroe dice: "Che Niagara la vita!", che significa

- che la vita è calma e tranquilla
 che la vita è irruente ed incontrollabile.

Vediamo se i tre sonetti che hai in questa scheda anticipano di qualche secolo la battuta di Marilyn.

1	Passa la nave mia colma d'oblio	<p><i>La nave della mia vita, carica della dimenticanza dei miei doveri, viaggia nel mare tempestoso, nella notte, nell'inverno, tra Scilla e Cariddi (i mitici mostri di Omero che assalgono chi passa tra Sicilia e Calabria); al timone siede l'amore, mio padrone e mio nemico.</i></p> <p><i>Ai remi siedono pensieri cattivi, pronti a nascere dalla mente, che sembrano ignorare la tempesta in corso e la conclusione cui mi porterà; un vento umido e continuo fatto di sospiri, di speranza e desiderio rompe la vela.</i></p> <p><i>Una pioggia di lacrime e una nebbia di pentimento e disprezzo bagna le vecchie sartie (le corde che reggono l'albero maestro: le virtù) e le rende meno tese, avvolte da errori ed ignoranza.</i></p> <p><i>I dolci occhi di Laura, che sono sempre stati la mia guida, sono nascosti; la ragione e l'arte sono morte nel mare, e io comincio a perdere la speranza di arrivare in porto.</i></p>
2	Per aspro mare, a mezza notte, il verno,	
3	enfra Scilla e Cariddi; ed al governo	
4	siede 'l signore, anzi 'l nemico mio;	
5	a ciascun remo un penser pronto e rio	
6	che la tempesta e 'l fin par ch'abbi in schermo;	
7	la vela rompe un vento umido, eterno	
8	di sospir, di speranze e di desio;	
9	pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni	
10	bagna e rallenta le già stanche sarte,	
11	che son d'error con ignoranza attorto.	
12	Celansi i due miei dolci usati segni;	
13	morta fra l'onde è la ragione e l'arte:	
14	tal ch'io comincio a desperar del porto.	

Francesco Petrarca (1304-1374) nasce ad Arezzo e poi vive in Francia, dove nel 1327 incontra Laura, che diviene il centro della sua poesia anche se non ricambia il suo amore. Amico di intellettuali e aristocratici, viaggia a lungo in Francia, nelle Fiandre, in Germania, in Italia. Nel 1353 si trasferisce a Venezia, accolto con grandi onori dal governo della Repubblica.

- a. Leggi il primo verso del sonetto *Passa la nave mia...*, di Francesco Petrarca:
- la vita è vista come una
 - la figura retorica è una similitudine metafora
- b. Leggi i primi versi del sonetto *Giunto è già 'l corso...*, di Michelangelo Buonarroti:
- la vita viaggia su una
 - arriva ad un porto, cioè alla
 - quest'ultima figura retorica è una similitudine metafora
- c. Leggi la prima strofa del sonetto *Poca polve inquieta...*, di Ciro di Pers:
- la vita, il tempo che passa, è vista come la di una clessidra, un antico tipo di orologio
 - la figura retorica è una similitudine metafora

Quindi, una delle possibilità offerte dal linguaggio poetico alla riflessione filosofica sta nella possibilità di presentare dei concetti (la vita, la morte, il tempo, nei nostri esempi) usando delle, che consentono di rendere "visiva" la riflessione.

Giunto è già 'l corso...

1	Giunto è già 'l corso della vita mia,	<i>Il corso della mia vita è già arrivato, su una barca fragile nel mare tempestoso, al porto di tutti [la morte], dove si deve rendere conto e ragione di ogni opera cattiva e buona.</i>
2	con tempestoso mar, per fragil barca,	
3	al comun porto, ov'a render si varca	
4	conto e ragion d'ogn'opra trista e pia.	
5	Onde l'affettuosa fantasia	<i>Capisco ora com'era carica di errori l'idea emotiva che trasformò l'arte in un idolo e un re, e [com'è carico d'errori] quello che l'uomo desidera, anche a suo danno.</i>
6	che l'arte mi fece idol e monarca,	
7	conosco or ben com'era d'error carca,	
8	e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.	
9	Gli amorosi pensier, già vani e lieti,	<i>I pensieri d'amore, che erano vuoti e allegri, che cosa saranno ora che mi avvicino alla due morti, quella fisica e quella spirituale? Della prima so la verità, dell'altra sento la minaccia [di condanna divina].</i>
10	che fien or, s'a duo morte m'avvicino?	
11	D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.	
12	Né pinger né scolpir fia più che quieti	<i>Né la pittura né la scultura saranno più capaci di acquietare l'anima, che è rivolta a quell'amore divino che aprì le braccia in croce per darci la salvezza.</i>
13	l'anima, volta a quell'amor divino	
14	c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.	
<p>Tutti conoscono Michelangelo Buonarroti come scultore, pittore, architetto – ma Michelangelo era un vero uomo rinascimentale, come Leonardo, e quindi si esprimeva in tutti i linguaggi dell'uomo, compresa la poesia.</p>		

3. Passa la nave mia...

Leggi l'intero sonetto di Petrarca e trova queste informazioni:

- a che punto della vita è Petrarca?
- descrive una vita tranquilla o di passione?
- è contento della vita che ha vissuto?
- che cosa rimane degli "amorosi pensieri"?
- l'arte può ancora dargli pace e serenità?

Chiaramente Petrarca sta qui facendo solo il bilancio della sua vita, ma sta anche esponendo una *filosofia* di vita:

- l'arte è un aiuto reale?
- solo due fari, gli occhi dell'amata, potrebbero aiutarlo: si riferisce a un amore passionale o puro, ideale?

4. Giunto è già 'l corso...

Leggi l'intero sonetto di Michelangelo e trova queste informazioni:

- a che punto della vita è Michelangelo?
- descrive una vita tranquilla o di passione?

1 2 3 4	Poca polve inquieta, a l'onda, ai venti tolta nel lido e n'vetro imprigionata, de la vita il cammin, breve giornata, vai misurando ai miseri viventi.	<i>Sabbia scarsa e sempre in movimento, che sei stata tolta sulla spiaggia all'onda del mare e al vento e sei stata chiusa nel vetro [della clessidra], tu misuri a noi, poveri uomini, il camminodellavita, labrevegiornata[dellavita].</i>
5 6 7 8	Orologio molesto, in muti accenti mi conti i danni de l'età passata, e de la morte pallida e gelata numeri i passi taciti e non lenti.	<i>Orologio fastidioso, con parole silenziose tieni il conto delle danni del mio passato e dei passi silenziosi e veloci della morte, pallida e fredda.</i>
9 10 11	Io non ho da lasciar porpora ed oro: sol di travagli nel morir mi privo; finirà con la vita il mio martoro.	<i>Morendo, non lascio potere e ricchezze: con la morte mi privo soltanto di dolori; il mio martirio finirà con la vita.</i>
12 13 14	Io so ben che 'l mio spirito è fuggitivo; che sarò come tu, polve, s'io mòro, e che son come tu, vetro, s'io vivo.	<i>Io so bene che il mio spirito [di vita]scorre via veloce;so che sarò come la polvere, se muoio,e che sono fragile come il vetro, se continuo a vivere.</i>
Ciro di Pers (1599-1663), friulano di nobile famiglia, è uno dei poeti più significativi e sinceri della sua epoca, anche se di lui non ci rimane moltissimo.		

- c. contento della vita che ha vissuto?
- d. ha qualche speranza di pace e serenità?
- Chiaramente Michelangelo sta qui facendo solo il bilancio della sua vita, ma sta anche esponendo una *filosofia* di vita:
- e. l'arte è un aiuto reale?
- f. la religione è un aiuto reale?

5. Poca polve inquieta...

Leggi l'intero sonetto di *Ciro di Pers* e trova queste informazioni:

- a. nei due sonetti di *Petrarca* e *Michelangelo* siamo di fronte a persone che dichiarano di sentire la loro vita ormai avviata alla fine. E' così anche in questo caso?
- b. hai elementi per dire se ha vissuto una vita tranquilla o di passione?
- c. ha qualche speranza di pace e serenità?
- d. la morte sarà una tragedia o una liberazione?

Chiaramente *Ciro di Pers* non sta facendo solo il bilancio della sua vita, ma sta anche esponendo una *filosofia* di vita:

- g. la vita è come il fragile della clessidra
- h. la sabbia, che rappresenta lo scorrere del tempo e della vita, è prigioniera del
- i. Una volta che il fragile vetro della vita si sia rotto, l'uomo diventa solo un pugno di

6. Metafore

Una delle ragioni per cui alcuni intellettuali scelgono la poesia come forma di riflessione filosofica, abbiamo detto, è la possibilità di rendere visibili e concrete le idee usando metafore.

Cosa pensi delle metafore che hai trovato?

- a. in due sonetti la vita è resa con la metafora della barca, nel terzo con la metafora della clessidra: quale preferisci? Perché?
- b. sopra abbiamo citato la metafora di Marilyn Monroe "che Niagara la vita!". Che cosa ha in comune con le metafore di questi sonetti?
- c. le metafore sono tante, in questi tre sonetti. Trovane almeno dieci indicando sia l'oggetto reale sia il suo significato metaforico:

<i>significato reale</i>	<i>significato metaforico</i>	<i>significato reale</i>	<i>significato metaforico</i>
1		2	
3		4	
5		6	
7		8	
9		10	

- d. tra tutte queste metafore che hai elencato sopra
- quale ti piace di più?
 - quale ti risulta più precisa?
 - quale ritieni più banale, prevedibile?
- e. tu hai davanti una vita che sembra eterna, anche se sai bene che è limitata. Crea una tua, personale metafora per rappresentare la vita, poi confrontala con i tuoi compagni di studi.
-
-

17. INTRODURRE ALLA POESIA ON LINE

TESTI DI D. CALISI E A. ORLANDI

Filippo Caburlotto

Scopo della scheda	<p>Scopo principale di questa scheda è aprire l'orizzonte della poesia verso nuove concezioni, differenti rielaborazioni, all'integrazione di aspetti multimediali ed ipermediali in grado di trasformare il testo poetico in un'opera potenzialmente aperta ed in continuo divenire.</p> <p>Lo studente sarà guidato verso la comprensione dei differenti stimoli sensoriali proposti ed introdotto all'analisi dei mutamenti che coinvolgono il "tradizionale" modo di fare e concepire la poesia: dalla rottura del concetto lineare del testo, a favore di quello reticolare tipico dell'ipertesto, alla riproduzione delle forme retoriche classiche; dalla multimedialità quale stimolo in grado di favorire la comprensione dell'enunciato, alla predominanza dei contributi fonosimbolici</p>
Struttura della scheda	<p>Si sono scelte tre poesie estremamente differenti fra loro: <i>Stillicidio</i> e <i>No matter</i> di D. Calisi ed una reinterpretazione di una scena di <i>Amleto</i>, a cura di Aleart. Le tre opere presentano approcci differenti al tema della poesia online, evidenziando, ognuna a suo modo, il rapporto fra testo ed elementi multimediali.</p> <p>Non essendo possibile un'antologizzazione dei brani, l'invito è quello di visualizzarli nei rispettivi siti Web di riferimento, ovvero http://www.contentodesign.it, per le prime due composizioni, e http://www.aleart.it per l'ultima.</p> <p>Alla fine della scheda si intende condurre lo studente ad una prima presa di coscienza di una realtà ancora inesplorata, quale la letteratura online, ad un confronto con essa, ed all'apertura verso nuove forme artistiche.</p>
Possibili espansioni	<p>Fra le possibili espansioni si considerino la resa multimediale di celeberrime opere poetiche, fra le quali, data la sua resa quasi onomatopeica, si consiglia <i>L'onda</i> di Gabriele d'Annunzio, tratta da <i>Alcyone</i>.</p> <p>Purtroppo la bibliografia relativa alla letteratura online è ancora relativamente scarsa; fra le letture si consiglia F. Caburlotto, <i>La letteratura della rete</i>, in <i>Educazione letteraria e nuove tecnologie</i>, a cura di P. E. Balboni, Torino, UTET Libreria, 2004, pp. 87-100.</p> <p>Il saggio indicato permette, inoltre, un'ulteriore apertura verso la narrativa online, i nuovi concetti di romanzo, di biografia e di forma diaristica.</p> <p>In quest'ottica, ottimo punto di partenza è il sito web http://www.e-merl.com/, estremamente ricco di opere ed esperienze con le quali lo studente potrà confrontarsi.</p>

INTRODURRE ALLA POESIA ON LINE

1. Ci avevi mai pensato?

Avevi mai pensato che ci fosse una “poesia on line”?

Eppure c'è, ed è abbondante. Che cosa vuol dire secondo te “letteratura on line”?

Le varie possibilità che ti diamo sono tutte valide: dai loro un punteggio da 1 (poco) a 5 (mol-tissimo) sulla base di quello che consideri il loro interesse, le loro potenzialità:

- a. trasposizione on line della letteratura esistente;
- b. integrazione di diverse versioni (testo, suono, video, ecc.) della letteratura esi-stente;
- c. variazioni a partire dalla letteratura esistente;
- d. creazione di nuove forme di letteratura multimediale che esistono solo in internet;
- e. letteratura in cui il lettore può intervenire sul testo e può addirittura modificarlo;
- f. altro:

Adesso confronta e discuti la tua graduatoria con quella dei tuoi compagni.

L'origine della letteratura online è stata la trasposizione di testi in formato digitale; allo scopo di organizzare e strutturare i contributi presenti nel Web sono nati grandi archivi, fra i quali citiamo <http://www.liberliber.it> ed il progetto Gutenberg: <http://www.gutenberg.org>.

Con il passare del tempo, la presa di coscienza del nuovo strumento Internet ha portato alcuni “audaci” a testare nuove forme di produzione artistica, iniziando dalle opere scritte a più mani, tramite forum e chat, giungendo all'inserimento di quelli che divenivano tratti distintivi del Web, l'ipertestualità e la multimedialità.

Come risultato, verso la fine del 1980 sono comparsi i primi testi realizzati per il Web. Il passo successivo, dettato anche dall'evoluzione stessa della rete, è stato l'incremento di artisti che hanno iniziato a guardare al Web, ad impossessarsene e che, grazie all'ampliamento degli strumenti a disposizione, hanno iniziato a produrre opere sempre più complesse, multimediali ed interattive.

1. Cosa ti aspetti?

Dopo questa breve panoramica della letteratura online, e sulla scorta della tua conoscenza di Internet, quali sono le caratteristiche che ti attendete come peculiari di un'opera nata per il Web?

Fanne un elenco e discutilo con la classe.

3. Stillicidio, di D. Calisi

Qui trovi la videata di questa poesia... ma per apprezzarne la realtà devi andare sul sito <http://www.contentodesign.it>

Prima di procedere, devi capire il titolo. Sai che cosa è uno “stillicidio”? Cercalo sul dizionario e scrivi qui il significato:

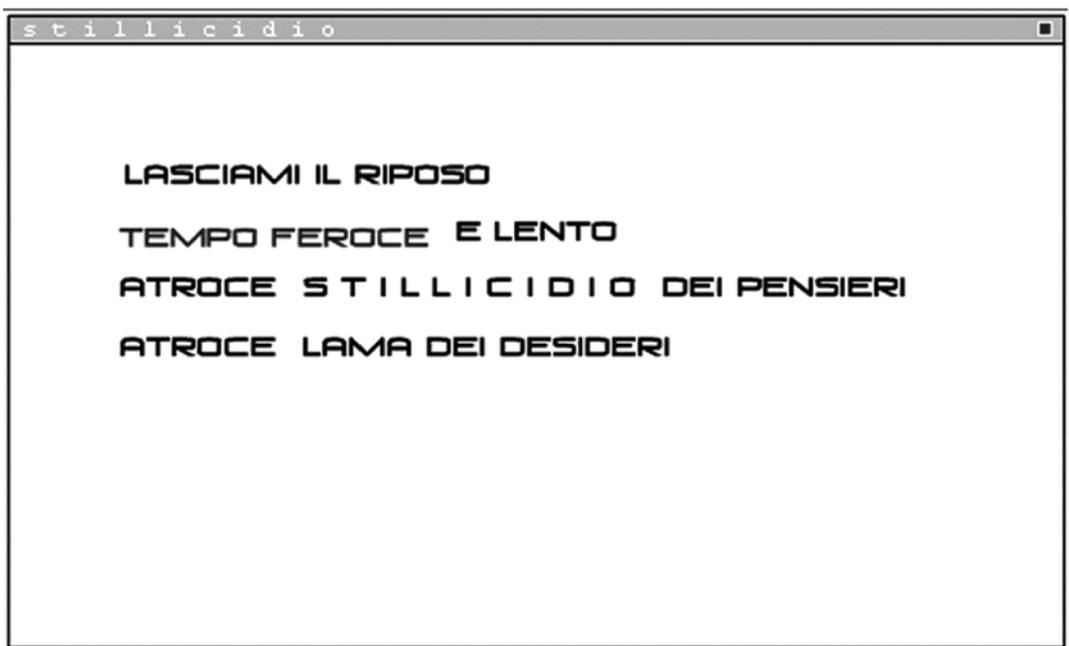
.....
.....

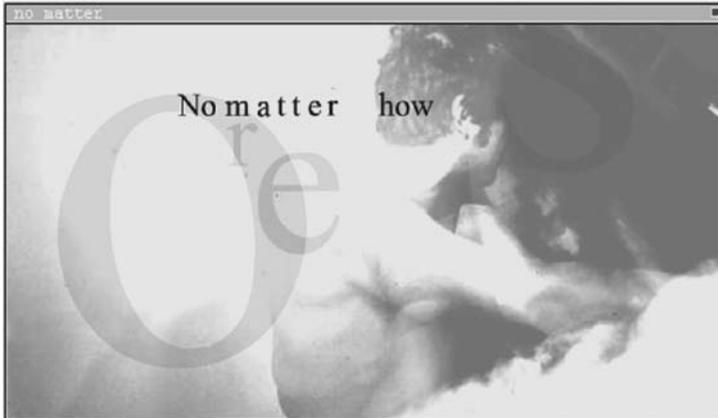
Dopo aver letto la poesia ed aver interagito con essa (nel senso che per esplorarla devi usare il mouse, “interagire” con il testo), spiega:

- e. quali sono secondo te le peculiarità di questo testo?
- f. quale effetto ha suscitato in te il galleggiare delle parole?
- g. quale ritieni sia il senso, la motivazione per la quale i versi appaiono in modo differente e, in un caso, solo con “l'ausilio” del lettore?
- h. ti sei limitato a leggere il testo, come nella poesia su carta?

Come avrai notato, una delle caratteristiche che più distinguono la letteratura online dalla poesia tradizionale è l'interazione con il lettore, chiamato a compiere qualcosa, a “fare” la poesia, a partecipare “fisicamente”, mediante il movimento del mouse.

È una prima innovazione di questo tipo di letteratura on line... ma non cambia del tutto il rapporto con il testo.





4. *No matter*, di D. Calisi

Qui sopra trovi la videata di questa poesia... ma per apprezzarne la realtà devi andare sul sito <http://www.contentodesign.it>.

È lo stesso autore di *Stillicidio*, ma è trascorso tempo da quella poesia e qui la cosa si fa più complessa.

Le due opere poetiche, benché richiedano entrambe il tuo intervento, poggiano su concetti differenti e raggiungono risultati diversi.

Quali sono le principali differenze fra queste opere?

Discuti le tue opinioni con la classe.

Poesia on line sempre più spesso vuol dire “multimedialità”. Nelle due poesie di Calisi questo aspetto, eccezion fatta per l’animazione, è del tutto carente. Visualizza un terzo esempio. Amleto, <http://www.aleart.it>



4. Candele e Piume, di A. Orlandi

Per raggiungere le opere di questo artista vai sul suo sito, quindi scegli la candela, successivamente clicca sul puntino rosso in basso a destra; scegli Enter, poi naviga nel sito; per confrontarti con la classe puoi scegliere, ad esempio, *My Vision*.

- a. Quali ritenete siano le caratteristiche dell'opera in questione?
- b. In che cosa si differenzia da quelle di Calisi?
- c. E' pensabile considerare video, musica e testo come separati, disgiunti, in un testo come questo?
- d. Perché, secondo te, usa l'inglese?

Confronta le tue risposte con quelle della classe.

Come avrai notato, il rapporto tra video, musica e testo è completamente alterato: non si potrebbero pensare le tre cose disgiunte.

In alcuni passaggi il contributo dell'audio è, per certi versi, superiore a quello del testo.

Per approfondire questo aspetto ti invitiamo a visitare anche le altre opere presenti in <http://www.aleart.it>.

5. Il rapporto con la poesia "tradizionale"

Avevi iniziato, nell'esercizio 1, con ipotesi sulla poesia on line.

- a. Ti aspettavi fosse così? Cosa ti ha colpito di più?
- b. Ti viene voglia di andare a cercare altri siti?
- c. Ti viene voglia fare poesia on line? Puoi farlo, ma ricordati che, pure on line, tornano le figure retoriche classiche, le tecniche, gli strumenti e gli accorgimenti tipici dei più grandi poeti. Ad esempio in *Stillicidio l'enjambment* che si viene a creare fra il primo ed il secondo verso, e che risulta attivabile solo mediante il passaggio del mouse, sfrutta un metodo classico per creare tensione nel passaggio da un verso all'altro, caricandone ulteriormente la forza.
- d. Quali altre figure retoriche compaiono nelle opere che hai letto? Cercale e poi confronta la tua risposta con la classe.

Un'ultima riflessione la dedichiamo a quanto affermato argutamente da D. Kolb (www.mediamente.rai.it/english/bibliote/intervis/k/kolb.htm) in merito alla netliterature:

«è come inventare un nuovo strumento musicale: per un po' di tempo la gente esplora le possibilità dello strumento, il pianoforte, per esempio, e poi arriva qualcuno che è capace di sfruttare queste possibilità per fare grande musica. Penso che ora siamo nella fase di esplorazione dell'ipertesto letterario, la sperimentazione sulla forma».

18. UNO STRUMENTO LA SCHEDA DI LETTURA

La scheda di lettura è uno strumento fondamentale per due scopi:

- a. costringere a leggere i testi con una certa attenzione, estrapolando dei dati, giungendo a un giudizio;
- b. costituire una banca dati personale, che lentamente si trasforma in una sorta di ipertesto letterario.

La scheda va fotocopiata, ingrandendola per sfruttare tutta l'ampiezza della fotocopia: da un lato ci sono quindi le varie sezioni della scheda, dall'altro c'è una pagina bianca su cui andranno il riassunto e il giudizio.

Le varie schede compilate possono essere messe in un raccoglitore, ordinate in ordine di numero, per ordine alfabetico dell'autore, per periodo, per temi (cioè per parole chiave). Il sistema più comodo è quello per numero progressivo della scheda (c'è lo spazio per la numerazione nella prima casella in alto).

Due indici

Lo strumento fondamentale è l'indice delle schede, che è composto da due schede da fotocopiare una sola volta: indice per periodo e indice per parole chiave.

- a. **indice per periodo:** è estremamente semplice; ne forniamo una versione che si può fotocopiare per ogni studente; nella prima casella della scheda di lettura gli studenti devono indicare l'anno di pubblicazione di quel che stanno leggendo, e quindi è poi da quel dato che si parte per indicare, nel periodo giusto dell'indice, il numero della scheda;
- b. **indice per parola chiave:** anche qui offriamo una proposta, ma forse è meglio discutere con gli studenti per giungere con loro ad un elenco di temi e poi creare la scheda con una normale tabella di *word*. Una scheda può avere più parole chiave, quindi quel numero può comparire in più sezioni, permettendo di ricordare quel testo in diversi percorsi tematici.

La scheda di lettura

sezione 1: il testo

Qui si indicano i dati del testo e i due richiami per gli indici (data; parola chiave)

sezione 2: analisi del testo

Si riportano gli elementi importanti del testo; non è detto che tutti i punti della scheda debbano essere riempiti, ma solo quelli rilevanti per far sì che, magari a distanza di mesi o anni, si possano ritrovare gli elementi che avevano interessato il lettore.

sezione 3: il contesto

Anche se si legge il testo **oggi**, bisogna ricordare che è stato scritto **tempo fa**, per un altro mondo, un altro pubblico. È la base della storicizzazione del testo, che qui è solo accennata, ma che va conservata come abitudine.

sezione 4: il mio giudizio

È la sezione più importante. Leggere un testo senza porsi il problema di un giudizio è una perdita di tempo. Lo studente deve sforzarsi di giustificare, di spiegare le ragioni del suo giudizio.

Questa scheda può essere adattata anche a canzoni, film, fumetti, ecc.

IL TESTO

Scheda n.

Autore Data lettura:

Titolo

Preso da Pubblicato nel

PAROLE CHIAVE:

ANALISI DEL TESTO

Genere:

Lettore cui si rivolgeva l'autore:

Narratore:

Effetti di suono (rima, allitterazioni, ritmo, ecc.):

Figure retoriche e altre caratteristiche letterarie:

Scelta della varietà di italiano:

Altre caratteristiche rilevanti:

Trama: usa il retro della scheda per un breve riassunto della storia raccontata

IL CONTESTO

Il periodo:

L'autore e il suo periodo:

Il testo in quel periodo:

IL MIO GIUDIZIO

Usa parte del retro della scheda per dire **perché** il testo ti è piaciuto o non.

INDICE CRONOLOGICO

Periodo	Numero delle schede
Due-Trecento	
Quattrocento	
Cinquecento	
Seicento	
Settecento	
1800-1850	
1851-1875	
1876-1900	
1900-1918	
1919-1939	
1940-1960	
1961-1980	
1981-2000	
2000...	

INDICE PER TEMI

Temi	Numeri delle schede
Adolescenza e giovinezza	
Amicizia	
Amore felice	
Amore infelice	
Banalità della vita	
Dio, aldilà	
Dolore di vivere	
Eroismo	
Gioia di vivere	
Guerra	
Morte	
Odio	
Paura	
Potere	
Ricordi	
Stupidità umana	
Vecchiaia	
Violenza	

Progetto cultura italiana

A cura di Paolo E. Balboni

Il progetto *Cultura Italiana* prende origine dall'idea che per la formazione piena di uno studente di italiano – dal liceo all'università, dai conservatori ai seminari e alle accademie d'arte – non si può escludere una dimensione culturale e letteraria.

Tuttavia per uno straniero risulta spesso demotivante affrontare testi che sono decisamente al di fuori delle sue competenze linguistiche e di cui non può apprezzarne la componente estetica. Questo progetto nasce appunto con l'obiettivo di avviare al piacere del testo, inserendo quel testo nel suo contesto storico e nel più vasto ipertesto delle forme artistiche. Una innovativa collana agile, semplice, bella (si tratta di progetti a colori: e chi insegna sa l'importanza motivazionale della bellezza fisica di un manuale) che presenta la cultura italiana in forma facilitata o guidata accompagnando lo studente nella scoperta del nostro patrimonio artistico e culturale; alla storia letteraria si affiancano un agile manuale di storia italiana, inserita nel quadro della storia delle varie aree culturali del mondo, un percorso di geografia d'Italia e una breve introduzione all'arte italiana, con attività linguistiche che prendono le mosse dai quadri e dalle schede sui loro autori, ma anche con una guida alla percezione di un quadro o di una statua. Completano il progetto una raccolta di Quaderni di cinema italiano, agili volumetti con informazioni sul regista, l'eventuale fonte letteraria, e poi l'analisi approfondita di alcune scene attraverso una ricca serie di attività didattiche, lasciando il resto del film a una visione autonoma e globale.





INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELLA LETTERATURA ITALIANA

Perché leggere la letteratura?

Spesso ci si avvicina alla letteratura solo perché si deve, ma la letteratura risponde al bisogno di capire il mondo con i suoi temi che da sempre agitano il cuore dell'uomo: la giustizia, l'amore, la sensualità, la pace, la guerra, e lo fa attraverso il piacere che un testo, sia esso narrativo, poetico, teatrale, musicale o cinematografico, può dare. Ma per cogliere ciò che contraddistingue un testo letterario da un testo di ogni giorno è necessario saperlo scegliere, saperlo valutare, saperne interpretare il messaggio.

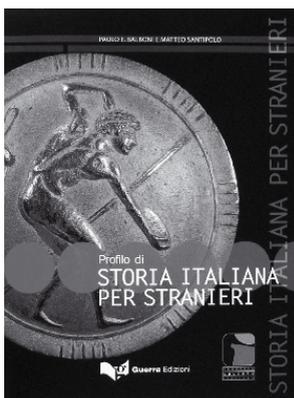
Scopo di questo quaderno è "introdurre", "portare dentro" il mestiere di lettore, che come tutti i mestieri richiede la padronanza degli strumenti, delle tecniche, delle metodologie di lavoro.

È un quaderno di strumenti con i quali impadronirsi della grande letteratura italiana, provando il piacere di ripercorrere o scoprire le sue pagine.



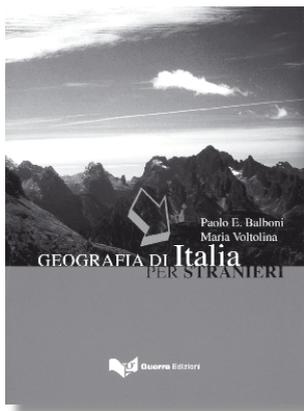
STORIA E TESTI DI LETTERATURA ITALIANA PER STRANIERI

Insegnare letteratura a stranieri è davvero una sfida: gli autori sono tanti, la lingua letteraria è difficile, molto distante da quella insegnata dai manuali; a molti studenti mancano le coordinate per comprendere il contesto in cui sono state scritte certe opere; per molti studenti studiare letteratura vuol dire studiare testi, analizzarli, più che approfondire la storia della letteratura. Questa storia letteraria con testi annotati, presentati per un'analisi guidata, risponde a questi problemi, cercando di restare in un minimo di pagine, pensando ai problemi dello studente straniero.



PROFILO DI STORIA ITALIANA PER STRANIERI

Il *Profilo di Storia italiana per stranieri*, pensato per studenti non parlanti nativi di italiano, copre gli avvenimenti accaduti in Italia dall'epoca pre-romana fino ai giorni nostri, presentando parallelamente i principali fatti occorsi in Europa e nel mondo. Molto curato nella veste grafica, con numerose illustrazioni, scritto in un linguaggio semplice, ma non semplicistico, il volume è reso ulteriormente accessibile da note linguistiche e culturali, che guidano il lettore ad una maggiore comprensione delle vicende esposte. Al termine di ogni capitolo vengono proposte tre sezioni di approfondimento relative all'epoca presentata: una descrizione del paesaggio dell'Italia, attività per la fissazione e la riflessione degli argomenti e brani tratti da testi di storia di autori classici o contemporanei.



GEOGRAFIA D'ITALIA PER STRANIERI

Per chi studia la lingua, la conoscenza del territorio in cui essa è parlata è utile, ma per gli studenti di italiano questa necessità è particolare: la principale caratteristica dell'Italia è la sua varietà, la differenza di cultura, cucina, mentalità, storia tra le varie Regioni.

Questo volume presenta quindi l'Italia nel contesto geografico europeo. Le varie regioni, con schede sulle città, le vie di comunicazione, gli aspetti strettamente geografici, ma anche con pagine dedicate al modo di vivere, alla cucina, alla storia, all'economia delle singole regioni; un importante apparato di foto e altre illustrazioni rende "vive" le regioni italiane anche a chi vive in altri continenti.



L'ITALIANO ATTRAVERSO LA STORIA DELL'ARTE

Si può entrare direttamente in contatto con un'opera d'arte e si è spesso in grado di apprezzarla, senza necessariamente passare attraverso una mediazione o una preparazione culturale.

Tuttavia, percorsi guidati che stimolino lo studente ad interagire con le opere d'arte e che forniscano nello stesso tempo gli strumenti per tentarne un'interpretazione critica accrescono sicuramente il piacere estetico e culturale di questa esperienza.

L'accostamento alle opere - selezionate tra i dipinti, le sculture e le architetture più conosciute - avviene attraverso testi facilitati, arricchiti da un glossario specialistico, seguiti da attività linguistiche e da spunti per la riflessione. In ogni capitolo, grazie alle schede sugli artisti e alle note di approfondimento, lo studente trova anche le informazioni utili per comprendere il contesto nel quale le singole opere sono state prodotte e per metterle in relazione con la cultura del tempo.

La facilitazione linguistica consente di proporre un viaggio artistico nell'Italia dell'arte attraverso la sua lingua che diventa veicolo e collante per lo studente di italiano.

Quaderni di cinema italiano per stranieri

A cura di Paolo E. Balboni

Far vedere un film agli studenti che stanno imparando italiano è molto motivante, ma anche abbastanza difficile. Questa collana cerca di venire incontro a questo problema con una serie di Quaderni dedicati ai film italiani più famosi. Si individuano alcune scene chiave che vanno viste insieme alla classe.

Gli studenti quindi entrano dentro la storia, conoscono i personaggi, si abituaano alla varietà di italiano usata nel film, ci lavorano sopra - e poi possono passare alla visione completa del film, basandosi sulla comprensione globale delle scene non incluse nel quaderno.

Questi volumetti comunque non riguardano solo il film, ma anche l'autore, il regista, i luoghi: interviste, snelle biografie, link su internet per approfondimenti, oltre che tutta una serie di attività relative all'analisi e revisione morfologica e sintattica e momenti di riflessione sul lessico, sui modi di dire e le frasi idiomatiche presenti nel film.

In tal modo l'esperienza di qualche scena diventa una chiave d'accesso alla cultura italiana degli ultimi cinquant'anni, quelli che hanno visto sia la grande stagione neorealista, ma anche quelli del nuovo cinema italiano.

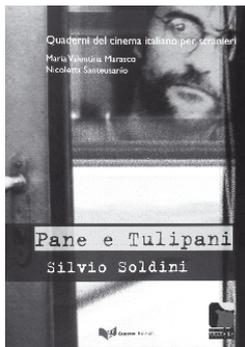




NUOVO CINEMA PARADISO

Il capolavoro di Giuseppe Tornatore premio Oscar come miglior film straniero nel 1990. Presenta l'Italia del dopoguerra in un Sud mitico ma non falso, dolce e poetico come tutte le cose vere - ma anche duro e difficile come è stata la vita nel nostro Meridione, una povertà cui il protagonista riesce a fuggire diventando regista di successo. Quando torna nel paesino del Sud dove è cresciuto per il funerale del suo "maestro", trova che questi gli ha lasciato una sequenza cinematografica: un vero testamento di vita, una delle pagine più toccanti di questi anni.

Il testo linguistico di questo film risulta particolarmente interessante per una riflessione sulla varietà siciliana dell'italiano, senza cadere nel dialetto, incomprensibile per la maggior parte degli studenti di italiano.



PANE E TULIPANI

Si tratta di un film di Silvio Soldini utilissimo per mostrare un'Italia moderna in maniera leggera ma non ipocrita o caricaturale.

La storia, semplicissima, è avvincente: è un viaggio da un autogrill sull'autostrada da Salerno a Pescara alla Venezia minore, quella poco conosciuta ma più autentica; ma è anche un viaggio interiore che porta la protagonista alla scoperta dei suoi più riposti desideri e alla realizzazione dei suoi sogni.

I personaggi sono vividi, poetici, fantasiosi, la recitazione è linguisticamente spigliata senza cadere nel vernacolarismo, anche se ci sono tocchi delle varietà centrali e veneta dell'italiano.



LA VITA È BELLA

Un uomo rinchiuso in un campo di sterminio con la famiglia salva il figlio dall'orrore facendogli credere che è tutto un gioco. Premio Oscar come miglior film straniero, migliore attore e migliore colonna sonora nel 1997. Solo Roberto Benigni poteva, con fare chapliniano, trattare in maniera giocosa un momento tragico come quello delle leggi razziali in Italia e poi l'esperienza dei campi di concentramento nazisti. Un perfetto dosaggio di comicità e sentimento, di drammaticità e leggerezza, di amarezza e ottimismo... un vero capolavoro.

Il testo linguistico di questo film risulta particolarmente interessante per una riflessione sulla varietà toscana dell'italiano.



IL GATTOPARDO

La vicenda si svolge in Sicilia a partire dal 1860, anno dello sbarco dei rivoluzionari garibaldini, e narra la storia di una nobile famiglia siciliana il cui simbolo è il gattopardo. Amori e passioni si intrecciano sullo sfondo di una nobiltà in decadenza che vede avvicinarsi la propria morte e nello stesso tempo si accorge dell'avanzare della nuova classe, la borghesia affarista e priva di tradizioni, senza senso estetico né cultura.

La bravura con la quale Visconti e i suoi collaboratori hanno estratto e sintetizzato gli elementi del romanzo adatti alla presentazione sullo schermo restano ancora oggi un grande esempio di cinema.

Il testo ripercorre quelle splendide immagini rimaste nella memoria di tutti.



MEDITERRANEO

Primavera del 1941: otto soldati italiani occupano Kastellorizon, un'isola greca a pochi chilometri dalle coste della Turchia.

Nel paese sembra non abiti nessuno e quando la nave d'appoggio italiana viene affondata e la radio distrutta, a tutti è chiaro che sono ormai isolati da tutto e da tutti. Ma gli abitanti dell'isola ricompaiono magicamente: le donne, i vecchi, i bambini escono dalle case per conoscere i nuovi arrivati. Nella calma quasi irrealistica di quell'isola ciascuno intraprende una strada personale, ciascuno risolve i propri problemi, realizza i propri sogni. E la storia, sebbene ambientata cinquant'anni fa, può risultare contemporanea.



LE NOTTI DI CABIRIA

Con *Le notti di Cabiria* nel 1957 Fellini ottiene un nuovo, straordinario successo e Giulietta Masina, nel ruolo di Cabiria, riceve la Palma d'Oro a Cannes per la migliore interpretazione femminile. Fellini riesce a tratteggiare con indimenticabile profondità le illusioni e le disillusioni di una donna dal cuore d'oro. Cabiria, una piccola e ingenua prostituta romana passerà, dopo aver sfiorato la morte, a altre esperienze di vita, nelle quali si butta con incoscienza e naturalezza.

Il testo ripercorre, attraverso una selezione delle sequenze più significative, la trama e la lingua del film.

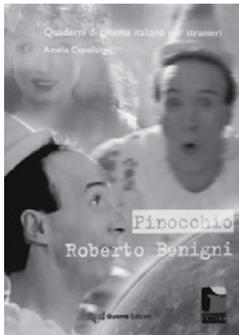


LA STRADA

Leone d'argento alla Mostra di Venezia del 1954, *La strada* impone definitivamente Fellini come autore internazionale.

Il film è stato definito una "favola lirica". I personaggi de *La strada* sono sfaccettati e articolati e mostrano il carattere di un'umanità che si esprime pienamente solo in un caleidoscopio di reazioni e atteggiamenti.

Oltre che essere un classico del cinema italiano, il film risulta particolarmente interessante anche per un'analisi linguistica e socio-culturale.



PINOCCHIO

Pinocchio è un inno alla visione fanciullesca della vita, alla sua ingenuità, all'inconsapevole allegria che i bambini possiedono prima che la vita intervenga con la sua pesantezza.

Il film è fedele alle avventure di Pinocchio così come descritte da Collodi con solo qualche piccola licenza che il regista-attore toscano si è presa. I dettagli sono curatissimi e l'atmosfera è ovattata. Si entra dentro ad un sogno, e non manca la magia. Un capolavoro reso più intenso dalla lingua così autenticamente toscana, che Benigni ha direttamente trasfuso nel suo Pinocchio. Il libretto della collana offre la grande opportunità di analizzare quella lingua e rivedere insieme alla classe, alcune delle scene più rappresentative del film.

Finito di stampare nel mese di luglio 2006
da Guerra guru s.r.l. - Via A. Manna, 25 - 06132 Perugia
Tel. +39 075 5289090 - Fax +39 075 5288244
E-mail: geinfo@guerra-edizioni.com